

العدد 63 - يناير 2013

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

مجاناً كتاب:

لطائف السمر في سكان الزهرة والقمر

ميخائيل الصقال

مصر
أي مستقبل؟

سورية
ثقافة شهيدة

الجزائر
سنوات الجمر

السودان
يد الرقيب

المرآة
صور العاشق والمستبد

صدر في سلسلة كتاب الدوحة:



وزارة الثقافة والفنون والتراث

الدوحة - قطر

قضايا التحول الديموقراطي
في ضوء الثورات العربية

هنا عنوان المحاضرة التي ألقاها د. عزمي بشارة رئيس المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات في قطر وذلك ضمن الندوات المصاحبة لمعرض الدوحة الدولي الثالث والعشرين للكتاب بقاعة المحاضرات بمركز الدوحة للمعارض، وقد تضمنت المحاضرة كثيراً من القضايا والتحليلات المتعلقة بانطلاقة الثورات العربية وما تلاها من تعقيدات ما زالت باقية حتى اليوم.

أسئلة كثيرة يثيرها الحديث عن الثورات العربية فيما يتصل بأسبابها وأهدافها وحاضرها ومستقبلها.

فقد قامت هذه الثورات بسبب الحكم الاستبدادي الذي كان سائداً في هذه البلدان، وكانت تهدف أولاً إلى إسقاط هذا الحكم ثم إقامة حكم ديموقراطي يلتزم بالحرية والعدالة والمساواة وتحقيق تطلعات الشعوب إلى حياة كريمة تحفظ للفرد كرامته وأمنه وللبلد سيادته واستقراره. لكن التحول إلى الديموقراطية ليس عملية سهلة كما يتصورها كثير من الناس البسطاء بل لها مسار متعرج طويل وربما تتخلله انتكاسات غير محببة، كما يتطلب التحول الديموقراطي تحولات سياسية واجتماعية وثقافية واقتصادية تعضده وتتناسب مع متطلباته. واختيار الديموقراطية منهجاً ينظم العيش المشترك بين أفراد المجتمع وجماعاته ومؤسساته يقتضي الالتزام بمبادئ هذا النظام وبناء مؤسسات الدولة التي تحميه.

ويرى كثير من الباحثين أن الديموقراطية عملية مستمرة تبنى على التعلم والتدريب والتراكم وأن أفضل طريق لتعزيزها هو ممارسة المزيد منها، وأن لها شروطها ومتطلباتها الثقافية والاجتماعية والمؤسسية.

وفي ضوء هذا فإن الراغبين في تحقيق التحول الديموقراطي العربي سريعاً واهمون بعيدون عن قراءة واعية لواقع الثورات العربية والظروف التي صاحبتها ونشأت عنها، لأن المرحلة الانتقالية السليمة تتطلب تدرجاً في الأخذ بممارسة هذا النظام من أجل فهم مبادئه والمحافظة على مقوماته وإيجاد الوسائل التي تدعم التطبيق الصحيح لأساليبه وآلياته من خلال حوار جدي بناء بين كافة أطياف المجتمع لبحث أولويات المستقبل والتحديات الداخلية والخارجية ومناقشة الحلول العملية وصولاً إلى اتفاق على صيغة انتقالية تدريجية نحو الديموقراطية.

وبقدر أهمية وضرورة تحقيق التحول الديموقراطي تكون أهمية وضرورة توفير الضمانات الكفيلة باستمراره وعدم التراجع عنه، ولأن الديموقراطية نظام له أخطاؤه ومشكلاته فلا بد من التفكير في وضع الآليات والأساليب التي تكون فعالة في تصحيح عثرات مسار التحول الديموقراطي في كل مرحلة من مراحله. وسيبقى التحول الديموقراطي العربي مرهوناً بمدى تطبيق مبادئ الحكم الرشيد وتعزيز مفاهيم التنشئة الاجتماعية السليمة من خلال وعي جديد وثقافة جديدة.

فهل سنصل يوماً إلى نظام ديموقراطي عربي؟!

رئيس التحرير

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
تليفون : 44022295 (974+)
تليفون - فاكس : 44022690 (974+)
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

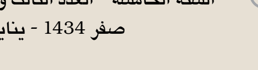
البريد الإلكتروني:
aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:
34 ش طلعت حرب، الدور الخامس،
شقة 25 ميدان التحرير
تليفاكس: 5783770
البريد الإلكتروني:
samykamaleldeen@yahoo.com

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 63



السنة الخامسة - العدد الثالث والستون

صفر 1434 - يناير 2013

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث

الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75 يورو
أمريكا	100 دولار
كندا واستراليا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي

تليفون : 44022338 (974+)

فاكس : 44022343 (974+)

البريد الإلكتروني:

al-marzouqi501@hotmail.com

doha.distribution@yahoo.com

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 0096777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة

الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف الأول:



لوحة الغلاف

Norman Rockwell -الولايات المتحدة

1894-1978 م

مجاناً مع العدد:

لطائف السَّمر في سكان الزُّهرة والقمر

نبيل سليمان

متابعات

متابعات 4

ملتقى السرد الخليجي الواقع البديل تكشفه الرواية

فلسطين صورة شعرية للحقيقة المؤلمة

كريستوفر هيتشينز .. إسرائيل غير قابلة للعيش

الأيام الثقافية الجزائرية بالمغرب: ثقافة مفتوحة.. وحدود مغلقة

في المؤتمر الدولي لاتحاد كتاب آسيا وإفريقيا: جدل حول الدستور

سيناريوهات المستقبل في مصر

معضلة فرق التوقيت .. الجمل في وجه الحاسوب

سورية: الثقافة في عداد المفقودين

التخوين والتشبيح

الرقابة السُّودانية عشوائية المنع وإطلاق السَّراح

ميديا 24

الصحافة العالمية .. لا مفر من الأزمة

أحمد السقا .. شاعر على الفيسبوك

نجوم غادرونا في 2012

شيرين في موقف صعب على صفحات التواصل

جوجل يحتفل بأول مبرمجة: أدا أوجستا بايرون

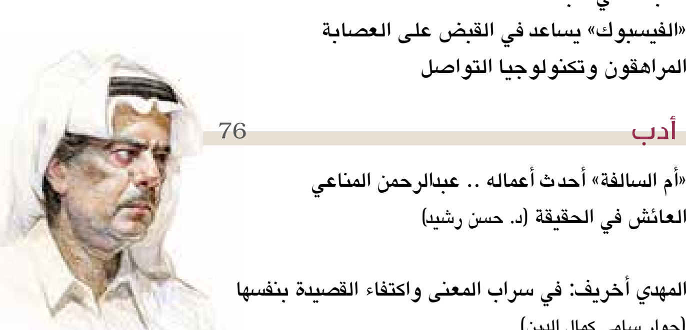
مرسي ودستوره وقراراته

أشهر مشاهير تويتر

اكتب ما في قلبك

«الفيسبوك» يساعد في القبض على العصابة

المراهقون وتكنولوجيا التواصل



أدب 76

«أم السالفة» أحدث أعماله .. عبدالرحمن المناعي

العائش في الحقيقة (د. حسن رشيد)

المهدي أخريف: في سراب المعنى واكتفاء القصيدة بنفسها

(حوار سامي كمال الدين)

وجه 108

الكلام أيضاً بضاعة تثير الطمع (سليمان فياض)



ملف العدد

المرآة قدَر الإنسان العابر

30

ترجمات

82
تزفيتان تودوروف يتطلّع إلى «ربيع أوروبي» (دانييل سالفاتور شيفر)
الكاتبة البرازيلية أدريانا ليسبوا:
أدباء أميركا الجنوبية عيونهم على الخارج (نسرين البخشونجي)
مقطع من رواية «الغراب الأزرق» .. ذلك العام (أدريانا ليسبوا)
الغابة النرويجية (هاروكي موراكامي)

نصوص

96
كنْتُ هُنَاكَ (حسن نجمي)
بجوار الملاحات (مؤمن سمير)
قصائد (انتصار دوليب)
حالة سطو (حياتي محمد أحمد)
الأجنحة واللاسلكي (د. وليد سيف)
السرّ (وجيهة عبدالرحمن)

سينما

124
المغضوب عليهم في الواقع والسينما (عبدالرحمن محسن)
«مصور قتيل» على حدود العجائبي والمرض العقلي ! (عصام زكريا)
لخضر حمينة: نعم.. كنت ديكتاتوراً (سعيد خطيبي)
تاركوفسكي - الصوفي يغزل على مرآته (وجدي كامل)

مسرح

134
«درس البيانو» المسرحية التي أعادت نبض الحياة في برودواي (أحمد مرسي)

موسيقى

136
عمار الشريعي: سفينة في بحر النغم (فيروز كراوية)
معزوفة وطن ما زال جريحاً (إبراهيم محمد إبراهيم)
فنانات يرتدين الحجاب .. ديامس تعتزل عشاقها
«غانغنام ستايل» رقصة حصان متمردة وقصيدة حب

تشكيل

144
الجبل بألوان متعددة .. سيمبوزيوم إهدن الدولي للفنون «2012» (د. خالد البغدادي)
رشيد بكار.. المرئي بوصفه «نصاً» (أنيس الرافعي)

علوم

152
الثورة البيولوجية تأكيد المساواة بين البشر (د. مصطفى النشار)
شبكة الحياة فهم جديد للبيئة (د. أحمد مصطفى العتيق)

صفحات مطوية

158
الكاتب الجبار يتعقب أمير الشعراء (شعبان يوسف)

مقالات

المرأة العربية على واجهة التغيير (الطاهر بنجلون) 22
الثقافة والربيع العربي (مرزوق بشير بن مرزوق) 29
إجازات رومانية (إيزابيلا كاميرا) 73
الحبّ والكتاب (أمجد ناصر) 85
الدكتور (أمير تاج السر) 95
شوقي وإمارة الشعر (د. محمد عبد المطلب) 110
الحنافير والرمّة وأمور أخرى (عبدالوهاب الأنصاري) 111
حلم المداخن (محمد المخزنجي) 150
رفاعة الطهطاوي وقضايانا الاجتماعية المستعصية (جمال الشرقاوي) 156
لهذا كرهت الكتابة (مكاوي سعيد) 160

ملتقى السرد الخليجي

الواقع البديل تكشفه الرواية

الدوحة - محسن العتيقي

بالرغم من نضوجه المتأخر قياساً بباقي الأقطار العربية، فإن الخطاب السردي في السعودية أسس، رواية تلوى الأخرى، تقاليده الخاصة في المنطقة، إلى أن أثبتت الرواية الخليجية بأنها قادرة على اللحاق بنظيرتها في العالم العربي. على سبيل المثال لا الحصر، لا يخفى على القراء أعمال مثل: «شقة الحرية» لغازي القصيبي، ثلاثية تركي الحمد «أطياف الأزقة المهجورة»، «طوق الحمام» لرجاء عالم الحاصلة على البوكر العربية 2011، «الأرجوحة» لبدرية البشر، «في معنى أن أكبر» لليلى الجهني، «ترمي بشرر» لعبده خال (بوكر 2010)، «بنات الرياض» لرجاء الصانع.. فكلها منجزات سردية ذاع صيت أصحابها، وتركت بصمتها على الرواية الخليجية إن على مستوى جرأة المضامين أو البناء الفني، سيما وأن التحولات العميقة التي شهدها المجتمع الخليجي تزامنت وتداخلت فيما بينها سياسياً واقتصادياً واجتماعياً ما جعل الرواية خير سند لمواكبة ورصد هذه التحولات. لكن، وإن بعدد أقل وتفاوت في المنجز مقارنة بالتجربة السردية في السعودية، ينبغي الإشارة إلى محطات مهمة من داخل منطقة الخليج؛ كتجربة ليلى العثمان، وإسماعيل فهد إسماعيل، وطالب الرفاعي في الكويت. وعبد الله خليفة، وفوزية رشيد، وأمين صالح، ومحمد عبد الملك في البحرين. وراشد عبد الله النعيمي صاحب «شاهندة» وهي أول رواية إماراتية ظهرت عام 1971، ومحمد عبيد غباش، وعلي أبو الريش، وبرهان السويدي، ومنية السالم، ثم دلال خليفة وأحمد عبد الملك، وزكية مال الله في قطر، وعلي المعمري في سلطنة عمان...

كشأن أي تأسيس، لم تعرف مرحلة اكتشاف الرواية في الخليج فيضاً في الإنتاج، لكن المتأمل في الوقت الراهن يلاحظ غزارة كمية متصاعدة، فبالإضافة إلى تحول شعراء مكرسين إلى الرواية، وإغراءات هذا الجنس الأدبي باعتباره الأكثر رواجاً، ثمة أسباب أخرى اقتصادية واجتماعية وسياسية ساهمت في قسط وفير من هذا الفيض وهي أسباب تصلح لمقاربة بنيوية خاصة، لكن ماذا عن مضامين الرواية الخليجية حالياً؟ هل قدمت طروحات مستحدثة في مفهوم السرد ومعايير النص الأدبي؟ هل تجاوزت نقل الواقع إلى خلق واقع جديد؟ وكيف ينظر الناقد إلى كتّاب الرواية الجدد؟ هل يسهم خطابهم في تفجير الأسئلة الثقافية والاجتماعية والفكرية؟ وما حدود المسافة بين كاتب النص وقارئه؟ ولماذا لجأ الشعراء الخليجيون إلى الرواية؟

هذه الأسئلة كانت محور ملتقى السرد الخليجي في دورته الأولى المنعقدة على مدار ثلاثة أيام (25 - 27 نوفمبر 2012) بإشراف وتنظيم وزارة الثقافة والفنون والتراث بالعاصمة القطرية الدوحة. الملتقى أكد في كلمته الافتتاحية على ضرورة حضور المثقف في المشهد والمتغيرات التي يعرفها العالم العربي، باعتبار الثقافة جزءاً من عملية التنمية، كما أكد على أهمية الملتقى في تصحيح الصورة النمطية التي ألحقت بالملتقيات الأدبية في الخليج بكونها نزهة فقط. شارك في الملتقى مجموعة من الكاتبات والكتّاب من دول مجلس التعاون قدموا أوراقهم موزعة بين قراءات أدبية وأطروحات نقدية حول المشهد السردي الخليجي؛ من قطر شارك كل من جمال فايز ومحسن الهاجري بقصص قصيرة، فيما قدمت نورة محمد فرج ملاحظات حول عقدة الشعر داخل الكتابة السردية. ومن السعودية؛ القاص عبد السلام الحميد والروائية بشائر محمد، وأميرة الزهراني المتخصصة في السرديات العربية الحديثة، وعبد الله النعيمي تحدث عن مغامرته بكتابة وتسويق رواية «إسبريسو» المكتوبة عبر تغريدات التويتر. ومن البحرين؛ الروائية فتحية ناصر، والناقد فهد الحسين. ومن الكويت؛ د. حصة الرفاعي تناولت أهمية الأدب الشعبي في خضم تطور الأجناس التعبيرية والتحولات الاجتماعية، والباحثة والقاصة ليلى محمد صالح التي تناولت مراحل تطور الكتابة السردية في الكويت وإسهامات المرأة الكويتية. ومن الإمارات؛ الروائية سارة الكعبي، والكاتب عادل خزام الذي قدم في ورقته كرونولوجيا المشهد السردي في الإمارات من السبعينيات إلى الآن. ومن سلطنة عمان؛ القاصان سمير العريمي، وحمود الشكيلي.



د. حمد بن عبدالعزيز الكواري وزير الثقافة في صورة تذكارية مع المشاركين في الملتقى

هبة السرور والمتعة

أميرة الزهراني متخصصة في السرديات العربية الحديثة وهي أستاذة مساعدة في جامعة الأمير سلطان بالسعودية، تحدثت في مداخلتها عن ما أسمته بالنص الذي يثير هبة السرور والمتعة، متسائلة في البداية عن أولويات المعالجات السردية، والقضايا التي تصلح موضوع كتابة؟ بالتأكيد ليس من مهمة الأدب نقل الأخبار، تقول الزهراني، معتبرة أن هذه مهمة وسائل الإعلام. لتفصيل أسئلتها أحالت إلى شواهد مأثورة لنقاد وكتاب؛ «ليست عظمة الفن أن تصور اثنين يتشاجران على الطريق، هنا كل الناس يرونه. عظمة الفن أن تملك مهارة الخبير تحت المجهر الذي يرى ما لا يراه الآخرون، والذي يستطيع التعبير عما نحسه يومياً، لكننا نعجز عن التعبير عنه (فيرجينيا وولوف)». ونقلت عن جورج لوكاش في قوله «ليست الرواية هي الواقع بل هي صورة من صور انعكاسات الواقع». وإن التناول المباشر للقضايا داخل الخطاب السردي يهدد وعي القارئ، استناداً إلى الشكلانيين الروس؛ عدو الكتابة هو جعل

بعد «بنات الرياض» لرجاء الصانع أصبح الكثير من الكتّاب يكتبون سيرهم الذاتية ويضعون على غلافها كلمة «رواية»

وعي القارئ أوتوماتيكياً؛ أي أنه يعرف نهاية العمل الإبداعي من الصفحة الأولى. وانطلاقاً من هذه العتبات تبقى الكتابات السردية المعاصرة في الخليج في نظر الزهراني عاجزة عن ملامسة القضايا الحقيقية، وفي الأدب النسائي خاصة في السعودية أصبح النص في نظرها منبراً للمحاكمات، لذلك فهي ترى أن الحاجة إلى النص الذي يلامس هموم الإنسان الخليجي وقلقه الوجودي هي ضرورية أكثر من أي وقت مضى.

نحن أمة شعرية

بملاحظاتها المقتضبة والدقيقة طرحت الكاتبة القطرية نورة محمد فرج تساؤلات في صميم البناء الروائي؛ لماذا يحضر الشعر بشكل أو بآخر في الكتابة السردية، سؤال افترضت جوابه في سؤال بديهي آخر: هل لأننا أمة شعرية، والرواية طارئة؟. وانطلاقاً من سؤالها الذي لا يطعن في الرواية وإنما هو توصيف حالة أقرت نورة فرج بطغيان اللغة الشعرية على الأدب العربي عموماً والخليجي خاصة، في حين أن الأحداث هي عنصر رئيسي في بناء الرواية. في السياق نفسه اقتبست من «الحب في زمن الكوليرا» مشهداً وصف فيه ميلان كونديرا إحدى الشخصيات بأنها تجلس على الباب كشاعر عربي بكاء، ولم تخف نورة فرج استياءها من حالات البكاء والكآبة والألم في معظم الروايات العربية.

اقتحام الشعر للرواية له انعكاسات ومبررات أخرى؛ استرسلت نورة في التساؤل من جديد: هل كون الإنسان العربي كائناً شعرياً لذلك لا يستطيع أن يعمل بشكل جماعي، في حين أن الرواية هي تعبير عن جماعة وليس عن فرد. «هذا يبرر ما يحدث في الرواية الخليجية خاصة بعد «بنات الرياض» لرجاء الصانع 2005 إذ أصبح الكثير من

الكتاب يكتبون سيرهم الذاتية ويكتبون على غلافها كلمة رواية». تخلص نورة فرج عبر تساؤلاتها إلى الاعتقاد «أنه بالرغم من كون الرواية أصبحت توصف بسيدة المشهد الثقافي في حين تراجع الشعر فإن الرواية لازالت في بدايتها الفنية وأرى الشعر أكثر نضجاً من الناحية الفنية».

قتل الرواية

مستهلاً ورقته النقدية المطولة بانطباع عام حول الكتابة السردية الخليجية، قال الناقد البحريني فهد الحسين إنه كلما قرأ نصاً خليجياً يضعه في المقارنة بين ما يكتب عربياً وعالميا، أحياناً يحس بالفخر وأحياناً بالأسف. واستأنف فهد الحسين مداخلته بوصف الشعر في هذا العصر بالعجز عن محاورة الواقع سياسياً واجتماعياً، وهذا ما يفسر برأيه لجوء العديد من الكتاب والشعراء إلى الرواية نظراً لقدرتها على منح مساحة لقول ما لا يمكن قوله في تخصص آخر. وهكذا تحول إلى السرد كل من الراحل غازي القصيبي وعلي الدميني ومهنا الجهني بوصفهم شعراء، وتركي الحمد بوصفه كاتباً في السياسة، وماجد الزهراني بوصفه ناقداً. وفي البحرين خالد البسام وهو متخصص في الدراسات التاريخية، وعبد الله المدني المتخصص في السياسة والاستراتيجيات، والفنان المسرحي خالد العريفي، والشاعر علي الجلاوي. كل هؤلاء لجأوا إلى الرواية.

كما تطرق فهد الحسين إلى المضامين العامة التي عالجتها الرواية الخليجية، واصفاً معظم ما نشر بتناوله قضايا المجتمع كالزواج والطلاق والعلاقات الأسرية والتعليم وسلطة الأسرة وسلطة الأب والعلاقات العاطفية كما في أعمال ليلى العثمان، فوزية السالم، وليلى حسن الصقر.. وهناك أعمال تناولت أزمة الإنسان تجاه واقعه المعيش مثل تجربة السعودية ليلى الجهني، وباسم العنزي في الكويت، وعز الموسوي في البحرين، سواء كانت أزمة في الهوية أو في الأقليات، أو أزمات سياسية من جملتها تأثيرات أحداث 11 سبتمبر، وحربا الخليج الأولى والثانية والغزو العراقي للكويت، هذا الأخير الذي ترك تأثيره الواضح والعميق على كتاب الكويت والمنطقة بشكل عام.

كلما قرأت نصاً خليجياً أضعه في المقارنة بين ما يُكتب عربياً وعالمياً، أحياناً أحس بالفخر وأحياناً بالأسف

كما تطرقت نفس الورقة إلى إشكالات النص الإبداعي بين كاتب النص ومتلقي النص، باعتبار المسافة بين القارئ والكاتب بكونها تتحدد بمسافة القرب بين النص والقارئ وطبيعة المكتوب. فكلما اتسعت المسافة بين القارئ والنص خضع المتلقي للنص وطبيعة المكتوب، وكلما ضاقت المسافة برزت ممارسة الفعل الثقافي. ولمقاربة هذه المسافة ضرب فهد الحسين مثالاً مبنياً على مجموعة من الأسئلة حول كتاب «ألف ليلة وليلة» يمكن تطبيقها على أي نص إبداعي، وهي أسئلة تتقاطع مع ما سبق أن طرحه عبد الفتاح كليطو حول «الليالي» في كتابه «أنبئوني بالرؤيا»: هل شهرزاد فعلا حكت كل هذه الحكايات؟ هل تتمكن شهرزاد فعلاً من السرد طوال تلك الليالي؟ وهل يتمكن شهريار من السهر؟ متى إذن ينامان؟ وإذا كان نومهما في النهار فكيف يمكن لشهرزاد الاعتناء بأمور البيت والحياة العائلية؟ وكيف لشهريار أن يمارس شؤون الحكم ومتابعة الرعية؟». هذه الأسئلة وغيرها، برأي فهد الحسين تجعل علاقة القارئ بالنص ضيقة المسافة ما يجعل أسئلته تتفجر. هذا على مستوى التلقي، أما ما يرتبط بكاتب النص فإن تطوير الكتابة السردية الخليجية يؤكد فهد الحسين في ورقته أنها متوقفة على ممارسة التجريب في اللغة السردية، وتوظيف اللغة المحكية والمناطقية والعامية، بالإضافة إلى التجريب في تعدد الرواة وانفتاح الدلالات، دون إغفال العلاقة بالواقع المعيش.

وإذ تبدو هذه الاقتراحات مستبطنة في فواصلها ناقوس خطر، فإن فهد الحسين في خاتمة ورقته يقول صراحة بأن الكتابات الشبابية استسهلت الكتابة الإبداعية عامة والسردية خاصة، وأن كتّاب اليوم يرون في الرواية السبيل الأسهل لتحقيق مشروع كتابي دون عناء القراءة والفحص في تجربة الكتابة نفسها. «هل الأعمال الخليجية تسهم في تفجير الأسئلة الثقافية والاجتماعية والفكرية؟ هل هي أعمال تتصف بالحرية في حركتها الإبداعية؟ هل تعلو من قيمة الإنسان والمرأة خاصة؟ هل تكشف عن أزمة في التراث والثقافة؟ هل هي تناقش الأقليات وتؤمن بالآخر المختلفة معه»؟ هذه الأسئلة وغيرها التي خصصتها هذه الورقة القيمة حول واقع السرد الخليجي المعاصر يمكن طرحها على الرواية العربية بشكل عام. وليس ما ختم به فهد الحسين بمعزل عن التعميم «إن جمالية النص هي التي تكشف واقعاً بديلاً، وإذا استمر وضع الكتابة السردية التي يكتبها جيل الألفية الثالثة دون الإجابة عن هذه المستويات فإن الرواية محكومة بالموت».






د. حصة الرفاعي

ليلى محمد صالح

فهد الحسين



فلسطين

صورة شعرية للحقيقة المؤلمة

عدنية شبلي

في العادة، في ما يتعلق بفلسطين، كلما ساءت الأمور، يؤكد المرء لنفسه بأنه لا يمكن لها أن تشتد سوءاً، فقط ليكتشف بعد وقت كم كان مخطئاً. وإنه بالفعل أمر غير مطرٍ بالمرة أن يجد الواحد فينا بأن خياله محدود في ما يتعلق بتخمين درجات السوء وأشكال الاضطهاد التي سيفصح عنها الوجود، وهو ما يجعل الثقة بالقدرة على الخيال من أصله تتلاشى، دع عنك بعمل شيء من شأنه أن يوقف هذا السوء.

فمثلاً، حين جاء وعد بلفور لإنشاء وطن قومي لليهود في فلسطين في العام 1917، جاء الإضراب العام في سنة 1936 رداً على عمل الحركات الصهيونية الحثيث على تحويل هذا الوعد إلى واقع ملموس، ذلك بزيادة حجم هجرة الأوروبيين اليهود إليها؛ إلى أن تم إعلان الأمم المتحدة لخطة تقسيم فلسطين في العام 1947 إلى دولتين، واحدة لليهود وأخرى للعرب. عندها قامت حرب العام 1948، التي نجمت عنها النكبة الفلسطينية، حيث جرى تهجير غالبية السكان وتدمير العشرات من القرى والمدن، وإنشاء دولة إسرائيل فوق أكثر من سبعين بالمئة من مساحة فلسطين التاريخية، حتى حرب العام 1967 ووقوعها بالكامل تحت الاحتلال الإسرائيلي. ومن الآن فصاعداً ستتصل الأمور مع الوقت إلى درجات أشد تفاقماً من السوء. وخلال ذلك، سيتأرجح الموقف العام تجاه قضية فلسطين، بين قطبين. قطب سينظر إلى درجة السوء التي وصلت الأمور إليها ثم يحدد مواقفه وأفعاله على أساسها، بعد أن يحيل كل الأسباب خلف ذلك إلى عدم قدرة الفلسطينيين على تصور كم سيئة ستصبح الأمور. بالتالي من يجتنبه هذا القطب، يجد بأن قصر الخيال أو محدوديته، هو المسؤول الرئيسي خلف معاناتنا كفلسطينيين وتدهور مصيرنا، بل ووقوعنا كضحية. بينما القطب الثاني، فسيحدد مواقفه وأفعاله السياسية، بشكل أو بآخر، بناء على رفضه الاعتراف بأنه يمكن للأمور أن تصل لهذه الدرجة من السوء، مع أنها وصلت ولما تزل تصل.

وبالرغم من اختلافهما للوهلة الأولى، ما زال هذان القطبان يتساويان بعدم قدرتهما أو رغبتهما في التغيير بشكل فعلي وجدي على مجرى الأمور في ما يخص الوجود الفلسطيني وحقيقة أن شروطه ما انفكت تزداد سوءاً.

وعلى هذه الخلفية يمكن فهم المحاولة الأخيرة في التقدم للاعتراف بدولة فلسطين في الأمم المتحدة وحشد الرأي العام خلفها، حيث إن الداعين إليها لجأوا إلى أروقة وممرات المباني الحكومية ومكاتب المسؤولين في مختلف الحكومات، من واقع باتوا متأكدين بأن لا مكان لأفعالهم فيه. وهنا بالضبط ما يجعل من عملية الاعتراف هذه خطوة تنحصر في حيز الشعرية أكثر من كونها واقعية، فالحيز الفعلي لقيام هذه الدولة بمهامها الأساسية تجاه «مواطنيها» أشبه بالغائب. باختصار، كون السعي وراء الاعتراف بدولة فلسطين ناجماً عن عدم القدرة في التأثير على الحقائق على أرض الواقع، وتغييرها، لا يمكن لهذه الدولة أن تتحقق إلا مجازاً أو على المستوى الافتراضي.

من هذا المنطلق يمكن اعتبار هذا الاعتراف ليس فقط كخطوة شعرية، إنما صورة شعرية للحقيقة المؤلمة، حيث يستمر غياب حق الإنسان في ذلك الجزء من العالم في العيش بحرية وبعيداً عن جميع أشكال الاضطهاد. إن الاعتراف الحالي بدولة فلسطين في الحقيقة، لا يتعدى حدود االدعم، هذه المرة المعنوي وليس فقط المادي كما هو الحال في غالبية الأحيان، الذي تقدمه دول العالم من حين إلى آخر إلى الفلسطينيين. في هذه الأثناء، بهذا الاعتراف، أو بدونه، ما برحت الأمور على ما هي عليه في ما يتعلق بشرط الوجود الفلسطيني - تزداد سوءاً كل يوم ومنذ عقود بلا كلل.

كريستوفر هيتشينز

إسرائيل غير قابلة للعيش

فخري صالح

يقول الكاتب والناشط السياسي كريستوفر هيتشينز، «أشعر بالظلم لكوني سأهدر الكثير من الفرص. لقد كانت لديّ خطط حقيقية للعقد التالي من حياتي، إذ عملت بجدّ واجتهاد طوال عمري لكي أجني الثمار فيما بعد. ألن أتمكن حقاً من العيش لأشهد زواج أبنائي؟ لأرى مركز التجارة العالمي يرتفع شاهقاً مرة ثانية؟ لأقرأ على الأقل - إن لم أكن لأكتب - نعي أوغاد مسنين مثل هنري كيسينجر وجوزيف راتزينجر؟» وهو يتتبع في كتابه «الموت»، الذي كتبه كفصول متعاقبة نشرت في السنة الأخيرة من حياته في مجلة فانيتي فير Vanity Fair الأميركية التي كان يعمل كاتباً فيها، علاقته مع مرض سرطان المريء الذي أصابه وأدى إلى وفاته، محلقاً في نثره الإنجليزي الساحر في مواجهة الموت المحقق الذي ينتظره. وهو يقوم بتأمل معنى الفناء دون أن تكون لديه أية أوهام ميتافيزيقية، مصراً على مواقفه الحياتية التي جعلته شخصية إشكالية في الثقافتين البريطانية والأميركية، خصوصاً فيما يتعلق بسجاله حول الله والإنسان في كتابه «الله: كيف سمم الدين كل شيء»، وكذلك تحوله في تسعينيات القرن الماضي من صفوف اليسار إلى الدفاع المتحمس عن سياسات جورج بوش الابن والحروب التي شنها في العراق وأفغانستان.

يحتل كريستوفر هيتشينز Christopher Hitchens الكاتب والصحافي البريطاني المولد الذي توفي في منتصف شهر كانون أول/ديسمبر 2011:، الأميركي الجنسية باختياره الشخصي (لأسباب تتصل بعدائه للنظام الملكي البريطاني وتفضيله شكل الدولة الجمهوري على الطريقة الأميركية) مكانة خاصة في الصحافتين البريطانية والأميركية، فهو - باعتراف محبيه وكارهيه- واحد من الصحافيين والكتاب الأكثر مقروئية في مسقط رأسه، كما في أميركا، كان يثير، على الدوام، الكثير من الجدل حول ما يكتب ويقول، سواء حول قضايا السياسة أو الثقافة أو الجدل الديني اللاهوتي الذي اندلع منذ سنوات حول مفهوم الدين والألوهية دافعاً علماء ونقاداً وأكاديميين وباحثين في اللاهوت إلى المشاركة في هذا النقاش المحتدم حول الدين في المجتمعات المدنية المعاصرة. وقد بدأ هيتشينز حياته الثقافية ومسيرته الصحافية كاتباً يسارياً شاباً لافتاً للانتباه بمعرفته الواسعة ولغته السجالية رفيعة المستوى التي تنكر بكتاب من طراز جورج أورويل وصول بيللو، وهما في الحقيقة من آبائه الروحيين في عالم الكتابة والرؤية والتصور الأيديولوجي للعالم. وقد عمل، منذ ذلك الحين، في عدد من المجلات البارزة في بريطانيا وأميركا، مسهماً في الكتابة لـ: الأتلانتيك، وفانيتي فير، وسليت، وورلد أفيرز، وفري إنكوايري، وذانيشن. وقد ألف، إلى جانب مقالاته التي جمعها في عدد كبير من الكتب، كتباً عن جورج أورويل، وتوماس جيفرسون وهنري كيسنجر.

لكن الشاب اليساري، في فترة الدراسة الجامعية في جامعتي كمبريدج وأكسفورد، والعضو فرع الشباب في حزب العمال البريطاني (الذي طرد مع مجموعته التي قيل إنها سعت إلى تخريب فكر حزب العمال)، بدأ يتجه في بداية تسعينيات القرن الماضي نحو أفكار المحافظين الجدد في أميركا، مبرراً حصار العراق، واحتلال أفغانستان، ثم احتلال العراق عام 2003، والحرب على الإرهاب.

اللافت في مسيرة هيتشينز، الذي تمتع في الثمانينيات بصداقة إدوارد سعيد وشارك معه في تأليف كتاب بعنوان «لوم الضحايا» (1988)، أنه ظل، وحتى هذه اللحظة، بقي منافحاً عن القضية الفلسطينية ومعادياً شرساً للصهيونية



هيتشينز: لن يكون أحد قادراً على محو مشهد ميدان التحرير من ذاكرة العرب

عاداً إياها «حركة شبه دينية، شبه قومية، شبه عرقية، وأيديولوجية متطرفة» ضارة باليهود، قائلاً إنه أفضل بالنسبة لليهود أن يشاركوا في تطوير المجتمعات العلمانية المدنية التي تضمهم إلى جانب الأعراق والقوميات والديانات الأخرى. وقد شن هيتشينز في كتاباته ومحاضراته حملات متواصلة على ما فعلته إسرائيل بالفلسطينيين، مصرحاً أن إسرائيل، بسبب طبيعة نشأتها وتكوينها الديموغرافي وموضعها الجغرافي، هي دولة غير قابلة للعيش ومواصلة الوجود، ما جعل وسائل الإعلام الصهيونية تصفه بأنه «معاد بارز للصهيونية» رغم كونه متحدراً من أصول يهودية.

نظرة هيتشينز إلى المسألة الفلسطينية، وموقفه المعادي للصهيونية، لم ينسحبا على موقفه من الإدارة الأميركية في زمن جورج بوش الابن، وأفكار المحافظين الجدد الخاصة بـ«الحرب على الإرهاب» و«سياسة التدخل» في دول الشرق الأوسط لفرض الديموقراطية؛ فهو أصبح، على خلاف تكوينه الأيديولوجي ورؤيته اليسارية للعالم، منافحاً عنيداً عن سياسات المحافظين الجدد، وعلى رأسهم بول وولفوفيتز، وناقداً غاضباً لسياسات اليسار الأوروبي والأميركي الذي اتهمه بالدفاع عن الدكتاتورية واتخاذ مواقف اعتذارية تبريرية لما فعله أسامة بن لادن والقاعدة سواء في 11 أيلول/سبتمبر 2001 أو قبل ذلك وبعده في إفريقيا وأوروبا وأفغانستان والعراق. لقد مثلت مواقف اليسار هذه قطيعة حادة بين هيتشينز وأصدقائه في اليسار البريطاني والأميركي، فقطع علاقته بمجلة نانيشن The Nation الأميركية التي تعبر عن آراء هذه المجموعة من مثقفي اليسار الذين شنوا حملات ضارية ضد سياسة إدارة جورج بوش الابن في حربه على الإرهاب واحتلاله أفغانستان والعراق.

ما يلفت الانتباه في تحولات هيتشينز الفكرية أنه في كتابه «دون أي شك» Arguably، الذي صدر في السنة الأخيرة من حياته، يعيد النظر في هذه المرحلة من تحولاته الفكرية، مصراً على رؤيته للأوضاع الجيو سياسية في العالم، خصوصاً فيما يتعلق بالإرهاب وما سماه في يوم من الأيام «البن لادنية»، مقارناً بين نموذج محمد عطا، الذي دفعته حماسته الدينية وغضبه العقائدي إلى قتل آلاف من البشر في برجي التجارة العالمي، وبين نموذج محمد البوعزيزي الذي أشعل النار في جسده تعبيراً عن الرغبة في عيش أفضل لشعبه التونسي. يرى هيتشينز في هذا الفارق، بين التضحية بدافع عقائدي والتضحية بدافع مدني، الذي يمثل توقاً إلى الديموقراطية والعدالة الاجتماعية والعيش بكرامة، ترياقاً ضد التطرف والإرهاب، اللذين تبنتهما القاعدة. «لقد رغب (البوعزيزي ورفاقه) أن يعيشوا عيشاً أفضل من حياة الأقنان التي تجبرهم على عيشها نخبة حاكمة محتضرة آيلة للزوال». وهو يسوق المديح لما حدث في «الربيع العربي» قائلاً إن ما فعله العرب يمثل تفضيلهم الموت الذي يعشق الحياة على الموت في الحياة، وتشديدهم على المواطنة والطابع المدني للعيش. «سوف تتراجع الأمواج، وتتغير الخضرة ليحل الغبار واللون البني الكالح مكانها، لكن لن يكون أحد قادراً على محو مشهد ميدان التحرير من ذاكرة العرب.»

تلك هي الأمثولة التي يستخلصها هيتشينز من ربيع العرب، رغم تعويله على التحولات البيروقراطية الصغيرة في بناء الدولة المدنية القادرة على هزيمة التطرف والإرهاب والتعصب العقائدي والطائفي.



الأيام الثقافية الجزائرية بالمغرب

ثقافة مفتوحة وحدود مغلقة

الجزائر - نوّارة لحرش

احتضنت الرباط، مؤخراً، الأيام الثقافية الجزائرية، واحتفى المغرب بالبلد الشقيق، رغم الأبواب الموصدة بينهما. التظاهرة جاءت في إطار تمتين علاقات التعاون الثقافي بين المملكة المغربية والجزائر، وذهبت الجزائر إلى جارتها المغرب بترسانة فنية وثقافية، تكونت من أكثر من 114 مشاركاً، في المسرح والأدب والسينما والرقص والفن التشكيلي. على أمل أن تقرِّب الثقافة بين بلدين باعدت بينهما السياسة.

هذه الخطوة الثقافية التي جاءت في ظل الحدود المغلقة والخلافات السياسية، أسالت حبراً كثيراً في صحافة البلدين، وفي أوساط المثقفين والأدباء. فمنهم من استبشر خيراً واعتبرها فرصة لتعزيز التعاون والتقارب الثقافي وبأنها قد تستثمر في اتجاه فتح الحدود، ومنهم من استغرب أن يحدث تقارب ثقافي في وقت تبقى فيه الحدود مغلقة.

حول الموضوع تحدث الروائي عبد الغني بومعزة قائلاً: «المغرب والجزائر شعب واحد، بلغة واحدة. اللهجة المغربية العامية هي ذاتها الجزائرية، مع بعض الفروق البسيطة، دون أن أتحدث عن اللغة العربية مروراً بالهوية المكانية والتاريخ ما له وما عليه، يعني تقريباً الجزائر والمغرب شعب واحد قسمته، بعنف ودموية، الكولونيالية، وزادت الحسابات الضيقة في أعلى هرم السلطة من الفجوة وعمقت من هذه الحدود». ويضيف صاحب رواية «الأميرة والغول»: «الثقافة ستقرب، بشكل من الأشكال، بين الشعبين والبلدين شريطة وضع استراتيجية واضحة على المدى البعيد، كالأيام الثقافية الأخيرة على سبيل المثال لا الحصر، ومن الأفضل للنخب أن تقوم بهذه المهمة لأنها الأعلم بالوضع. بالطبع التقارب والحوار بين الطرفين ليسا بمعجزة لأن ما يجمعنا أكثر مما يفرقنا».

من جهته، يتحدث الكاتب عمر عيلان عن تقارب متواصل بين البلدين رغم الحدود المغلقة منذ 1994 قائلاً: «أنا لا أرى أن هناك حالة من التشنج في العلاقات البينية، وتأتي الأيام الثقافية الجزائرية، التي أُقيمت في المغرب مؤخراً، لتعطي دفعاً أكبر لعوامل التواصل القائمة أصلاً منذ مدة، بين فعاليات جامعية وأكاديمية كثيرة ومتعددة، فالكثير من أساتذة الجامعة الجزائرية يزورون سنوياً المغرب، كما أن هناك أيضاً مشاركات لجامعيين من المغرب في مختلف الأنشطة والملتقيات الجامعية في الجزائر». عيلان أنهى كلامه لـ لوحة بنبرة متفائلة بدور الثقافة وبما يمكنها أن تقدمه وتفعله من تقارب، مع إمكانية وضرورة استثمارها خدمة لتمتين العلاقات الثنائية. في السياق نفسه، يرى الكاتب والمترجم عمّير بوداود أن ما يجمع الشعبين من أواصر الهوية والتاريخ المشترك لا يمكن أن تفسده السياسة، إذ يقول: «لا يختلف اثنان على ما للثقافة من دور وأهمية في بناء جسور التواصل بين الشعوب، وبالتالي، فإن من شأن حدث ثقافي مهم كالأيام الثقافية الجزائرية بالمغرب الشقيق أن يُخفف من وطأة السياسة المهيمنة على المشهد الإعلامي خاصة في تصور الواقع الحالي للعلاقة بين البلدين، ويحاول من جهة أخرى رأب الصدع وترميم شروخ إفرازاتها السلبية على الشعبين»، ويضيف بوداود: «عندما يكتشف المواطن، من هذا البلد أو ذاك، وهو يتابع الفعاليات الثقافية بزخمها وتنوعها، مقدار التقارب الذي يربط الثقافتين في روحها ووجدانها، ستترسخ لديه القناعة التامة أن ما يجمع الشعبين من أواصر الهوية والتاريخ المشترك، لا يمكن أن تفسده السياسة بأي حال من الأحوال». ويختتم بوداود حديثه عن الحدود التي ما تزال مغلقة: «أعتقد أن الاستفادة من فتح الحدود ستمس كافة مناحي التقارب الإنساني بين الشعبين الشقيقين، أنا كجزائري أطالب بالتأكيد وبإلحاح بفتح الحدود بين البلدين».

في المؤتمر الدولي لاتحاد كتاب آسيا وإفريقيا:

جدل حول الدستور



القاهرة- سامي كمال الدين

وسط أجواء خيمت عليها المليونيات المؤيدة والأخرى المنددة بقرارات الرئيس الدكتور محمد مرسي، وبين التأكيد على أهمية أدب المقاومة الفلسطينية والإشادة بحصولها على صفة بلد مراقب في الأمم المتحدة، اختتم المؤتمر السادس لاتحاد كتاب إفريقيا وآسيا فعالياته في القاهرة (7 - 10 ديسمبر/كانون الأول).

مثلما اختلفت القوى السياسية على مشروع الدستور في مصر، اعترض محمد البدوي رئيس اتحاد كتاب تونس، وعز الدين حمروش نائب رئيس اتحاد كتاب المغرب على المادة الثانية من دستور الاتحاد المتعلقة بتثبيت مقر اتحاد كتاب آسيا وإفريقيا بالقاهرة، لأن هنا - برأيهما - يتعارض مع المادة 12 التي تقر بأن يكون الأمين العام من دولة المقر. كما حدث اختلاف أيضاً حول المادة الخامسة، المتعلقة بصلاحيات الرئيس والأمين العام، ومدى أحقية الرئيس في حضور اجتماعات الأمانة العامة، واختلف بعض الأعضاء أيضاً حول المادة الثامنة وآلية انتخاب الرئيس، حيث اقترح ممثل كتاب الكويت أن يتم انتخاب الرئيس كل ثلاث سنوات، مع انعقاد المؤتمر من الدولة المستضيفة للمؤتمر، ولكن آخرين قالوا إن هنا يتعارض مع المادة السابعة التي تنص على ضرورة أن يكون رئيس المؤتمر أحد الأدباء المشهورين، وربما تستضيف المؤتمر دولة صغيرة لا يوجد بها أدباء مشاهير، وحلاً لهذه الأزمة تم إلغاء شرط شهرة الأديب عالمياً كرئيس للمؤتمر، ويكون استضافة المؤتمر بالتناوب بين قارتي آسيا وإفريقيا.

وتم على هامش المؤتمر نفسه، تخصيص جائزة تحمل اسم فلسطين، وذلك بناء على اقتراح وفد فلسطين، وسيقوم الاتحاد بوضع شروطها والإجراءات المنظمة لها لاحقاً، ووافق المؤتمر على تولي العراق رئاسة مكتب تنمية الموارد والإيرادات الخاصة بالاتحاد، وقد ترشحت كل من العراق وفيتنام لاستضافة الدورة القادمة للاتحاد، المنتظرة الربيع القادم.

المؤتمر الذي انطلقت فعالياته من دار الأوبرا المصرية، شارك فيه ممثلون عن 60 دولة إفريقية وآسيوية، من بينهم 70 كاتباً وأديباً مصرياً، وتم اختيار مصر لتكون المقر الدائم للأمانة العامة، وبالإجماع انتخب أعضاء الاتحاد الكاتب محمد سلماوي أميناً عاماً، وانتخبوا ثلاثة نواب للأمين العام من فيتنام والأردن وأوغندا. واجتمع محمد سلماوي مع الوفود المشاركة بالمؤتمر لوضع مقترحات بتشكيل هيئة المكاتب التي نص عليها دستور الاتحاد، ودارت النقاشات حول مجموعة من النقاط أهمها إنشاء مكتب خاص بالترجمة، وكان صاحب الاقتراح الدكتور حلمي الحديدي الذي شارك في الاجتماع بصفته رئيس منظمة شعوب آسيا وإفريقيا التي أصبحت عضواً مراقباً بالاتحاد، كما أضاف اقتراحاً آخر يقضي بإنشاء مكتب خاص بالإعلام، واقترح رئيس اتحاد كتاب السودان أن تضم هيئة المكاتب مكتباً للنشر والدراسات والبحوث.

فيما اقترح اتحاد كتاب النيجر وأوغندا إنشاء مكتب خاص بفض المنازعات وحل المشكلات، ومكتب للنشاط الثقافي، ومكتب للتراث الشفاهي يؤرخ لحركة التحرر الجماعي، كما طالب الدكتور حلمي الحديدي بعودة إصدار مجلة «لوتس» والتي كانت تصدر بثلاث لغات: العربية والإنجليزية والفرنسية.

تاريخياً، تزامنت نشأة الاتحاد عام 1958 في مدينة طشقند مع حركة التحرر في القارتين ضد الاستعمار، حيث عقد مؤتمره الأول بحضور بعض كتاب آسيا وإفريقيا الذين عبروا عن رغبتهم في تشكيل اتحاد يعبر عن ضمير الشعوب الآسيوية والإفريقية، وتم نقل مقره الدائم إلى القاهرة عام 1962، رحلة طويلة قطعها الاتحاد خلال فترة زمنية تتخطى نصف قرن من الزمان منذ نشأته وحتى توقفه عام 1988 بمؤتمر تونس، لأسباب سياسية، رافقت انهيار الاتحاد السوفياتي.



سيناريوهات المستقبل في مصر

حسين محمود

الذي ينظر إلى حال مصر هذه الأيام يثور في ذهنه السؤال البديهي والتقليدي: ما الحل؟ ما هي سيناريوهات المستقبل؟

والسيناريو كلمة تطلق عادة على ترتيب المشاهد في الأفلام، حيث يصمم السيناريست تتابع اللقطات والمشاهد التي تتألف فيما بينها وتكون المنتج النهائي وهو الفيلم الذي نراه على الشاشات. ولكن سيناريوهات المستقبل هي نوع من الدراسة العلمية السياسية غير شائعة في بلادنا ولكنها موجودة في بلاد أخرى، حيث يقوم الخبراء بتحليل الواقع وتحديد مؤشراته وميوله ودوافعه، والتنبؤ بالمستقبل القريب والبعيد، وتهدف هذه الدراسات إلى وضع الخطط والاستراتيجيات المستقبلية في جميع المجالات، بداية من الزراعة والصناعة وانتهاء بالحرب ضد أي طرف خارجي، ناهيك عن احتمالات الأخطار والكوارث الطبيعية. ومن المؤكد أن بلداً مثل أميركا لابد أن لديها خططاً لمواجهة احتمال أن يضرب نيزك كوكب الأرض، وكان لدى الاتحاد السوفياتي السابق خطة متكاملة لمواجهة أي عدوان نووي محتمل، بما في ذلك المخابئ تحت الأرضية المبطنة بالرصاص، وهناك طائرة مشهورة عليها مفاتيح الأسلحة النووية تسمى «طائرة يوم الدينونة» يهرب عليها الرئيس الأميركي ومعه شفرات السلاح النووي حال وقوع كارثة تمنعه من البقاء على الأرض لإدارة بلاده.

أما سيناريوهات المستقبل في مصر فلا أعتقد أنها مطروحة حتى الآن على أي مستوى. ولكن دعونا نفكر في بعض الاحتمالات التي يمكن أن تطرأ وتتحدد بموجبها علامات على المستقبل القريب للنظام السياسي الذي قد يقود مصر وينهي حالة التوتر والاضطراب السياسي الحالي. إن القوى السياسية أو القوى التي يمكن أن تؤثر على الواقع السياسي الحالي تنقسم إلى قسمين رئيسيين ناشئين عن تجمع أقسام فرعية أكثر من أن تحصى على وجه الدقة:

- التيار الأول يتمثل في «الإسلام السياسي»، والثاني «في التيار المدني»، والإسلام السياسي في مصر يتألف من جماعة «الإخوان المسلمون» والسلفيين والجهاديين، وأحزاب دينية ترتدي عباءات غير دينية مثل الأحزاب التي جاء على رأسها أعضاء سابقون في جماعات الإسلام السياسي، مثل عبد المنعم أبو الفتوح وحزب مصر القوية وعمرو خالد وحزبه أيضاً، وعصام سلطان في حزب الوسط إخواني الطابع. وبينهم روابط معلنة وروابط غير معلنة وتحالفات استراتيجية وأخرى تكتيكية، وانفرادهم بالسلطة لا يؤمن للبلاد نوعاً من الاستقرار، فهم ميالون للخلاف والاختلاف فيما بينهم، وهو خلاف واختلاف يأخذ بعداً عقائدياً يجعله صعباً على السيطرة وعنيفاً في الممارسة، فإذا انفردت جماعات الإسلام المتحالفة بالسلطة ستكون الخطوة القادمة هي الاعتراك والاحتراب فيما بينها هي الأقرب إلى التوقع. فإن دانت السيطرة لهذا الاتجاه يمكن أن نتوقع أن يبدأ صراع داخلي فيما بينها لن يكون أقل حدة من الصراع الحالي بين التيارين الرئيسيين.

- أما التيار المدني فهو يضم أحزاباً من أطياف مختلفة ما يفرق بينها أكبر مما يجمع بينها، ففيهم اليسار بأطياف متعددة ما بين الاشتراكي والشيوعي والاشتراكي الديموقراطي، ومنهم الناصري وهو «اشتراكي مصري على منهج عبد الناصر»، وفيهم أحزاب وسط وهي كثيرة العدد غير محددة الملامح، تأخذ بالعدالة الاجتماعية في إطار اقتصاد السوق،



وهي تقترب إلى اليسار في فرعها الراديكالي (يسار الوسط) وتقترب إلى اليمين في فرعها الليبرالي (يمين الوسط). ثم اليمين، والذي خرجت منه الأحزاب الدينية حتى لم يتبق فيها سوى النزر اليسير الذي يرتبط بعلاقات مصالح اقتصادية وتجارية ويتألف من مجموعة من رجال الأعمال غالباً ما لا تجد الوسيلة المناسبة لتمثيلها السياسي سوى الآراء المتفرقة والتي أحياناً ما تكون متطرفة، وتميل هي أيضاً إلى الحلول العنيفة الأقرب إلى الفاشية، وهذا هو سر قربها من اتجاهات الإسلام السياسي. ووصول التيار المدني هو الآخر لا يمكن أن يعتبر مبشراً بالاستقرار السياسي، بل يمكن أن يكون بداية لصراع سياسي قد يطول لعقود عديدة، ولكنه سوف يكون صراعاً تحكمه قواعد الديموقراطية السياسية ويقطف ثمار الصراع فيه المواطن العادي باعتباره الناخب الذي يعطي الحياة لاتجاه ويقضي على آمال الآخر، والصراع في هذه الحالة تنافسي، والمنافسة بطبيعتها تصب في مصلحة جودة الخدمة المقدمة للمستخدم النهائي، وهو في هذه الحالة المواطن.

وبين التيارين الرئيسيين هناك قوى غير ممثلة سياسياً، وهي «حزب الكنبة الشهير» ولا أطماع له في الحكم، ولكن قد يكون مؤثراً في تغليب طائفة على أخرى إذا تخلى عن دور «الجوقة» التي تعلق على الأحداث ولا تتدخل فيها. وبعض رجال الأعمال، وخاصة المشروعات الصغيرة ومتناهية الصغر المشغولة بأكل العيش، مهما كانت الظروف، ولها أطماع غير سياسية ولكنها مبررة، ولها وجود كبير في الشارع، ولها تأثير محافظ على المستويين السياسي والاجتماعي. ولكن أهم القوى غير الممثلة سياسياً هي المؤسسة العسكرية، وهي أقوى مؤسسة في مصر وأكثرها استقراراً، وهي قوية اقتصادياً وعسكرياً وتنظيمياً، فيها عناصر الولاء والتركيب الهرمي الصارم وتتميز بأنها تمثل «الأمل» الدائم عند اشتداد الأزمة بالشعب، فإذا أتعبه شيء يطلب تدخل الجيش، وعندما يتدخل الجيش في شأن عام في مصر لا تستطيع أي مؤسسة أخرى أن توقفه. وهذه القوة غير الممثلة سياسياً هي التي احتلت قمة السلطة السياسية دائماً في مصر، حتى أيام المماليك الذين كانوا بمثابة عساكر لهم تربية حربية، ثم محمد علي وهو عسكري في الجيش التركي، وسلالته التي سارت على نهجه، ثم النظم التي أعقبت ثورة 52 وحتى مبارك. ولم يغب الجيش عن السلطة سوى في الشهور الخمسة التي حكم فيها الرئيس المدني المنتخب محمد مرسي.

من هذه القوى ليس هناك قوة جاهزة للحكم في مصر عدا سلطة الإسلام السياسي والجيش، وكلاهما اختيار يبعد بمستقبل عن المسار الديموقراطي، أما التيار المدني فهو الأمثل للمستقبل، ولكنه لم يصبح بعد جاهزاً ومؤهلاً لطرق أبواب المستقبل.

السيناريو القريب لحل أزمة الاضطراب السياسي في مصر هو أن يستمر الإخوان المسلمون في سدة الحكم بهدف التمكين من إقامة الدولة التي يمكن أن تصبح «أممية وتوسعية» طبقاً لما هو معروف في أدبيات الجماعة عن دولة الخلافة، أو تكون قومية دينية الطابع تهدف إلى إقرار أسلمة الدولة في جميع شؤونها. والاحتمال الأبعد هو أن تدفع الدولة في ظل الإخوان إلى بناء توافق وطني، حتى ولو انتهت الأزمة الطارئة الحالية إلى نوع من التوافق. وسوف تعتمد دولة الإخوان على «الشعب» باعتباره محافظاً في أغلبيته ودينياً بالفطرة والتاريخ ونوعية التعليم والثقافة السائدة التي ينجح فيها دائماً الاستقطاب إلى تغليب أحد القطبين بأغلبية ساحقة على الطرف الآخر، ولم يعرف التاريخ من قبل في مصر انتصاراً للقطب المدني على هذا المستوى الشعبوي. ولكن لن يكون لدى دولة الإخوان موانع في بناء توافق مرحلي تكتيكي ينهي الأزمة الحالية ولكنه سوف يحصن إلى حد بعيد خطواتها القادمة اعتماداً على إتعاب الشعب من الاحتجاج والتظاهر.

الخيار الآخر هو استيلاء الجيش على السلطة وتدشين فترة انتقالية جديدة عسكرية تستنسخ تجارب الحكم الوطني العسكري الذي لم تتحدد في مصر على نحو خاص ملامح أيديولوجية له، ما بين نظام يهتم بالعدالة الاجتماعية على حساب الديموقراطية عند عبد الناصر ونظام يهتم بالسوق على حساب الديموقراطية أيام السادات، ثم حكم يغلب عليه الفساد السياسي والمالي والإداري دون ملامح أيديولوجية يمكن التعرف عليها. ولا أحد يضمن كيف سيكون عليه أي حكم عسكري قادم، ولكن تبدو البلاد بحاجة إلى بطل قومي كاريزمي يمكن أن يظهر من بين صفوف الجيش يعيد ديكتاتورية عسكرية تضبط أداء المرحلة الانتقالية وتنقذ البلاد من الفوضى.

معضلة فرق التوقيت

الجَمَل في وجه الحاسوب

د. عمار علي حسن

بعير في وجه حاسوب. هكذا ظهر الفارق بين ثوار يطلقون غضبهم عبر أحدث ما جاد به العلم في مجال الاتصالات، وسلطة أرسلت إليهم الجمال والبغال لتدوسهم في ميدان التحرير، فعادت الدواب القهقرى وهي تحمل على ظهورها بقايا رجال مبارك، لتلقيهم في الدرك الأسفل من التاريخ، لكنها لم تلبث أن عادت من جديد وعلى ظهورها رجال جدد، يرتدون في معاصمهم ساعات حجرية، وينفخون في الرمل، متوهمين أن بوسعه أن يغطي على الطمي، ويأخذ البلاد والعباد إلى القرون الغابرة.

هو إذاً «فرق توقيت» يجسد ويمثل المعضلة الرئيسية التي تعاني منها مصر الآن بعد مرور سنتين على ثورتها المجيدة، فارق بين من آمن منذ اللحظة الأولى بأنها ثورة لا بد أن تحدث تغييراً جذرياً، وتكنس في طريقها ركام الفساد والاستبداد، وبين من اعتبرها فرصة تاريخية ليجلس على كراسي الحكم ثم يدير ظهره لكل شيء، دماء الشهداء وحاجات البسطاء، ورؤى الأذكياء، وأحلام الشعراء.

وفارق بين من يرى أن التقدم هو الارتفاع إلى أعلى والسير إلى الأمام ومزاحمة الكبار على عظائم الأمور والأماكن والمكانات، ومن يتوهم أنه الهروب إلى دهاليز الماضي والعودة إلى الخيمة وريح السموم وصليل سيوف يراوح بين نعرة القبيلة وبين التوهم بأن العقيدة تحتاج إلى حراس، يزهقون الأرواح في سبيلها.

وفارق أيضاً بين من يؤمن بأن الأمر الطبيعي هو أن يدخل التنظيم في عباءة الدولة وبين آخر يعتقد أن بوسعه أن يحشر الدولة في عباءة التنظيم. الخيار الأول طبيعي وحقيقي ومبرر ومفهوم لاسيما في بلد كبير وعريق مثل مصر، استطاع عبر تاريخه المديد أن يهضم ثقافات ويذيبها، ويطوق نوايا سيئة ويهزها حتى تتآكل ويفرغها تباعاً من مضمونها. وهو مبرر أيضاً لأن كل الذين أنصتوا إلى الإخوان قبل الثورة ظنوا أن ما يحول بينهم وبين الدخول تحت طائلة الدولة هو وجود نظام مستبد فاسد يتربص بهم، لكن ها هم يجلسون مكانه ويحوزون ما هو أوسع من سلطاته ومع هذا يصرون أولاً على أن تبقى جماعتهم فوق الدولة أو بعيداً عنها أو دولة أخرى داخلها، ويصرون ثانياً على أن تأتي الدولة نفسها راكعة عن طيب خاطر وهي مغمضة العينين رافعة يديها في استسلام ثم تهرع لتتدثر بعباءة الجماعة على صغر حجمها واهترائها لو علم أصحابها.

أما الخيار الثاني فيثير السخرية، ففضلاً عن أنه ينم عن روح متوثبة للطغيان والاستحواذ ونفس شرهة تواقة للخطف والابتلاع، فإنه مستحيل تطبيقه، فلا الجماعة لديها مشروع لاستيعاب الدولة أو حتى إدارتها، ولا لديها من الخبرات والكوادر من بوسعهم أن يصنعوا قراراً رشيداً، أو يرتبوا أحوال الناس ومعاشهم على سنن الكفاية والعدل والرفاه. بل بدا شعارها الأثير «نحمل الخير لمصر» موضع تهكم شديد وجارح، فيما اختفى شعارها التاريخي «الإسلام هو الحل» بعد أن أدى دوره في الاستعمال السياسي الواقعي والعملي المتنصل من أي حمولات للمبادئ والقيم والمصالح العامة.

لكنه العناد، الذي يورث الكفر، يدفع الجماعة، بعد أن صدَّرت بعض رموزها في العقود الفائتة ليرسموا لها صورة معتدلة، كي تدخل هي تحت عباءة الزمن القديم، وتجري عليها معادلة «فرق التوقيت» بعد أن تحالفت مع التيار السلفي، الذي يعيد كل شيء إلى مكان أو زاوية راكدة ينقسم فيها العالم إلى فسطاطين، ويعاد من جديد وضع الجمل في وجه الحاسوب.

والإخوان لن يقروا بهذا، كعادتهم، وينكرون أن يكون ما يميلون إليه قديم إلى هذه الدرجة، ويزحزحون التوقيت ولو على مستوى الشكل، إلى عهد أقرب، لنجد فيه أن من يقف في وجه الحاسوب ليس بعيراً بل «نورج» يجاهد في سبيل أن يؤدي دوره، متغافلاً عن أن الإنسانية قد عرفت أحدث



محمد مرسي



حسني مبارك .. ماضٍ يرث ماضياً

ميكنات الزراعة والحصاد.

العودة إلى الوراء ظاهرة في «الدعاية الإخوانية» التي لم تدرك حتى الآن أن العالم تحول إلى حجرة صغيرة، وأن أسلوب جوبلز في ترويج الأكاذيب وتشويه الخصوم والمنافسين وإرهابهم لم يعد يصلح أن يعيد شعب غضب وثار، إلى القمقم. وعلى الوجه الآخر فإن الدعاية الإيجابية لصالح السلطة، والتي تحاول أن تصور رئيس الدولة على أنه ولي الأمر الذي تجب طاعته في المنشط والمكره، لا تلقى قبولاً لدى شعب يتابع قصص وحكايات المهانة التي يكابدها رئيسه السابق في سجنه، وهو الذي ظن أنه في عصمة من المحاسبة والمساءلة وأن كل شيء يجري وفق مشيئته.

كما أن «النموذج المملوكي» الذي يرهن الدولة لصالح أمراء الجند، ليس له محل من الإعراب ولا الوجود، ولا يمكن لمجتمع حلم ببناء مؤسسات حديثة، تعزز المسار الذي بدأه محمد علي وراكم عليه من جاء بعده، أن يتواءم مع طريقة قروسطية في الإدارة والتسيير، أو يقبل أن يقوم رجال السلطة بالحديث عن تسليح شباب تابعين لهم كي يدافعوا عن أنفسهم أو عن مقرات جماعة الإخوان وحزبها.

وظهر فرق التوقيت أيضاً في نظرة الإخوان إلى مؤسسات الدولة، فالجماعة لا تستوعب مقتضيات ومتطلبات الدولة الحديثة، التي تفرض فصلاً تاماً بين السلطات الثلاث، وتحاول أن تسعيد موقع الحاكم في القرون الوسطى، الذي يهيمن على كل شيء. وقد ظهر هذا في تصرف الدكتور مرسي حين أراد أن يضع يده على القضاء بعد أن امتلك السلطتين التنفيذية والتشريعية. وقد برر له أحد الدعاة هذا بالقول: «كان الرسول صلى الله عليه وسلم يعين القضاة ويعزلهم وسلك الخلفاء مسلكه في هذا»، وهي اللغة ذاتها التي يتحدث بها بعض السلفيين سواء في تأييدهم للرئيس، أو في مواجهتهم للمختلفين معهم فكرياً وسياسياً، بل إنهم يغلظون عليهم ويتوهمون أن العلاقة معهم هي ذاتها التي كانت تربط بين المسلمين الأوائل وكفار مكة أو يهود المدينة، وهذا ليس زعماً ولا ادعاء إنما تصور مستخلص من تصريحات السلفيين وأحاديثهم وكذلك تصرفاتهم المتتالية.

ويتجلى فرق التوقيت أيضاً في أسلوب إدارة التنازع، إذ ابتعدت جماعة الإخوان عن الطرق القانونية والمؤسسية في هذا الشأن ولجأت إلى أسلوب بدائي، تمثل في دفع ميليشيات لحصار المحكمة الدستورية العليا ومدينة الإنتاج الإعلامي وفض اعتصام الثوار أمام قصر الرئاسة، والتهديد باقتحام مقرات أحزاب المعارضة وحرق مقرات الصحف المستقلة والحزبية وإعداد قوائم اغتيالات لكتاب ومثقفين وإعلاميين وساسة.

وقد بدا جلياً عقب نجاح الثورة في الإطاحة برؤوس نظام مبارك أن جماعة الإخوان ليست راغبة في التقدم إلى الأمام من خلال شراكة وطنية كاملة مع القوى الثورية والمدنية، بل رجعت خطوات إلى الخلف بتحالف مع السلفيين، ربما لأنها اعتقدت أنهم القوة الأكبر على الساحة، أو لأن قادة الجماعة الحاليين قد تسلفوا بالقدر الكافي الذي يجعلهم لا يجدون أي غضاضة في أن يضعوا أيديهم في أيدي أصحاب تصور يبتعد كثيراً عن ثقافة المصريين وقيمهم الحضارية وطرائق عيشهم وطبيعتهم الدينية الوسطية المعتدلة. وفي تصرف الإخوان هنا غياب لإدراك فروق التوقيت بين ما يريده الشباب، وهم القوة الرئيسية في الثورة، وما تريده الجماعة التي لا هم لها ولا صناعة سوى السيطرة على الحكم بأي طريقة، ولو على حساب ما تبقى من مشروعها.

وتم تكريس فرق التوقيت هنا في مشروع الدستور، الذي جاء ترجمة قانونية واضحة وفاضحة لخطة «التمكين» التي وضعتها الجماعة في تسعينيات القرن المنصرم، وهي حزمة من الإجراءات التي تقوم على التسلل إلى مؤسسات الدولة والاستيلاء عليها، ولو على مهل، ثم جاءت الثورة لتدفع الإخوان إلى التسريع في تحقيق هذا الهدف وتحصيله بأي وسيلة وأي ثمن. فالثوار انتظروا أن يعكس الدستور أهداف الثورة ومطالبها وغاياتها، ويهندس الأحلام التي راقت لهم للعيش في دولة وطنية حديثة، وتحت حكم مدني لا لبس فيه ولا التواء، ولا يريدون أن ينفكوا حتى يحققوا أحلامهم تلك.

وفي كل هذا يخون الوقت الإخوان دوماً، فهذا وقت الثوار الذين يضمون إلى صفوفهم كل يوم شباباً جدداً، ومن أعمار مختلفة تبدأ من الصبية وحتى مشارف الأربعين، في مجتمع يشكل الشباب النسبة الأكبر من تركيبته السكانية، بينما تصر الجماعة أن تتعامل معهم بعقلية مكتب إرشادها الذي يعاني من شيخوخة سواء على مستوى سن أعضائه أو طريقة تفكيرهم.

إنه حقاً فرق توقيت، لا يدركه كل من يصل إلى السلطة، فلا المجلس العسكري استوعبه ولا الإخوان يدركون كنهه، وتغافل كلاهما عن أن هناك قوة ثورية حقيقية موجودة، وهي الرقم الصعب، العصي على الهضم والإقصاء، وكل من لا يفهم هذا أو يغفل عنه، مصيره الخسران المبين، وقد لا يكتشف هذا إلا بعد فوات الأوان، أو حين يدرك «فرق التوقيت».



وسط الموت، لا ينتبه أحد إلى الثقافة التي صارت في عداد الضحايا في سورية..

سورية: الثقافة في عداد المفقودين

دمشق - بشرى سعيد

لعل الحقيقة التي لا يختلف عليها اثنان تقول: إن الثقافة في سورية لم تكن في أسعد أحوالها قبل الأزمة، على الرغم من وجود كافة المقومات التي تمكن الثقافة في سورية من مواكبة التطور الثقافي العالمي. هذه المقومات التي تنبني أساسا على المثقف، وعلى الإمكانات الثقافية والعمق التاريخي الثقافي.

فلو توقفنا عند المؤسسات الثقافية الرسمية في سورية سنجد أن المثقف القادر على بناء استراتيجية ثقافية قادرة على النهوض بالواقع الثقافي هو شخص مهمش وغير فاعل.

واعتمدت هذه المؤسسات على ما يتم فرزه من حزب البعث والجبهة الوطنية لصاحبها حزب البعث، حتى لو كانوا لا شأن لهم بالثقافة.

وإذا ما أخطأت مؤسسة ما بوضع ابن الثقافة في موقع ثقافي، فإنها تؤطره بسياسة من غير المسموح له تجاوزها.

بل كثيراً ما سعت بعض المؤسسات الثقافية إلى بناء ما يمكن تسميته بمافيا ثقافة لا تسمح بدخول مثقف حقيقي إلى مساحتها، وهذا ما كان في المؤسسة العامة للسينما، والمديرية العامة للمسارح، والهيئة العامة للتأليف والترجمة، والاتحاد العام للكتاب العرب، وغيرها من المؤسسات.

واللاعب الأول في هذه المؤسسات هو المصالح الشخصية، أما أن يكون هناك مشروع ثقافي يعمل عليه فهذا أشبه بالمستحيلات.

هذا حال الثقافة قبل الأزمة، فما هو حالها بعد ولوج سورية في الأزمة التي تنهي عامها الثاني عما قريب؟

من يتتبع أخبار الصحف السورية، أو التلفزيون السوري، أو قناة الدنيا، سيقول إن البلد بخير، وإن أنشطة ثقافية قائمة على قدم وساق.

لكن إذا ما حاول هذا المتتبع أن يرى الحال كما هو على الواقع، فإنه سيكتشف أن موتاً ثقافياً تعيشه البلاد.

فالمراكز الثقافية خاوية على عروشها، تلك التي كانت تطل بين فينة وأخرى علينا بأمسية أو محاضرة، ووصل الحد بحال الثقافة إلى مرحلة الكذب في الصحف، حيث يتم الإعلان عن أنشطة كاذبة.

أما ما يعرض على الشاشة الصغيرة فهو ليس أكثر من «شو» كاذب، يتم من خلاله استضافة عدد من المثقفين العرفيين كما سماهم كاتب ذات يوم.

وحالة الموات هذه وصلت إلى المقاهي الثقافية، التي كانت تعج بالمثقفين المهمشين.

وما ساهم أيضاً بموت الثقافة في سورية: خروج عدد من المثقفين الفاعلين وبشكل فردي في المشهد الثقافي السوري خارج البلاد، هل يكفي أن أذكر هنا: ميشيل كيلو، وعبد الرزاق عيد، وفارس الحلو، وجمال سليمان ورشا عمران وغيرهم كثير.



الحرب.. ثم الحرب

أما من بقي فهو بحكم من خرج من البلاد، ينأى بنفسه عن العمل الثقافي على الرغم من توجه المؤسسات الثقافية إليه وبقصدية من أجل التلميع لا أكثر، إلا أن الغالبية العظمى ترفض المشاركة في التصفيق المجاني.

قد يتنطع مثقف عرفي ويقول: الدراما السورية غزت الألم العربي، وصارت حاضرة في المواسم الرمضانية على الشاشات العربية، بل وتغلبت على الدراما المصرية.

هنا أقول إن الدراما السورية قد عاشت عصراً ذهبياً، لكني أرد السؤال عليه وأقول: هل كانت هذه الدراما صنيعة المؤسسات الثقافية الرسمية؟ ثم من ساهم في هذه الطفرة الدرامية السورية؟ ألم تلجأ شركات الإنتاج الخاصة إلى رأس المال الخليجي الذي كان المساهم الأول في حضورها؟.

ولموسمين رمضانيين مرا، كم عملاً درامياً سورياً تم إنتاجه؟ وهل استطاعت هذه الدراما أن تواكب الحدث السوري؟ أم أنها كانت خارج التغطية على طريقة فيلم عبد اللطيف عبد الحميد. وراحت في الوقت الذي يسفح فيه الدم السوري، تعرض أعمال العشق والغرام على ضرورته في الحياة الإنسانية، لذا المتابع لمسلسل صبايا سوف يظن أن المسلسل هو في عالم آخر غير سورية، ناهيك عن كثير من الأعمال التي توقف إنتاجها لسوء الحالة الأمنية.

ولأننا لا يمكن أن نغطي الشمس بغربال، فإن تجليات الأزمة السورية على الواقع الثقافي السوري وصلت إلى عقر المؤسسة الثقافية السورية، فمهرجان دمشق السينمائي توقف بسبب الأوضاع السورية، ومهرجان دمشق المسرحي توقف أيضاً لنفس الأسباب، ومعرض الكتاب أيضاً، والجامعات التي كانت تتكئ على الثقافة لغاية في نفس العميد توقفت، كذلك مهرجان المحبة، ومهرجان الفنون الشعبية، ومهرجان عبد السلام العجيلي للرواية. والقائمة تطول.

أما المجلات والصحف، فقد سبق وقلت إنها إما تحاول أن تصور واقعاً ثقافياً هلامياً، أو هو في عالم الغيب، أو تلجأ في صفحاتها الثقافية إلى تحقيقات عامة نتيجة غياب الحدث الثقافي الذي عليها أن تتابعه. كذلك هو حال البرامج الثقافية التليفزيونية التي صارت حبيسة اللبوس السياسي.

وفي هذا المجال لا بد من ذكر العديد من المدن السورية التي كان لها دور ثقافي ولو خجلاً مثل: حلب والرقة وحمص ودرعا، هذه المدن التي لم يعد فيها أي فعل لأي مؤسسة ثقافية، بل نستطيع القول إن عدداً من هذه المدن راحت تبني مشهدها الثقافي الجديد، كما حدث في إدلب حيث أنتجت أفلاماً قصيرة مواكبة للثورة السورية، وهنا ما فعله الأخوان ملص في إطار المسرح قبل مغادرتهما البلاد.

لكن ثمة مخاض يعيشه الواقع الثقافي السوري، وهذا المخاض يتجلى على صفحات التواصل الاجتماعي على الرغم من المحاولات الدؤوبة للنظام لوقفها، واعتقال العديد من الفاعلين على صفحاتها. فكثيراً ما تطالعنا نصوص إبداعية مواكبة للثورة السورية على هذه الصفحات، وكأن بها قد تحولت إلى منابر ثقافية حقيقية طالما افتقدها السوريون ومن بحكمهم.

وهكذا فإن الواقع الثقافي السوري في ظل الأزمة التي تعيشها سورية، كان قبل الأزمة في غرفة الإنعاش، أما اليوم فهو ملقى في أحد برادات الموتى، ينتظر ربما مسيحاً مخلصاً ينفخ فيه الروح من جديد، لكنه لن يقوم إلا إذا أفسحت البلاد مكاناً لمثقف غير عرفي، مثقف قادر على بناء مشروع ثقافي ليس طفرة، برنامج قائم على استراتيجية يحكمها العلم والحاجة في آن. لا ثقافة تفصل على مقاس السياسي وما يريده. فالجوع له ثقافته، والموت له ثقافته، والحرية لها ثقافتها، والخزان البشري في سورية جائع لكل صنوف الثقافة البناءة والحقيقية والشفافة.

التخوين والتشبيح

خطيب بدلة- إدلب

تقوم مسرحية «رؤوس الآخرين» للأديب الفرنسي مارسيل إيميه (1902 - 1967) التي ترجمها الأديب السوري الراحل حسيب كيالي وصدرت عن اتحاد أدباء الإمارات سنة 1992 على فكرة مدهشة، وهي أن الناس، في غالبيتهم، يُبْدون الكثير من التسامح، والتساهل، والكرم، والأريحية، حينما يتعلق الأمر بقطع رؤوس الآخرين، وفي الوقت نفسه تراهم دائمي «التلميس» على رؤوسهم خشية أن تهب عليها رياحٌ تزيد في سرعتها عن سرعة النسيم العليل!

من هنا نستطيع أن نفهم، فهماً أولياً، السببَ الرئيس لتفشي ظاهرة التخوين في سياق الثورة السورية.. ذلك أن طعن الآخرين في وطنيتهم، وتشويه تاريخهم الإنساني، وتخوينهم، لا يقل خطراً وإيذاء عن التسامح في قطع رؤوسهم.

جذر المشكلة

نستطيع أن نستوعب «مشكلة» التخوين التي ترقى إلى مستوى «المعضلة»، على نحو أفضل، فيما لو عدنا إلى أساسها التاريخي، وهو أن النظام الذي بناه الجنرال حافظ الأسد، بعد نجاح انقلابه العسكري في أواسط تشرين الثاني/نوفمبر 1970، قام، بمجمله، على التناقضات، والتجاوزات، وإلغاء الحياة السياسية، وتسلُّط البعض على الجميع، وتفشي ظاهرة الحزب القائد الواحد، وعبادة الفرد..

في سنة 1980 أوعز الجنرال حافظ الأسد لأعضاء مجلس الشعب الذين يُنْتَخَبُون- في العادة- على نحو صوري، ومزوَّر، بأن يصدروا القانون 49 الذي يقضي بإعدام كل من تسول له نفسه بالانتساب إلى جماعة الإخوان المسلمين، باعتبارهم خونة متآمرين على الشعب وأمن البلاد، ولم يجرؤ أحد من الأشخاص الذين «عيِّنوا» بصفة أعضاء في مجلس الشعب، خلال الدورات اللاحقة، على طرح فكرة إلغاء هذا القانون المتخلف حتى بعد نقل السلطة إلى الوريث بشار الأسد، بل وحتى تاريخ كتابة هذه المقالة..

وطور «الأسدان: المؤسس والوريث»، خلال سنوات حكمهما المظلمة، قانونَ الطوارىء، والأحكام العرفية، ومحاكم أمن الدولة، وبقية القوانين الاستثنائية، وألقيا شرائح كبيرة من الإسلاميين، والقوميين، والماركسيين، والليبراليين في غياهب السجون الرهيبة التي لا يتوقف التعذيبُ فيها يوماً واحداً، ولا حتى في أيام العطل الرسمية والأعياد!!.. واستعاضا عن الأحزاب السياسية التي كانت موجودة قبل الانقلاب بمجموعة صغيرة من الأحزاب الهزيلة التي كان يحكى- على سبيل التندر- أن أعضاء بعضها، حينما يسافرون إلى دمشق لحضور اجتماع «الجبهة الوطنية التقدمية»، يكفيهم ميكروباص «أوتوبيس» واحد من فئة الإثني عشر راكباً!.. وأعطيا لمراكز القوى المخابراتية، والعسكرية، والحزبية، والجبهوية، ميزات خياليةً على حساب تهميش أبناء الشعب، وكمِّ أفواههم، وتجويعهم، وجعل حياتهم نفسها ملكاً للمستبد يزهقها أينما، وكيفما، وحينما، يشاء.

الفعل وردّ الفعل

هذه الأوضاع المقلوبة، الجائرة، المرعبة، بل الكارثية، أدت إلى خلق حالة «احتقان» تراكمية هائلة، هي التي أوصلت غليان المجتمع السوري إلى حدود الانفجار في الخامس عشر من آذار (مارس) 2011، ووقتها زاد نظامُ الأسد في الطين بلّة، إذ بدلاً من اتباع سياسة الاحتواء والامتصاص، والمصالحة، والتنازل، لجأ إلى أسلوب التحدي، والمناطحة، والمباطحة، وإعلان الحرب على السوريين الذين خرجوا يطالبون بالحرية، معتبراً القلة القليلة منهم أناساً أغبياءَ، مغرَّراً بهم، والبقيةَ الباقية عملاء، متآمرين.

المرسيدس الشبح

على أيام حافظ الأسد، مؤسس الدولة الأمنية، استولى شقيقه جميل الأسد على عمليات التخليص الجمركي في المرافىء البحرية، والحدود البرية، بالكامل، ولم يكفه هنا، بل كان هو الرائد الأول لظهور قافلة التهريب بين اللاذقية وحلب التي كانت تتألف من ست إلى سبع سيارات من ماركة المرسِيدس (s 600) التي عرِفَتْ باسم «المرسيدس- الشبح»، زجاجها مصنوع من «الفيميه» الأسود الذي يخفي محتويات السيارة بالكامل عن العالم الخارجي، وتسير بسرعة البرق.. وكان سائقوها والعناصر الذين يمتطونها يتسلون أثناء الذهاب



والإياب بالعدوان على بعض أهالي القرى والبلدات التي تقع على جانبي الطريق.. وقد عرفوا، لهذا السبب، بالـ «الشَبِّيحة»!

تطور لافت

وفيما بعد انتقل مفهوم «التشبيح» إلى خارج قافلة المعلم جميل الأسد، وأصبح «الشبيحة» يترزقون من خلال العدوان على الناس المستضعفين، والسطو على ممتلكاتهم بالقوة، ومن كان له دَيْنٌ لدى رجل آخر لا يستطيع تحصيله، يتفق مع بعض «الشبيحة» لتحصيله لقاء نسبة تحصيل عالية، وأحياناً يخسر أحدُ المواطنين أرضه أو محله التجاري بدعوى قضائية، فيسارع إلى بيعها لأحد «الشبيحة»، باعتبار أن المحاكم (حتى المحاكم) لا تستطيع وضع أحكامها موضع التنفيذ حينما يكون صاحبُ البضاعة المحجوزة واحداً من «الشبيحة» الأكارم!

ومع بداية الثورة السورية أواسط مارس 2011، أخذ مفهوم «التشبيح» يتطور بطريقة مختلفة، إذ شرعت السلطات الأمنية تطالب التجار وأصحاب رؤوس الأموال الموالين لها بتجنيد مجموعات من «الشبيحة»، وتسليحهم ليكونوا رأس الحربة في عملية قمع الشعب.. وكانت هذه التسمية، أيام الثورة السلمية، مُخجلة، ولا سيما أن مراسلي الفضائيات حينما يَصفون ما يجري على الأرض في المدن السورية كانوا يقولونَ: وقد خرجت المظاهرة وسط انتشار كثيف لعناصر الأمن و(قطعان الشبيحة)..

ولكن، ومع مضي الأيام، زال عنهم الخجل فكانوا يخرجون في مسيرات التأييد ويهتفون بالفم الملآن:

شبيحة للأبد- لأجل عيونك يا أسد!

الأسد أو نحرق البلد

التخوين كرد فعل

لقد أدت هذه الاعتبارات، بمجملها، إلى ظهور حساسية كبيرة لدى الثوار تجاه «التشبيح» و«الشبيحة».. فأصبحت عبارة (فلان شَبِّيح) كافية لتشويه سمعة أي شخص، وتحويله- في نظر الشعب الذي يتعرض للإبادة- إلى شخص كريه، مجرم، خائن لشعبه،.. وسرعان ما يعمم اسمه على حواجز التفتيش التابعةِ للجيش الحر، وفي أول مرور له بأحد هذه الحواجز يتم (تَخْوِيلُه)، أي اعتقاله، ويحال إلى المحكمة الميدانية، وهي في الأغلب «شرعية» قوامها عدد من رجال الدين الإسلامي، وفي أحيان قليلة تضم المحكمة قاضياً منشقاً أو محامياً حراً.. فيسجن، أو يستتاب، أو يُطلق سراحه لقاء فدية مالية، وفي حالات نادرة، حينما تشير الأدلة والاعترافات إلى كونه متورطاً بقتل أبناء الشعب فإنه يُرْسَل إلى الجبل (بمعنى: يُصَفَّى)!

تخوين المعارضة السياسية

إن هذا الذي تَقَدَّمَ كله له علاقة بتخوين الثوار بعضهم للآخر، وأما بالنسبة للمعارضة، فالتخوين يبلغ مجازم الخيل، والإنسان الذي يراقب ما يجري على الأرض، بتمعُّن، سوف يلاحظ أن المتظاهرين رفعوا، خلال مظاهرات سلمية، لافتات خونوا فيها (هيئة التنسيق الوطنية)، وكتبوا صراحة (هيئة التنسيق لا تمثلني) ووجهوا الشتائم لبعض أقطابها كالأساتذة حسن عبد العظيم، وهيثم المناع، وسمير العيطة، وبعد أن خصصوا مظاهرات أحد أيام الجمعة لدعم المجلس الوطني شرعوا يطلقون عليه في لافتاتهم أسماء تحقير من قبيل «المجلس الوطني» و«المجلس الوثني» و«المجلس العفني»، ووجهوا شتائم صريحة للأساتذة أحمد رمضان، وسمير نشار، وغيرهما.

وأخيراً

إننا نعتقد أن هذا كله ناجم عن الاحتقان، والحساسية، والظروف الفظيعة التي يعيشها السوريون خلال ثورتهم.. وحينما تنتصر الثورة، سرعان ما سيزول «التخوين» بأشكاله المختلفة، وسوف يتذكرون أنهم ثاروا على الظلم، ومن غير المعقول أن يكونوا ظالمين.. ثاروا على الاستبداد و(الرأي الواحد).. ومن ثم لا يمكن أن (يخوِّنوا) أصحاب الرأي الآخر.

ولعله مثال رائع تلك المحاكمة التي عُقدت في مدينة حارم أواسط شهر نوفمبر 2012، وأدت إلى العفو عن سبعة عشر شبيحاً، وإطلاق سراحهم، مع أنهم حملوا السلاح ضد الثورة، ولكنهم لم يتمكنوا من قتل أحد من الثوار أو الأهالي.

الرقابة السُّودانية

عشوائية المنع وإطلاق السَّراح

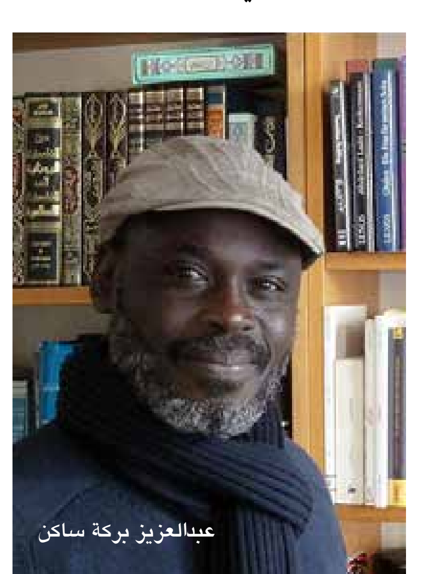
الخرطوم - رانيا مأمون

درجت الرقابة السودانية على المنع والمصادرة، سواء منع الكتب أو الصحف اليومية وتعليق إصدارها، وحجب المواقع الالكترونية، ومنع التجمعات التنويرية والفكرية وآخرها رفض جهاز الأمن بولاية الجزيرة استخراج تسريح لمنتدى (حوار حول الدستور القادم) الذي دعا له ونظمه مركز الأيام للدراسات الثقافية والتنموية بالتعاون مع رابطة الجزيرة للآداب والفنون بودمدني، وكان المنتدى مزمعاً انعقاده يوم 13 نوفمبر/تشرين الثاني 2012 بجامعة ودمدني الأهلية، يترك المنع خلفه دعوة رئيس الجمهورية لمشاركة الجميع في الدستور القادم، دستور ما بعد الانفصال 2011. وتشمل قائمة المدعوين للمنتدى كافة القطاعات السياسية والمهنية. منع رغم أنه منتدى تنويري في المقام الأول وسمح بإقامته في ولايات أخرى! فما هي المعايير التي سمحت بإقامته في ولايات أخرى ومنعت إقامته في ولاية الجزيرة؟!

المعايير هي ذاتها التي تمنع وتحظر الكتب فترة تمتد لسنوات، وتعيد إطلاق سراحها، وهي ذات الكتب وذات الطبعات دون أي تغيير، وكأن الكتاب المحظور عندما يطلق سراحه يتغير المحتوى والمعنى!

مُنع من قِبل كتاب (علاقات الرِّق في المجتمع السُّوداني) منذ إصداره في طبعته الثانية 2003 عن دار عزة للنشر والتوزيع، والكتاب لـ محمد إبراهيم نقد (1930 - 2012) سكرتير الحزب الشيوعي السوداني، وأُطلق سراحه بعد وفاة نقد هذا العام! وكذلك تمّ حظر كتاب (انطباعات عن جنوب إفريقيا) لـ كامل إبراهيم حسن، وأُلغي حظره أيضاً بعد فترة، يقول نور الهدى صاحب دار عزة للنشر: (عندما أسأل عن أسباب المنع وأسباب إلغاء المنع لا أجد أيَّة إجابات)!

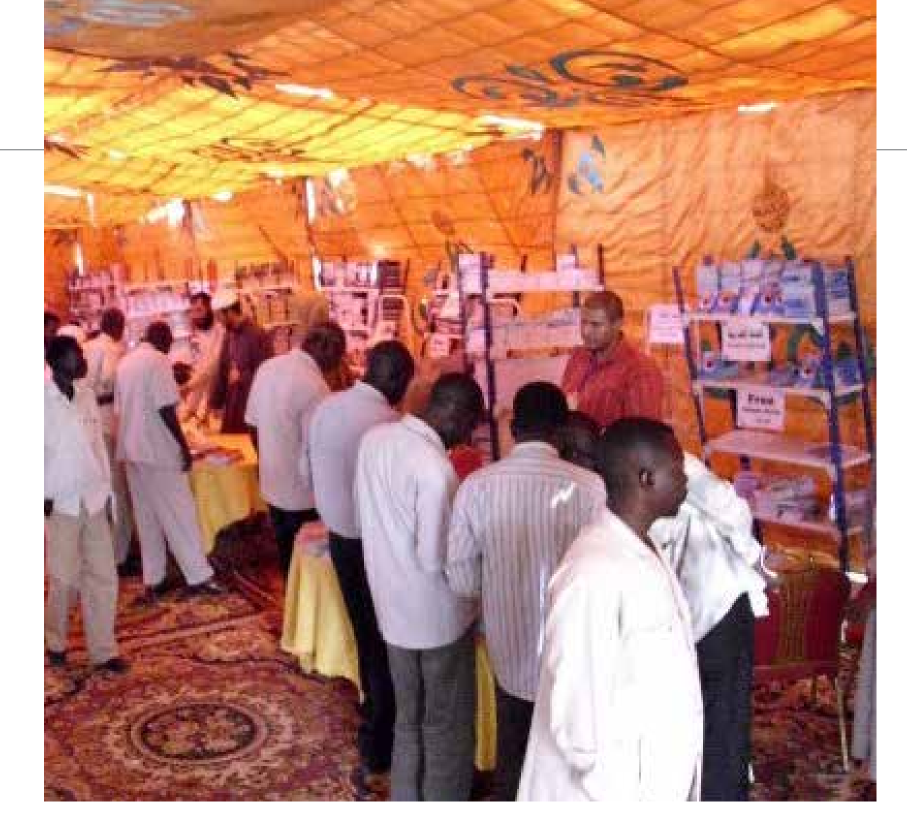
أيضاً حظرت رواية (فركة) لـ «طه جعفر»، وهي الرواية الحاصلة مناصفةً على جائزة الطيب صالح للإبداع الروائي عام 2010 عن مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي، وتحكي قصة فتاة من جبال النوبة في غرب السودان تؤسر


عبدالعزيز بركة ساكن

من قبل تجار الرقيق الشماليين لتُباع في الشمال، ثم تمَّ إلغاء الحظر وأُطلق سراح الرواية ووزعت على المكتبات بعد ذلك، وأيضاً دون إبداء الأسباب!

هذا عن الكتب التي تصدر عن دور نشر مستقلة، فماذا عن الكتب التي تصدر عن جهة هي جزء من الدولة؟ ففي عام 2005 ضمن فعاليات الخرطوم عاصمة للثقافة العربية، تمّ نشر مجموعة قصصية للروائي والقاص عبد العزيز بركة ساكن بعنوان (على هامش الأرصفة) عن الأمانة العامة للخرطوم عاصمة الثقافة العربية، ثم جاءت وحظرتها قبل توزيعها، الدولة هي الجهة الناشرة وفي ذات الوقت الجهة التي حظرت ما نشرته! لتنهب أموال الورق والحبر إلى المخازن، وليكتب الكاتب والقراء بحيرةٍ على أبوابها استفهاماتهم!

مؤخراً ثارت ضجةٌ إثر حظر كتب عبد العزيز بركة ساكن من معرض الخرطوم الدولي للكتاب (6 - 18 أكتوبر/تشرين الأول 2012)، وعبد العزيز من أبرز الروائيين السودانيين وأكثرهم إنتاجاً، وهو كذلك أكثرهم صداماً مع السلطة المتمثلة في المجلس القومي للمصنفات الأدبية والفنية، والذي لا يترك عنوان كتاب جديد لبركة ساكن إلا ومنعه أو صادره أو احتجزه لحين الفحص! هل عبد العزيز بركة كاتب إشكالي، ومستفز للسلطة؟ أم أن هامش حرية التعبير عن



تكرر المنع والمصادرة من قبل السلطة السودانية

الرأي مازال ضيقاً كخرم إبرة، ضيقاً ضيق قبر في السودان؟

تمت مصادرة كتب عبد العزيز ومُنعت من أن تُعرض في جناح دار أوراق للنشر إبان فترة المعرض، ومنعت كتب أخرى أيضاً، مثل كتاب (الخندق) للكاتب فتحي الضو صدر عن مكتبة جزيرة الورد، القاهرة 2012، (مراجعات إسلامية) للدكتور حيدر إبراهيم، (الفكر الإسلامي والمرأة) لـ عمر القراي و(انطباعات عن جنوب إفريقيا) لـ كامل إبراهيم حسن، وهي كتب من إصدارات دار عزة للطباعة والنشر بالخرطوم، ومنع عرض بعض الكتب من مكتبة مدبولي أيضاً، ولكن كتب الروائي عبد العزيز بركة ساكن المولود 1963، هي الأشهر في قوائم المنع حتى الآن، فالمنع تكرر وتعددت الأسباب، لكن الروائي الشاب يرى أن السبب الرئيسي هو تقصّده من قبل السلطة بغرض التضييق عليه.

تكرر المنع والمصادرة والحجب من قبل السلطة السودانية، المتمثلة في مؤسساتها المختلفة سواء كان المجلس القومي للمصنفات الأدبية والفنية أو الهيئة القومية للاتصالات أو جهاز الأمن القومي يرسم صورة واضحة لوضع الحريات داخل السودان. في شهر أغسطس الماضي تمَّ نزع موضوعين يتناولان الشأن السوداني من مجلة الدوحة، تمَّ نزعهما باليد من المطبوعة، رغم أن عنوان أحدهما على الغلاف! وإبان الاحتجاجات والمظاهرات في شهر يونيو/حزيران ويوليو/تموز 2012 التي ابتدرها طلاب في جامعة الخرطوم واتسعت دائرتها احتجاجاً على خطط الحكومة التقشفية، تمّ حينها حجب عدة مواقع من قبل الهيئة القومية للاتصالات وهي مدونة السودانيين الأشهر سودانيز أونلاين، موقع صحيفة حريات الالكترونية وموقع الراكوبة، لما لهم من تأثير في الرأي العام وخط واضح في معارضة الحكم في السودان، وفي شهر سبتمبر/أيلول الماضي 2012 تمّ حجب موقع يوتيوب! وحجبت عام 2005 روابط روايات الروائي محسن خالد في موقع سودانيز أونلاين، وهي رواية (تموليلت) و(إحداثيات الإنسان) عدة أشهر، ثم ألغي الحجب عنها.

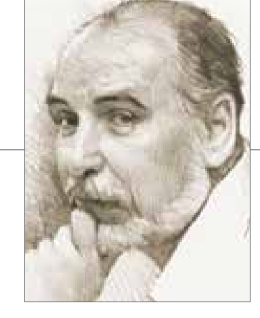
السؤال البديهي ليس عن أسباب حظر وحجب ومنع ونزع السلطة السودانية لكل ما لا تراه صالحاً من وجهة نظرها، أو لكل ما هو مخالف لها أو ما تلمح فيه شبهة المخالفة ومعارضة سياستها في إدارة شؤون البلاد والعباد، فالأسباب كثيرة والقوانين المفصلة على مقاسات المنع متعددة وفضفاضة، لكن السؤال هو: عن اتباع الحكومة السودانية لأساليب قمعية عفا عليها الزمن، من في هذا العصر لا يستطيع أن يقرأ كتاباً منع أو صودر، أو مقالاً من مجلة نُزع نزع اليد؟!

سجّلت رواية (الجنقو.. مسامير الأرض) للروائي عبد العزيز بركة ساكن مقروئية عالية جداً، قرئت الكترونياً ولم يشكل منعها أي عائق أمام آلاف القراء، قرئت بشكل أوسع من لو أنها صدرت ورقية وتركت في سياقها الطبيعي على أرفف المكتبات، وهي الرواية الفائزة مناصفة بجائزة الطيب صالح للإبداع الروائي عام 2009، وحظرت عام 2010، وتحكي عن عمال زراعيين موسميين في منطقة شرق السودان حتى تخوم إريتريا وإثيوبيا، تصور حياتهم وطرق عيشهم التي لا تعرف خطوطاً حمراء، ومحاولاتهم امتلاك مصائرهم والتحكم فيها من خلال ثورتهم على مالكي المشاريع الزراعية، وسعيهم لامتلاك آلة زراعية بطلب مساعدة من البنك الزراعي، الذي باعهم الوهم.

أما مقالا مجلة الدوحة المنزوعان فتمَّ تداولهما بين الآلاف الكترونياً في الفيسبوك والمواقع السودانية. والمواقع التي حجبت هناك طرق عدة لفتحها، والسودانيون يزورونها يومياً رغم حجبها في تلك الفترة. ما الجدوى إذن من الحجب والمنع والمصادرة إن كان القارئ أو المشاهد يستطيع الحصول على المادة بعدة طرق؟! سؤال يظلّ معلقاً في فضاء مصادرة الحريات في السودان.

تمضي الحكومة (1989) في سياستها القمعية دون اعتبار للأصوات الرافضة والمطالبة بمزيد من الحرية في التعبير، والمتململة من هذا الدور الأبوي المتسلط الذي تمارسه الحكومة على الكاتب والقارئ والشعب السوداني قاطبة، الذي تحدد له ما يقرأ وما لا يجب أن يقرأ وتطبق عليه سقف تنوقه الفني والجمالي.

في إدارتها لعمليات الحظر والمصادرة، ومن ثمَّ إطلاق السراح أو عدمه، تشبه السلطة نفسها في إدارتها الثقافية التي تفتقر إلى المنهجية والمؤسساتية في إدارة الشؤون الثقافية في البلاد، وغياب الخطط والبرامج الثقافية المدروسة على المستويين الاتحادي والولائي.



الطاهر بنجلون

المرأة العربية على واجهة التغيير

كل ما يحدث، في بقاع كثيرة من الوطن العربي، خدمة للعدالة وللتقدم، ندين به للنساء. هذه ملاحظة موضوعية تفرض نفسها علينا، ويتوجب أخدها بعين الاعتبار. منذ الأيام الأولى للثورة المصرية، قامت مظاهرات في ميدان التحرير، بمبادرات نسائية، نشطتها أمهات لم يحتملن رؤية أبنائهن محرومين من الديموقراطية، ويرفضن عنف رجال يستهدف زوجات، أخوات وحتى أمهات.. اليوم أيضاً، تقف نسوة، عجائز وشابات، في مواجهة الديكتاتورية التي يؤسس لها محمد مرسي في مصر، يقدن حركة الاحتجاج ضد الدستور الذي، في حال تبنيه، سيفرض العودة إلى الشريعة التي، كما يعرف الجميع، تفرض قيوداً على المرأة ولا تمنحها بعضاً من حقوقها. من الجهة الأخرى، بين المتظاهرين الإسلامويين، نجد نساء. هذه حقيقة. تناقض وتضاد. لكن الخطاب الديني يبدو أنه قد أقنعهم بالانضمام إليه، فهو خطاب يحث المرأة على تقبل الخضوع لقانون السماء ولقانون العباد.

في تونس، لولا الإرادة القوية لبعض الآلاف من النساء، كان الإسلامويون، وخصوصاً السلفيين منهم، قد أسسوا نظاماً دينياً على الطريقة الإيرانية. لكن المقاومة تبقى تدور في الشارع، في الصحف، في المدارس، في أروقة الفن، عن طريق الكتاب، والأفلام. نساء سينمائيات واجهن بشجاعة المعتدين السلفيين الدين يهددونهن بالسيوف، سواء في تونس، المرسى أو في قفصة. تظهر مقاومة التونسيات كخاصية أساسية، الرئيس الأسبق الحبيب بورقيبة حرر المرأة، غداة الاستقلال عام 1956، من قيد التقاليد التي كانت تمنعها من المساهمة في الحياة الاقتصادية والثقافية للبلد. طلب منهن أن لا يرتدين الحجاب، معتبراً الجلابة «غطاء عار». ريح العلمانية هبت على تونس خصوصاً لما أقدم الرئيس نفسه، الذي كان يتمتع بالشجاعة والمعاصرة (للأسف، فقد أصيب بالتعالي ومارس الديكتاتورية في أخر أيامه) لما ظهر على التليفزيون، وشرب، في يوم من أيام شهر رمضان، كأس عصير برتقال، باعتبار أن الصيام ينعكس سلباً على اقتصاد البلد. حدث هنا في وقت مضى، اليوم استعادت تونس علاقتها بأصولها المسلمة، لكن هذا لم يمنع نساء من النضال لكبح محاولة النظام الجديد المساس بقانون العائلة، وهو القانون الأكثر تقدمية في الوطن العربي (يعود تاريخه إلى 13 أغسطس 1956). بتاريخ 1 أغسطس 2012، اقترحت لجنة الحقوق والحريات في الجمعية الوطنية نص قانون إثر غضب النساء التونسيات، يقول الآتي: «الدولة تضمن حماية حقوق المرأة وممتلكاتها تحت مبدأ التكامل مع الرجل داخل الأسرة». بصيغة أخرى، حركة النهضة أرادت أن تعيد النظر في المساواة بين الرجل والمرأة، باخضاعها لسلطة الأسرة والرجل، سواء كان زوجاً أو أباً أو أخاً. قانون أثار كثيراً من المظاهرات، ولم يتم لحد الساعة تبنّيه. السبت 8 ديسمبر/ كانون الأول، مئات الأشخاص تجمعوا أمام مبنى البرلمان، في الرباط، شكلوا حلقة بشرية، ونددوا بالاعتداءات الممارسة ضد النساء. نددوا بالعنف الجسدي، المضايقات النفسانية، والعنف الاقتصادي. تحالف مكون من 22 جمعية تختص في الدفاع عن حقوق المرأة التقى للتظاهر ضد انزلاقات الحكومة، ضد التهديدات المبطنة لبعض الإسلامويين المتطرفين الذين يريدون تضييق حرية المراة وسجنها في البيت.

قبل هذا التجمع، برزت بداية أكتوبر 2012، قضية باخرة الإجهاض التي حاولت من خلالها منظمة هولندية

غير حكومية، تسمى «Women on Waves»، تقديم يد المساعدة للنساء المغربيات. هذه المنظمة تقوم بحملة من أجل التوعية بالإجهاض الطبي الشرعي. لكن الباخرة لم تستطع أن ترسو على الميناء، لأن الحكومة ومناضلين ومناضلات إسلامويين، تظاهروا في الميناء ومنعوها من مواصلة حملتها في مواجهة الإجهاض السري، والخطير في الوقت نفسه، ومساعدة آلاف المغربيات اللواتي يضطررن غالباً لوقف الحمل، غير المرغوب فيه، لأنه غالباً ما ينتج عن اغتصاب. حركة «MALI»(حركة تناوبية من أجل الحريات الفردية) هي من دعا هذه الجمعية إلى المغرب. للأسف، لم تسر الأمور كما ينبغي. الإجهاض يظل ممنوعاً، يعاقب عليه بالسجن. وتشير إحصائيات إلى ما بين 600 و800 عملية إجهاض تحدث يومياً. بعضها يقوم به أطباء مجازفة، والبعض الآخر بمساعدة مشعوذين. أوروبا مرت أيضاً على هذا الطريق. الموضوع لا يتطرق إليه على الصعيد الإنساني، وانما فقط على الصعيد الديني. في كل مكان من الوطن العربي، نشعر أن الرجل يخاف من المرأة. يستعين بالدين ليسيطر عليها، ويضعها في مرتبة أدنى. هو خوف بسيكولوجي، لا علاقة له بالدين. تحرير المرأة هو تحرير للرجل. العملية تبدأ من التربية، من المدرسة، وفي البيت. الدول الأوروبية اعترفت بذلك. المساواة في الحقوق هو منطق سائد في جل الدول الأوروبية، رغم أن هنالك بعض التفاوت. النساء العربيات يقاومن منذ عقود، حان الوقت لنعترف للمراة بحقوقها إذا أردنا طبعاً أن يتحرر المجتمع العربي ويلتحق بعربة الدول المتقدمة. الإسلام لا يتعارض مع هذا الاعتراف، تكفي إعادة قراءة النصوص بحكمة لنكتشف عدم التعارض.

العدد القادم

محمد سليمان



قصائد جديدة



ياسمينة خضرا:
عندما قابلت
صدام حسين

الصحافة العالمية لا مفرّ من الأزمة



خابت توقعات المايا بنهاية العالم شهر ديسمبر/كانون الأول 2012، لكن تقديرات المختصين بتداعيات الأزمة الاقتصادية على الصحف العالمية أثبتت مصداقيتها. ففي الشهرين الماضيين، كشفت كثير من الصحف والدوريات، في أوروبا والولايات المتحدة الأميركية، عجزها عن مواصلة العمل بالوتيرة نفسها، ونيتها في خفض عدد موظفيها، أو في التوقف عن الصدور نهائياً. مجلة نيوزويك الأميركية (تأسست عام 1933) أعلنت نيتها في التحول من الصيغة الورقية (برقم توزيع كان يتجاوز 4 ملايين نسخة، في أميركا وحول العالم) إلى الصيغة الالكترونية فقط. كما تفكر المجلة، في الوقت نفسه، في خفض عدد صحافييها ومراسليها، بسبب تضاؤل الميزانية العامة وتقلص عائدات الإشهار. من جهتها، لم تنج يومية «الباييس» الإسبانية من تداعيات التقهقر الاقتصادي في القارة العجوز. الجريدة التي تمتلك قاعدة قراء تتجاوز مليوني قارئ يومياً قررت، مؤخراً، شطب ثلث تعداد موظفيها، والاحتفاظ فقط بالحد الأدنى، لحين تجاوز الأزمة المالية التي تتخبط فيها منذ سنتين. أما ألمانيا، التي قاومت بشدة زحف الأزمة، وحافظت على استقرارها، فستعرف، مطلع الشهر الحالي بداية الاضطراب، مع توقف صحيفتين عن الصدور، هما «Frankfurter Rundschau» و«Financial Times Deutschland». الأزمة الاقتصادية مست، بالدرجة الأولى، الصحف المستقلة، التي تعتمد في تمويلها على مردودية الانتشار وأرقام المبيعات ومداخيل الإشهار. ففي فرنسا، توقفت صحيفتا «France-Soir» و«LaTribune» عن الصدور، فيما انتقلت «Témoignage chrétien»، التي أسستها المقاومة الفرنسية إبان الغزو النازي(1941)، من أسبوعية إلى شهرية. يضاف إلى ما سبق توقف بعض شركات توزيع الصحف عن العمل، أو تغيير نشاطها. الصحف، في البلدان التي مستها الأزمة، صارت غير متوافرة في الأكشاك، في المدن والقرى الداخلية، كما كانت عليه في وقت سابق. أمام هذا الوضع، صارت كثير من الصحف في أوروبا وأميركا تجد نفسها محتارة بين خيارين، إما أن تتحول إلى صحف إشهارية، وبالتالي شبه مجانية، أو صحف تسير بملكية المساعدات الحكومية. دورية «لوموند ديبلوماتيك»، التي تصدر أيضاً في نسخة عربية، وتحتضن في هيئتها التحريرية أسماء عربية، لم يبق لها، منذ 2009، سوى الاعتماد بنسبة تقارب 40 % على اشتراكات وهبات القراء والمتعاطفين معها، والتي تجاوزت قيمتها 500.000 يورو، سمحت لها بمواصلة العمل بالوتيرة نفسها. اليوم، يبدو المستقبل ضبابياً بالنسبة لكثير من الصحف العالمية العريقة، التي شرعت في تحضير نفسها تحسباً لهزات مالية قادمة.

أحمد السقا شاعر على الفيسبوك



بعد تراجع الرئيس الدكتور محمد مرسي مؤخراً عن قراره الأخير بزيادة الضرائب وإلغائه لهذا القرار، انتقد الفنان المصري أحمد السقا تضارب قرارات الرئيس المتضاربة في الفترة الأخيرة من خلال كتابته لقصيدة نشرها على حسابه الخاص على موقع التواصل الاجتماعي «فيسبوك» جاء فيها:

«صباح الإيه يا ترى؟
أوه تي في.. سي بي سي..
تحرير.. نهار.
سكاي نيوز ضاربة بوز
علشان مايصحش نص يوم يفوت كده
من غير صدور تعديل قرار.
أنا ف انتظار وعايز أعيش حالة عبث
أو انبهار أو جولفدان أو حبهان
انزل بقى علينا بقرار وإنشالله في ثانية يتلغي
وحشتني حالة المخمضة والبسترة
صباح الإيه يا ترى».

نجوم غادرونا في 2012

نشر موقع ياهو مجموعة من الصور لنجوم عالميين وعرب غادروا حياتنا خلال العام المنصرم 2012.

من هؤلاء النجوم الموسيقار الكبير عمار الشريعي الذي توفي يوم 7 ديسمبر/كانون الأول في مستشفى بالقاهرة عن 64 عاماً إثر صراع طويل مع مرض القلب. ويتميز الشريعي بتاريخ فني مميز من الألحان التي ستخلد ذكراه إلى الأبد.

والممثل المصري البارز أحمد رمزي الذي اشتهر بأدوار الشاب الوسيم الشقي خفيف الظل في العديد من الأفلام الناجحة والبارزة مثل «تمر حنة» وفيلم «إسماعيل ياسين في الأسطول» وفيلم «الأشقياء الثلاثة»، وقد توفي عن عمر ناهز 82 عاماً بعد اختلال توازنه وسقوطه في منزله.

توفيت أيضاً مغنية البوب الشهيرة ويتني هيوستن عشية حفل توزيع جوائز جرامي الموسيقية في لوس أنجلوس.

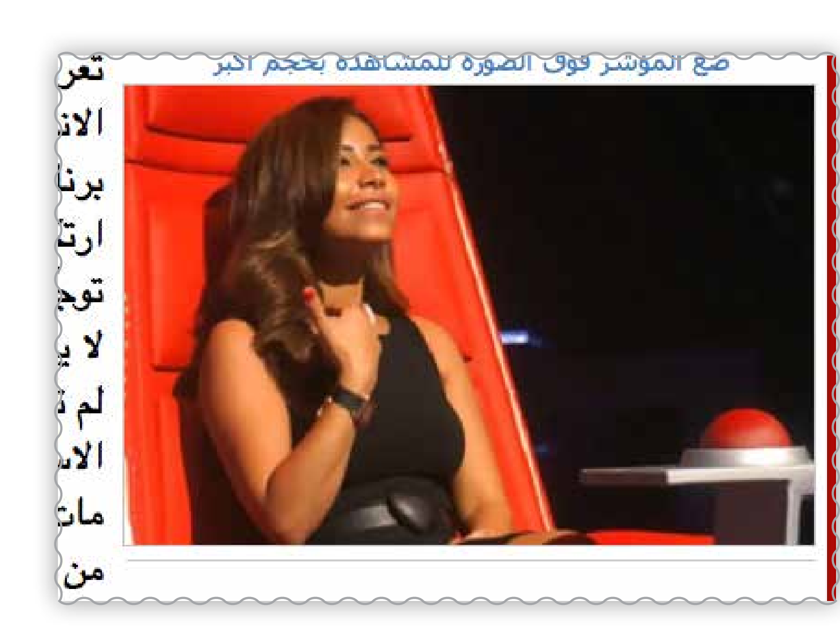
وفي فندق بيفيرلي هيلز توفي الممثل الأميركي مايكل كلارك دانكان عن عمر يناهز الـ 54 عاماً، وذلك إثر تعرضه لأزمة قلبية في الرابع من سبتمبر. وقد اشتهر الممثل دانكان بتقديم مجموعة مميزة من الأفلام مثل فيلم «The Green Mile» وفيلم «Armaged-don». وتوفي أيضاً الفنان الأميركي جيري نيلسون الذي اشتهر في أدوار الدمى في النسخة الإنجليزية من مسلسل الأطفال الشهير «شارع سمسم»، والذي اشتهر بالعربية باسم عالم سمسم، حيث لعب دور «الكونت». وقد توفي في 23 من أغسطس/آب.

وتعرض الممثل السوري الصاعد محمد رافع نجل الممثل أحمد رافع للقتل،



وقد برز الممثل في عدة أدوار مثل دور «إبراهيم» في مسلسل «باب الحارة» التليفزيوني للممثل والكاتب السعودي هاني السعدي، وقد برز الراحل في كتابة وتأليف أعمال أشهرها مسلسل الأطفال الشهير «بابا فرحان» وقد حقق نجاحاً دفع التليفزيون السعودي لعرض المسلسل سنوياً في شهر رمضان لأكثر من عشر سنوات. وقد توفي إثر أزمة قلبية مفاجئة في منزله.

شيرين في موقف صعب على صفحات التواصل



تعرضت الفنانة المصرية شيرين عبد الوهاب على صفحات التواصل الاجتماعي (فيسبوك) و(تويتر) لوابل من الانتقادات بعد ردود أفعالها خلال حلقة سابقة من برنامج اكتشاف المواهب الغنائية (ذا فويس)، حيث ارتكبت عدداً من الأخطاء خلال الحلقة أولها كان عندما توجّهت بالتعزية بوفاة عمار الشريعي ووصفته بالفنان الذي لا يتكرّر، صفّق الجمهور لذكرى الموسيقار، وهو الأمر الذي لم تفهمه شيرين ولم تستوعبه، فقامت بتوبيخ الجمهور في الاستوديو، قائلة: «الموضوع ما يحتاجش تصفيقة. دا واحد مات». ثم ارتسمت ابتسامة على وجهها، ما فتح عليها وابلاً من التعليقات والانتقادات الجارحة. ووصف تصرفها بقلة الذوق وعدم الاحترام.

أما الخطأ الثاني لها، فكان عندما بالغت في مدح المشترك محمد عدلي الذي غنى لعبد الحليم حافظ. قالت له من دون تفكير: «أنت أضفت لعبد الحليم»، رغم أنّ أداء عدلي لم يكن جيداً وليس في مستوى يمكن أن يقال عنه إنّه أضاف إلى العندليب الأسمر.

جوجل يحتفل بأول مبرمجة:

أدا أوجستا بايرون

أدا أوجستا بايرون (10 ديسمبر/كانون الأول 1815 - 27 نوفمبر/تشرين الثاني 1852) هي عالمة رياضيات إنجليزية تُعَدّ أول مبرمج حاسوب في التاريخ، حيث قامت بتطوير برامج لآلة تشارلز بابيج التحليلية. ووضعت القواعد الأساسية للغات البرمجة الحديثة، وقد كُرِّمت بإطلاق اسمها على لغة أدا.

جوجل احتفل بأدا بوضع صورة لها على صفحة البحث بمناسبة عيد ميلادها. وأدا هي كاتبة أيضاً عرفت بشكل أساسي لعملها على المحرك التحليلي، وهو من أوائل الكمبيوترات الميكانيكية ذات الأغراض العامة لتشارلز بابيج (والذي يعد من أوائل الحواسيب) والذي يسمى بالمحرك التحليلي (موجود حالياً بمتحف الحواسيب).

ملاحظاتها عن المحرك تتضمن ما هو



متعارف عليه باسم الخوارزمية الأولى من نوعها والذي يعالج بوساطة الآلة.

أدا كانت الطفلة الشرعية الوحيدة للشاعر لورد بايرون وآن إيزابلا ملبانك (والتي تعد البارونة الحادية عشرة من عائلة وينتو). لم يكن لها أي علاقة مع أبيها الذي توفي عندما كانت في التاسعة. وفي شبابها كانت مهتمة بالرياضيات والعمل على محرك بابيج التحليلي.

ما بين عامي 1842 و1843 ترجمت مقالة بوساطة عالم الرياضيات الإيطالي لويجي مينابرا عن المحرك ثم استكملت تلك المقالة بوضع ملاحظاتها وأفكارها التي تحتوي ما يعتبر أول حاسوب مبرمج حيث هي عبارة عن خوارزمية ترميز للمعالجة عن طريق الآلة. (هذه الملاحظات على درجة من الأهمية في أوائل تاريخ الحواسيب). كما أنها توقعت قدرة الحواسيب على تجاوز حدود المعالجات الحسابية وتدوير الأرقام التي كان الآخرون- بما فيهم بابيج نفسه - يلزمون أنفسهم بالتركيز عليها.

مرسي ودستوره وقراراته

انبرى رواد الفيسبوك وتويتر خلال أزمة الدستور التي نشبت في مصر في كل الانتقادات اللاذعة لرئيس مصر محمد مرسي وجماعة الإخوان المسلمين التي ينتمي إليها والتي تدخل بعض أعضائها لفض اعتصام سلمي للمعارضة أمام قصر الاتحادية بشكل عنيف خلّف ثمانية ضحايا منهم المصور الصحافي الحسيني أبو ضيف.

وكتب أحمد فتحي رزق على صفحته بالفيسبوك:

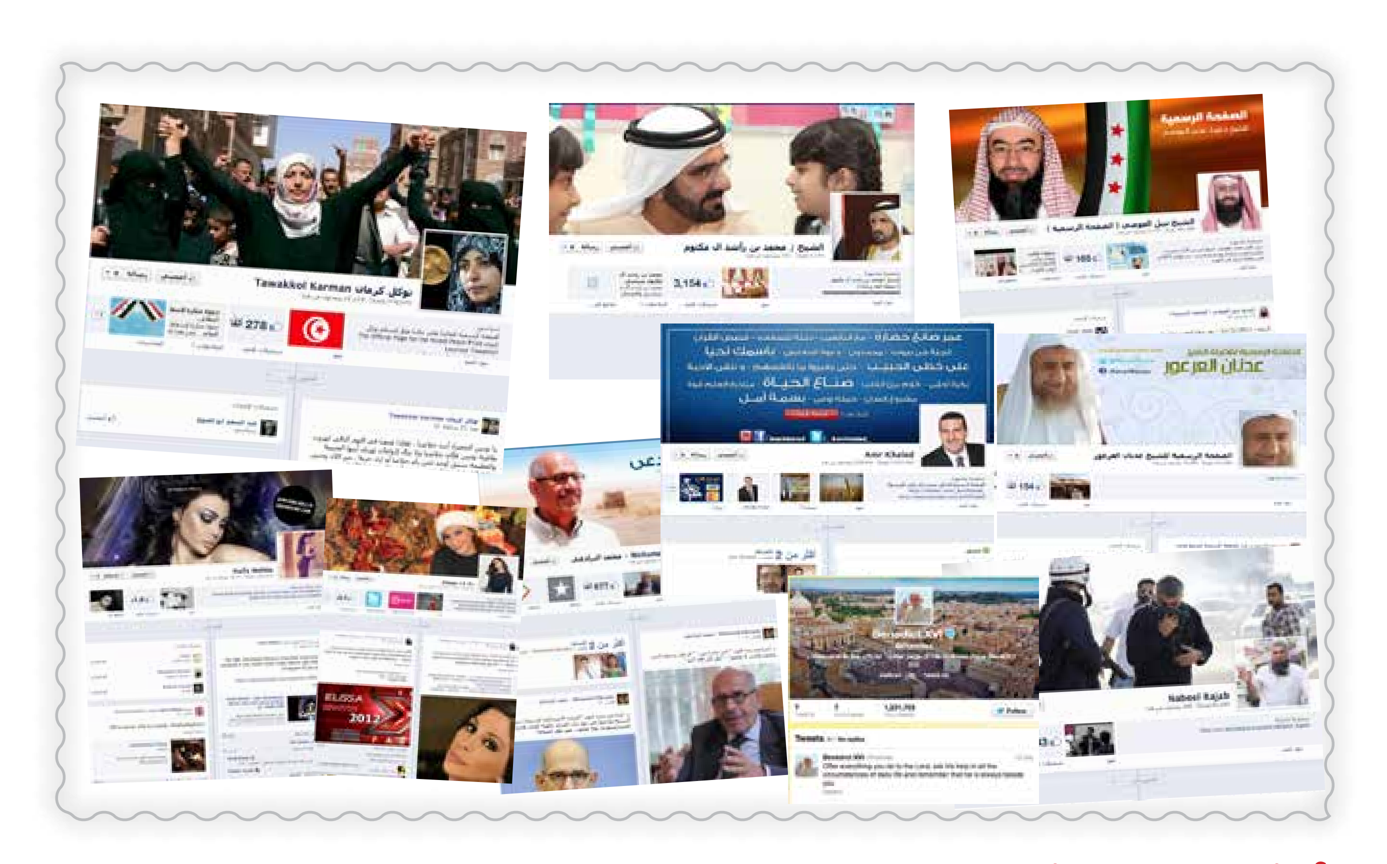
لكن يأتي الرئيس بما لا يشتهي الشعب فالانتفاضة من الإعلان الدستوري واضحة جداً وأجد نسبة الموافقة أقل من المعارضة!!!

وكما نرى أن الكل يريد اللحاق بآخر قطار للثورة فهل يفطن الإخوان وقادتهم للحل الأمثل للمشكلة؟

الكل يهدد ويحرق ويعبث في أمن الوطن والشرطة تدافع عن نفسها وليس عن حقوق الضعفاء فأنى يفلحون!

السيد الرئيس ومن قلب الثورة المصرية... نعلم أنه قد أصبتم التوفيق في جزء من الإعلان الدستورى ولن تفلحوا إذا أبداً إذا تم الاستمرار في تجاهل باقي القوى والجلوس على مائدة واحدة.

سوف تنبح على موائد اللئام وتقدم قرباناً للقوى الخفية التي تعبث بأمن مصر ولابد من الإعلان عن هوية هؤلاء العابثين إنقاذاً للوطن ولشخصكم أيضاً والغضب الحادث الآن منظم ومدفوع وممول من جهات كثيرة كما هو واضح فأرجو أن تعيد النظر في كل ماسبق ومصر باقية موحدة كما كانت على مر الأزمان ولن نطيق الحروب الأهلية ولا الصراعات الطائفية فنحن شعب الأمن والأمان !!!



أشهر مشاهير تويتر

بدأ بابا الفاتيكان هذا الشهر عالمه «التويتري» بأول تويتة في عامه الـ 85 وبتاريخ 2012/12/12.

وبهذه المناسبة ثارت كثير من الأقاويل حول مشاهير تويتر وفيسبوك، حيث يوجد عدد كبير من المشاهير الذين يتواصلون مع جماهيرهم عبر شبكتي التواصل الاجتماعي فيسبوك وتويتر، وعلى مستوى العالم العربي رصدنا منهم:

الدكتور محمد العريفي الداعية السعودي، بلغ حجم متابعيه على تويتر 3 ملايين و260 ألف متابع، إضافة إلى عدد المتفاعلين على صفحته الرسمية على موقع فيسبوك وبلغ عددهم 78477. أما عدد المعجبين على صفحته فقد بلغ مليون و300 ألف.

الداعية المصري عمرو خالد، بلغ عدد متابعيه على تويتر مليون و15 ألف متابع بينما عدد المتفاعلين على صفحته على فيسبوك بلغ 322,188 متفاعلاً، وعدد معجبي صفحته تخطى حاجز الـ 5 مليون معجب.

الداعية الكويتي نبيل العوضي، بلغ عدد متابعيه على موقع تويتر مليون و624 ألف متابع، أما عدد المتفاعلين على صفحته فيبلغ 270 متفاعلاً، أما عدد المعجبين فقد بلغ 160 ألف معجب.

من مصر جاء الدكتور محمد البرادعي على رأس قائمة الشخصيات الأكثر تفاعلاً على تويتر بعدد متابعين تخطى حاجز المليون و45 ألفا، بينما تخطى عدد المتفاعلين على الصفحة التي تحمل اسمه على فيسبوك 387,146 متفاعلاً.

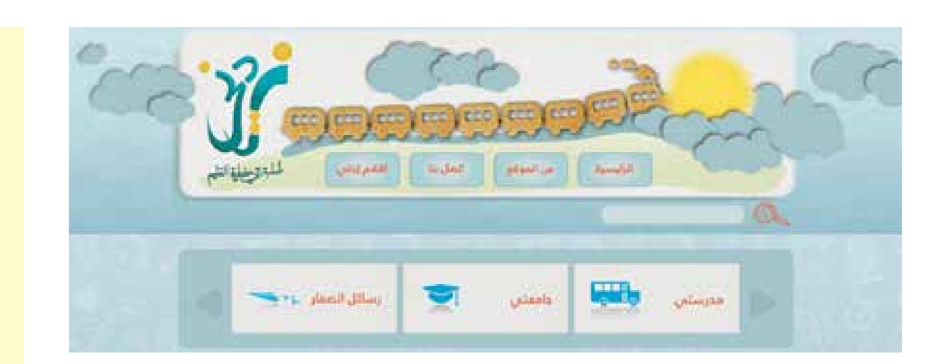
من الإمارات كان الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم، حاكم إمارة دبي على رأس أكثر الشخصيات العربية تفاعلاً على التويتر بمجموع متابعين بلغ مليون و297 ألف متابع، اللافت للنظر أننا حاولنا العثور على صفحة رسمية لبن راشد (على الفيسبوك) لكننا لم نجد صفحة رسمية تابعة له. الصفحة الوحيدة التي كانت موجودة وتحمل اسمه كانت صفحة بلغ عدد معجبيها 2800 معجب والمتفاعلون معها فقط 111 متفاعلاً.

من دولة البحرين الناشط الحقوقي نبيل الرجب بعدد 186 ألف متابع، أما عدد المعجبين فبلغ 64,361 وعدد المتفاعلين بلغ 153 متفاعلاً على الفيسبوك.

من سوريا جاء الشيخ عدنان العرعور على قائمة أكثر السوريين متابعة على تويتر 776 ألف متابع، وبلغ عدد المتفاعلين على صفحته 714 متفاعلاً.

توكل كرمان اليمنية الحاصلة على جائزة نوبل للسلام وبلغ عدد متابعينها 54 ألف متابع، وعدد المتفاعلين معها على صفحتها بلغ 18ألف متفاعل. وإجمالي عدد معجبي صفحتها بلغ 268 ألفاً.

ومن لبنان أليسا وهيفاء وهبي.



اكتب ما في قلبك

أنت صاحب مهارات إبداعية؟ موقع zedni.com ساحة مفتوحة للأفكار وتسليط الضوء على تجارب اليافعين والمدرسين المهتمين بمجال التعليم. شعار الموقع «طلبة في حضارة العلم» يطمح إلى استقطاب المزيد من المنخرطين بغاية خدمة مجتمع التعليم ومد سبل التواصل وتعميم الإنتاجات الأدبية والفنية باختلاف أصنافها، كما يوفر الموقع الذي يسهر عليه مجموعة من طلبة المدارس والجامعات إمكانات لدعم المشاريع والمواهب مادياً ومعنوياً، وتتبع أثرها فضلاً عن جائزة «زدني» التشجيعية التي يمنحها الموقع في مجال الأدب والتعليم والصحافة.

من رسالة الموقع إلى المواهب الشابة: اكتب ما في قلبك.. اكتب لنا فكرك. اكتب تجربتك، تقريرك، مقابلتك الصحفية، رؤيتك النكية، وكن معنا في فريق العمل نحن بانتظارك. اكتب في الأدب، اكتب في العلوم. اصنع (فيديو) خاصاً عن مدرستك، عن جامعتك، عن ساحات العلم. هدفنا خدمة مجتمع التعليم.

«الفيسبوك» يساعد في القبض على العصابة

أعلن مكتب التحقيقات الفيدرالي في الولايات المتحدة الأميركية أنه قام باعتقال 10 أشخاص مسؤولين عن القيام بالعديد من الجرائم الإلكترونية وذلك بفضل التعاون الكبير الذي قدمته لهم شبكة الفيسبوك الاجتماعية.

وكان قد ألقي القبض على هذه العصابة في عده بلدان ومن بينها كرواتيا، والبوسنة والهرسك ونيوزيلندا والولايات المتحدة وقد تسببت في إلقاء الضرر وإصابة 11 مليون جهاز كمبيوتر وخسائر قدرت بأكثر من 850 مليون دولار بعد سرقة العديد من البيانات الحساسة مثل أرقام بطاقات الائتمان.

وقد استهدفت هذه العصابة مستخدمي شبكة التواصل الاجتماعي فيسبوك من سنة 2010 وحتى أكتوبر 2012 مما ساعد مكتب التحقيقات الفيدرالي في تحديد الجناة والضحايا من البرامج الضارة التي يتم إرسالها ومن ثم توفير أدوات لإزالة هذه التهديدات.



المراهقون وتكنولوجيا التواصل

لا جدال في أن للأجهزة المتطورة استخداماتها المفيدة الهائلة، لكن لا يمكن إنكار حقيقة أن العديد ممن يحرصون على اقتنائها ومسايرة كل ما هو جديد منها يجهلون قيمتها ولا يستغلونها على النحو السليم خاصة المراهقين.. عن هذا الموضوع نشرت شبكة ياهو هذه الدراسة وننشر جزءاً منها.

إذا تأملنا التأثيرات السلبية للإنترنت وشبكات التواصل الاجتماعي التي بات استخدامها ضرورة لا غنى عنها ضمن البرنامج اليومي لشريحة ليست بالهينة من مراهقي اليوم، فهي ليست وسيلة للتعارف والاتصال، بل وسيلة للانغلاق والانعزال!. قد يندهش البعض من هذا الافتراض، ولكنها الحقيقة فهي تعزل المراهق عن بقية أفراد أسرته وتدخله إلى عالم افتراضي يتعامل فيه مع أصدقاء لا يعرف عنهم إلا ما ينشرونه عن أنفسهم من معلومات قد تكون زائفة. مع ذلك لا يمكننا أن نتجاهل فوائد التواصل عبر الإنترنت وقدرته على تقريب الأشخاص وتناقل الخبرات، إذا ما أحسن المستخدم استغلال إمكاناته، وهذا ما ينقص مراهق اليوم.

يتيح الإنترنت في وقتنا الراهن إمكانات متعددة من الممكن استغلالها فيما يأتي بالنفع على المراهقين، فهو يتيح تبادل المعلومات بسرعة وسلاسة في أي وقت خلال اليوم ولأي عدد من الأصدقاء، ما يجعل منه وسيلة مثالية لتبادل الخبرات والتواصل مع أصدقاء جدد ينتمون إلى مختلف بقاع الأرض، وفي الاتصال بالأهل والأصدقاء ممن تفرق بين المراهق وبينهم مسافات طويلة، ولكن إذا تأملنا هذه النوعية من الصداقات فهل هي علاقات طبيعية وسليمة تغني عن التواصل المباشر؟ هل يغنينا الإنترنت عن زيارة الأحباب والمقربين والجلوس معهم للتسامر والتندر واسترجاع اللحظات الطيبة؟ بالطبع لا، فهو بذلك يزيد التباعد ويحجم وسائل التواصل في الدردشة وتبادل الرسائل النصية.



مرزوق بشير بن مرزوق

الثقافة والربيع العربي

لم يكن حال المناخ الثقافي مختلفاً عن الجوانب الأخرى في المجتمع العربي قبل الثورات التي جرت في بعض الأنحاء من الوطن العربي، لقد كان في معظمه مناخاً ملوثاً بالفساد والإهمال والتردي والتخلف أيضاً، وعلى الرغم من أن الاهتمام بالثقافة الجادة يأتي في آخر اهتمامات الحكام، إلا أن ما وقع عليها من ظلم وإهمال ربما يفوق ما وقع على الجوانب الاجتماعية الأخرى، ولأن مسؤولية الثقافة هي إثارة نشاط العقل، ونشر الوعي، وطرح الأسئلة الجوهرية، ومراقبة ضمير الأمة ومسيرتها، فإن كل ذلك وغيره كان يسبب إزعاجاً للسلطات الحاكمة، التي تسعى إلى نشر ثقافة مادية استهلاكية مائعة، وثقافة لا تثير الأسئلة الصريحة والجادة، فكانت تخصص لها موارد شحيحة تستقطعها من ثروة الأمة على احتفاليات ومظهريات شكلية براقة تبتسر جوهر الثقافة ومضمونها، كانت الدول تشيد مراكز ثقافية مبهرة ليحضرها الحاكم وحاشيته ليقضوا أمسية مريحة وطروبة، لا تعبر عن مواهب الأمة وقضاياها وهمومها، كما سعت لتبني المواهب الواعدة وتطوعها لآلتها الإعلامية كي تصبح جزءاً من الدعاية للسلطة، وتقديم عروض فنية مفصلة لها تتحدث عن إنجازاتها لتوهم الجماهير بها، وتتغنى بأشعار تمجد الأفراد، وتعود بالفضل لهم في تقدم الأمة.

ومن كان يجول في عالمنا العربي، يكتشف حال الثقافة فيها، فهي تشبه (التراجيديا والكوميديا) اليونانية أو (الفارس) الإيطالي، فمكتباتها العامة الوحيدة واليتيمة مهملة، وتعشش العناكب على أرففها، ومجهزة بكمبيوتر قديم لا يعمل، حتى المكتبات العامة الكبيرة جهزتها وساهمت في بنائها دول أخرى غير الدول الأم، ولن تجد أبداً مكتبة عامة في كل حي تخدم الأسرة، كما سيجد أن دولة عدد سكانها يفوق ربع مليون نسمةتضم عدداً من المسارح لا يتجاوز عدد أصابع الكف الواحد.

وسوف يجد أن مناهج التعليم خلت من تعلم الموسيقى والمسرح والفنون التشكيلية والفنون البصرية، وأن الوطن العربي من أقصاه إلى أقصاه لا يضم إلا عدداً قليلاً من معاهد الفنون المتخصصة.

لقد أنتجت السلطات في السنين الماضية أعمالاً مسرحية وسينمائية ومسلسلات هزيلة، سطّحت القضايا الاجتماعية وأفرغت من محتواها لكي لا تثير الأسئلة.

نأمل أن لا يتوقف الربيع العربي عند إبدال نظام سياسي بنظام آخر، بل عليه أن يمضي في إعطاء الثقافة، بجانب مكونات الأمة الأخرى، اهتماماً ويعيد لها اعتبارها ومكانتها المتقدمة في مسيرة الأمة، وعلى الربيع العربي أن يعيد للثقافة مضامينها الحقيقية، وجوهرها الصادق الذي استبدلته العقود الماضية بأنماط وأشكال من الثقافة البائسة والفارغة المضمون، وعلى الربيع العربي أن يعيد للشعراء والروائيين والمسرحيين والتشكيليين والسينمائيين والقائمين على التراث وغيرهم من المبدعين مكانتهم وقدرهم واحترامهم في المجتمع، وقبل كل ذلك أن يتم إلغاء كافة القواعد والقوانين والمراسيم التي تعطل حرية الإبداع، فإذا كانت غاية الإبداع هي الوصول إلى مجتمع حر، فإن الحرية ذاتها تحتاج إلى ثقافة واعية تدافع عنها وتؤكدها في المجتمع.



Norman Rockwell

المرآة

قـدَر
الإنسان العابر

هـي أول وعـي الطفـل لحدود ذاتـه، وهـي أول وعي إنسان الأزمنة الحديثة بفرديته. من سطحها اللامع ولد التصويـر الفوتوغرافي فالسينما والتليفزيون، ومعها ولدت الرواية وفن السيرة الذاتية.

المرايـا ليسـت نوعـاً واحداً، وليسـت من مـادة واحدة صامتة. ليسـت النبع أو السـطح الزجاجي أو المعدني اللامـع؛ فالصديق مرآة صديقه، والحاكم مرآة شـعبه وبالعكس.

ولأنها ليس بوسعها أن تخلد صورنا في لحظة سعادة أو صحـة خالـدة، لا نرضـى عن مرايانا طـول الوقت. يأتي على الإنسـان حيـن من الدهر ينكـر فيه تحولاته ويتشـكك في صـدق صورته المنعكسـة فيسـعى إلى خلق مرآة أخـرى يصنعها من هواه ومن جنونه، هكذا ضـاع نرسـيس ودوريان دوريـان جـراي والملك لير وبيجماليـون وصدام حسـين والقذافي، وهكـذا تتزايد أعداد من يستسـلمون لمبضع جراح التجميل في العالم كله، لكن ذلك لا يغير من قدَر الإنسان العابر.

خداع الصورة الأكثر وضوحاً

محسن العتيقي


Salvador Dali

في كتابه «فلسفة المرآة» (دار المعارف عام 1994) يستند د. محمود رجب على الأسطورة والتاريخ والفلسفة والأدب، كما على كتابات المتصوفة، بغاية التأمل في أفعال المرآة وماهية الانعكاس المرآوي. هل يؤكد الكتاب أن المرآة أمُ الفلسفة! فكعادة أي كتابة فلسفية تقليدية، قد لا تبدو المرآة موضوعاً جاداً للتفلسف، لكن محمود رجب الكاتب العربي الوحيد، فيما يبدو، الذي خصص لهذه الأداة المألوفة دراسة فينومولوجية كشفت ما تنطوي عليه المرآة من ألغاز لا تتعارض مع هموم الفلسفة قديماً وحديثاً.

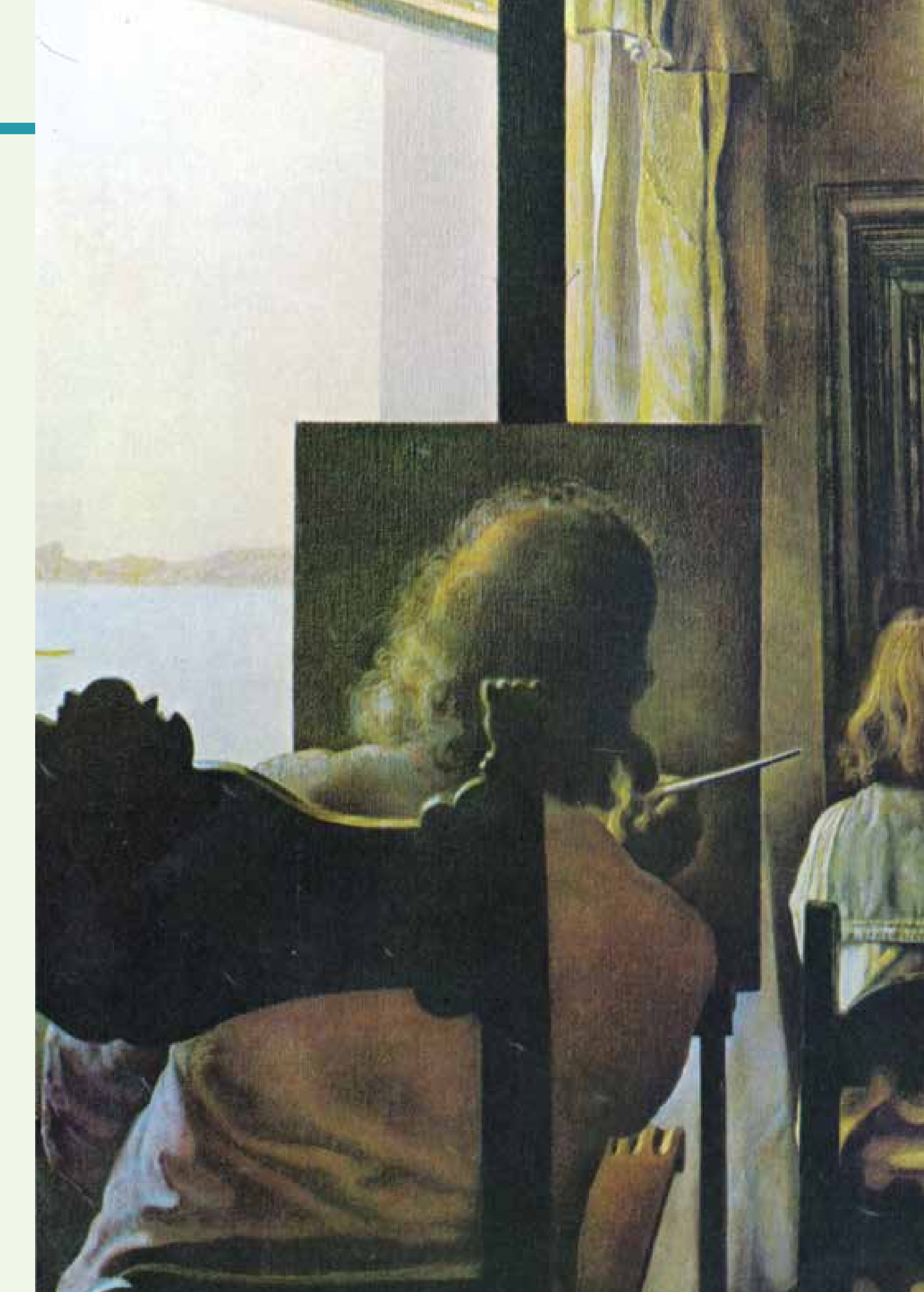
ماذا في المرآة؟

هل يتحسس أحد شيئاً آخر غير الوظيفة الاستعمالية وهو يواجه مرآة زجاجية؟ في الغالب نتجمل بها، نكتشف تفاصيل الوجه ونعاين باهتمام تحولاته، وجه آخر في المرآة يحظى بالعناية الدائمة، وجه يظهر ويختفي باختفاء المرآة! إنه آخر آخر، أو قرين يستوطن المرايا ويظهر بشكل مؤقت ثم يتوارى داخلنا فنلاحقه ولا نمل من العودة للمرآة.

من المرآة يتعلم الطفل الصغير ردود الأفعال وبوادر اللغة، منذ نعومته الأولى يتهلل ويشغف بحقيقته الجسدية.

بحسب هيجل تعتبر هذه المرحلة «لحظة الوعي الذاتي الديالكتيكية»، أنا إذاً آخر، هو الاكتشاف الذي يتوصل إليه الطفل حين يرى صورته في المرآة. وعلى نحو مماثل عبَّر جاك لاكان عن هذه المرحلة بـ»اللحظة الارتقائية في نمو الطفل حينما يتمكن من بلوغ أول تخطيط أولي للذاتية أو الهوية».

ينطوي التعارف بين الناس بداية على سلوكيات اجتماعية هي في الغالب إبداء الابتسامة والترحاب، وبين المرحِب والمرحَّب به تنكشف رغبة البحث عن مرآة الذات في الآخر، مرآة تعكس الخصال والصفات، ولما تكشف تجربة التواصل والاحتكاك أن هذا الآخر، بوصفه مرآة، ليس مناسباً لانكشاف خصال إيجابية بشكل متبادل وعادل يصبح غير مرغوب فيه. ذلك أن الرغبة في الآخر كانعكاس مرآتي للذات تستبطن ضمنياً تحقق وعي ذاتي، وهو وعي لا يصل درجة الإشباع إلا من خلال مواجهة ذات أخرى تبدي التعرف على نفسها من خلال مرآة الآخر بنفس القدر من التأثير والاهتمام والأخذ والعطاء. ومثلما يتساءل الفرد في علاقته بالآخر، عن محدودية وصدق الانعكاس فيه بشكل دائم، يتساءل كذلك: هل أنا هو هذا الآخر الذي أراه أمامي في المرآة؟ سؤال يطرحه عندما يكتشف أن صورته التي في المرآة إنما هي «شيء آخر غير ما يحسه على نحو داخلي عن نفسه، فالتجاعيد المحفورة في الجلد وبياض شعر الرأس... علامات تجعله يرى في صورته المرآتية ما لا تصدقه عيناه وهو بصدد متابعة التغير الفيزيولوجي الذي يطرأ على ذاتيته من الخارج والذي لا يحس به داخلياً».



ليس بمقدور المرآة أن تخلد صورنا مبتسمة أو حزينة، كشأن الرسم والفوتوغرافيا

على هنا، سواء في المرآة العينية أو مرآة الآخر، ليست ثمة صورة مرآتية ثابتة، وليس بمقدور المرآة أن تخلد صورنا مبتسمة أو حزينة، كشأن الرسم والفوتوغرافيا، لكن المرآة تستعيض عن الثبات بالذاكرة وتوثيق مفترض لتاريخ الجسد كسند لذاكرة نفسية، ونجد هذه الحمولة المعنوية في الحالات السلبية للانعكاس المرآتي المادي عند الشخص الذي لا يرضى عن نفسه في المرآة، أو في مرآة الآخر وما يترتب عنها من انعكاسات جانبية في حالات الهيام والخسارات أو ما يوصف بضياع الأنا في الآخر.

لتوضيح هذه الانعكاسات مجتمعة، يحيلنا محمد رجب في «فلسفة المرآة» على رواية «صورة دوريان جراي» لأوسكار وايلد حيث توظيف تقنية المرآة بتحطيمها ومخاطبتها يعكس الازدواجية التي كابدها دوريان جراي إلى حد التمزق وتحطيم الذات والانتحار. وعلى مسرحية شكسبير، لما يجد «الملك لير» في شخصية إدجار «مرآة له يرى فيها نفسه ومصيرهما المشترك، فكلاهما تعرضا للجحود من قبل بناتهما، فعصف بهما الكمد والحزن فآثرا التشرد والضياع». ولما كانت صورة نرسيس، أو نرجس، المنعكسة على سطح الماء لا يمكن أن تدوم، كان من المحتم أن يجد نفسه وحيداً وآخذاً في الاضمحلال، وقد كان بيجماليون يهيم في حب نفسه من خلال إبداعه، لكنه انخدع في حب تمثال المرأة التي نحتها وظن أنه يستطيع بث روح مطابقة له فيها.

بصدد خلق ذات أخرى خارجه، ضاع كل من دوريان جراي والملك لير ونرسيس وبيجماليون في مرآته الخاصة. هذه النرجسية القاتلة، خاصة في حالات البارانويا والاكتئاب أو ما يسميها هيجل بالوعي الشقي أو الوعي المغترب عن ذاته، أعاد غاستون باشلار النظر فيها قائلاً في كتابه «الماء والأحلام»، بأن «الوجه الإنساني هو أولاً وقبل كل شيء تلك الوسيلة التي تستخدم للغواية، وحين ينظر الشخص إلى نفسه في المرآة فإنه يستعد ويتأهب ويشحذ نفسه، ذلك أن المرآة هي لعبة الحرب في الحب الهجومي. ونجد الفيلسوف الاجتماعي الأميركي لويس ممفورد

الوجه مرآة، وللوجه طاقة التعبير وفضح المكنونات على نحو ما يظهره الخجل في احمرار الوجنتين



(1895 - 1990م) يذهب في قوله حول الاهتمام الذي يبديه الإنسان بصورته في المرآة، بكونه اهتماماً ساهم في «الإحساس بالشخصية المستقلة وإدراك الصفات الموضوعية لهوية الإنسان وذاتيته..». بل وذهب إلى أن «ازدهار فن السيرة الذاتية إنما يرجع إلى توصل الإنسان إلى صنع المرايا».

من يتمرأى يشك في صدق النسخة المنعكسة، هل وجهي بهيّ دائماً؟ هنا سؤال مرافق للتحولات التي تكشفها المرآة. منذ القرن الأول الميلادي أبدى الفيلسوف الرواقي سينكا ملاحظته قائلاً «إن الإنسان لو رأى نفسه في المرآة جميلاً فإنه سيتجنب ما يعيب هذا الجمال». ويجمل محمود رجب هذه الملاحظات بوصف المرآة مهمازاً يستثير لدى الإنسان مطامح خلقية حين تكشف له محاسنه ومثالبه الفيزيقية الخلقية فيعمل إما على الحفاظ على ما هو فيه من كمال وإما على الرقي بنفسه إلى مرتبة الكمال. ويبدو أن هذا الحفاظ أو الارتقاء بالذات كان غاية الفلسفة اليونانية، فمنذ زمن طويل كانت الحكمة أو الفطنة يرمز لها في الفن بامرأة تمسك بيدها مرآة تتأمل فيها نفسها وتحت قدميها حية تسعى. ولما كانت المرآة هي تلك الأداة العجيبة التي تستنسخ كل ما يواجهها استنساخاً آنياً، فقد صارت رمز الرؤية الثاقبة للأشياء، ذلك أنها وحدها التي تري الإنسان صورته بأمانة فيتخذها موضوعاً للتفكير. وكان سقراط يدعو الشباب بكلمته «اعرف نفسك» إلى إطالة النظر في المرآة من أجل إصلاح أنفسهم، والتجمل بالفضائل»، وكان أرسطو يحث على التأمل الانعكاسي بعبارته «العقل الذي يعقل ذاته»، أما مع ديكارت فقد وصل التأمل في المرآة إلى تدشين بدايات الوعي بحقيقة الذات، بل وامتد من رؤية الذات في المرآة ومعرفتها، إلى رؤيتها وهي تراك.

من المرايا ما يقتل!

مثلما تأسر المتمرئي إليها والباحث عن قرينه في غيره، فهي تتحول وتتشكل ويمكن أن تفتقر إلى الدقة، فيؤول ما تعكسه صوراً قوامها الخيال والتحريف، هذا حال المرايا المحدبة والمقعرة والأسطوانية والمخروطية، ومرايا السحر والكهنوت ومرايا الملاهي والسيرك.. إنها عالم من الأغلاط والألاعيب الخادعة، ألم ينخدع نرسيس منذ البداية بإغراء مرآة الماء، ماذا لو كان قد أطاع أمر الآلهة ولم يتسلل ذات ليلة مقمرة عبر الغابة إلى البحيرة، هل كان سيضمحل ويتحول إلى زهرة؟ لما إذا رفضت الآلهة أن يكتشف نرسيس صورته الأجمل؟. فرضاً أنها عاقبته بتخليه عن وظيفته المرآوية، وجه نرسيس مرآة العالم والكمال، الوجه الذي تتنرجس فيه الطبيعة كلها، وبسقوط وجهه في البحيرة انكسرت مرآة وجهه، المرآة التي تتمركز فيها الطبيعة والعالم والتي لا يسمح بأن يكتشفها فيطغى بجماله على الآلهة، أو بالأحرى خافت من رؤيته للنبوءات على سطح البحيرة.. لقد نافس مرآة الماء فهزمته إذاً!

يوصف الوجه والعين بقدرتهما على الانعكاس المرآوي، الوجه مرآة، وجه النبي موسى مرآة إلهية تعكس نور الله، وللوجه طاقة التعبير وفضح المكنونات على نحو ما يظهره الخجل في احمرار الوجنتين رغماً عن الخجول، وليس أمامه في هذه الحالة غير خيار واحد، أن يتمرأى في مرآة وجهه فتعلن انفعاله الداخلي، وكما تعلن، تضمر مرآة العين سراً ما في الابتسامة الصفراء المخادعة. والعين في المقابل مرآة تختصر ما ينعكس داخلها. في حدقة العين يرى المحب محبوبه، ويتمرأى قلب العاشق مختصراً في عين محبوبه، يراه وتراه فيصلاً إلى منطقة الالتقاء الصغيرة لانعكاسهما في مرآة العين، أو منطقة القرب الفعلي كما يصفها محمود رجب معلقاً على ما أورده أفلاطون في تعبيره عن مرآة العين بوصفها نقطة التقاء شعاع الحب، يقول صاحب «المأدبة» في نص محاورة ألقبيادس: «وعلى ذلك فعندما تتأمل عين في عين أخرى، وعندما تركز نظرتها على أفضل جزء في هذه العين، أي على هذا الذي تراه، فإن ما تراه فيه إنما هو نفسها». ولكن لِمَ وصف الحب بالعماء؟ هل لأنه يجعل الولهان لا يرى غير فاتنته؟ كانت ميدوسا تحمل الموت في عينيها وكان كل من ينظر إليها يمسخ حجراً ويصير كتلة عمياء في عالم الأموات والظلام، «الحب أعمى» و«من الحب ما قتل» خبرنا الأصمعي بعد قصة الحجر المكتوب، الحب قاتل حين لا ترتد صورة المحب في مرآة عين المحبوب،

> كان للإسكندر المقدوني مرآة الإلكتروم الكونية التي وعد بقدرتها على حماية البشرية من هلاك الأعاصير، واعتقاداً بروحها الإلهية. توارثها الملوك بعده

هكذا كان من ينظر إلى مرآة ميدوسا الساحرة لا ترتد صورته إليه، وإنما تسلب منه فيموت.

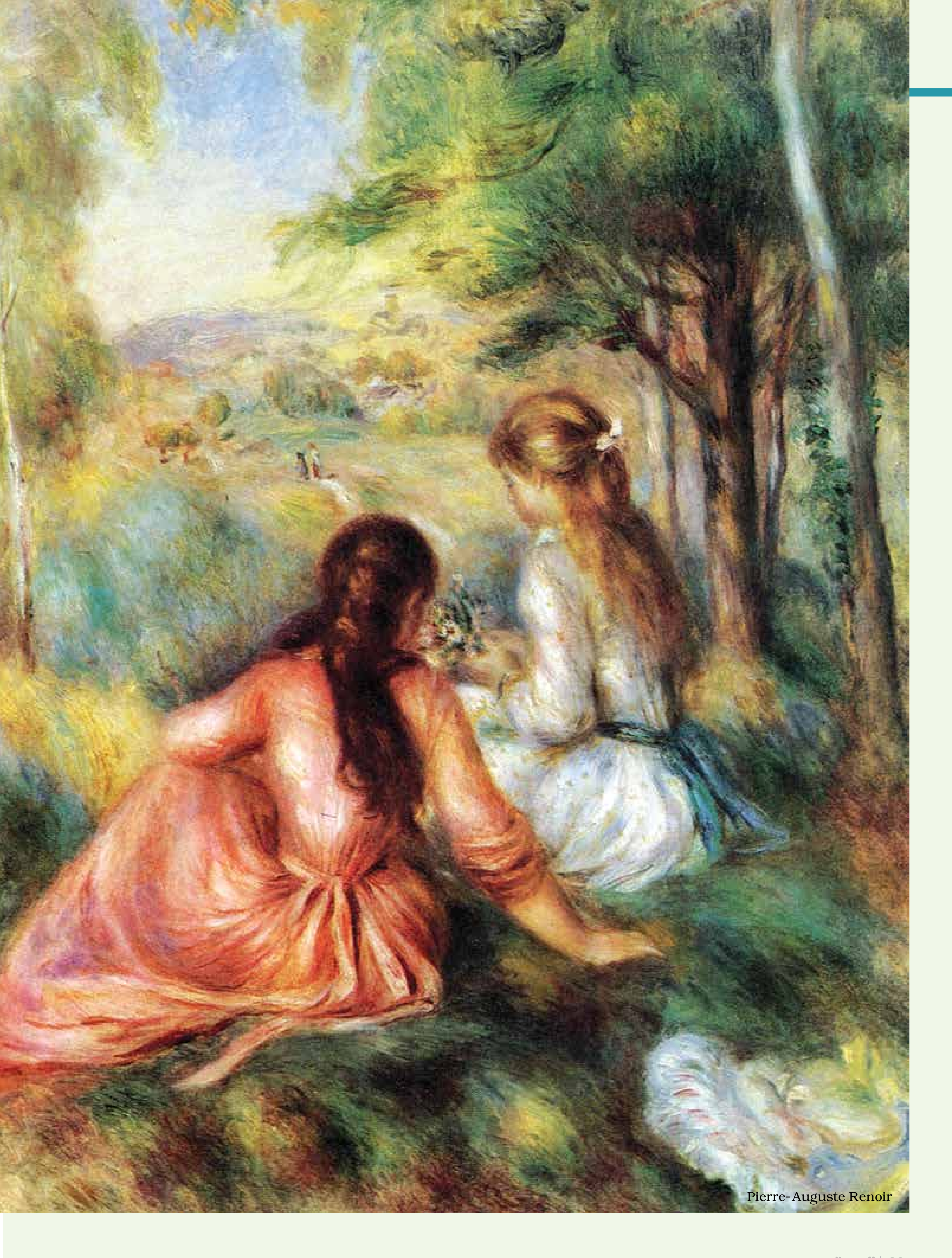
واقع لا واقعي

من حيث تداخلها بالخرافة لتغليط الناس أو سحرهم بتوهيم شيطاني، أو إن شئنا مع محمود رجب من حيث هي علم خرافي، علم المرايا أو (القاطوبطريقا) فإن التوهيم والخداع الذي تمارسه المرآة إنما هو خرافة رياضية حقة، فلم تكن (الأوبطيقا) علم المناظر، وكذلك شطحات الصوفية في المعرفة والعرفان.. خارج تجارب مختبرية تقيس زوايا انعكاس الضوء على أسطح المرايا وما تثيره من مصادفات ونتائج تجانب صواب الواقع حتى يبصر الناظر أوهاماً أمامه يسقط عليها معرفته، أو يوهم الناس برؤية ما لا يرى. هنا جوهر علم قائم بذاته وحسبنا التساؤل مع صاحب فلسفة المرآة: «ألم يكن نصير الدين الطوسي (1201 - 1274) وهو المتصوف المغرق في الإشراق والتشيع، رياضياً ومحرراً لكتاب إقليدس في علم المناظر؟ علم المرايا باختصار جامع بين الحقيقة والخيال، هو علم وخيال: علم الخيال وخيال العلم».

من الناحية العلمية تفعل المرآة ما يفعله السحر، فهي قادرة على إنتاج صور خارقة للعادة، هنا نراه في عروض السيرك فنندهش لوقوعه كما نعجب بالخدعة طالما لم نكتشف سر المرآة التي تخفي وتستحضر وتحول ما لم يكن في الحسبان، وهنا ليس بجديد، ذلك أن حالات مشابهة من الإدهاش والعادات الخارقة لم يرق الوعي البشري قديماً إلى مستوى اعتبارها خدعاً أشبه بألعاب الخفة. وباستحضار الأسطورة كإطار عقدي اتخذت خصائص المرآة وظائف لاهوتية قائمة على خرق العادة وكشف المحجوب وإظهار اللامرئي، فكانت المرايا تشوه وتمسخ وتهلك على نحو ما يرجع إلى مرآة نرسيس وديونيسوس وميدوسا، وبمثال أوضح يستحضر محمود رجب مرآة معبد ليكوسورا في أركاديا التي وصفها رحالة إغريقي في القرن الثاني الميلادي قائلاً: إن الناظر فيها إما ألا يتبين من نفسه سوى انعكاس غامض، يخبو ويضعف، وإما ألا يرى فيها شيئاً على الإطلاق، وعلى العكس من ذلك تظهر على المرآة، وبجلاء، أشكال الآلهات المحفورة والعرش الذي يجلسن عليه».

تخذل المرآة الرائي فلا تصون وجهه، مثلما هي مرآة الآخر تعزف على مقام الضياع والخسارات. بعض المرايا غير صادقة وهي توهم بذلك، وهي الأخطر ليس لأن أفعالها سحرية وخادعة، أو لأن أغلاطها تصنع واقعاً خيالياً، وإنما لكونها تمارس غسيل المخ كذلك، وقديما استعملت المرآة في أمور السحر والتنجيم، وكان للإسكندر المقدوني مرآة الإلكتروم الكونية التي وعد بقدرتها على حماية البشرية من هلاك الأعاصير، واعتقاداً بروحها الإلهية توارثها الملوك بعده. وماذا بعد؟ هل انتهى عهد المرآة الكونية هاته؟

مليون مرآة لن تعكس إلا متمرئياً واحداً، ذلك الذي يقف بمفرده قبالتها، ولنتأمل مثالاً أكثر إيحائية يضربه محمود رجب «لو جمعنا عدداً من المرايا مع بعضها البعض... سيكون لدينا مرايا مؤلفة من عدد كبير من المرايا الصغيرة. فإن قدمنا لها فرداً واحداً أعطتنا شعباً كاملاً»، شخص واحد في هيئة شعب، وشعب في هيئة شخص! لعبة مرآوية تتمرأى فيها السلطة في المحكوم والمحكوم في السلطة، وقد كان على المرايا أن تواكب شروط اللعبة وارتقاء الشعوب نحو إعمال العقل أكثر من الخرافة، فاستبدلت مرآة الإلكتروم الخارقة بمرايا التليفزيون، وتطور إنتاج الأشباح المرآوية، إلى بعث الديناصورات وهي تمشي كأنها الحقيقة، ولا شيء غير الحقيقة بموجب التحكم عن بعد، ضغطة زر تنشر ملايين الصور فتؤول انعكاساً مرآوياً في لحظة، ونحن نراها فرادى ومجتمعين، وفي قرارة نفوسنا: هذا العالم المتقدم لا يكف عن تكبير مراياه، كل فكرة، كل تاريخ، كل حاضر أو مستقبل يصنعون له أضخم المرايا، فلا نكاد نحن أصحاب المرايا الصغيرة داخل مرآة الحاكم العظيمة نستشعر ذاكرة أو طموحاً إلا ورأينا في مرآة العالم شبح المؤامرة، ونقول هناك تلاعب وتضليل، ولا شيء غير ردة الفعل هاته ما يوسع هوة الرؤية، ويجعل المسافات بين الهوية والثقافة والاختلاف والقيم... أكثر هلامية. إننا لا نرى في المرايا غير الصورة الأكثر وضوحاً للأزمة.


Pierre-Auguste Renoir

لعبة مرايا

عبد السلام بنعبد العالي

«يستعمل الإنسان البرونز مرآةً، يستعمل الإنسانُ العصورَ القديمة مرآةً... يستعمل الإنسان الإنسانَ مرآةً».

من اقتباسات فكتور سيغالين

على مرآة صينية في متحف هانوي، كُتب: «مثل الشمس والقمر والماء والذهب، كن واضحاً لماعاً، واعكس ما في قلبك». المرآة إذاً تعكس ما يجول في الخواطر، وما يخالج القلوب. إنها تعكس حقيقة الأشياء. ربما من أجل ذلك فهي ترتبط بإعمال الفكر والنظر. اللفظ اللاتيني الدال على المرآة هو speculum، والتأمل spéculation هو مراقبة السماء وحركات النجوم باستعمال المرآة. ومن النجم sidus جاء لفظ considération الذي يعني الاعتبار والنظر إلى مجموعة النجوم. على هذا النحو يرتبط التأمل والاعتبار والنظر بدراسة الكواكب المنعكسة على مرايا. كل تفكير réflexion، يمر عبر انعكاس réflexion، يمر عبر مرآة.

غير أن المرايا تتعدد وتتنوع، ففضلا على أنها تختلف حسب مادتها من ماء وبرونز وفضة وزجاج، فإن طبيعة الصّور التي تعكسها تتغير من حامل لآخر. فنحن نرى صورنا على السطوح المصقولة والمياه الراكدة، لكننا نراها أيضاً في مرآة الماضي كما في مرآة الحاضر. نرى صورتنا (بل صورنا المتعددة) التي يعكسها لنا وعينا بتراثنا، كما نرى صورنا التي تقدمها لنا وعنّا الثقافة الغربية، في الرسوم التي ترسمها لنا، والروايات التي تكتبها عنّا، نراها في أفلامها ونشاهدها على خشبات مسرحها ونسمعها في موسيقاها. إدراكنا لأنفسنا لم يعد يتم إلا عبر هاته المرايا، فنحن لا ندرك ذواتنا، ليس فقط إلا عبر آخر، وإنما عن طريق الإدراك الذي لدى الآخر لنا. فلا نرى أنفسنا إلا بعينيه، ولا نثمّن إلا ما يثمنه، ولا «نكتشف» نصاً في تراثنا إلا بعد أن يربط بأحد نصوصه، لا نكتشفه إلا كانعكاس وصورة لنص غربي، هذا شأننا اليوم مع كثير من نصوصنا التراثية كحي بن يقظان ورسالة الغفران و.. ومقدمة ابن خلدون.

بل إن الأمر قد يتجاوز الإدراك ليرقى إلى مسألة الاعتراف و«تقدير الذات»، فلا ننتبه إلى ما أنجزناه، ولا نشعر بقيمة ما أنجزنا وما ننجزه إلا عبر اعتراف الآخر. يتجلى لنا ذلك ربما أوضح تجلٍّ في ذلك التسابق الذي نلحظه عند كتابنا لقراءة ما أبدعوه في لغة غربية، حيث يتبدى واضحاً أن كل اعتراف بالذات لابدّ وأن يمرّ عبر مرآة الآخر واعترافه.

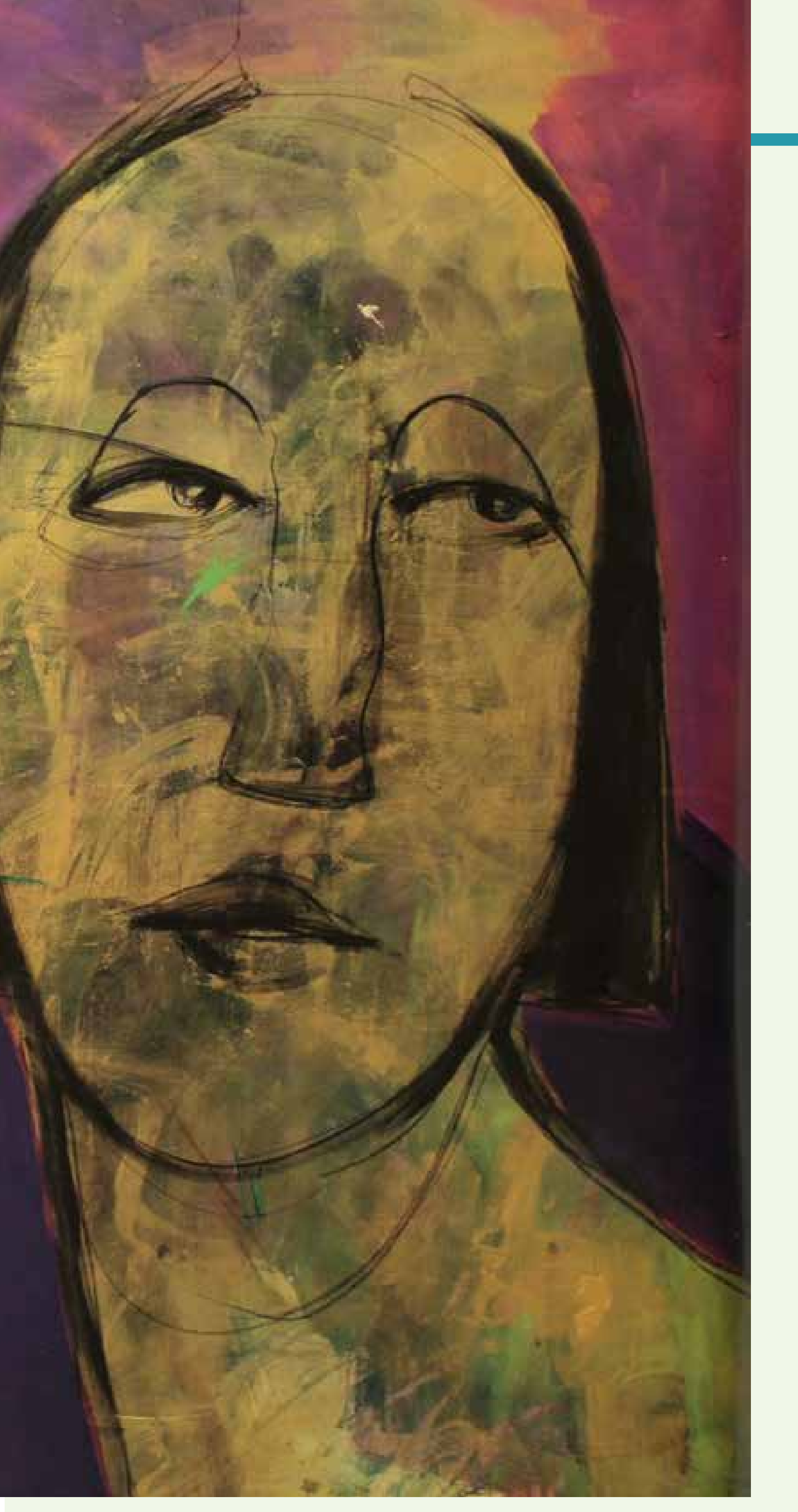
غير أن الانعكاس لا يقف عند هذا الحد، إذ سرعان ما تبدأ هذه الصّور المعكوسة في توليد أخرى، وسرعان ما تغدو بدورها أصولاً تُستنسخ عنها صور، فنأخذ في التشبّه بالصّور التي ما تفتأ مرايا الآخر تعكسها لنا وعنّا.

الأمر يتم هنا كما يتم في الإشهارات والإعلام. فالإعلام مرآة يرى فيها المجتمع ذاته وما يرغب فيه، إلا أن المجتمع سرعان ما يحاول أن يتطابق مع الصورة التي تعكس عنه، يحاول أن يستنسخها، إلى حد أن بإمكاننا أن نقول إن المجتمع المعاصر لم يعد بإمكانه أن يحيا من غير إشهارات وإعلامات. ذلك أننا أصبحنا نرغب في أن نرى أنفسنا في مرآة الإعلامات، أصبحنا في حاجة ماسة إلى من يدغدغ عواطفنا ويشعرنا أنه يسهر على صحتنا وتوفير أموالنا، أصبحنا نرغب في أن نرى رغباتنا مصورة معروضة، قد لا يهمنا المنتوج موضوع الإعلام، ولكن ما يهمنا هو منتوج الإعلام في حد ذاته، هو الإعلام ذاته كمنتوج ثقافي، وما يسعى إليه من عكس صور نتجند لاستنساخها.

هذه بالضبط هي حالنا مع كل الصّور التي تُعكس عنّا، سواء جاءتنا من قطعة البرونز، أم من ماضينا، أم من الثقافة المهيمنة، فكل هذه المرايا، إذ تعكس عنا صورة تدفعنا لأن نستنسخها، حتى أنه يبدو من الصعب في النهاية أن نحدد الأصل والنسخة، الموضوع والصورة، الناسخ والمنسوخ، إن هي إلا لعبة مرايا تعكس سيمولاكرات هويات، وتستنسخ هويات سيمولاكرية.

تناسخ

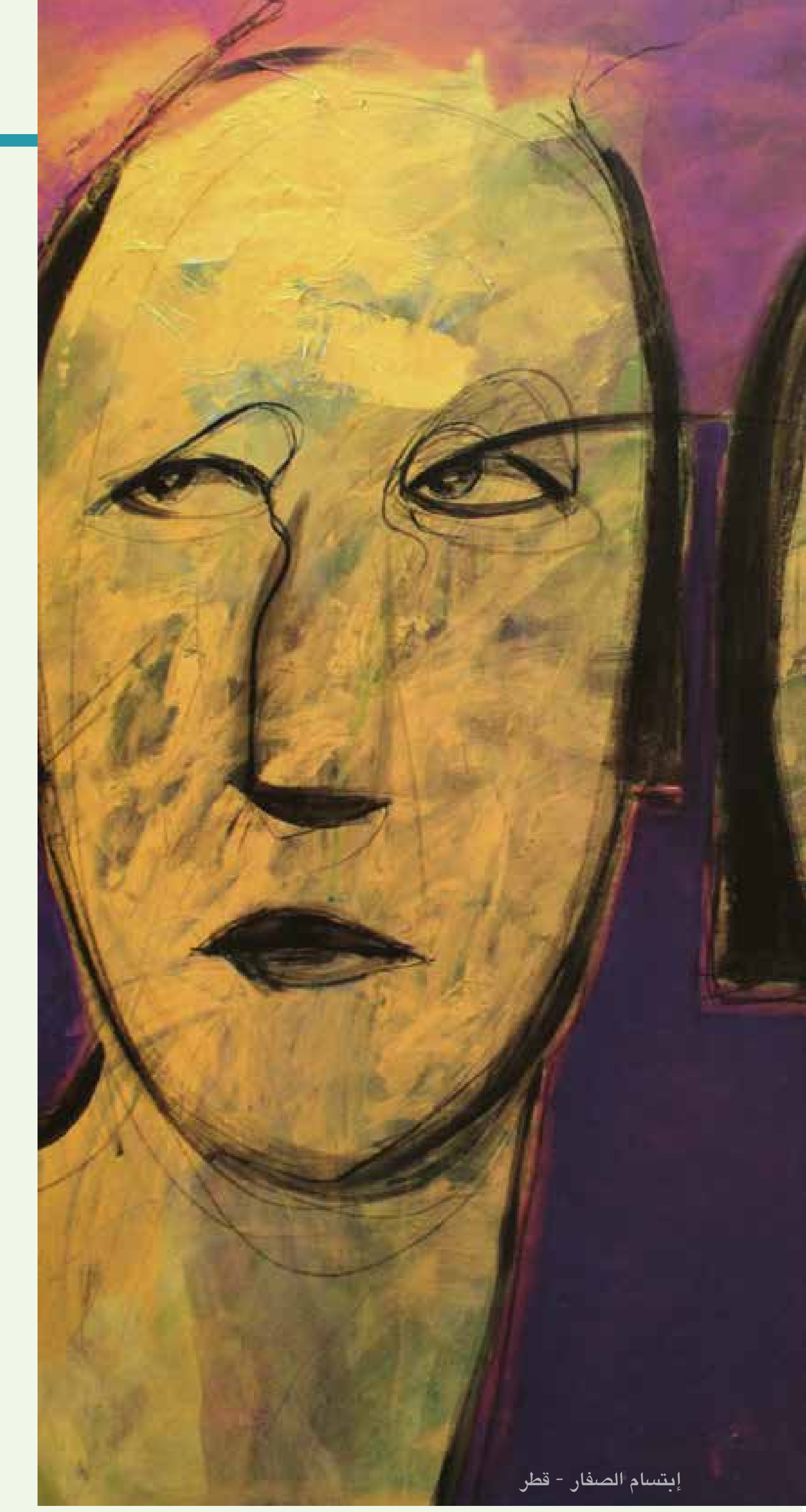
عبد الفتاح كيليطو



بعد أن حضر وليمة تملى أثناءها بطلعة السيدة أرنو التي شغفته حباً، عاد فريديريك، بطل رواية «التربية العاطفية» لغوستاف فلوبير، إلى بيته في وقت متأخر من الليل. إثر رجوعه صادف وجهه في المرآة، «فوجد نفسه جميلاً، ولمدة دقيقة ظل ينظر إلى صورته». كان قد قرر وهو في طريقه إلى مسكنه أن موهبته وقدره أن يكون رساماً، وها هو الآن أمام رسمه على صفحة المرآة. لمدة دقيقة نسي المرأة التي يحبها وافتتن بنفسه وغرق في صورته. أليست المرآة، كما يقال، ماء جامداً؟

العودة إلى البيت، إلى النفس.. هل مازلت أنا؟ قد تسلب المرآة العقل، قد تضل وتغوي، ومع ذلك تظل صادقة، ولا سبيل لمجادلتها وإنكار ما تعرضه عليك، فقولها حاسم ونهائي. ألا تجابهك بصورتك؟ ألا يمثل برهانها أمام ناظريك؟ تطلب منها كل مرة جواباً عن السؤال المستعصي: من أنا؟ فيأتي جوابها صحيحاً منصفاً، لكن في اللحظة والحين، فلا دوام لحكمها. أجمل النساء تعرف ذلك، وإلا لماذا تعيد طرح السؤال ذاته، على غرار زوجة أب بلانش نيج في الحكاية المعروفة: أيتها المرآة خبريني، ألست الأجمل؟ لم تجاملها المرآة، فذات يوم صدعت بالحق وأعلمتها أن ربيبتها غدت أجمل منها. لا قرار للصورة في المرآة، معدن المسخ والتناسخ. كل من يقترب من مرآة يشعر بوجل خفي وقلق مكتوم، ذلك أنه معرض للموت، حقيقة أو مجازا. أوديبوس في مفترق الطرق، أوديبوس وسؤال السفنكس...

في مستهل رواية «صديقي الجميل» لموباسان، يلبي جورج ديروا دعوة إلى حفل عشاء عند صديق قديم له، الصحفي فوريستيي، وبما أنه فقير مدقع فقد اكترى كسوة ملائمة للمناسبة. وحين وصل إلى منزل صديقه حدث شيء طريف: أبصر غير بعيد عنه شخصاً غريباً أنيقاً، ثم أدرك أنه هو نفسه في مرآة على الحائط. هكذا ابتعد عن ذاته، تقمص شخصية أجنبية و صار إنساناً آخر. وإذا به يتمتم بعبارة غامضة: «ما أجمل هذا الابتكار!» أي ابتكار يا ترى ؟ المرآة، أم شخصه الجديد؟ يبهر الضيوف برشاقته ولباقته، وعند منتصف الليل يبادر بمغادرة الحفل. لا عجب أن صار فيما بعد يدعى صديقي الجميل، فالتحول الذي نتج عن لباسه الجديد شمل اسمه أيضا. في لعبة المرايا تتعدد الهويات والأسماء، وقد يطل النظير...


إبتسام الصفار - قطر

قد تضل وتغوي، ومع ذلك تظل صادقة، ولا سبيل لمجادلتها وإنكار ما تعرضه

يموت صديقه فوريستيي فيقترن بزوجته، وأول ما فعلت هذه المرأة إجباره على تغيير اسمه، من أجل منحه صبغة أرستقراطية: عوض «جورج ديروا» صار «جورج دي روا». الانفصام الذي طرأ على اسمه، تجزيئه إلى لفظين (دي روا) عوض لفظ واحد، انفصام في كيانه. لقد تنكر لاسمه، أي لأبيه وأصله، واستعار هوية وأسرة جديدتين. لم ينحصر الأمر في الاسم، إذ بعد زواجه شغل منصب فوريستيي في الجريدة وسكن في بيته وأخذ يستعمل حوائجه وأغراضه،

ثم حدث ما لم يكن في حسبانه: صار زملاؤه في الجريدة يلقبونه بفوريستيي. تعكر آنئاك صفو جوه، والأسوأ أنه وجد نفسه في صراع مع الميت، نظيره الذي لم يغفر له استحواذه على شخصه وامرأته وممتلكاته، فأخذ طيفه يلازمه ويحاصره ويزعجه أيما إزعاج. عادة ما تكتسي الأمور صبغة مأساوية عندما تنشأ عداوة مع النظير، غير أن صديقي الجميل سيفلح في عقد صلح مع فوريستيي، وسيسترجع توازنه ويستعيد اسم دي روا. ثم تمر الأيام ويواصل ارتقاءه في السلم الاجتماعي، وفي خاتمة الرواية يتزوج ثانية بابنة أحد كبار الأثرياء بباريس وتشرع أمامه - هو الذي كان في بدايته بائساً يائساً - أبواب مستقبل زاهر.

رواية «صديقي الجميل» تعكس كنص أدبي إحدى الحكايات العجيبة، حكاية سندريون، ولعل القارئ قد اهتدى إليها من خلال بعض العناصر التي قمت بعرضها. سندريون، الخادمة المسكينة والمهانة، الحفل الذي يقيمه الأمير في قصره لاختيار الفتاة التي سيتزوجها، الحذاء السحري (صديقي الجميل شخصية «بها فتنة القدم»)، واللباس البهي الذي توفره إحدى الساحرات لسندريون بضربة عصا, إعجاب الأمير بها، ضياع فردة حذائها بسبب عودتها المتسرعة والمفاجئة إلى البيت حتى تفي بالشرط ولا تتجاوز منتصف الليل، وأخيراً العثور عليها بفضل الحذاء وزواجها بالأمير...

عندما نتحدث عن مسألة النظير ينهب تفكيرنا توا إلى الكاتب الأرجنتيني بورخيس الذي استغلها في العديد من نصوصه، وننسى أن موباسان جعل من النظير موضوعه المفضل والأثير. ما أكثر المرايا والنظائر في قصصه ورواياته !

لست الوحيدة التي تتردد طويلاً قبل الجلوس أمام المرآة،
طالما يجري الشيطان في العروق مجرى الدم

الخوف من الشبيه

بشرى ناصر

علاقتي بالمرآة علاقة شائكة ومعقدة، يشوبها التضارب والتناقض. أمتلك شغفاً لاقتناء المرايا الكبيرة المزيّنة ببراويز منهبة فاخرة، خاصة ذلك النوع الذي ينتمي للطراز (الفيكتوري) والحقبة (القوطية) على وجه التحديد، وفي المقابل لا أحمل أية مرايا في حقيبة يدي، بل إنني قلّما أتأمل وجهي في المرآة.

ولطالما توقفت عند هذا الأمر، فالأنثى بطبيعتها صديقة للمرآة، أو هكذا أوهمونا، فما أعرفه أن الذكور أيضاً يقفون أمام المرايا ويفتنون بصورهم.

لكنني أخافها، أو على وجه التحديد أخاف تأمل صورتي بداخلها والتي لا تطابقني كثيراً، فلطالما فعلت ذلك فيما سبق، فوجدتني أسأل أسئلة وجودية تقودني نحو مزيد من الإرباك والقلق، ونحو مزيد من الاغتراب.

وقد ظننت ردحاً من الزمن أن التناقض والتضارب في علاقتي بالمرآة يعود إلى التناقض والتضارب في علاقتي مع جسدي، فالمرآة تعني الجسد، إن لم تعن مزيداً من الجسد.

وركنت طويلاً لهذا الاعتقاد، فالاعتراف بأنني أكره أنوثتي وأحبها في آن معاً ليس سراً، ذلك أنني أحسد الذكور على ذكورتهم، وأكره الأنوثة التي أنتمي إليها، مع ذلك أدلل جسدي على النحو الأمثل.

هل أتحاشى النظر طويلاً في المرأة، خشية من المخلوق الآخر الذي يختمر فيها ويطل عليّ ليؤكد أنه يشبهني تماماً؟ هذا الكائن يتطلع دائماً لمواجهتي.

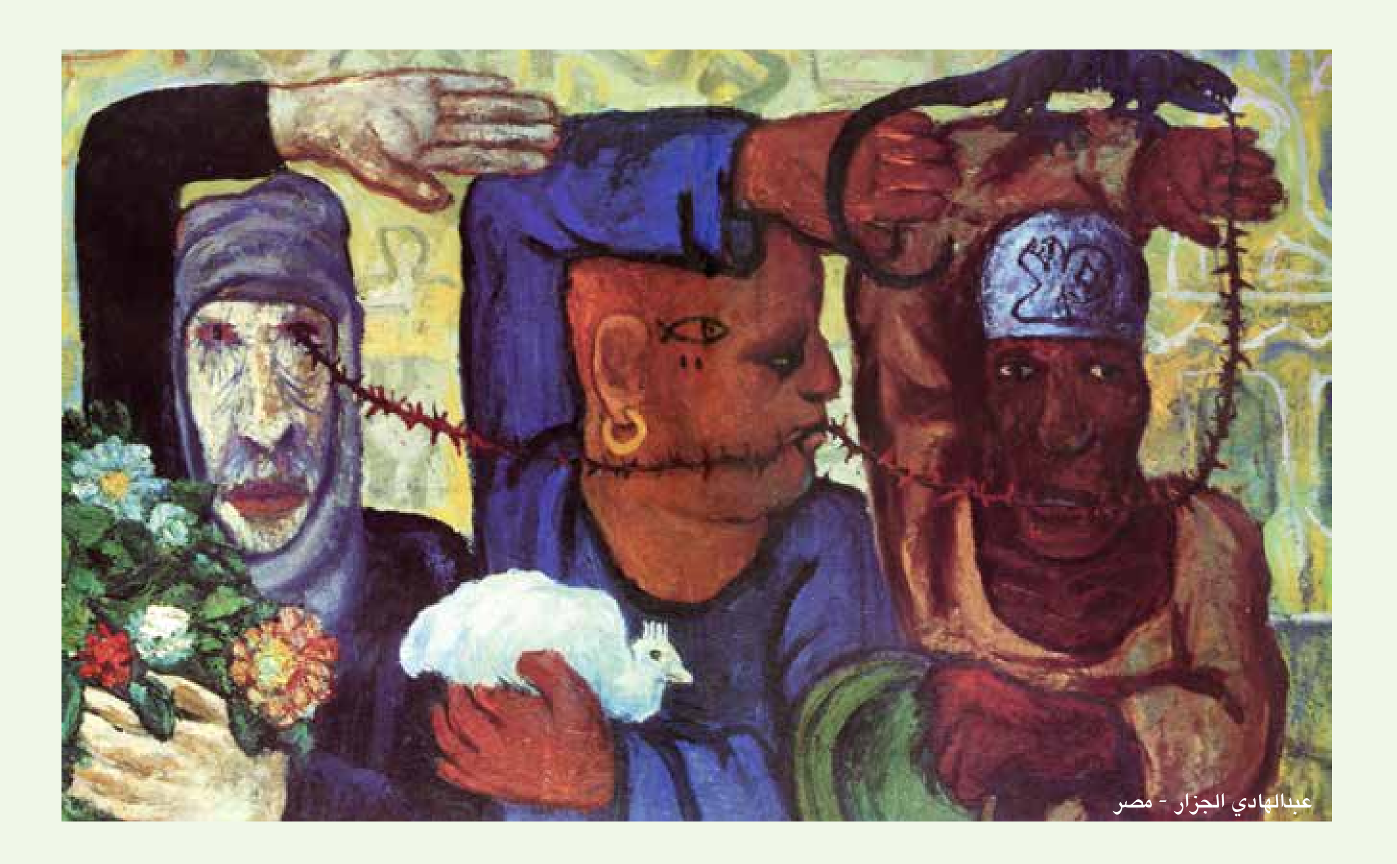
قد يبدو ذلك ضرباً من العبث، لكنها حقيقة يتعيّن عليّ مواجهتها، إذ أواجه ذاتي بذات السؤال يومياً، وكل صباح قبل توجهي للعمل: هل مراياي شرسة قاسية تهيّج دائماً حنيني لاكتشاف ما هو أبعد دائماً من الصورة.

من الذي ينظر بداخل الآخر: المرآة تتطلع نحو العين أم أن الأعين هي التي تسرق ظلال المرآة؟

ألا تؤكد (المعاجم اللغوية) أن مصطلح (مرآة) جاء من فعل (رؤية): أرى ويرى ونرى وترى؟

ليس خوفي من إطالة النظر في المرآة بمستهجن طالما مجتمعي بكامله لا يزال يخاف ذلك، ويعتقد أنها مصدر كبير من مصادر الشرور، ويفكرون بذات النحو الذي فكّر فيه الإنسان القديم البدائي الذي نظر مصادفة ذات يوم في مسطح مائي، فأذهلته صورته المنعكسة فيها، لكنه سرعان ما انشغل بالخوف من افتراس الجني الرابض بداخل النهر له، وبالخوف من التهامه شخصياً.

لا غرابة أن أتبنّى الخوف من المرآة في مجتمع يشهد تغيرات سريعة ولكنه يتمسك في ذات الوقت بهذه المخاوف والمعتقدات، بالقدر الذي بات فيه الباحثون والدارسون أشد قلقاً تجاه التفكير الخرافي الغيبي، فانتشار وتفشّي الخرافات لا يقتصر على أفراد الطبقات الفقيرة أو الطبقات المقهورة أو الفئات التي نالت أقل حظ من التعليم والمعرفة، بل يكاد يكون ظاهرة عامة، حيث تكشف (أزمة الذهنية العربية) عن الخوف من وحش خرافي يتربص به على الدوام، هاجع وهادئ في


عبدالهادي الجزار - مصر

مكانه، لكنه على استعداد دائم ومستمر للانطلاق في أية لحظة، لينقض على كل الأفكار العلمية فيهدمها ويطيح بها أرضاً.

لدينا إرث هائل من الوصايا الأبوية والمحاذير والمخاوف والإكراهات والهيمنة التي لا تعني في النهاية إلاّ مزيداً من استحواذ على الهوية الأنثوية، ولا تعني أيضاً إلاّ مزيداً من الهيمنة التي أخذت بشكل أو بآخر شكل القسر والعنف، فاستراتيجية (الإغواء) من أشد وأقسى أشكال العنف الثقافي الموجه ضد المرأة، بما خلّفته - ولا تزال - من تأثير على مظاهر عملية البناء الثقافي للإنسان العربي، وما رافق تلك الإستراتيجية من أنظمة تبريرية ترسبت في قاع تفكير الإنسان العربي، ومثلت آلية تفكيره المعاصر، لينعكس ذلك كله على مظاهر سلوكه وقناعاته.

لست الوحيدة التي تتردد طويلاً قبل الجلوس أمام المرآة، طالما (الشيطان) يجري في العروق مجرى الدم، وطالما لا يختلف هذا الخوف من الشياطين والجن عن خوف الإنسان المصري القديم أو الآشوري الذي اعتقد أن تلك المخلوقات العجيبة، تتشكل في أية صورة أو هيئة لتهاجم الإنسان، فتنفذ أو تتسلل من أي مكان دون أن يشعر بها أحد، من الخرائب أو المدافن أو الأماكن المهجورة.

في المخزون الشعبي الكثير من المعتقدات ذات الطابع الأسطوري، لذا فعلى الرغم من عدد المرايا الهائل الذي مرّ في تاريخي، كالمرايا المزيّنة بالطواويس الملوّنة التي كانت تزيّن مخدع العرسان الجدد، والمرايا التي توسطتها صورة للزعيم (عبد الكريم قاسم)، والتي كانت تزيّن جدار غرفة نوم والديّ، ومرايا أبطال الحكايات الشعبية.

لا يسعني اليوم تصوير الحيرة والتشكك اللذين حاصراني كلما وجدت أمي أو عمتي (الحولاء) تقوم بتغطية هذه المرآة ليلاً بقطعة قماش. كما لا يمكنني نسيان أو تناسي المحاذير والمخاوف التي تحيط المرايا من قبل النساء الكبيرات سناً، إذا ضم المنزل امرأة (نفساء)، فقد كان الخوف على المرأة في فترة النفاس من أن (تنكبس) لا يضاهيه أي خوف آخر، ويبدو أن مصدر المخاوف سببه ضعف جسد المرأة بعد الولادة، حيث شاع في معظم الثقافات الإنسانية اعتقاد بأن (المرايا) تختطف أرواح المرضى الواهنة والضعيفة، لذا يشددون كثيراً في مسألة وجود المرايا في غرف المرضى.

لقد ملأت هذه المرآة عالمي بالشكوك والحيرة ومنذ سن مبكرة، مع أن (المرآة) وببساطة شديدة مجرد أداة أو وسيلة من وسائل تعريفنا بأنفسنا، أو على الأصح بصورتنا قبل الظهور إلى الناس، لا غنى عنها لأي فرد منّا، لكنها ونظراً إلى أنها مثل (الصورة) تمتلك قوّة سحرية، حيث تحتوي على صورة الإنسان، وإن خلت من الحقيقة، لكونها مسطحة، لكنها تحوي العالم بأكمله، ولا شكّ أنها كانت تجربة مثيرة ومتفردة تلك التجربة التي نظر الإنسان فيها ولأول مرة في تاريخه، للمرآة أو من مسطّح مائي.

أسطورة الشعب الفرحان تحت الراية المنصورة

عزت القمحاوي

يتمرى الحالم في النبع ويتمرى الحاكم في شعبه. لكن الشعب، نبع الحاكم، يتمرى هو الآخر فيرى نفسه في مرآة.

وإذا كان الانتشار الشعبي الأول للمرآة قد ترافق مع مولد الفردية في المجتمع وبناء الرواية على أنقاض الملحمة ومولد فن السيرة الذاتية، فقد جادت الأزمنة الحديثة بمرآة كبيرة هي التليفزيون تعيد الإنسان من الفردية لتدفع به مرة أخرى إلى زمن ما قبل المرايا، زمن الجماعة المتجانسة.

تتمتع المرآة الوطنية بسطح أكثر لمعاناً من مرآة الزجاج، لكنها لا تتمتع بعفوية النبع. ما يظهر في التليفزيون يجري تحديده بدقة، هناك دائماً ما يجوز وما لا يجوز إظهاره في المرآة من أجل فبركة صورة واحدة للحاكم تلائم الشعب وصورة واحدة للشعب تريح الحاكم وتعزز رضاه عن نفسه. يستوي في ذلك الطاغية الفرد، أو المستبد السانج من أمثال صدام حسين ومعمر القذافي وحسني مبارك مثلما ينطبق على الرئيس الديموقراطي الذي يقوم مقام القناع الذي يخفي وراءه وجه الحاكم الفعلي: رجل المال. وقد استطاع هذا الحاكم العميق المتخفي تفريغ الديموقراطية من مضمونها مرتكزاً على مؤسسات تزييف الصور والمرايا.

تعكس المرآة في الغرب صورة الشعب السعيد الذي يملك زمام بلاده ويختار رئيسه من خلال مهرجان انتخابي بهيج يلبي كل حاجات الإنسان البدائية، من التلصص على أسرة المرشح، إلى إثارة المناظرات التي تزود المشاهد بمتعة تشبه متعة التشجيع الرياضي إلى احتفالات تتويج البطل والتشفي أو التعاطف مع دموع المهزوم، ووسط كل هذا الصخب لا أحد لديه الوقت ليتذكر: كيف كانت البلاد في أزمة وتستحق الإنقاذ منذ أربع سنوات أو خمس، وكيف بقيت في الموقف ذاته مرة أخرى وتحتاج إلى من ينقذها من دمار ذلك الذي كان منقذاً!

السطح اللامع للمرآة التليفزيونية لا يترك خياراً أمام المشاهد المبهور بمرشح سعيد أسرياً وناجح، يشق المرآة ويخرج منها مثل بطلة الأطفال الأسطورية أليس. يتمرى المواطن المنتمي إلى وطن منتصر فيرى نفسه في وجه الرئيس المحتمل الذي يجب أن يكون قوياً وسعيداً ومستقراً في حياته الزوجية. لا يمكن لمن يفشل في علاقته بأسرته أن ينجح في إقامة علاقة طيبة مع شعب. هكذا صارت الزوجة المغتبطة سطحاً عاكساً لصورة الرئيس الذي سيعكس بدوره صورة الشعب.

ومن أجل فبركة الصورة المطلوبة لابد من بعض الكذبات الصغيرة لصناعة ماض لائق. وهنا فإن أصدقاء الطفولة ورفاق الخدمة العسكرية والأقارب جاهزون للإدلاء بالشهادات اللازمة.

بعد أن تستقر أسطورة الرئيس، يعود الشعب إلى المرآة من دون أن يغادرها الرئيس تماماً، حيث تستمر لعبة التمري: الرئيس الرياضي القوي مرآة شعبه والشعب السعيد مرآة رئيسه. أبرز مثال غربي على هذا هو الولايات المتحدة الأميركية وفرنسا الساركوزية.

في النشرات، المسلسلات والبرامج. جميع المرايا جاهزة لتقديم صورة الشعب الأسرة المتحابة. وتدخل السينما داعماً لمرآة التليفزيون. من ثوابت الدراما الأميركية تلازم ضابطين أبيض وأسود لضبط مجرم، ومن المستحب أن يكون المجرم أبيض وأن يكون جهد الضابط الأسود أو الضابطة السوداء هو الأبرز.

في الديموقراطية الغربية الرئيس ممثل يؤدي دوره أو لاعب في سيرك يؤدي نمرته لإسعاد الجمهور كي تستتب سلطة مؤسسات المال الكبرى. أما الديكتاتوريات البسيطة الفجة، فيتلبس الحاكم فيها وهم الخالق، وهم نرسيس أبدي يتمرى في النبع البشري ويوجه مساره.

صاحب الطبيعة الإلهية لا يمرض، ولا يشيخ. يموت فقط أو تتحطم في وجهه المرآة. الحكم الوحيد بحبس صحفي في سنوات مبارك الأخيرة كان بسبب خبر عن مرضه، وقد جاوز الثمانين بشعر أسود، مثلما جاوز



Francis Bacon

ما يظهر في التليفزيون يجري تحديده بدقة، من أجل فبركة صورة واحدة للحاكم تلائم الشعب وصورة واحدة للشعب تريح الحاكم وتعزز رضاه عن نفسه

القذافي سبعينه بشعر هائش على طريقة الشباب العشريني.

استهلاك صبغات الشعر قاسم مشترك في الأنظمة العربية، وكان ظهور الشيب بين يوم وليلة بعد السقوط ظاهرة عجيبة ظهرت أول ما ظهرت مع صدام ووزير إعلامه محمد سعيد الصحاف الذي توعد قوات الغزو بشعر أسود من بغداد وظهر في اليوم التالي في الإمارات بشعر في بياض الثلج.

تختصر الصبغة رمزية التزييف. ولأن الحكم لا يجوز بغير محكومين، كان لابد من ظهور الشعب. ولكن أي شعب يليق بالحاكم القوي؟

لا يجبر الطغاة أركان الحكم المقربين فحسب على اعتناق مبدأ الصبغة. بل يفرضونه على البشر والأشياء. يخترع الديكتاتور شعبه السعيد ووطنه النظيف. الموطن الأصلي لشعب الديكتاتور هو المرآة التليفزيونية. يتحرك الشعب المخترع في التليفزيون من تلقاء ذاته في البرامج المختلفة، لكنه يكون جاهزاً كذلك على الأرض الواقعية، مصطفاً لتحية الحاكم عند زيارته لمواقع العمل وعند افتتاح مشروعات قليلة النفع.

صار استبدال العمال والموظفين وأطفال المدارس بآخرين أفضل هنداماً وجمالاً وصحة سلوكاً مألوفاً في السنوات الأخيرة من حكم مبارك، وغالباً ما قام أفراد من أمن الرئاسة بأدوار مواطنين عاديين وأطباء يتظاهرون بتوقيع الكشف الطبي على مرضى مزيفين من زملائهم، وكانت آخر الوقائع بهذا الصدد الحارس الذي قام بتمثيل دور الفلاح وقدم للرئيس الشاي في كوخ على شاطئ النيل أثناء جولته في سوهاج في مايو/أيار 2010 أي قبل الثورة بقليل، أما زوجته فقد استعاروا لها تلاميذ مدرسة خاصة ليحتلوا مقاعد تلاميذ المدرسة الحكومية الفقراء عندما قررت زيارة المدرسة.

استبدال البشر ممكن لفبركة صورة الشعب السعيد، لكن الاستحالة كانت في استبدال المكان لأن الشعب السعيد لا يسكن إلا الوطن النظيف الجميل، وبدلاً من الاهتمام بالمدن والمنشآت التي كانت جميلة ذات يوم، تم خلق نماذج تفي بوظيفة المرآة. تصدع مبنى المعهد القومي للسرطان الذي يدخله كل يوم أكثر من ألف مريض ويعودون بلا علاج بينما حشدت سوزان مبارك نجوم المجتمع من رياضيين وفنانين ودعاة دينيين وأدباء لإنشاء مستشفى سرطان الأطفال، وهو مستشفى صغير وشديد الفخامة، لكنه إن لم يف بضرورات العلاج يفي باستقبال السيدة الأولى التي ستكرر زياراتها له، بوصفه مرآة على مستوى الرعاية الطبية بالبلاد، فتحصد شعبية وحسنات زيارة المريض ومداعبة الطفل في اللحظة ذاتها.



بين نساء شعب المرآة المصري والسوري والتونسي لا أثر للسمنة ولا أثر للسن، والأهم: لا حجاب واحداً على الرأس!

على سطح هذه المرآة المزيفة يتم تصدير صورة الرعاية الطبية المعدومة. وبالاستراتيجية ذاتها سعت إلى صنع مرايا في الثقافة، ومرة أخرى تركت مكتبات الدولة مهملة مهدمة خاوية المحتوى وأنشأت سلسلة مكتبات سوزان مبارك، بإنشاءات وأثاث شديد الفخامة، تديرها أمينات مكتبات شابات ينافسن نجمات السينما.

بين نساء شعب المرآه المصري والسوري والتونسي لا أثر للسمنة ولا أثر للسن، والأهم: لا حجاب واحدا على الرأس!

في ليبيا كان الوضع مختلفاً. لم تكن هناك ثقة في قدرة مرآة الشعب فألغاها وأبقى على مرآته لتعكس صورة الشاب الأبدي وحارساته الأمازونيات. الأمر لم يبق في دائرة المجاز، إذ آمن القذافي بأنه رئيس بلا شعب، وكان يتطلع إلى شعوب جيرانه من خلال محاولات الوحدة المتكررة التي كان يحجز لنفسه فيها دور القائد وينتهي الطموح بالقطيعة بينه وبين الديكتاتور الزميل مرة إثر مرة.

عندما ينهار البيت، فأول ما يتهشم الزجاج، وبينه المرايا. وعندما تهب الثورات تتهشم مرايا الأوطان المفبركة وينكشف الزيف.

لم يتخيل أحد أن يوغل صدام حسين في الشيخوخة بعد أشهر قليلة من الاختفاء، الحالة التي بلغها حسني مبارك في ثمانية عشر يوماً، والتي بلغها القذافي في أسابيع قليلة فصلت بين إطلالته الخيالية بالمظلة «الشمسية» في ليل باب العزيزية وبين قتله في أنبوب صرف صحي.

ومثلما اهتزت صورة نرسيس الذي لا يهرم ولا يمرض تحطمت مرآة شعبه المخترع.



لم تزل صور الدمار السوري تمد المشاهدين بالدهشة: النسوة المحجبات المسنات، والأميون، الفقر البادي على الوجوه، وتواضع البيوت المهدومة والممتلكات المبعثرة.

لم تعد نرسيسية الرئيس الشاب مطروحة، فالرئيس القادم من التيار الإسلامي يريد صورة الراعي، والأبوية تأبى التمسح في الشباب

الأمر نفسه ينطبق على تونس، وعلى مصر بدرجة أقل، بفضل انفتاح الإعلام المصري الخاص على الواقع أكثر، وبفضل تمرد مرآة السينما التي لم تمتثل لمذهب المسلسل التليفزوني الملتزم بالفيلات والقصور. وقد كانت الانتقادات المتكررة التي يوجهها النظام إلى السينمائيين من محمد خان إلى خالد يوسف ليس إلى حجم النقد الذي يتضمنه الحوار، بل بسبب صورة الأحياء الفقيرة التي يتخذونها مسرحاً لأفلامهم.

في ليبيا اختلف الوضع مرة أخرى، قامت الثورة على صورة وطن خال، خصوصاً من الأطفال، فنساء الحرس الأمازونيات منذورات للقوة وأعمال الرجال وليس ولادة وتربية الأطفال، ولهذا كان ظهور الأطفال هو الدهشة الأبرز.

ـ أطفال في ليبيا؟!

دهشة تواصلت في أسئلة أخرى كلما اكتشف المشاهد رسامة أو كاتبة ليبية، فالمعروفون من الليبيين كلهم تقريباً كانوا خارج البلاد، إما مهاجرون أو أبناء مهاجرين وإما مبعوثون من النظام في هبات تسامح وتفهم تجعل منهم دبلوماسيين يقدمون للخارج صورة أخرى مطلوبة.

تحطيم المرايا القديمة لا يعني بقاء الأوطان بلا مرايا. لا حاكم ولا وطن بلا ظل، لكن الثورات لم تستقر ولم تتآلف مرآة نرسيس مع مرآة الوطن، بل تتصارع مثل لعبة أضواء السيارات المتعاكسه في الليل.

صورة العسكري في مرآة عصرية علمانية ترضي الغرب لم تعد موجودة، ولم تعد نرسيسية الرئيس الشاب مطروحة، فالرئيس القادم من التيار الإسلامي يريد صورة الراعي، والأبوية تأبى التمسح في الشباب، هي غير موجودة سوى في لبنان، حيث يرث الشباب مكانات آبائهم شيوخ العشائر السياسية، وهي مشيخة كاريكاتورية إلى حد كبير.

الرئيس ورئيس الوزراء تبوأ موقعه الأبوي في مصر وتونس وواصل نائب الرئيس في اليمن حياة النظام السابق مع محاولة التواصل مع الثورة وتمثيلها، لهذا بقيت صورته غير ثابتة كصورة مرآة النبع، بينما بقيت مرآة الشعوب رجراجة كمرآة نبع جار.

المليونيات والمليونيات المضادة في مصر والمظاهرات في تونس هي تصادم مرآتين تعكسان صورة وطنين مختلفين. الوطن الحليق السافر في مواجهة الوطن الملتحي المنقب. هنا تحاول المرآة مرة أخرى أن تتحول أصلاً لكي يتحول الوطن إلى صورة تتبعه.



صور النجوم والرؤساء

باباراتزي تحت الرقابة

للرؤساء ونجوم السينما والغناء مرآتان. واحدة يرون فيها أنفسهم، وثانية يراهم فيها الآخرون. ولا يجب لهاتين المرآتين أن تتقاطعا أو أن تنقلا الصورة نفسها. واحد من الشروط المهمة لبلوغ الكرسي، والحفاظ على النجومية هو «التضليل»، والقدرة على نقل صورتين مختلفتين، واحدة حقيقية والأخرى مصطنعة.

كان النحوي الفرنسي سيزار أودين (1560 - 1625) يقول: «المرآة لا تعكس أبداً وجه امرأة قبيحة الشكل». المرآة وافية لصاحبها، إما أن تعكس له الجانب الحسن من وجهه أو تمتنع. هي صادقة، ولئيمة في آنٍ معاً، في تعبيرها عن رؤيتها. والرئيس التونسي الأسبق الحبيب بورقيبة(1957 - 1987) فهم فكرة سيزار أودين، وراهن على عكس أفضل صورة له على المرآة، ليراها الشعب، يؤمن بها ويثق فيها. نظراً لقامته القصيرة (1م و65 سنتيمتراً) فقد كان بورقيبة يفرض على المصورين الصحافيين، التقاط صور له من الأسفل إلى الأعلى، وإظهاره بقامة أطول. بورقيبة، الذي درس القانون في فرنسا، اخترق قانون الطبيعة، وروج، طوال ثلاثة عقود من الحكم، لصورة رجل يختلف عن صورته الحقيقية. وأوحى بحكمته لزوجة خليفته ليلى طرابلسي بأن تفعل الشيء نفسه. فقد كانت سيدة قصر قرطاج الأولى تفرض على الصحف التونسية نشر فقط ثلاث صور لها(عدا الصور التي تتعلق بالخرجات الميدانية، والتي تأخذ من عين المكان)، وهي صور متشابهة فيما بينها، مأخوذة لها من الأمام ومن الجانب الأيسر، تظهر فيها بنظرات ثابتة، تنظر إلى الأمام، وماكياج واضح. هي الصور الوحيدة التي كان يستعملها من يتحدث عن المرأة، في تونس أو خارجها. لم تكن زوجة الرئيس المخلوع تسمح للمصورين بالاقتراب منها كثيراً، وتغضب في حال أخذ صورة عفوية لها، بغير رضا منها. كما لو أن ليلى بن علي، بالعودة إلى صورها المتداولة، قبل سقوط بن علي، لم تكبر قط في العشرين سنة الماضية. وجاءت صورتها الأخيرة، بداية الصيف الماضي، وهي ترتدي الحجاب، في منفاها بالعربية السعودية، لتغير انعكاس وجهها على مرآة الشعب. جاءت مغايرة تماماً لما تعاود عليه التونسيون، وخذلتها للمرة الأولى مرآتها، وربما كانت المرآة تخذل من يخذلها. ليس بعيداً عن تونس سنجد الجزائر، والرئيس عبد العزيز بوتفليقة، الذي خاطب مرة صحافية فرنسية قائلاً: «أنا أطول من نابليون بونابرت بثلاثة سنتيمترات». إذا كان طول نابليون 1م 57 سنتيمتراً، فإن بوتفليقة لا يتجاوز 1م 60 سنتيمتراً. وهي حقيقة لا نلتمسها في مرايا الرجل الرسمية. فمحيط الرئيس يحافظ جاهداً على تقديم أفضل الصور عن سيد «قصر المرادية». خصوصاً في التقارير السمعية البصرية، المتعلقة


David Hockney

نجمات الحياء

في الانتخابات الأميركية الأخيرة، أبان الرئيس باراك أوباما، وفريق عمله، عن خبرة واتساع أفق الرؤية، ووعي بأهمية الصورة في كسب تعاطف المنتخبين. على عكس خصمه ميت رومني، واكب أوباما ميول غالبية الأميركان، وراح ينشر، بشكل شبه يومي، صوراً له، على حسابيه في تويتر والفيسبوك. صوراً تعكس وجه أوباما في وضعيات مختلفة، باكياً، ضاحكاً، لاعباً، جالساً، عاملاً، وحتى نائماً. صوراً قربته من الأميركان، خدمته أكثر مما فضحته، كما قد يتوقع البعض. الرئيس، مهما كان، من أي بلد كان، هو إنسان يعيش حياة عادية، ويستشعر أحاسيس تشبه أحاسيس الآخرين. ربما العرب وحدهم، من بين شعوب قليلة، من يخاف على صورته في المرآة. نجوم الموسيقى والسينما هم أيضاً مسكونون برهاب صور، ولؤم المرآة، كما لو أنهم يميلون إلى حياء مصطنع. لا يعترفون بمهنة «باباراتزي»، وإن حدث أن نشرت صحيفة لواحد منهم صورة، بغير إذن منه، فأروقة المحاكم هي من سيتولى النظر في النزاع. صحيح أن للصورة جاذبيتها، سحرها ومصداقيتها، لكنها، في السياق العربي، ليست دائماً مرحباً بها. قليلون هم من ينظر في مرآة إلى حاله، وقلة أيضاً من تحرر مرآتها من رقابة العين. من عمرو دياب إلى نانسي عجرم، ومن لطيفة إلى سميرة سعيد، صور نجوم العرب لابد أن تكون دائماً منتقاة من زوايا معينة، لا تعكس تجاعيد، ولا بعض تساقط الشعر، ولا تسرعاً في وضع الماكياج، ولا ملمحاً عابساً، ولا مشية غير متزنة، ولا.. الصورة أحياناً تبلغ درجة التقديس، وتصير أهم من صاحبها. وتنتقل من وظيفتها التفاعلية، الإغرائية، والتواصلية، مع المتلقي، إلى وظيفة التضليل واللعب على الأحاسيس. علماً بأن المتلقي الحديث صار أذكى مما مضى، ويعرف أن صورة النجوم التي يراها في المرآة ليست نفسها صورتهم في الحياة.



أحلام تحرس ثروتها

رضوى فرغلي

أحلام (هكذا سميتُها)، 14 سنة، من بين الحالات التي قابلتها خلال حياتي المهنية، وكانت شغوفة بالمرآة كوسيط يبقيها دائماً مطمئنة على صورة جسم قلقة. نشأت أحلام في بيت لا ينقصه إلا العائلة، بين أب له زوجة سابقة وثلاثة أبناء لا يراهم إلا في المواسم والأعياد. وأم متعالية، تهوى «المنظرة» وجمع المال، وحب الذهب. لا أحد في هذا البيت يهتم بأحد، لا يعرف أحدهم شيئاً عن الآخر.

كانت كل وظيفة «أحلام» في البيت أنها تقوم بالأعمال المنزلية، لتعود الأم من العمل فتكافئها على ما فعلته بمقابل مادي، في حين أنها لا تفكر في الجلوس معها أو محاورتها!

قالت لي بوعي اندهشت منه: «كل شغلتي في البيت أتهد وجسمي يتعب وأقبض فلوس، لحد ما بقيت اعتبرها شغلانة وبتجيب لي قرش»!!

حين جاءتها الدورة الشهرية أول مرة، كان ذلك علامة فارقة في حياتها. لم تجد أماً تتحدث معها أو أختاً كبرى تهتم بتفاصيلها، اقتربت من بنت الجيران لتفضفض لها عن خبرتها الجديدة وتطورت العلاقة بعد ذلك حتى تعرفت من خلالها على شاب جمعتها به علاقة عاطفية، استمرت عدة أشهر، وحين طالبته بالتقدم لخطبتها رفض، فلم تجد أحداً بجانبها سوى صديقتها التي تحبها وبينهما الكثير من الأسرار والحكايات. اتفقتا على الهرب والعيش معاً، بعيداً عن أسرتيهما، احترفتا السهر والخروج كل ليلة إلى الفنادق الكبرى والملاهي الليلية ومحلات الديسكو. تعرفت أحلام على مجموعة من الشباب المصريين والعرب، تمارس معهم الجنس نظير أجر (مئة جنيه في الليلة الواحدة للمصري)، وبالخبرة ولجمالها الواضح، عرفت أن الشاب العربي يدفع أكثر، فذهبت مع صديقتها إلى شقة اثنين من الشباب السعودي للإقامة معهما لمدة أسبوع لتحصل في الليلة الواحدة على مبلغ يتراوح بين 500 إلى 900 جنيه، بخلاف الذهب والهدايا والملابس. تقول: «كانوا كرما وطيبين جداً، وأهي كلها هدة جسم!».

اختلفت مع صديقتها بسبب المال، فعادت إلى منزل أسرتها مرة أخرى، لتفاجأ بالتواطؤ الضمني، فلم يكن رد فعل الأب قاسياً، فقد اكتفى بتعنيفها وترك المنزل أسبوعاً ثم عاد. أما الأم فانقطعت عن الحديث معها لمدة يومين وبعدها «فرحت بالفلوس والذهب»، الأمر الذي جعلها تعمل قوّادة لها فيما بعد! لكن بسرعة نَشب الخلاف بينها وبين القوّادة (الأم)، كانت تستأثر بالدخل كله، فاضطرت «أحلام» لترك البيت مرة أخرى، لتعود إلى شقة استأجرتها، لتواصل رحلة «هدة الجسم» بمفردها، حتى قبض عليها وطالبتها الأسرة بعدم الاعتراف على أمها خوفاً على مصلحة إخوتها الصغار، لتواجه أحلام وحدها قدراً قاسياً، وتدفع وجسدها الثمن فادحاً.

حينما اقتربت من تفاصيلها الأنثوية، لفت نظري عشقها للمرآة. كانت لا تمل من النظر إلى جسمها وتفحص وجهها والرقص وتبديل الملابس القليلة التي تمتلكها. لدرجة أن مشرفة المؤسسة حين تغضب منها أو تريد معاقبتها، تنزع المرآة من غرفتها، بعد أن جربت مرة كسرها لكنها نالت لكمة قوية في خدها، وقالت لها أحلام: «خدي الأكل ومتفكريش تقربي من المراية!».

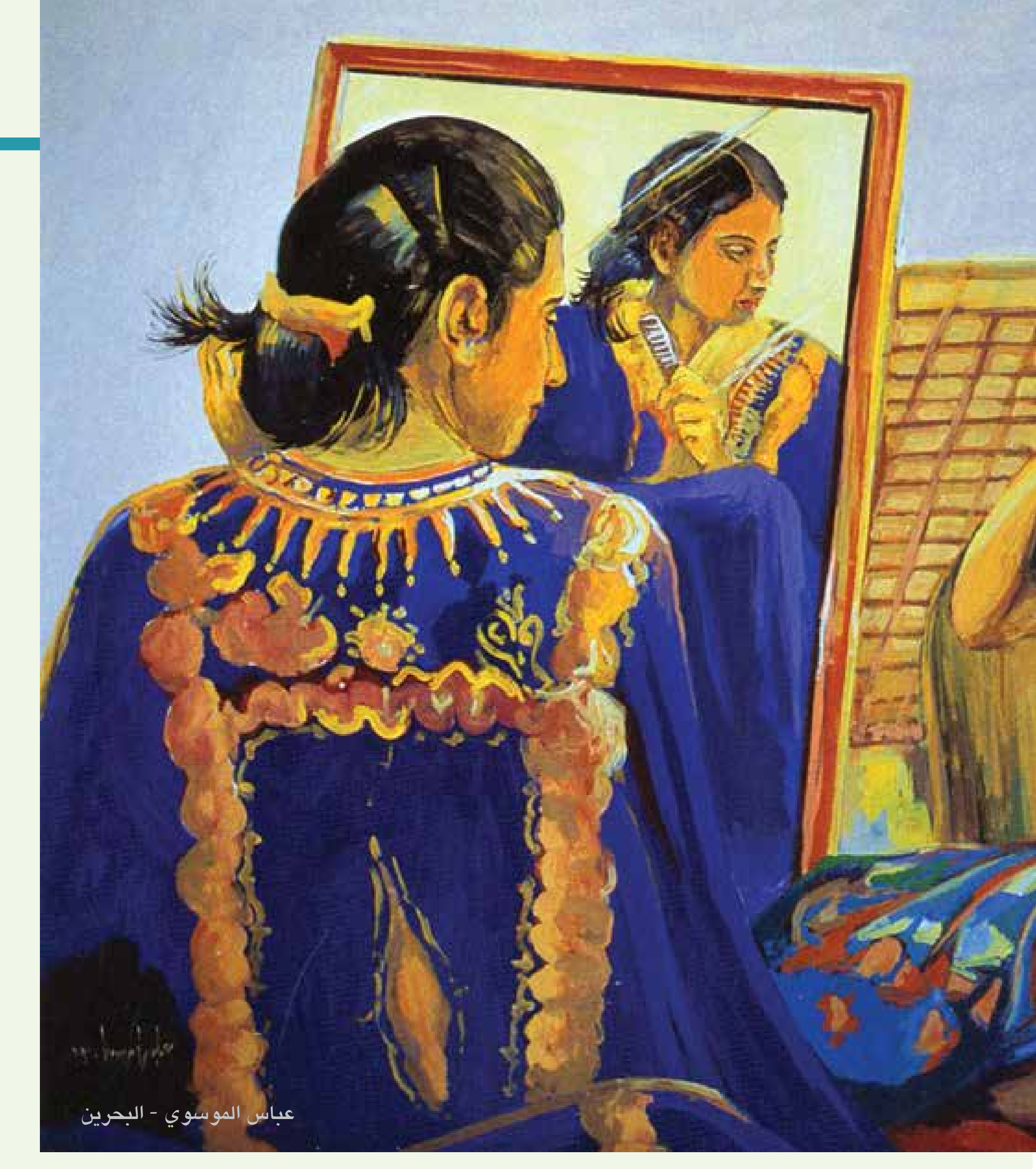
ذات مرة سألتها بحس فكاهي: إيه حكايتك مع المراية؟

ردت: بطمّن على راس مالي (تقصد جسدها) وضحكت.

سألتها ثانية: بتحبيه؟

أجابت: ساعات بقرف منه بس هو اللي بيعيشني، حتى هنا في المؤسسة

الجسد المنهك، الذي اعتاد منذ نعومته تقديم خدمة مقابل أجر، مرآة تنعكس عليها كراهية الذات والآخر



عباس الموسوي - البحرين

لما بحب أهرب من الأذى بخدم في المطبخ عشان يسيبوني، يعني لو جسمي تعب أو جاله مرض، مش هلاقي آكل!!

هذا الجسد المنهك، الذي اعتاد منذ نعومته تقديم خدمة مقابل أجر، سواء في بيت أسرتها أم الشقق المفروشة، أو الفنادق الرخيصة، أو مؤسسة «الإصلاح»، اعتاد الصمود أمام الاستغلال والانتهاك وأصبح وسيلة لجلب المتعة الزائفة. مرآة تنعكس عليها كراهية الذات والآخر.. تحاول البغي يومياً أن تشاهده من مسافة، تلجأ للمرآة لتطمئنها أن هذه السلعة مازالت بخير، مازالت لا تكشف عن أسراره المؤلمة وأن هذا الجسد مازال تحت السيطرة يؤدي دوره كمرآة ثانية ملاصقة لروحها، مرآة زائفة تختزن الوجع وتظهر الرغبة!

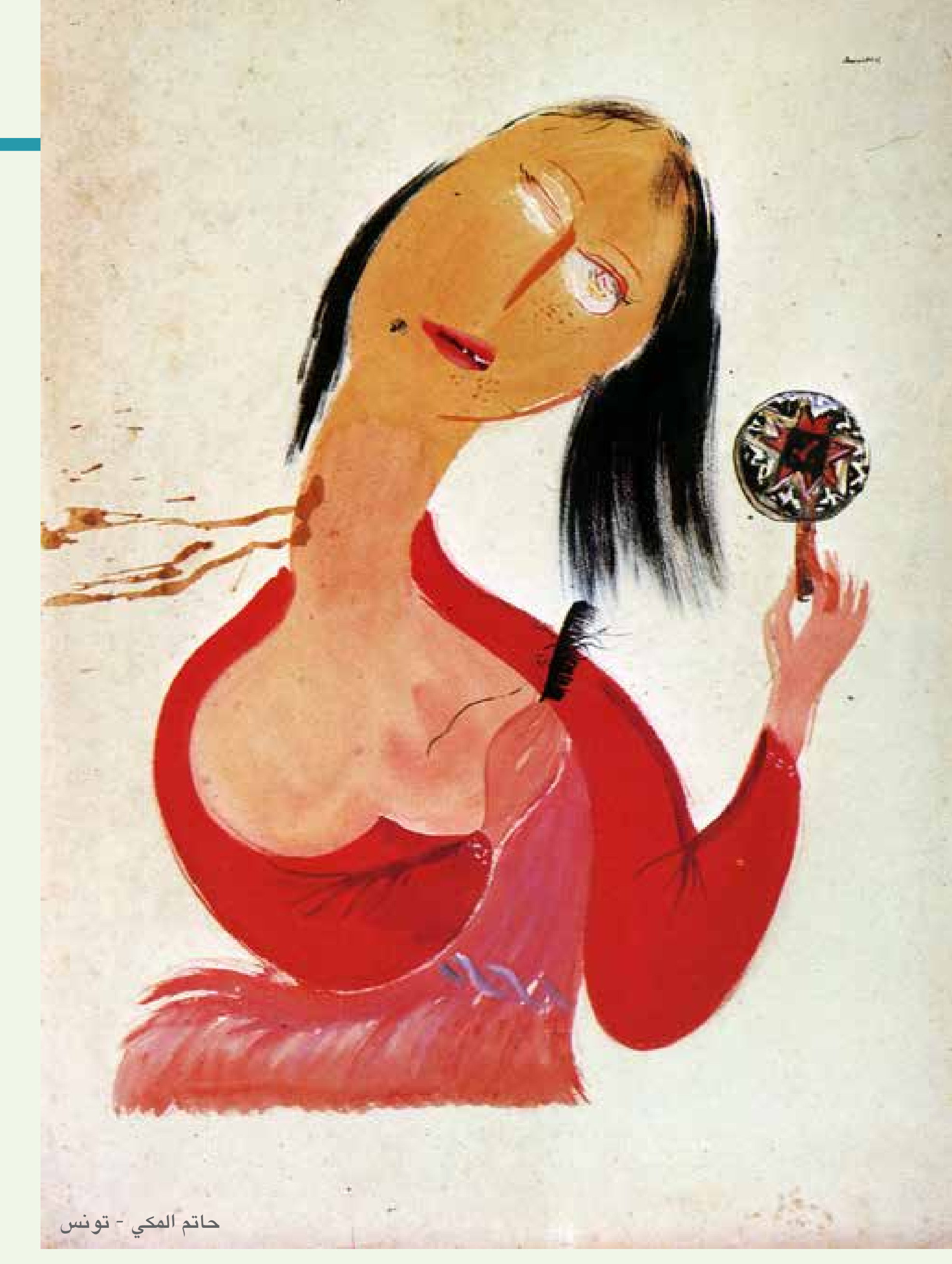
جسد يتدرب تدريجياً على الانفصال عن انفعالات النفس ومشاعرها الحقيقية ليؤدي وظيفة معينة في توقيت محدد مع شخص ما.. هو مرآة تتكون جزيئاتها من الإهمال والنبذ وعدم الإشباع العاطفي في مراحل تكوينه الأولى، ليعود ويعكس ذلك كله في علاقته بالآخر الحاضر.

فالبغي تعلن عن رغباتها وإغواءاتها من خلال هذا الجسد.. هو وسيلتها لجذب الرجل إلى محيطها الأنثوي المهدر، بل إلى صراعاتها الذاتية المختبئة شعورياً أو لا شعورياً.

وإذا كان الجسد مرآة النفس، هل هذا الجسد البغي مجرد مرآة سطحية لا يعكس إلا الشبق الظاهر؟! الإجابة ربما تكون عكس توقع الكثيرين، إذ إن هذا الجسد يتصرف مع عملائه بكامل تاريخه السري وعلاقاته المرتبكة بذاته، والأسرة، والمجتمع.. ما يظهر منه للعين المجردة أو التعامل المباشر، هو انعكاس مزيف أو على الأقل غير صادق لإنسانة اضطربت داخلها كل المعاني.

إن الرغبة التي نراها تفور من جسد البغي ليست إلا صورة شبحية، أو انعكاس مرآوي مضطرب لحب مفقود تبحث عنه المرأة. تعرض جسدها المهجور منذ الصغر، حيث لم تلامسه يد حانية أو تهدهده روح محبة فقررت عرضه للبيع كنوع من الابتعاد عن الألم الناتج من هذا الهجر، لذا هو متبلد عاطفياً، يتواصل بالجنس فقط وليس بالحب، لتجني المال الذي في النهاية قد تمنحه عن طيب خاطر لعشيق أو رجل يمنحها قلبه.. وكأنها تشتري الحب مرة أخرى بالمال وتستعيد علاقة أولية خسرتها.

من جانب آخر، تعكس هذه المرآة (الجسد) عدوانية ضمنية على هذا الآخر (الرجل) الذي تسلبه ماله وشغفه وقوته وتبادله بجسد ميت عاطفياً لا روح فيه ولا مشاعر وإن وجدت فهي زائفة لزوم الصفقة، وكأنها تؤكد في كل مرة تمارس فيها الجنس أنها قادرة على هزيمة رجل ما حرمها الاهتمام والرعاية من خلال إخضاع كل الرجال لها، فتشعر بنشوة الانتقام العاطفي لهذا الجسد المنهك بالحرمان أكثر من ذروة الممارسة. وكأن الفعل الجنسي هنا ليس فعلاً دينامياً أو تفاعلياً، إنما بمثابة مرآة للصراعات الداخلية للمرأة.



حاتم المكي - تونس

من فِعْل الغواية إلى صنعة الأدب

د. محمد الشحات

- 1 -

يقول شارل بودلير (Charles Baudelaire) (1821 - 1867م) في قصيدة له بعنوان «المرآة»:

«دخل رجل مخيف، ونظر إلى نفسه في المرآة.

«لماذا تنظر إلى نفسك في المرآة حيث إنك لا تستطيع رؤيتها إلا في كدر؟».

أجابني الرجل المخيف: «سيدي، طبقاً للمبادئ الخالدة لعام 98 فإن كل الناس متساوون في الحقوق، وبناء عليه فإني أملك الحق في النظر إلى نفسي في المرآة في سعادة أو في كدر، ولا يرجع هذا إلا إلى ضميري».

باسم التفكير السليم، كان لي حق دون ريب، أما من وجهة نظر القانون فإنه لم يكن مخطئا». «من ديوان (سأم باريس)».

لا يمثّل حضور «المرآة» في قصيدة بودلير السابقة سوى حضور رمزي لفعل بشري مألوف؛ أقصد إلى حق الإنسان التامّ - أي إنسان - في تأمّل ذاته تأملاً هادئاً، متمعّناً، في تفاصيل وجهه وجسده، انفعالاته وإيماءاته، تضاريس هندامه وتجاويف روحه. وفي هذا السياق، يتحدث بودلير في يومياته عن أن الروح البشرية تمر بحالات تكاد تكون فوق طبيعية؛ من حيث هي لحظات يتجلّى فيها عمق

> النظر إلى عمق الحياة هو مهمة كل شاعر حقيقي؛ لأن الشاعر لا بد أن يكون إنساناً قبل كل شيء

الحياة بأكملها. فالنظر إلى عمق الحياة هو مهمة كل شاعر حقيقي؛ لأن الشاعر لا بد أن يكون إنساناً قبل كل شيء، بكل ما يحمله هذا الإنسان بداخله من تناقضات صارخة قد تبلغ حدّ الجمع بين الأضداد، كالحب والكراهية، الصدق والكذب، الإحجام والإقدام، النبالة والخسّة، الغموض والوضوح. إن المواءمة بين الشرط الشعري والشرط الإنساني هي ما تصنع الشاعر الحقيقي أو ما يسميه بودلير «الداندي dandy» (أو المدهش)، نسبة إلى «الدانديزم dandyism» (أو الغندورية: شدة التأنّق)؛ ذلك الذي يعرّفه بودلير على أنه المعادلة الخيميائية التي بفضلها يلتحم الشاعر بالإنسان من أجل إنجاب كائن أسمى هو «الداندي» الذي عليه - حسب تصور بودلير ورؤيته - أن يعيش ويموت أمام «مرآة»؛ باختصار: أن يكون عظيماً في نظر نفسه قبل أعين الآخرين، بل قبل كل شيء.

- 2 -

المرآة - في علم الفيزياء - قطعة زجاجية شفافة تعكس أشعة الضوء التي تسقط عليها، وهي إما أن تكون مرآة مستوية تكوّن صورة حقيقية أو تقديرية للشيء المرئي، أو محدّبةً تقوم بتكبير الأشياء، أو مقعّرةً تقوم بتصغيرها، وهلم جرّا. لكنّ المرايا تلعب دوراً بالغاً في حياة البشر منذ اكتشافها، حيث تحكي الأسطورة اليونانية أن «نرسيس» كان شاباً جميلاً استحوذ على قلوب الفتيات الجميلات، بيد أنه أعرض عنهن جميعاً، ضارباً بحبّهن عرض الحائط، فغضبت الإلهة «نيميسيس» لمصاب هؤلاء الفتيات وحنقت على سلوك نرسيس المتعالي عليهن، فحكمت عليه بأن يقع في حب ذاته. وبمجرد أن نظر نرسيس إلى البحيرة ولمح صورته منعكسةً على سطح الماء الذي يشبه دور المرآة تماماً من حيث وظيفة الانعكاس، تعلّق بها منبهراً وظل شاخصاً إليها حتى مات. لقد دلفت شخصية نرسيس إلى علم النفس، حيث تمّ توظيفها في وصف الشخصية المعتلّة المعروفة باسم «الشخصية النرجسية». وسواء تمثّل المصدر في علم النفس أو علم الفيزياء، فقد أصبح للمرايا دور في صنعة الأدب حتى إنها تتخلّل بنية الكثير من النصوص.

ففي كتاب (المرايا) لنجيب محفوظ(1911 - 2006) الصادر عام 1971م، لن تجد عملاً قصصياً تخييلياً بالمعنى الحرفي للكلمة؛ أي عملاً سردياً مُترعاً بالحيوات المتخيّلة بحيث يخلق إحالاته الزمانية والمكانية الخاصة بعيداً عن مرجعية الواقع المعيش في زمن السبعينيات من حيث هو زمن الكتابة، بل ثمة نصوص قصصية أقرب إلى «اللوحات القلمية» أو «البورتريهات» التي رسمها الكاتب - من منظوره الخاص - لبعض الشخصيات التي التقى بها واقعاً في مجريات حياته الممتدة، حيث اهتمّ راوي (المرايا) بإلقاء الضوء على الجوانب الخفية لهذه الشخصيات، جنباً إلى جنب انشغاله بتضفير هذه الملامح السيرذاتية لحيواتهم والأحداث المتعاقبة، المتحولة، ومدى تأثيرها على مصائرهم، فضلاً عن كون الكتاب لا يخلو من انطباعات محفوظ حول أبطال كتابه والحقب السياسية التي عاصروها معاً لحظة بلحظة. في (المرايا)، سوف تلتقي بكل من الدكتور إبراهيم عقل، وأحمد أفندي، وأماني محمد، وأنور الحلواني، وصبرية الحشمة، وعزيزة عبده، وكاميليا زهران، وغيرهم الكثير والكثير من «النماذج البشرية»، إذا استخدمنا لغة محمد مندور. خمس وخمسون شخصية من لحم ودم، لا كائنات من ورق. إنها شخصيات تتحرك عبر مرايا نجيب محفوظ لترسم ملامح تحول اجتماعي واقتصادي وثقافي يمتد إلى ثورة 1919م حتى حقبة السبعينيات، كاشفةً عن أمراض المجتمع المصري من نفاق وادّعاء وفساد وغرور وخيانة وعهر وانتهازية. ولذا، فإن سردية (المرايا) تعتمد تلك المراوحة الدائمة بين الانفصال والاتصال، السرد المكتنز والسرد الرحب، كثافة القصة القصيرة واتساع الفضاء الروائي المتشعب الذي يشبه في بنيته تواشج عدد كبير جداً من الأغصان المتشابكة التي تمتاح من ساق واحدة.



لقد قامت «المرآة» ببثّ غوايتها في نصوص كل من شارل بودلير ونجيب محفوظ وطه حسين برهافة بالغة

- 3 -

هل يمكن القول إن أدب «السيرة الذاتية autobiography» هو نوع من أنواع الكتابة التي تستعين بتقنية «المرآة» في سرد تفصيلات الحياة الماضوية، واستدعائها بكامل طزاجتها وعفويتها؟ ففي ضوء أحد تعريفات السيرة الذاتية التي تصفها بأنها «حياة شخص أو جماعة ما، يتم رصده من الداخل»، يمكن العثور على «مرآة» يقبض عليها المبدع أو الأديب الذي يوجهّها نحو الداخل، حتى وإن كان هذا الفهم لدور المرآة يتقاطع مع التصور الرومانسي لوظيفة الفنان الذي لا يفتأ ينظر إلى ذاته، محلّقاً في برجه العاجي، بالطريقة التي يمكن أن ننظر من خلالها إلى شعر علي محمود طه أو إبراهيم ناجي أو محمود حسن إسماعيل أو غيرهم من شعراء الرومانسية . وإذا انتقلنا من هذا التعريف المدرسي البسيط لفن السيرة الذاتية إلى تعريف آخر أكثر إحكاماً لفيليب لوجون Philippe Lejeune يقول فيه إنها «سرد استرجاعي نثري يجريه شخص واقعي لوجوده الخاص عندما يشدّد على حياته الفردية، خاصة على تاريخ شخصيته»، فلن نبتعد كثيراً عن وظيفة «المرآة» التي تحكم فعل الرؤية الذي يقوم الأديب أو الفنان من خلاله بالنظر إلى سنيّ عمره، مستعيداً، ومكتشفاً، ومؤوّلاً كل ما مر به من تجارب وأحداث. في ضوء هذا الفهم، يمكن أن نتأمل عدداً لا بأس به من السير الذاتية العربية الشهيرة، مثل (الأيام 1929 - 1939م) لطه حسين، (قصة حياة- 1943م) لإبراهيم عبد القادر المازني، (طفل من القرية- 1946) لسيد قطب، (حياتي 1950 - 1952م) لأحمد أمين، (سبعون- 1959) لميخائيل نعيمة، (سجن العمر- 1964م) لتوفيق الحكيم، (على الجسر- 1967م) لبنت الشاطئ، .. وغيرها.

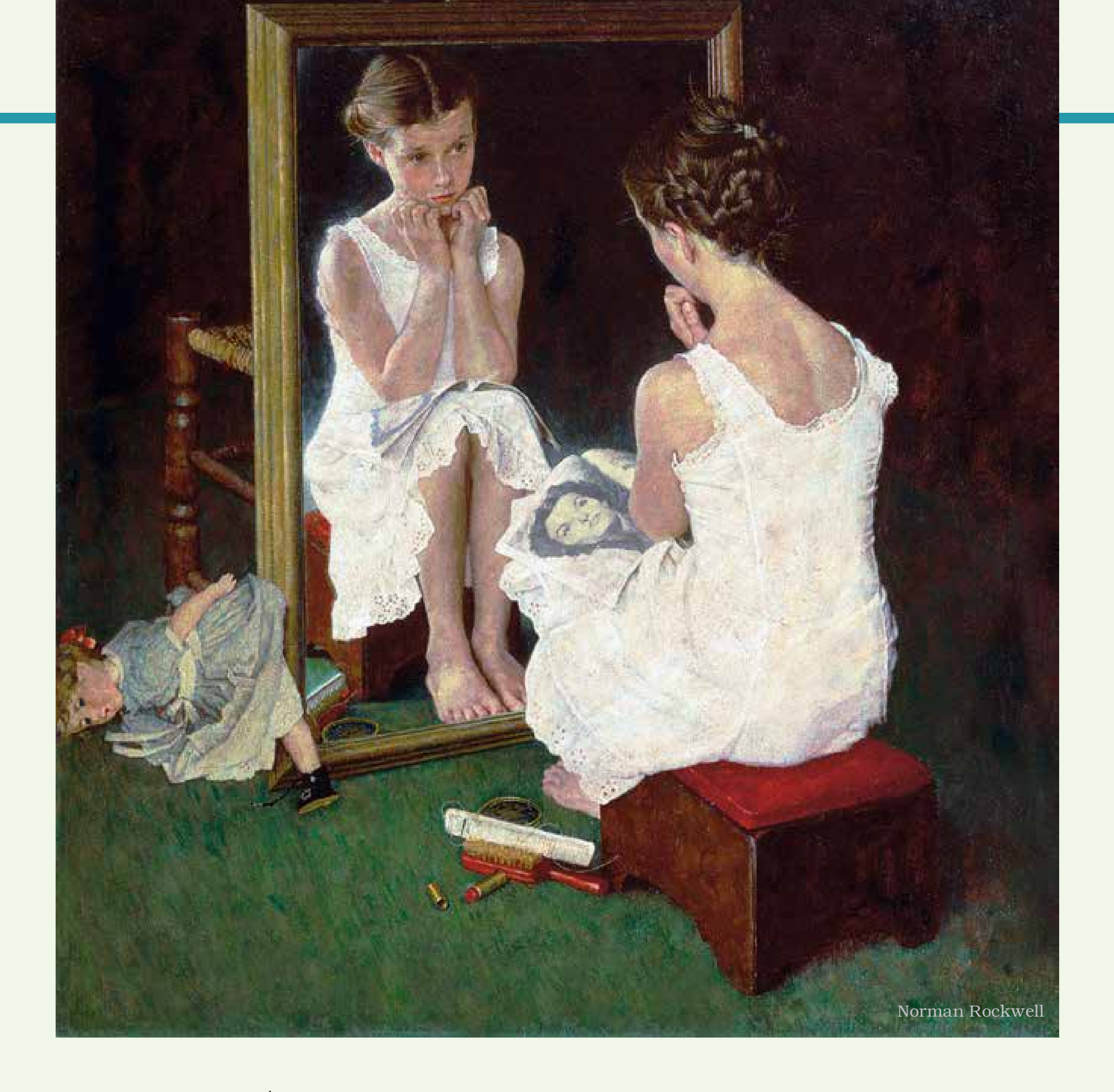
لم يكن الصبي الذي يروي عنه طه حسين(1889 - 1973م) في (الأيام) سوى صورته الحقيقية منعكسةً على سطح مرآة الذاكرة العميقة. ولم يكن صبي القرية الذي يروي لنا شقاوته مع شيخه وصبيان قريته وتنقّله بين أعمدة الأزهر الشريف وتمرّده عليه حتى ذهابه إلى مدينة النور (باريس) وعودته مشحوناً بأفكار الاستنارة ويقين المعرفة، سوى صورة واقعية، لا متخيّلة، لطه حسين، المؤلف، عميد الأدب العربي، صاحب المعارك الثقافية والفكرية الشهيرة. يقول راوي (الأيام) سارداً قصته بضمير الغيبة:

«لا يذكر لهذا اليوم اسماً، ولا يستطيع أن يضعه حيث وضعه الله من الشهر والسنة، بل لا يستطيع أن يذكر من هذا اليوم وقتاً بعينه، وإنما يقرّب ذلك تقريباً وأكبر ظنه أن هذا الوقت كان يقع في ذلك اليوم في فجره أو في عشائه..».

استطاع راوي (الأيام)، ذو الضمير الغائب، إيهامنا في البداية بأنه لا علاقة له مباشرة بما يرويه، غير أن عدداً كبيراً من العلامات النصية والقرائية التي تتنامى باطّراد مع تتابع السرد تكشف لنا عن أن كتاب (الأيام) يعدّ أحد أهم السير الذاتية العربية التي صدرت في القرن العشرين كما يصرّح بذلك الكثير من الباحثين والنقّاد ومؤرخي الأدب العربي، من حيث هو كتاب استطاع أن يعكس - عبر مرآة وعي طه حسين - علاقة التكوين المعرفي والحضاري الذي نشأ فيه الصبي طه، قاطعاً مسافة زمنية ممتدة، تبدأ منذ طفولته في القرية إلى ما بعد رحلته في فرنسا وتشبّعه بأفكار ديكارت وبيكون ومرجليوث وغيرهم ممن أثّروا في وعيه الذي أنتج كتاباً شائكاً ومهمّاً حتى هذه اللحظة هو (في الشعر الجاهلي- 1927م).

- 4 -

لقد قامت «المرآة» ببثّ غوايتها في نصوص كل من شارل بودلير بمرآته المستوية ذات الرؤية المباشرة، الباردة، المتناغمة مع روح قصيدته النثرية في تناولها للأشياء والمفردات، ونجيب محفوظ بمرآته المقعّرة ذات الكثافة والاختزال لعالم ساخن أكثر اتّساعاً وغواية، وطه حسين بمرآته المحدّبة ذات النتوءات والتفصيلات التي تجمع ما بين الذاتي والموضوعي، الدرامي والواقعي، برهافة بالغة. وفي كل حالة من هذه الحالات الثلاث، استطاع بودلير ومحفوظ وطه حسين أن ينتقل بـ«المرآة» من كونها فعلاً للغواية إلى صيرورتها صنعةً للأدب.

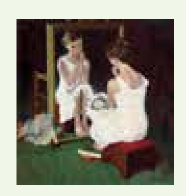


إغلاق العين يفتح طريقاً للروح

مرآة البصير

ديمة الشكر

المرآة آلةٌ للنظر. من دون عين فلا مرآة. كأنهما أختان شبه توأمين، إذ تفعلان الفعل ذاته تقريباً: تصوير المرئي كما هو في واقعه، أمّا الرائي فله مهمة في التفسير، تليها أخرى في التأويل؛ بين حاجب يجب تشذيبه وتجاعيد يجب تمويهها، وبين قلبٍ يجب ضبط نبضاته وإحساس يجب إطلاقه. المقارنة غير مكسورة، فالعين هي مرآة القلب كما يقال، ولعلها تؤدّي هذا الدور في أكمل صوره عند لحظات الحبّ كما عند لحظات الكراهية. وليست الإشاحة بالنظر، تلك الحركة العفوية، إلا برهان على رغبة في تعتيم المرآة الداخليّة التي تموج بالروح، كأن تكون الإشاحة عن خفرٍ، أو عن كذبٍ أو خداعٍ. ولا يتعرج



تكفّ المرآة عن العمل تماماً حال غاب النظر؛ فتفلتُ من الواقع المرئي أو يفلتُ منها لا فرق، وتنطلق نحو مجازاتها وخيالاتها الخاصّة

المعنى أو يتوه شارداً حال قلنا العين مرآة الروح، فالروح والقلب يترادفان في الكثير. وتبدو الأمور أوضح في فهمنا لهذه الآلة اللصيقة بحاسّة البصر، حين نغمض عيوننا. إغماض العين يشعل ضوء مرآة أخرى هي الخيال، منطلقاً أو مقيداً بصورٍ محفوظة في الذاكرة أو بأشياء مخترعة من بنات الخيال. إغماض العين هو أيضاً طريقٌ موصلٌ إلى القلب، إلى الروح: داخلها وشفيفها. إغماض العين يشبه المرآة المكسورة، حيث تتراكب المشاهد بين واقعٍ مستعاد ومجازٍ مجنّح. كأن يركب المرءُ أحلامهُ ورغباته وفقاً لمزاجه الخاص، فيصيّرها ملكةً متوّجةً في مملكة أحلام اليقظة، حيث تزيّن النزوات، البريئة منها وغير البريئة، التحكّم بالنفس وبالآخرين.

لئن كانت العين سليلةً طيبةً مخلصةً لمشاعر المرء، ودرباً موصلاً إلى داخله، أي مرآةً لروحه أو قلبه سيّان، فإن المرآة – كآلة- هي عين العقل النابع من كلام المرء مع نفسه، فهي لا تكذب وتأخذ الصورة المنعكسة بتلابيبها، خلافاً للكاميرا القادرة على انتقاء الزوايا، ما يبرّر كيف أن هذه الأخيرة صامتة، تجمّد ما تلتقطه من صور وتغفل الزمن إغفالاً نهائيّاً. أمّا المرآة فتجيد الثرثرة والإخبار ولا تلعب بالمعاني ولا تقرب المجاز، وضوحها رديف للصراحة المطلقة الصاعقة والمتخفّفة من أي كلمات. كذلك تجيد المرآة –كآلة دوماً- التلوّن، فأيّ سطح زجاجيّ صقيل، يستطيع أن يكونها، لا حاجة لزئبق سائلٍ – أخيها المستتر-، ويكفي انعكاس النور والضوء عليها – أكان من شمسٍ أم من قمرٍ أم شمعة أو لمبة-، ليصيّر كلّ زجاج حولنا هي؛ نوافذ البيوت ونحن فيها، شبابيك السيارات ونحن نعبر الطرقات، واجهات المحلات ونحن نتلكأ. وتراها في كلّ مكان ؛ في البيت، في مكان العمل، في المطاعم وفي الفنادق، حتى تلك الحقيبة الأنثوية الصغيرة تضمّها صغيرة منمنةً مثلها. وهي هي في كلّ حالاتها سافرة، لا شيء يغطيها، لا ترمش ولا تشيح، تلزمها عين تبصر وعقلٌ لا يراوغ.

لكن لاسمها وفعلها سحر المجاز الذي يزيّن لنا إبدال غيرها بها، كي نضفي على الشيء معنىً عميقاً – مع أنها بعيدة من العمقِ أخت السطوح الصقيلة الرقيقة تلك- فنسأل عن مرآة المجتمع، أو أيّ مرآة أخرى، إذ إن القصد هو السؤال عن الانعكاس وعن الصورة المرسومة المنعكسة. ومهما جهدنا واجتهدنا في الإجابة، تتصيّدنا آلة النظر الساحرة، عبر فخاخ لغوية تحيل كلّها على فعل العين من لمحٍ ورؤيةٍ ونظرٍ وإبصارٍ وتحديقٍ وإمعانٍ وتملٍّ.

تكفّ المرآة عن العمل تماماً حالَ غابِ النظر؛ فتفلت من الواقع المرئي أو يفلت منها لا فرق، وتنطلق نحو مجازاتها وخيالاتها الخاصّة. تتبدّل الأدوار بينها وبين العين، لكأنها هي داخلةٌ في الجسد والروح، يطلّ الإنسان منها على داخله من عقلٍ وقلبٍ وروحٍ، ثمّ يتخيل الواقع والمرئي، يتصوّر الأشياء، يحسّ بعيون الآخرين أو بانعكاساتها الداخلية فهنا أدقّ. هذا العالم الداخلي الهائل الغني لم يكن لنا أن نتعرّف عليه لولا كرم الكتّاب والأدباء في تقييد ما جال في نفوسهم وخيالاتهم عن عالم غير المبصرين.

والمثال المصطفى المنتقل بسلاسة بين المرآة وعينها ومعانيها من جهة، وبين آلتها وأثرها وانعكاسها من جهة أخرى، لن يكون إلا طه حسين. ما هي مرآته / آلته، فما هي عينه؟ بأيٍّ منهما يبصر؟ أم بكلتيهما؟ معاً؟ أم كلّ واحدة على حدة؟ وماذا عن الأثر والانعكاس؟

في اصطفاء الأديب – دون العالمين- حبٌ كامنٌ مكينٌ لقلمه من جهة، ومصادفةٌ كريمةٌ من جهة أخرى، وبين الاثنين وهمٌ شخصيٌ لا يتبدد: هو في خيالي بعينين واسعتين لا تكفّان عن التحديق، أمّا في صوره، فيخيّل إلي، أن النظارة السوداء محض زينة ملتبسة، ربما وضعها المصور، ففاجأتني.

قراءة سيرة العميد «الأيام» مفتاحٌ أوّل، لرؤية وصفه الدقيق لحياته وصورها من حوله. دقةٌ لفتتْ نظر الكثيرين من نقاده ومعجبيه. إذ إن العميد يكاد لفرطها، يقيس خطواته على الشوارع المتربة في طريقه إلى الكتّاب



وأمكنة أخرى. وفي أحايين يبدو وصفُ المشاهد لعين القارئ فخّاً لذيذاً: فالقارئ يرى ويبصر أماكن طه، ويتخيّل هيئة الأشخاص وملابسهم وكأنّ فقداناً للبصر لم يكن. أكثر من هذا، تتآخى بصيرة العميد مع «بصره» الواصف هنا، إذ يقدر وهو الفطن اللانع، أن ينقل إلينا روح الآخرين من حوله؛ حين زجروه وحين نهروه أو أعرضوا عنه، وحين كان مخادعاً بريئاً –في حفظ القرآن-، وحين كان أنوفاً من شفقة الآخرين المتصالحة مع لؤمهم، كلّ هذا من دون أن يحابي في ما يخصّ النفس البشرية من نزوات. فتدوينه لتجربته الشخصية التي صقلته، يحفّ بها مقياسٌ أخلاقي نادر: إقصاء الخير والشرّ عن درب الرذيلة والفضيلة، الأمر الذي من شأنه تخليص القارئ من تلك الأوهام الشهيرة التي تدّعي أن الخير مثلاً درب لأمثولة ستفضي بلا ريب ومباشرةً إلى النجاح. كذا يصف العميد بدقّة ما كان أمره مع شيخ الكتّاب، فالعريف، فأداء دور العريف نفسه، على نحو تنفتح فيه تلك المرآة الداخلية لطه وقد انعكست فيها أيضاً ظلال مرايا الآخرين، بعيداً من كتابات ممجوجة عن الوعظ والإرشاد وعمّا يليق وما لا يليق. فمن ناحية بدّد العميد صورة غير المبصر لدى القارئ، وأحالها وهماً عبر لغته الناصعة دقّةً ووصفاً. ومن ناحية أخرى، أدّت بصيرته في قراءة مرايا الآخرين دوراً نبيلاً في إخفاء حدسه وفراسته تجاههم. فبصيرة طه المتشكلة كلمةً فكلمة على طول «الأيام»، ليستْ إلا وجهاً آخر لذكائه اللغوي المتقد، الذي يمكن قياسه من بنية الكتاب المحكمة، كما يمكن تناوله باليد -إن جازت الاستعارة- فالكتابة من بعد قراءة عميدنا تشي بلباقته في التأثير، وحسن أثره في اللغة. كذا تضافرت الناحيتان، لتسفرا عن نتيجة واحدة: مرآة طه لغته. ربما لهذا اختار كتابة سيرته الذاتية في زمان مبكّر من عمر حداثتنا المتعثرة.

أمّا عين طه، فما كنّا لنعرفها لو لم تكن سوزان زوجته كريمةً كي تقاسمنا سويعات من حياتها معه في سيرتها الذاتية المكرسّة له لا لها: معك (ترجمة بدر الدين عرودكي). حيث تسرّبت إلى الكتاب جملٌ من رسائله إليها، تبيّن جلياً أنها العين التي كان يرى بها: «ثلاثة أشهر فترة رهيبة. لقد استيقظت على ظلمة لا تطاق؛ وكان لا بدّ من أن أكتب لك كي تتبدّد هذه الظلمة» أو «علينا ألا نكرّر على الإطلاق هذا الفراق الحكيم الأحمق. فبدونك أشعر أنني أعمى حقاً». لكأنّ غياب سوزان يفقد العميد بصره «المفترض»، أو لكأنّ غيابها يصيّره أعمى، ففي رسالة أراد أن يفرحها فكتب ما لا يصدر إلاّ عن مبصر «عاشق»: «ألبس بذلتي الزرقاء، وأنتعل حذائي الأسود الجميل، كنت حليقاً فامتطيت عربةً وذهبت». لعلّ لباقتها الروحية وفطنته الكريمة الأنيقة اجتمعتا معاً وحلّتا مكان عينيه. معها يكون العميد مبصراً ليصف حتّى حدائق فيللا دي إيست في روما: «حسناً ! لعلّ هذا الكاردينال (الكاردينال تيسيران) لم يكن واثقاً كل الثقة من فردوس السماء حتّى صنع فردوساً على الأرض». غريبٌ أمر هذه العين بين الاثنين فقد كانت نابعةً من الروح وإلى الروح، إذ لم تأت سوزان طوال الكتاب على ذكر أشياء «يومية» فعلتها له أو نيابةً عنه، كانت تكتفي بإشارات خفرة تموهها الاستعارة: «زوجي الضائع في ليله». عينٌ لم تكن إلا بين الاثنين، قرينة للحبّ بينهما، وهو ما ينعكس مباشرةً في رسالة أخرى: «إنني لم أعد أتعرّف على نفسي أبداً. فلدي شخصيتان؛ واحدة للعالم كلّه وأخرى لك». وصفت سوزان قليلاً شكل زوجها، ركّزت على جبينه الأملس وصوته ومراتب ابتساماته. كانت مقلّة خجول، مدركة أن عميد قلبها هو عميد أدبنا. ولعلّها حدست بأن قرّاءه العرب، وصلتْ إليهم مرآته الآسرة / لغته، فاحتفظت لنا بمفاجأة لطيفة في الكتاب، فكتبت به غزلاً مواربا على لسان غيرها: «فقد تعرّفت عليه ذات يوم، فتاةٌ عند خروجه من المحطة»، فتأملته ملياً ثم صاحت بإعجاب: «هو زي القمر». وبعد هذه الجملة لا إضافة ولا مزيد، لأنّه أمام مرآة اللغة والفكر «زي القمر».

رحلة الكلمة
رحلات الصورة

عبدالله الحامدي

ليس مصادفة أن تلتقي المرأةُ والمرآة في جذر لغوي واحد، وأن تشربا من المعنى ذاته، قبل أن يتبعثر في الألفاظ المتفرعة عنه، فبين المرأة والمرآة جناس ناقص، همزة واحدة زادت على «المرأة» لتندغم مع همزة تالية، وتقلب إلى مدّ يحاكي كثرة الدلالات في «المرآة».

ولو ذهبنا إلى مصدر الفعل «رأى» فسوف نستقر على مفردة قريبة الصلة بالمفردتين، هي «المرأى»، أي غاية النظر.

تبدو الإحالة اللغوية «المجردة» نوعاً من التعدي على خصوصية علاقة المرأة مع المرآة، فثمة حميمية «محسوسة» بين الطرفين لا ترك كنهها سوى المرأة، أو هكذا تعتقد، فهي لا ترى صورتها في المرآة فحسب، بل ما يضاف إليها من الخيالات، القلقة والمسترسلة على حد سواء، لتضطر بسبب ذلك إلى إعادة تشكيل الصورة المنعكسة على سطح المرآة مرات عدة .. تثبت خصلة شعر هنا، وتشطب جرّة كحل هناك، وإذا ما كررت المرآة رتابة المشهد المرئي بحرفية تامة ودون بريق إضافيّ، فقد تضطر أحياناً إلى محو كل طبقات الخطوط والألوان، لتؤسس «لوحة» جديدة.

ثمة رسم في المرآة يختلف عن كل أنواع الرسم، إنه الرسم على الماء، بارع ومخادع معاً، راح ضحيته «نرسيس» حين عشق صورته في ماء البحيرة لفرط جماله، فغرق فيها، لتولد على الضفاف وردة نرجس، وتتحول بدورها إلى أسطورة «النرجسية» التي اتكأ عليها مؤسس علم النفس الحديث سيغموند فرويد في تحليل الشخصية المريضة بحب الذات إلى درجة الموت، بيد أن (فرويد) ذاته كان يرى أن النرجسية في مرحلة من مراحل نمو الشخصية (الطفولة) ليست مرضاً، وهو يتخلص منها تدريجياً عندما يكبر، وتختلف من شخص إلى آخر، فهي عند الفتاة البالغة مثلاً تتجلى في كثرة الوقوف أمام «المرآة»، مع كثرة استخدام كلمة «أنا»!

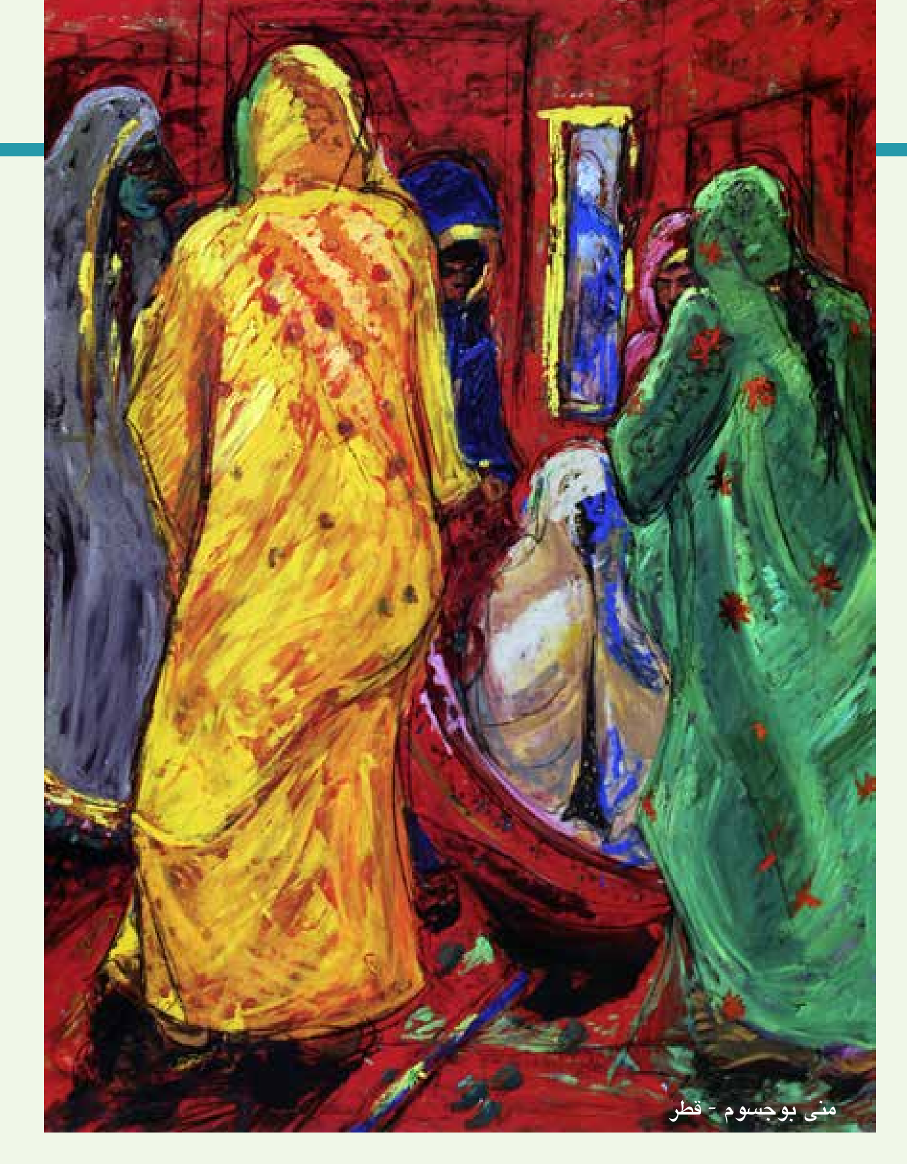
ومن الطريف أن أحد أجمل الشعراء العرب المعاصرين نزار قباني لم يجد ضيراً في اتهامه بالنرجسية، بل رحب بهذه التهمة وكان سعيداً بها، إلى درجة أنه أثنى على كتاب الناقد اللبناني خريستو نجم «النرجسية في أدب نزار قباني»، ودعا إلى قراءته، كما ظلّ شعره بمثابة المرآة الصادقة والجريئة التي تعكس حبه للمرأة ودفاعه المستميت عنها، ولا غرو مثلاً أن يتردد في مرثيته الرائعة لزوجته «بلقيس» إيقاع المرايا وصورها الحاضرة، رغم فجيعة الغياب:

«بلقيس
إنّ زروعَك الخضراءَ
ما زالتْ على الحيطانِ باكيةً
ووَجْهَك لم يزلْ مُتَنَقِّلاً
بين المرايا والستائرْ».

من قبله استعار الشاعر الجاهلي امرؤ القيس لغةً أخرى للتعبير عن دهشته بجمال المرأة التي يحب، وتحديداً موضع القلادة، مشبهاً صدرها المصقول بالمرآة، حيث يقول: «مهفهفةٌ بيضاء غير مفاضة/ ترائبها مصقولة كالسجنجل»، والسجنجل هي المرآة بلغة الرومان.

أما محمود درويش فقد كثّف قضية شعبه في قصيدة «مأساة النرجس ملهاة الفضة»، بإعادة الأسطورة إلى أرضها الحقيقية قائلاً في مطلعها: «عادوا/ من آخر النفق الطويل إلى مراياهم/ وعادوا/ حين استعادوا ملح إخوتهم، فرادى أو جماعات، وعادوا/ من أساطير الدفاع عن القلاع إلى البسيط من الكلام/ لن يرفعوا، من بعد، أيديهم ولا راياتهم للمعجزات إذا أرادوا/ عادوا ليحتفلوا بماء وجودهم».

المثير للدهشة هنا أن علاقة المرء مع المرآة فردية، فلا ينظر الناس إلى المرآة جماعة، كما أن علاقة الرجل مع المرآة هي علاقة فردية في الأصل أيضاً، وحسب الأسطورة الهندية القديمة فإن «المرأة مرآة الرجل»، أي ذاته الأخرى، لكن الأغرب أن مفردة «المرأة» ليس لها جمع في اللغة، وإن جمعت فإنها تجمع على «نساء» المشتقة من «النسيان»، على الأرجح، أما المرأة فهي في مثل المرآة



منى بوجسوم - قطر

لا تقبل فكرة الجمع.

النساء يعتريهن النسيان جماعة، لكنهن يحضرن فرادى، ويكفي مرورهن مرة واحدة على سطح المرآة كي يسجلن صورهن في ذاكرتها المعطوبة أبداً.

في روايته العجيبة «الحب في زمن الكوليرا» يسرد الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز قصة «فلورينتينو» الذي لا يجيد طوال الرواية سوى صنعة الحب، وكيف أنه: «في إحدى المرات كان جالساً في المقهى لوحده، لم يصدق أن فيرمينا داثا (حبيبة فلورينتينو) ستدخل المقهى مع زوجها، ظلّ يتطلع إلى صورتها المنعكسة في المرآة دون أن تراه، حتى رحلا أخيراً، وبعدها ظلّ يتردد طوال أسابيع على صاحب المقهى كي يقنعه بشراء المرآة التي انعكس فيها وجه حبيبته، وأخيراً حملها كي يعلّقها في غرفة نومه، وظل يتغزّل فيها طوال نصف قرن، لأن وجه الحبيبة كان مشرقاً في هذه المرآة ذات مرة».

المرآة من أكثر الأشياء أمانة في الحياة، بشرط أن يقابلها المرء وجهاً لوجه، لكنها أكثر الموجودات خيانة لمن يتولى عنها، المرآة لا أصل لها، بل تكتفي دائماً بالصورة، وهي ليست صورة حقيقية بالطبع، إنها صورةٌ معكوسة ومزيفة، قد تنطلي على الأمي والسطحي، لكنها سرعان من تنكشف أمام العارفين وقراء الحروف والأرقام.

يقول ابن منظورٍ في «لسان العرب»: الرُّؤية بالعين تتعدّى إلى مفعول واحد وبمعنى العلم تتعدى إلى مفعولين، بدوره يوضح ابن سيده الأندلسي، الذي ورث العمى من أبيه، جدلية الرؤية بمعناها المزدوج بين مستويين، الحسي (البصر) من جهة، والوجداني والعقلاني (البصيرة) من جهة ثانية، فيقول: «الرُّؤية: النَّظر بالعيْن والقَلْب»، والسؤال الجدير بالطرح هنا: في أي مستوى منهما كان لقاء المرأةِ مع المرآةِ، إن كان ثمة مفاضلة بين المستويين؟!

ولو كان الأمر يتوقف على هذه الصلة العينية والقلبية، بعد إثبات الصلة اللغوية العربية، بين المرأة والمرآة لانجلى الأمر، لكنه تعدى إلى اللغات الأخرى، ومنها الإنجليزية (mir-ror) التي عرفت في عصرها الوسيط، على عهدة معجم أكسفورد، ومن غير المستبعد مجيئها من العربية، حيث وجدت في زمن أقدم، فقد جاء في الحديث النبوي الشريف: «لا يتمرأى أحدُكم في الماء».

في رحلة الكلمة عبر اللغة الواحدة، واللغات المتعددة، يصعب قطع الأحكام، فكيف إذا كان الأمر يتعلق بمفردة مشكلة مثل «المرآة» في تقاطعها مع «المرأة» التي تحتاج إلى قواميس عديدة لفهمها؟!

كما للصوت ترددات صداه الذي يتناهى تدريجياً في الوديان، للصورة انعكاسات أطيافها التي تبتعد تدريجياً في المرايا.

ورغم أن المرآة أصبحت الأداة الأكثر استخداماً في حياتنا المعاصرة، وبتنا لا نستغني عنها في البيوت والسيارات والطائرات والبواخر والأسواق والمصاعد، وكل تفصيل من تفاصيل وجودنا الآدمي اليومي، فهي بلا ذاكرة على الإطلاق، بخلاف المرأة ذات الذاكرة الفذة، وربما هنا مصدر قوتها في مقارعة الزمن، والسير معه نداً لند!

الشوّافة

منذر بدر حلوم

«طول عمرك وانت غلبان يا عبد الله، تعمل (شوّافة) لواحد أعمى». من رواية إبراهيم أصلان (مالك الحزين)

متهيّبين، نأتي إلى المرآة كل مرة كما نتهيب النهاب إلى طبيب خشية أن تكشف التحاليل فينا ما نخادع أنفسنا عنه. أنتم معتلون، تقول لنا التحاليل، انظروا إلى الأرقام. أنتم مخادعون! تقول لنا المرآة، انظروا كم من الأسئلة تحاولون، عبثاً، الهروب منها!

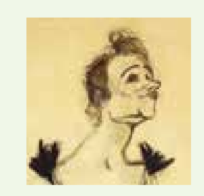
الأسئلة في المرآة أكثر من الأجوبة. أسئلتنا ترتد إلينا مضافاً إليها أسئلة أخرى: ما هذا القلق الذي في عيونكم؟ ما هذا التعب..هذا الشحوب..هذه الابتسامة؟ يكذب الرسامون حين يختزلون الابتسامة على الوجه إلى أقواس والحزن والغضب إلى أقواس، وتكذب الشاشات حين تعرض الثقة على الوجوه. وكل شاشة مرآة، تعيد عرضنا في حركة وإن نكن ساكنين، راكدين، آن ننظر إلى أنفسنا ذاهلين. على الشاشة نحن ضوء، وفي المرآة نحن ضوء، ونحاول خداع الضوء، متوهمين قدرتنا على السطوع وإخفاء ما وراء السطوح. نتشبّه بالمرايا وننسى أنّ ذلك الذي في دواخلنا مرئي مفضوح. فإذا بكل الذي نجهد في إخفائه يظهر في قطرة ماء، أو حبر شغوف شفيف، تعكس ولا تحجب.

المجد لمن يستطيع فتح عينيه على اتساعهما والسخرية من نفسه، حدّ الضحك الصاخب في حضرة الآخرين. الأصنام وحدها لا تعنيها المرآة في شيء. وكل خطوة نحو المرآة تحتاج من الجرأة غير قليل. تسأل الأميرة مرآتها: هل هناك في الدنيا من هي أحلى مني؟ وحين تجيبها المرآة بأن هناك أحلى، تكسر مرآتها الناطقة. وكل مرآة ناطقة وإن لم تكن صائتة. العلّة فيمن لا يجيد تمييز الأصوات ونسل الصوت الذي يناديه من حزمة خيوط (مشربكة) متداخلة حد الحيرة والإحباط. وتتشابك الخيوط وتتداخل في عقد بعضها كأيدٍ، لكننا لمثلها مخلوقون.

هنا الذي يبدو أسهل الحلول، أن تكسر المرآة أو تدير لها ظهرك، ليس حلاً. فالسؤال لا يبرح بل يقيم مع قطع المرآة المحطمة، ويتشظى معها. حطّم مرآتك قدر ما يشاء خوفك وهروبك من أسئلتك التي ليس لغيرك عنها أن يجيب. ستجمع حطامك قطع البلّور المصقول أو الصخر المصقول. أجل، حطامك أنت وليس حطام المرآة. والصخر كي يغدو مرآة يرينا ما بداخله أولاً قبل أن نرى أنفسنا فيه، كأنما هو ينبّهنا قائلاً: «أراكم». والماء!؟ يقولون «رأيت الدنيا كلها كما لو تكون في قطرة ماء» ورأيتك كما لم أرك من قبل..الماء الهاطل من السماء يعيد إلينا صورنا الهاربة منا، مرايا صغيرة تنفقئ ولا تفقأ عماءاتنا!! ولا يعني إعتام المرايا أن تفقأ العيون أو تعمى على ما في ذلك من مأساة.

ومع أن ما قد يخطر بالبال هنا هو الفارق بين البصر والبصيرة، بين الرؤية والرؤيا، إلا أننا في قلب الفالق بين المرآة والمرئي، بين السطح الكيمياء وما يرتد عنه ويبقى فيه، الفالق النهم إلى الطاقة الذي يبتلع كل من لا يملك جرأة السؤال بعينين مفتوحتين، فيمد يديه إلى الصورة وانعكاسها، تاركاً صدره دون درع الذراعين يحميه. فهل من رجل كمثل (نورأدرنالين) أو (كولين)، يفعل فيحيي ويخضّ الجسد والروح ويسائلها بين الخروج والبقاء، على ما في الأخير من استسلام وضعف؟ ذلك في الكيمياء، لا تتعبوا أنفسكم في البحث عن الأسماء.. ولكن هل علاقتنا بالمرآة خارج الكيمياء! ضع روحك في راحة يدك وانظر إليها، بل قلّبها وتفحّصها! تقول لك كيمياء الجرأة، كيمياء الألوهة. مدّ إحدى يديك إلى العماء والأخرى إلى الضوء وعش الانشلاع! تقول لك الحياة. مرِّر الصاعقة فيك وكنْها ريثما تعبرك، واحتمل الألم العظيم والعبرة والنشوة العظيمتين. كن (شوّافة)، ليس لشيخ ولا لشيوخ، ولا من أجل بضعة ملاليم أو قروش.. إنما لنفسك ولجميع المتهيبين. واحتمل ألماً كمثل ذلك الألم الذي تنطوي عليه شوّافة «مالك الحزين». فما الذي يأتي بإبراهيم أصلان إلى هذا الحبر الآن إن لم تكن كيمياء الأسئلة المخبوءة في المرآة. «مالك الحزين» كلها شوّافة لمن يتفرج على إمبابة ولا يراها، وقد يشكّل نصب للروائي لو أقيم هناك مرآة تجعل المصريين قبل السياح يرون ما يشيحون عنه، فيزدادون حباً للفقراء، ويرددون مع الرواية «موت الفقراء ليس موتاً ولكنه اغتيال». هنا مرآة من حبر، تنتظر مرآة من برونز.

جرّب أن تغسل وجهك وتزيل ما يعلق منها بصورتك، بالماء والصابون. بل امسك بمرآتك وقل لها «كوني ما أشاء».



أنت غير الذي تراه. تقول لك المرآة، وأنت في مرآتك لست وحيداً فلا تخادع نفسك. وليت السؤال يقتصر على أن تنظر إلى نفسك بعيون الآخرين

فلو حدّبت مرآتك، لو كوّرتها، لغدوت في قلبها أو غدوتها، قطرة ماء تعكس العالم كله، تخيّلْ نفسك يهطلُ المطر داخلك وتشتعل النار. ولو قعّرت المرآة لأشعلت. ولكن من يشعل ولا يشتعل، شيطان. هنا «مـرآة مجد الـرب» عند تاركوفسكي، وهنا مرآة الشيطان عند بولغاكوف، المرآة التي تعيد الطفولة مجبولة بالآلام عند الأب الشاعر والابن السينمائي، وتعيد الشباب الشيطاني وإن يكن العابث الساخر على طريقة «المعلم ومرغريتا»، زارع المرايا في خواءاتنا وعتماتنا.

أن تحطّم المرآة أو تهرب منها، أمر سهل، ولكن إلى أين المفر؟ ففي كل شيء منك مرآة، وأين أنت من مراياك؟ ألست نفسك مقسوماً بمرآة داخلية واحدة على الأقل، لا تبرحك طالما النبض مقيم فيك؟ تنظر أنت فترى ما تريد، فتنظرك هي وتريك ما لا تريد! في كل منّا مرآة تجعل ما بين أسئلة العاقل والمفصوم لعبة ضوء. وهنا يقيم الفن والإبداع.

أنت غير الذي تراه تقول لك المرآة، وأنت في مرآتك لست وحيداً فلا تخادع نفسك. وليت السؤال يقتصر على أن تنظر إلـى نفسك بعيون الآخـريـن، فالمسألة ليست فـي تصفيف الشعر والمساحيق والتجاعيد والشيب وربطة العنق وسواها من أدوات سباق العقل مع الجلد والعضلات، قبل كل لقاء.. المسألة في أنّ المرآة بوابة تعبر منها كلما نظرت إلى وجهك، من حال إلى حال. فإما تتخفف من آلاف تراهم معك في المرآة وتعبر وحيداً، أو تعبر معهم إلى يومك. أن تغسل وجهك، لا يفيدك في شيء هنا، وليست العلة في كيف يرانا الآخرون إنما في كيف نرى أنفسنا. ومع أننا نوضب أنفسنا من أجل عيون الآخرين، إلا أننا ننسى أن علب الهدايا تفتح ويفضّ عنها الورق الملوّن، وتمتد اليد إلى الداخل لتخرج ما فيه، أي ما فينا. «بصعوبة بالغة ضبطت يدي في مكتبك، فقد شعرت طوال الوقت بخيوط عنكبوت تغطي وجهك».

قـال أحـد أصدقائي لرجل تفقه في أحـوال شعبي الـذي كلما صـنـع من إعجازه مرايا للعالم حطموها وحطموه. هنا دمشق، مرآة ضمير العالم اليوم!! ولـسـت أدري مـا كـان ذلـك السياسي رآه في وجه صديقي، لكن يده كانت مشغولة بكتابة رقم هاتفه، كما قال لي. وخرج، تاركاً رقمه وظلَّ يده، يبحث عن أهل الكهف في كل ما يقول، متحسساً وجهه، متفحصاً عقله وروحه، متذكراً عاملي الإطفاء عند باولو كويلهو. كان أحدهما ملطخ الـوجـه بالشحار فيما الثاني نظيف الوجه، وما إن نظر أحدهما إلى الآخر، حتى ذهب ذو الوجه النظيف وغسل وجهه، بينما لم يفعل ذو الوجه المتسخ. لكننا أمام سطح الأشياء هنا. فأسهل الأمور غسل الشحار عن الوجه. وما أبسط رؤية ذلك. العلة ليست في (جلغمة) على الوجه يكشفها السطح. السؤال عن مرآة ترينا الهباب والضوء الساكنين أرواحاً ممزقة يتنازعها الشوق والأهواء، الغبطة والعواء، ومجد الرب وعبث الشيطان في اندماج وانسجام عظيمين درجة الانفجار. إنها مرآة الفن والأدب العظيمين، (شوّافة) الحقيقة.


Toulouse Lautrec

كانت قاسية جداً، لا ترحم، قبحها فاق الحدود، شيطانة وساحرة شريرة بحق. وكانت تدور حول مظهرها نكات كثيرة

عزيزتي أربياني الرهيبة

ستفانو بيني

عندما سمعت بأن ملف هذا العدد سوف يكون عن «المرايا» قلت لنفسي: حسناً، جاءت الفرصة عندي، هنا هو ملعبي المفضل. كانت إحدى الندوات التي عقدتها مؤخراً تحت عنوان «عنوان المرآة من بو إلى بورخيس». وبلغت أوراق البحث الذي ألقيته مئة صفحة. ولكنني سأوفرها عليكم . وبدلاً من هذا البحث الموسوعي الدقيق سوف أتحدث لكم عن حدث يعود إلى أيام شبابي لعبت بطولته المرآة.

ففي أثناء الدراسة حان وقت امتحان الثانوية العامة. كنت أنتظر بقلق وتوتر قائمة بأسماء الأساتذة حتى أعرف إن كنت قد فزت بلجنة طيبة القلب أو ممتحنين قساة. ولم تكن الأخبار مطمئنة: فعلى رأس اللجنة كانت هناك معلمة لغة إيطالية لها سمعة رهيبة، اسمها أربياني. وهذا الاسم مشتق من كلمة إيطالية هي «أربيا أو هاربي»، وهو وحش أسطوري نصفه طائر ونصفه امرأة، وكانت تحكى عنها أشياء رهيبة. أنها كانت قاسية جداً، لا ترحم، قبحها فاق الحدود، شيطانة وساحرة شريرة بحق. وكانت تدور حول مظهرها نكات كثيرة. ولكن خلف هذا التهكم كان يقبع خوف كبير.

وجاء أول أيام الامتحانات، وكان تحريرياً، وأخيراً رأينا أربياني. كانت أقبح وأبشع مما قيل عنها ومما كنا نتوقع. طويلة القامة، شاحبة شحوباً أسود، أنفها منقار، وأسنانها بارزة، على رأسها قبعة تميل للصفرة، عرجاء. قالت لنا بصوت حاد صارخ كان من شأنه أن يطرد أي طالب متلبس بالنقل من براشيم أو بالنسخ من زميل. ووبَّخت بقسوة طالبة تجرأت على التعليق بصوت خفيض. ثم مرت إلى جوار مقاعدنا، ربما لأنهم أخبروها أنني ورفيقي مولوني كنا «أشقياء» الفصل، المستعدين دائماً لإلقاء القفشات والنكات. أحرقتنا بنظرة وقالت:

- بالنسبة لكما أنتما الاثنان فأنا أعرفكما. والويل لكما إذا ضبطتكما تقومان بأية ألاعيب.

إنها أسوأ ممتحن يمكن أن يصادفك في حياتك. وبعد الامتحان التحريري واصلنا القفشات القاسية عن هذا الطائر الوحشي، وعن مصيرها كعانس، وعن ساقها العرجاء وعن أنفها المنقاري. كل الشر الذي يمكن أن يكون لدى صبي في السادسة عشرة من عمره احتفظنا به لتصويبه على هذا الهدف الذي اعتبرناه هدفاً عدواً. كنا نخاف منها ونكرهها حتى وإن لم تكن قد فعلت لنا شيئاً، سوى أن أظهرت لنا جفاءها.

وبدأت الامتحانات الشفهية. وبدأت تتعدد التفاصيل حول شرور هذا الطائر الوحشي. لم تكن تقتصر على توجيه الأسئلة الوعرة في اللغة الإيطالية وإنما كانت تدس منخارها في مواد المعلمين الآخرين. بل إنها عندما كانت ترى طالباً آخر يتفوق في اللغة اليونانية أو اللاتينية كانت تتدخل وتلقي سؤالاً صعباً، وكانت تبدو مستمتعة بتخريب


Juan Munoz

الامتحان. ليست لنا فقط نحن التلاميذ، ولكن لزملائها الذين كانوا يخشونها. وعندما كان أحد المعلمين يتحدث أثناء الامتحان كانت تنظر إليه شزراً وتخرسه. وإذا خرج أحدهم في استراحة ويعود متأخراً كانت تقول له «لا يدفعون مرتباتنا لكي نقضي وقتنا في دورة المياه».

خلاصة القول كنا خلال هذه الامتحانات الشفوية لا نعيش حياة هادئة، فقد كانت أربياني ترهب الجميع.

وحان يوم امتحاني الشفوي. ظللت طوال الليل أحلم بالساحرات الشريرات والوحوش المجنحة. ووصلت إلى المدرسة مبكراً وجلست خارج الفصل أنتظر دوري. وصلت أربياني بعدها بقليل وصعقتني بنظرة وهي تقول: «يا سيد بيني، أنت الأول، حضر نفسك».

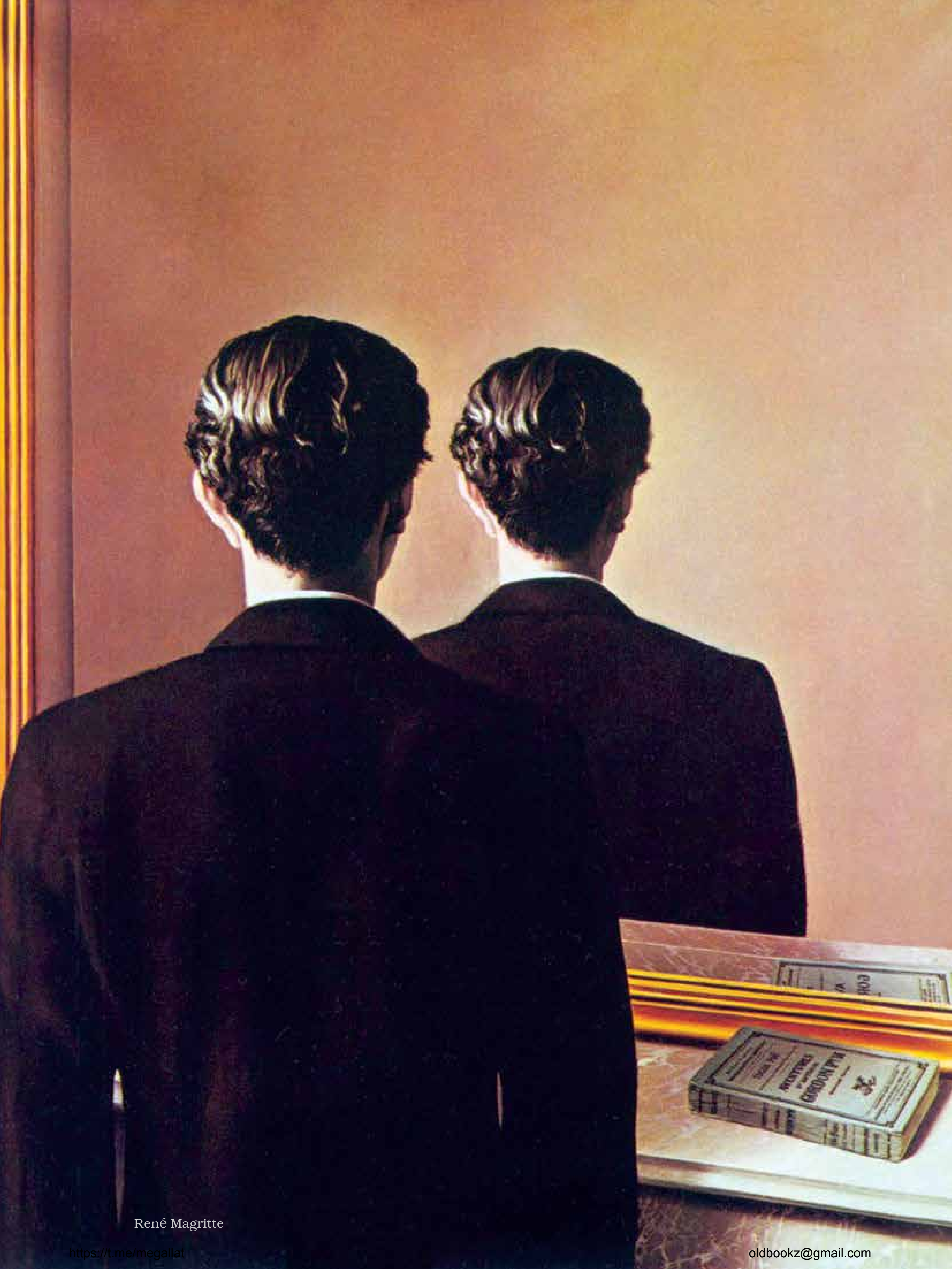
دخلت هي الفصل وتركت الباب موارباً. وهكذا كنت أستطيع أن أرى أربياني وهي تسحب الكتب من حقيبتها، وترتب السجلات على الطاولة، وتستعد بأسئلة ومكائد وأفخاخ رهيبة. كنت عصبياً متوتراً، ولكنني فجأة رأيت شيئاً مدهشاً. أخرجت أربياني من حقيبة يدها مرآة صغيرة. نظرت إلى نفسها. بدأت تمشط شعرها ببطء وبعناية. ومرت بيدها على وجهها. ورأيتها تضع شيئاً من أحمر الشفاه على شفتها. مؤكد، كانت تعرف أنها ليست جميلة، وكانت المرآة تقول لها هذا. ولكنها كانت أيضاً لها قليل من الاعتزاز بالنفس. شيئ من الجمال كانت تريده. كانت تعطي مظهرها كل ما كان يسمح به من رعاية.

لم يعد لدي أي خوف. كانت في نهاية الأمر امرأة وحيدة، أعطتها الحياة مظهراً قبيحاً، ولكنها مثلنا جميعاً كان لديها اعتزاز بالنفس ونقاط ضعف وأحلام. وربما كان لديها حب وحيد، هو حب التدريس.

عندما دخلت نظرت إلي بقسوة، فأجبت بابتسامة. رأيت أن هنا هزَّها. كانت في البداية باردة، ولكن وصلني انطباع بأنها ربما أدركت أنني لست خائفاً منها، وشيئاً فشيئاً أصبحت أكثر رقة. وفي النهاية، ضحكت تقريباً لعبارة قلتها عن شاعر لم يكن يعجبني.

وعندما انتهى الامتحان وظهرت النتائج، اكتشفنا أن هذه المدرسة المرعبة لم تكن قاسية فعلاً، فقد نجح معها الكثيرون، ورسب القليل، مثل باقي اللجان. كان حركة المرآة الصغيرة هذه قد كشفت لي مقدماً ما اكتشفناه جميعاً بعد ذلك: فالمرعبة أربياني لم تكن وحشاً، ولكنها معلمة عجوز تدافع عن نفسها في مواجهة العالم. نحن جميعاً نحتاج إلى أن نحس بشيء من الحب. وأحياناً نفضل أن نصبح مكروهين على أن نواجه غياب هذا الحب.

عزيزتي أربياني، سامحينا على كل تلك النكات الشريرة التي قلناها عنك. في حقيقة الأمر هناك الكثير من الشعراء لهم وجه قبيح ولكننا ننسى لهم هذا عندما نعرفهم.



René Magritte

الروائي
في مرآيا شخصياته

هدى بركات

حين نُسأل - نحن الروائيين- أين نقع من شخصيّاتنا؟ أي ما هي «نسبة» ضلوع حيواتنا الفردية في تأليف شخصيات الرواية، فإننا غالباً ما نشعر بالضيق والانزعاج لأكثر من سبب: الأوّل هو إحساسنا الفوري بأنّ الدافع إلى هذا السؤال هو مجرد حشرية، من النوع البدائي، كذلك الذي يشبه تلصّص الجارات... والسبب الثاني هو انحراف السائل عمّا نعتبره الموضوع الأهمّ أي النصّ الروائي، إلى مسألة هامشيّة لا علاقة لها لا من قريب أو بعيد بمستوى الجودة الإبداعية لنصّنا... ثمّ، وبما أننا أعطينا صفة «رواية» منذ الغلاف، ولم نعنون بـ «سيرة ذاتية»، فالسؤال الآنف الذكر ليس سوى لزوم ما لا يلزم..

لكن المسألة أبعد من ذلك بكثير، وهي في الحقيقة أكثر تعقيداً. والسؤال، عدا كونه مخيفاً أكثر منه مزعجاً، فإننا - على الأرجح - غير قادرين على الإجابة عنه أو الإحاطة به...

مع هذا فلنحاول.

***

يُقال ويُكتب أن على البالغين تجنّب وضع الأطفال قبالة المرآة قبل سنّ الثالثة، أي قبل اكتمال وعيهم الأوّلي لذواتهم من أجل استيعاب صورتهم المنعكسة أمامهم... وإلّا فقد تسبّب مشاهدة أنفسهم في المرآة اضطراباً نفسياً، وإرباكاً من تزامن حركة هنا الآخر في كامل جسمه وتعبيراته لكن من دون استجابة أو ردّ فعل... وهو، في بقائه وراء الحاجز الزجاجي يكون قريباً وبعيداً في آن، طيّعاً وفي غير المتناول، ما يثير قلقاً وإرباكاً سلوكياً لدى الطفل.. وكانت جداتنا يسارعن إلى التحذير صراحة من التسبّب في جنون الطفل. يقلن: أبعدوا الطفل عن المرآة، كمن يحذّر من خطر شديد، يشبه إبعاد الطفل سريعاً عن حافة هاوية. وهو خوف يذكّر بخوف الشعوب البدائية من آلة التصوير التي تخطف الروح لتحبسها في الورق.

يحضرني هذا المثال كمقاربة ممكنة لعلاقاتنا الشديدة التعقيد مع شخصياتنا. فهل هي انعكاس لصورتنا؟ وسجنٌ لها على الورق؟ أهي انكشاف لرغباتنا الدفينة؟ لأحلامنا أو كوابيسنا؟ هل هي الصورة الجميلة لما نتمنى أن نكون؟ أم لما فشلنا أن نكونه؟ هل نعي اختيارنا لشخصياتنا؟ هل نستحضرها كأرواح من عالم «آخر» عن سابق تصوّر وتصميم؟ هل نشرّع للجانب المظلم فينا حين ندّعي أنها ليست «نحن»؟.

ثمّ، هل تقلّدنا هذه الشخصيات رغما عنا؟ أم نتعرّف فيها على خيالات تخرج عن الاستجابة لإرادتنا الواعية، فيتحوّل النصّ إلى ما يشبه الصراع بين قوى غير واضحة المعالم، حقيقيّة ومختلقة في آن؟ وهل نملك حين نكتب ذلك الوعي المكتمل عن ذواتنا، والذي من المفترض أن يملكه كلّ البالغين؟

هل تكون الورقة البيضاء هي ذلك الحاجز الزجاجي، وهل هو شفّاف كاشف؟ أم عاكس كمرآة كبيرة؟

قد تتعدّد الإجابات بتعدّد الكتّاب. فمن اعتبار «الأدب مرآة الواقع» إلى مقولة « إن أيّ رواية هي في النهاية سيرة شخصية» إلى تعريف مواز بأن «لا سيرة ذاتيّة سوى مرويّة - من رواية - بما يتداخل في الذاكرة من انتقائي ومختلق»... إلى صرخة فلوبير الشهيرة: «مدام بوفاري هي أنا»... كلّ هذه الإجابات، وغيرها، قد تكون صائبة، أو خاطئة، بمعنى من المعاني.. لكنها، وبأيّ حال غير وافية لتوصيف هذه الميكانيكا المعقّدة للعبة المرايا بين الروائي وشخصياته. هنا أقلّه ما أشعر به أنا شخصياً.

لذا سأتوقف عند تجربة لي، أرويها من دون تنظير أو سعي إلى التعميم واستخلاص العبر.

بعد صدور روايتي الأولى «حجر الضحك» التي نالت حظاً وافراً من النجاح والانتشار، ربما بسبب الجائزة التي حصلت عليها، وربما بسبب أن شخصيتها الرئيسية كانت خارجة عن المألوف إذ هي رجل (بقلم امرأة) ومثليّ يراهن على براءة ما في خضم



لم أقل الحقيقة لأنّ الحقيقة معقّدة، ولأني كنت أخجل من البوح بمسألة أراها حميمية جداً

الحرب الأهلية... وربما لأسباب أخرى. المهمّ أن الأسئلة التي وجّهت إلي، كما القراءات النقدية في مجملها، توقّفت تكراراً حول «ظاهرة» اعتمادي بطلاً رجلاً (في رواية بقلم امرأة !). قيلت أشياء غريبة في هذا الشأن، منها إنّي تخفّيت وراء شخصية خليل للهرب من البعد الذاتي لكتابتي كامرأة (ما يعني أني خائفة من الكتابة عن نفسي ومن أن يرى القارئ ملامح من حياتي أو شخصيّتي...).. ومنها إني «مستلبة» «باللغة الذكورية» لا أملك الخروج عليها... وأنّ شخصية بطلي الذكر تتكلّم بلغة ذكورية وتحقّر النساء وأجسادهنّ وتتّهمهنّ بما لا يجرؤ عليه عتاة الكتّاب الذين أهانوا المرأة... وأشياء من هذا القبيل... طبعاً هذا «الناقد» لا يتوقّف لحظة عند بديهيّة أن الخطاب هنا يعود للشخصية الروائية وليس لي ! وكأن هذا «النقد» نفسه يتعثّر في المساحة القائمة ما بين أمام وخلف المرآة... كان مؤسفاً إذن ألاّ أرى في ما كتب آنذاك، وهو كثير، أيّة إشارة إلى لغة المرايا الثرية والمعقّدة في آن، خاصّة وأني أشرت إلى ذلك في السطور الأخيرة من هذه الرواية وبشكل صريح... لكن هذه «الظاهرة» - أي كتابة السرد بضمير المذكّر - عادت وتكرّرت في كافة رواياتي التي تلت.. ومن جهتي كنت شديدة الميل، كلّما كنت أسأل عن هذا الخيار، لإعطاء جواب بسيط جداً على نحو: «لم لا». أو: «تحديداً لأني امرأة».. لكنّ أجوبتي هذه كانت ستبدو مراوغة أو تهرّباً، وعلى شكل مزحة.. لذا تكرّرت محاولاتي «الجادّة» للإجابة واتسمت بقصديّة بائنة في الشرح أو التحليل لأنّي أنا نفسي لم أكن مقتنعة بها... حتى مللت وصار هذا السؤال يسبّب لي التوتّر.

لم أقل الحقيقة لأنّ الحقيقة معقّدة، ولأني كنت أخجل من البوح بمسألة أراها حميمية جداً، وهي أني لا أختار شخصياتي حتى أتمكّن من الدفاع عن هذه الخيارات بحسب ما هو مطلوب ! وأني «أسمع أصواتاً» لا أعرف لمن تعود, تروح تلحّ عليّ راغبة بالكلام أو بالشكوى أو برغبة الحكاية.. وأني، إذ أبدأ الإنصات تتشكّل اللغة وتبدأ الرواية.. فإن كان الصوت صوت رجل فسيكون بطل الرواية رجلاً.. ببساطة ! لكن لنعترف فوراً أن بوحاً كهذا «بسماع أصوات» لن يتركك بعيداً عن تهمة «عدم الاتزان»! ثمّ أنا لا أحبّ أن أشعر أني مرغمة على الإجابة عن أيّ سؤال، ومهما كان هذا السؤال، وكأنّي في تحقيق مع قوى الأمن...

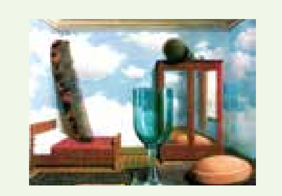
المهم أني هنا - وبما أننا في دائرة محدودة من الصداقات - سأذهب إلى أبعد في تلمّس العلاقة بالشخصية الروائية، وأعطي مثالاً عن حكاية روايتي الثانية «أهل الهوى».. وقصة «الأصوات»...

بدأت أهجس بـ «صوت» لكائن متوتّر. وصار هذا الصوت يلحّ عليّ، بل راح يثير فيّ قلقاً حقيقياً.. وأنا أؤجّل الكتابة بانتظار أن يتّضح شيء ما.. أن أمسك بطرف خيط ما... حتى خيّل لي ذات يوم، وأنا عائدة ليلاً إلى بيتي في باريس أن مجنوناً يلاحقني ويناديني باسمي ويهلوس بالعربية كلاماً غير مفهوم. لم يهدأ روعي وأنا أكرّر لنفسي أن الحرب حوّلتنا جميعاً إلى مجانين.. لكن ما فعلته على الفور هو البدء بكتابة رواية.. مع شعور بالوقوف على حافة هاوية ما، وإذن القفز في المجهول... كنت أكتب ما «أسمعه» من هذيان ذلك الرجل وأحاول ضبطه في الجمل المتلاحقة, في سيلان لا يتوقّف إلا حين يهدّني التعب....

انصرفت إلى الكتابة كمن يركض في حقل ألغام. وأنهيت الكتابة الأوليّة في وقت قصير نسبياً. وكعادتي تركت النصّ جانباً لوقت يسمح باتخاذ المسافة اللاّزمة قبل الكتابة الثانية برأس بارد، رقابيّ وحازم.

حين عدت إليها بعد أشهر رحت أقرأ وكأنّ كاتبها شخص آخر! فوجئت بكميّة العنف المختزن في هذا الرجل، بقدرته على الأذيّة وهو في قيعان الألم والجنون، بسخريته المريرة والمختلّة التي احتلّته وحلّت مكان وعيه للعالم، بتشوّه المعاني والقيم في تلقّيه الآخرين والتقاط الخارج بمجسّات معطّلة ومريضة...

أخذتني على نفسي شفقة كبيرة. قلت: هذا الرجل الذي «خرج» مني أين كان يقيم؟ من هو؟ وكيف أعرّفه؟ هل



أيّنا الحقيقي؟ الشخصية الروائيّة، الوهميّة، أم انعكاسي في مرآتها؟ هو أم أنا؟ مَنْ أعطاه تلك الرغبة العارمة بالقتل؟

يقول لي رجل الرواية بأني مريضة بكلّ العنف الذي اختزنته، وأنا أشجب العنف وأكرهه وأندّد به؟ دون أن أقوى على الاعتراف بأني أنا نفسي كائن عنيف. في ذهاب الراوي إلى الحدود القصوى هل كانت رغباتي المقنّعة هي التي تدفعه وتتوارى خلف التأليف الذي تتيحه شخصية رجل.. فكنت الرجل المعنّف والمرأة المعنّفة في الوقت نفسه. المرآة المزدوجة الأبعاد للقاتل والقتيل، للذكر/ الشخصية وللأنثى/ الكاتبة.

ثمّ توالدت لديّ أسئلة أخرى: أيّنا الحقيقي؟ الشخصية الروائيّة، الوهميّة، أم انعكاسي في مرآتها؟؟ هو أم أنا؟ من أعطاه تلك الرغبة العارمة بالقتل.. حتى يقول منذ الصفحات الأولى إنّ من لم يقتل لا يعرف معنى ومتعة استرداد روحه السليبة... وكيف سأتدبّر فصاعداً ظاهر ذاتي الاجتماعيّة الشديدة الاتزان، الهادئة والسويّة، الرافضة بقوّة لشتى أشكال العنف؟ وأين ذاتي الكاتبة من ذاتي المكتوبة؟؟

كيف نصف تلك الآليّة التي تُدخل العمل الكتابي في تلافيف الجنون، فيما هي في أقصى درجات الانضباط والعقلانيّة؟

بل كيف ينحاز كاتب ذو رؤى أخلاقيّة عاليّة ومبادئ قيميّة إلى استقراء الشرّ والنزوات المدمّرة والميول الجارفة إلى العدوانيّة والعنف؟ وهل تكفي نظرية القصاص، أو العبرة في الاقتصاص، أو «حساب القدر» لاختصار تلك العلاقة في الأمثولة المبسّطة التي تَسِم النهايات؟

ورغم لا نهائية الأمثلة في الأدب عامّة والرواية على الخصوص، أتساءل من كان - على سبيل المثال- الأقرب إلى مجسّات روح دوستويفسكي في روايته «الإخوة كارامازوف»: ديمتري أم إيفان أم أليوشا؟ أم لعلّه سمردياكوف...؟ أم أنه هو الأربعة معاً؟ أبوهم الحقيقي، كالأب الذي يحبّ ويكره ابناً معاقاً بالقوّة نفسها...

وضعت نصّ الرواية جانباً. قرّرت بأنها لم تكتمل وبأني سأعود إليها ذات يوم. لكنّ إلحاحها عليّ كان مستمراً، وكأنّ المطلوب هو المواجهة. أن أتلمّس الزجاج الفاصل، وأعود إلى الكاتبة الكليّة السيطرة. في الكتابة الثانية استعدت قدرتي على الضبط، ونجحت في امتحانِ نفسي إلى حدّ ما. وجدت حوافز وتفسيرات كثيرة ومتعدّدة ومتنوعة لاسترداد موقعي ككاتبة، هي صاحبة اللّعبة، منبعها ومصبّها، ومحرّكها الوحيد، والمتحكّمة بأدواتها كافة.. لكني لم أغيّر كثيراً في النصّ.

ولأني بقيت متوجسّة من التباس مدى قوّة هذا البطل الشديد الحضور أعطيت الرواية إلى صديقي جوزف سماحة ليقرأها. دون العودة إليّ أعطاها جوزف إلى سمير قصير الذي أصبح آنذاك مديراً لدار النهار للنشر، فنشرها. لم ينفع عتبي العميق ولا اتهامي للاثنين بتجاوزي، لأنّ العمل على الرواية لم ينته. قرّرا- من إعجابهما به ومن نيّة طيّبة- أنه انتهى وأنّ عودتي إلى الاشتغال على النصّ ستكون لها نتيجة سلبية.. حتماً. وعلينا نشرها كما هي تماماً. وهكذا خرجت الطبعة الأولى من رواية «أهل الهوى» مليئة بالأخطاء المطبعيّة و.. بغيرها.

لم يدرك جوزف ولا سمير عمق مشكلتي مع «أهل الهوى» التي ما زلت إلى اليوم أشعر أنها رواية غير مكتملة... لكن ما معنى عدم اكتمال رواية عند الروائي؟ لعلّها الرغبة في الكتابة من جديد، أقصد كتابة رواية أخرى. أو لعل الشعور بذلك النقصان هو إحساسنا بفراق كائن خلقناه فأصبح موجوداً، وبشكل ما أحببناه لأنّه ذاتنا الأخرى أو توأمنا الذي لا يشبهنا بالضرورة.. وبالتالي يصعب علينا أن نفارقه إلى غير رجعة أو لقاء..

الآن أعرف أن النصّ ربما كان مكتملاً كما هو، لكنّ الأسئلة التي أثارها فيّ بقيت من دون أجوبة... الفرق أني اليوم، وبعد ثلاث روايات تلت «أهل الهوى» أعرف أن لا أجوبة. وأنّ البحث عن الجواب أو الإجابة الواضحة عبث كلّه. وأنّ ذلك الالتباس هو أهمّ وأجمل من الوضوح الذي كان يؤرّقني السعي إليه... وأن مساحة المرايا وانعكاساتها المعقّدة والغنيّة، بيني وبين شخصيات رواياتي، هي تحديداً ملعب الكتابة وفضاؤها الحرّ الطليق.

مرآة كرداسة

إنعام كجه جي

لماذا علّقت هذه المرآة في نقطة أعلى من قامتي على الجدار؟ هل جئت بها من مصر لأرى وجهي على صفحتها أم لأتفرج على خشبها القاتم الذي يوحي بالقدم وأتحدث مع وجوه أصدقائي المصريين المنبثقة منها؟

لم أفلح، في تلك الزيارة القاهرية، في ثني كميلة عن الذهاب إلى كرداسة. وعندما تركب صديقتي رأسها فليس أمامي سوى الامتثال ومرافقتها إلى هناك. لقد أخبرها أحد الباعة في خان الخليلي أن كل هذه المشغولات الخشبية المطعمة بالصدف، وما هو أحسن منها وأبدع، موجودة في تلك القرية، حيث يمكنها الحصول عليها بأسعار أقل من أسعارها المطروحة للخواجات في السوق السياحية الشهيرة.

في سيارة أجرة ضعضعة توجهنا إلى هناك. كانت قرية قريبة من القاهرة، تصطف في شارعها الكبير دكاكين باعة التحف والنحاسيات والنسيج المحلي. ترجلنا لنجد نفسينا في الفردوس الذي طالما حلمت به كميلة. إن هذه الصديقة التونسية تعيش على ما هو جميل بل تعيش من أجل ما هو قديم وجميل. ومن يزر شقتها في باريس ويطل من بابها، يتصور أنه أخطأ في العنوان ودخل محلاً للأنتيكا. هل قلت شقتها؟ إنها غرفة واحدة تختصر معنى السكن: النوم والطبخ وتناول الطعام والمطالعة ومشاهدة التليفزيون واستقبال الضيوف.

في أقل من ثلاثين متراً مربعاً، وضعت صديقتي سريراً واسعاً مغطى بمفرش هنديّ، وكنبة عرجاء لكنها نبيلة ومن طراز لويس الرابع عشر، وطاولة أثرية من النوع الذي يطوى ليلاً ويفرد نهاراً، ومقعدين قديمين مخلعين مع تجبيرات ذهبية أنيقة، وسط رفوف محملة بالمئات من الكتب والمنحوتات الفضية والقوارير الملونة والمرايا الصغيرة والمجلات بعدة لغات. إنها تقتني، أحياناً، مجلدات مصورة تاريخية من دكاكين الكتب المستعملة، بلغات لا تجيدها، لمجرد أنها تتأسى عليها من التلف. تتابع كميلة نظراتي المشفقة وتسألني وكأنها تسائل نفسها: «هل يحتاج الجمال إلى ترجمان؟».

في دكان فسيح بكرداسة، تعلقت عيناها بمرآة كبيرة ذات إطار من الخشب المعتق والمطعم بالصدف. لكن اللعبة الآسرة كانت تكمن في ذلك الرف البارز من الحاشية السفلية والذي يخفي تحته جارورا صغيراً، كأنه صنع ليكون مخبأ لرسائل الغرام. كانت تحفة لا تقبل الفراق. كيف تعود كميلة إلى باريس وتترك المرآة بعيدة عنها، في كرداسة؟ لقد كانت تفحص الخشب والنقوش بعين خبيرة وتتمرّى وتنهل بفتنة ما ترى. الزجاج الفضي المجروح بشوائب الزمن وصورتها المعكوسة فيه، بشعرها الطويل المنسدل على وشاح بلون الخردل، لونها المفضل. والغريب أنها لم تسأل عن السعر المطلوب في المرآة لكنها استغرقت، كعادتها، في مفاوضات طريفة مع البائع.

- هل تؤمن، يا عم، بالحب من النظرة الأولى؟

ارتبك الكهل ذو النظرات الملتبسة وضحك وهو يهزّ رأسه إيجاباً.

- إذاً فاعلم أنني وقعت في غرام مرآتك، وها أنا أطلب يدها منك، ولابد من أن تقبل بتزويجنا بالمعروف، أي بأقل مهر ممكن.

راحت تزيّن له عرضها وتقول إنها ستأخذ العروس إلى باريس، وستحجز لها مكاناً في الطائرة، وستعتني بها وتدللها وتسكنها فسيح شقتها، وستدهن خشبها، كل يوم، بالزيت، وتمسح زجاجها بماء الورد، ثم تدعوها إلى مشاركتها حفلة الاستماع اليومية لطرب ما بعده طرب.

دار رأس التاجر اللبيب وحاصرته النكتة فلم يجد مفراً من إفلاتها.

- مش تاخديني باريس معاكي أحسن من المراية؟

ضحكا بتواطؤ لذيذ وبسرعة تم الاتفاق. ودون أن تستشيرني، طلبت كميلة من البائع أن يجد لها مرآة ثانية تشبه مرآتها. لقد صارت تسميها


Kazi Abdul Baset

مرت عشرون سنة، كنت فيها أزور صديقتي التونسية وتزورني، فنجلس قبالة المرآة ونستمع إلى «يا مسافر وحدك»

«مرايـتـي» من قبل أن تدفع قرشاً لصاحبها. بل فرضت عليّ أن أشتري مرآة كبيرة مثلها، لأن من «السخف» أن أعود من كرداسة بيدين خاويتين. ومن يعرف التوانسة يدرك أن الفعل «يسخّف» يعني، بلهجتهم، «يؤسف». ولم أسخّف صديقتي ووقفت أتفرج على صبي الدكان وهو يغلف لنا المرآتين بطبقات كثيرة من الإسفنج والورق الأسمر، ويربطهما بـ «الفتلة» الليفية، ثم يسير وراءنا في أزقة القرية بحثاً عن تاكسي العودة.

لم تنم كميلة، تلك الليلة، ونحن في غرفتنا الأسطورية بفندق «نوتاكريس» العتيق الذي يحتل الطابق السادس من عمارة في شارع محمد علي. لقد دفعنا مبلغاً زهيداً مقابل المبيت على سرير ملوكيّ من أيام الباشوات، مع حمّام تزيد مساحته عن مساحة شقتينا في باريس. ولم يكن بواب العمارة يسمح باستخدام المصعد إلا لمن يروق له من النزلاء والزوار. وهو قد هبّ لنجدتنا ونحن ندخل عليه بحملنا الثقيل وأخرج المفتاح من الجيب العميق للجلابية وفتح المصعد: «اتفضلوا يا هوانم». وكنا مستعدتين لأن ندفع سنوات من عمرينا في سبيل ذلك التبجيل.

بعد يومين، شوهدت في مطار القاهرة مسافرتان تجرجران حقيبة بيد، وتسند كل منهما، باليد الأخرى، لفافة طويلة عريضة إلى صدرها. ورفض موظف الطيران أن يشحن اللفافتين الثقيلتين مع حقائب المسافرين، فلم نبال وأصررنا على أن ندخل الطائرة بما نحمل. وجلست كل واحدة منا في مقعدها الضيق وأجلست مرآتها في حضنها وتحملت نظرات الهزء أو الفضول طوال أربع ساعات.

وصلت مرآتي سليمة إلى باريس إلا من ثلم بسيط لإحدى قرنصات إطارها. وأخذت مكانها في صدر غرفة المعيشة، وكأن الحائط كان مهيئاً لاستقبالها. أما كميلة، فقد كان عليها أن تقوم بعمليات مفاضلة واختيار، وطرد وإحلال، لكي تزيح عن الحائط الكثير مما يغطيه وتنصب مرآتها الكرداسية ملكة تتربع، وحيدة، على صفحته. وفي كل يوم من الأيام التي تلت عودتنا، كانت تهاتفني لتسأل:

- كيف حال العروس؟

- بخير، كيف حال شقيقتها؟

ومرت عشرون سنة، كنت فيها أزور صديقتي التونسية وتزورني، فنجلس قبالة المرآة ونشرب القدح تلو الآخر من الشاي الأخضر ونأكل الحلوى باللوز ونستمع إلى «يا مسافر وحدك» ونحادث الخشب المطعم بالصدف وكأننا في بلاط سلطانيّ. والغريب أنني لم أحاول يوماً أن أشبّ على رؤوس أصابعي لأبحث عن صورتي في المرآة المعلقة عالياً. لقد اكتفيت بوضع أربعة عصافير من الفضة على رفها ودسست صوراً قديمة في جارورها الصغير. لكن ملامح أصدقاء كثيرين كانت تتبدى لي، وكأنها تنعكس على صفحتها، وأنا جالسة مع شايي في حضرة العروس.

كبرت وتراجعت قواي وشاخت مرآتي فازدادت قيمتها. اصفرّ طلاء الجدار لكنّه ظلّ يستمد زهوه منها. غابت سحنات ورحل أصدقاء وبرد قدح الشاي والصوت ما زال يسافر لوحده ويفوتني. سقطت بروج في نيويورك وقام زلزال في العراق وطلع ربيع على مصر وأنا أنفعل وأفرح وأشتم وأكتب صرختي وأهرب من الشاشة إلى مرآتي لعلها، بحكمتها، تشرح لي ما يجري من فوضى غير مفهومة. بل مفهومة.

... ولن أمضي في الحكاية فأزعم أنني صحوت، ذات صباح، على صوت زجاج يتهشم في صالة بيتي. ولن أتخيل أن كميلة كلّمتني لتقول، بجزع، إن مرآتها قد سقطت وانكسرت. تلك دراما خيالية وتورية ممجوجة يعوزها الإبداع. ذلك أن المرايا شواهد من خشب وزجاج تعيش معنا، تأخذ منّا وتعطينا، تتشكّل على صورتنا، تشهد صولاتنا وخيباتنا، تؤازرنا وتواسينا مثل رفيقة وفيّة تتابع أحداثاً جساماً تنعكس على فضّتها فتزداد إشراقاً، أو قد تكفهرّ وتغضب وتقلب لنا وجهها.

أصلع رغم أنفي

المرايا والجدات لا يكذبن

وحيد الطويلة

يا مرايتي يا مرايتي مين أحلى مني؟ تبدأ جدتي حكايتها، وترد المرآة: ما فيش أحلى منك يا أميرة.

تنام الأميرة سعيدة وربما نكون قد نمنا قبلها.

كل يوم ربما نفس الحكاية، تحكيها كل الجدات في القرى، عندما تعرفنا على أولاد أقاربنا الذين يعيشون في المدينة عرفنا أن الحكاية ليست للأميرة وإنما هي للساحرة الشريرة التي تلهب المرآة كل يوم ظهرها وتوجع روحها بأن هناك من هو أجمل، وربما من يومها ترسخ لدينا الاعتقاد بأن أهل القرى أطيب من أهل المدينة بكثير، ورغم أن خطيب الجامع يقول إن خير أمتي في المدن إلا أن ذلك لم يزحزح إيماننا قيد أنملة، حتى أن عمتي حفصة الجميلة حين تنظر في مرآتها تشكر ربها أولاً على نعمة الجمال ثم تقول وهي تعوذ نفسها وترقي فتنتها: الأولياء والأتقياء والصالحون وسكان إسكندرية، ونحن نتعجب لأن سكان إسكندرية ليسوا أخياراً مثل سكاننا.

لم تكن لدينا مرايا بالمعنى المعروف، وحتى عندما تتوافر في خزانة عروس جديدة كانت تنشطر بعد فترة لتتفرق وجوهها بين القبائل قطعاً مشطوفة محدودبة تكاد تجرح الأيدي لولا طيف من رقة أو حسن يطوف بها.

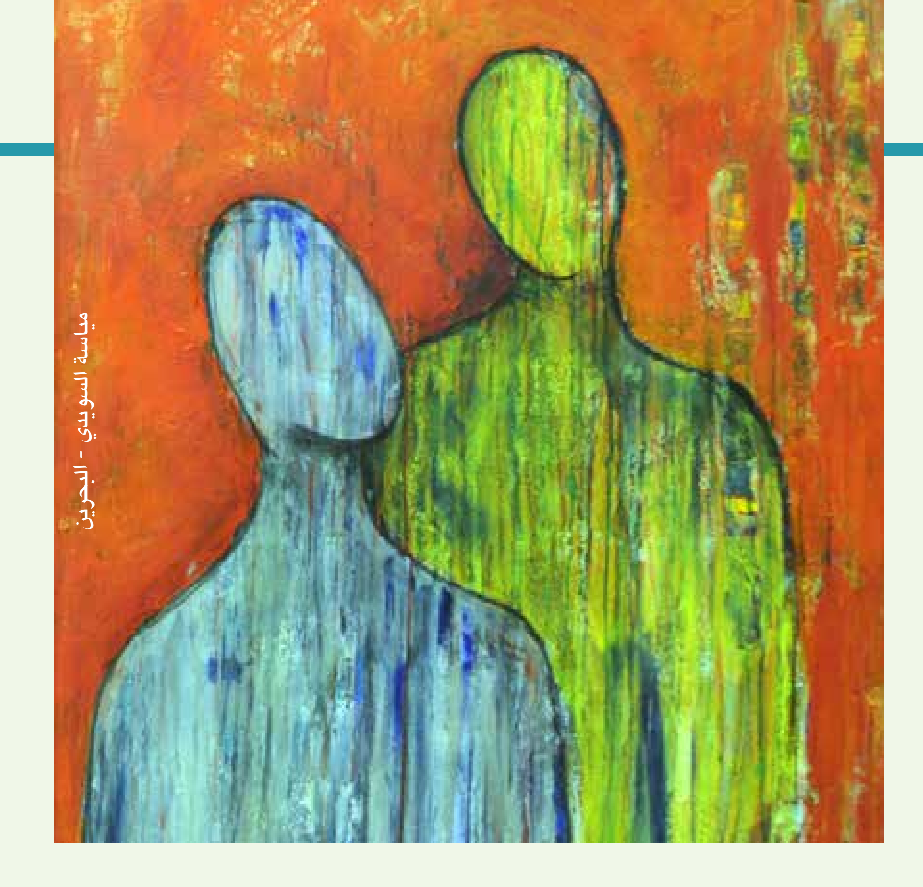
أنفي كان طويلاً، ربما مازال - كنت أرقبه غير سعيد وأمي تقول: «مناخير شباب بكره تنعدل»، لكن جدتي التي كانت تسند ظهرها إلى مجد العائلة الضارب في القتل واللصوصية، والتي كانت تراه مجداً تليداً يليق بغزاة صالحين وتتكئ على مئات الحكايات، كانت تقول بحسم كأنها تعطي إشارة لنهاية الموقعة: إنها أنف العظماء.

لكن المرآة على رغم سطوتها لم تكن أصل الحكاية فقط كانت ظلها، لم تكن هي صاحبة الفعل، لكنها كانت دائماً انعكاسه الواضح، قريننا الذي يلازمنا يمنحنا بهجة أو عبوساً بين وقت وآخر، نرى أنفسنا في مرايانا أو في مرايا الآخرين، هكذا نعيش، لكنها تمنحنا دائماً الأمل بأنها ربما تكذب علينا كذبة جميلة، مثلنا مثل الساحرات.

نكبر، تكبر مرايانا معنا، نمر على مرايا الكبير نجيب محفوظ، صائغ الجمالية، قط حارات الحسين وصانع مراياه التي رأينا فيها قناعاتنا، موضعنا بين الشر والخير واللهو العالي، دقات أقدام العاشقين الذين سبقونا ورائحة حميدة التي لما تزل طرحتها على حبل الغسيل، ظلها مازال هناك ساخناً، وربما دخلت قبل أن نرفع أعيننا للمشربية بلحظات.

أهبط إلى الحسين في أوقات متنوعة، كنت في البداية أعتقد أنه مخصص لليل فقط، أهبط في الشتاء ربما بين الثالثة والخامسة قبل أن يطلق الليل إشارة دخوله، أجلس في وقت ميت، أو هكذا يبدو للبائعين، لكنه وقت الفراشات القادمة من الشام والهلال الخصيب والبحرين من دون الخليج، لغة أخرى ويبدو انعكاس الأجساد في المرايا كأنه حفيف سنابل يوحي بولادة قصص الحب والغرام الخفيف، مرايا مقهى الفيشاوي الشهيرة والشهير، تبدو كأنها تتخلص من عبوسها الصباحي، في الصباح ليست حميمية بما يكفي تحاول أن تنفلت من ثقل براويزها بسمتها الراسخ غير العاطفي، في الليل تبدو ملكة صاخبة من فرط الحكايات، أو راقصة هاربة من ملهى ليلي بملابس شغلها، تبدو كمرايا الساحرات تقول كل الحقيقة، لكنها في الوقت الحنون بين العصر والمغرب كأنما تربت عليك وتمسح غبشها، مرايا الفيشاوي مغبشة تركها أهلوها هكذا ربما ليؤكدوا دائماً على أنها قديمة قدم المقهى، لكنها ليست صريحة بما يكفي للتطلع فيها، تبدو غائرة مكتظة من فرط الوجوه والحكايات التي مرت بها، كأنها صفحة نبع ترى وجهك على وجه ووجوه، ثم لا تستطيع النفاذ، تتحرك دوائر تبعثر ملامحك بين طبقات مياهها أحياناً تبلعه في دورانها وإن لم تبلع روحك.

لسنوات طوال كانت هناك امرأة تجلس عند طرف مرآة تعقف رأسها بطرحة سوداء تلفها عالياً، أعلى من عمامة طائفة السيخ، تشير عليّ حين أطلب النادل وتقول: روح عند اللي قاعد هناك يحب على روحه، وعندما يأتي ضابط المباحث تحكي له أشياء لم



في قصة المرايا لدينوبوتزاتي، امرأتان تقدم العمر بهما، تقول إحداهما للأخرى: إن جودة صناعة المرايا قد تراجعت، ليست على نفس الجودة كما كانت في الماضي

تحدث، تضلله، وتقول وهي تضع وجهاً لأسى مراوغ على وجهها: لو كانت المراية تنطق كانت قالتلك الحقيقة.

الآن أتذكر تلك الفتاة التي ربما ذابت الآن - بعد مرور السنين - من فرط رقتها وبهجة ابتسامتها، ببياض دافئ يمتح من روحها، وشاب خجلة ملامحه، سماره معجون بحمرة فائرة، خجل مثل فارس عفيف، يخطران في الفترة الميتة ليبعثا فيها الحياة، ووحدي والمرايا شهود عدل عليهما، تكاد لا تمد يدها لتلمس يده لكني أكاد أراهما متعانقتين، أراهما دافئتين وإن بعدا.

أعود لنفس المكان لأرى طيفهما، أرى طيفي القديم.. يحومون حولي.

في قصة المرايا للإيطالي الساحر دينوبوتزاتي، امرأتان تقدم العمر بهما، لكنهما لا تعترفان بذلك، تقول واحدتهما للأخرى إن شباب هذه الأيام لا يهتمون بالنساء، ترد الأخرى بأن السبب الأهم أن جودة صناعة المرايا قد تراجعت هذه الأيام، ليست على نفس الجودة كما كان في الماضي، أصبحت كل المرايا غير منتظمة، تضيف: لا أعرف كيف، لكنها تشوه لك وجهك، فم مائل، وجنات ممتلئة بالتجاعيد، وعيون منطفئة، ألم تلاحظي ذلك؟ وترد الأخرى: لقد اخترعوا الذرة ويرغبون في الصعود إلى القمر، إلا أنهم لم يعودوا قادرين على صنع مرآة واحدة تعمل جيداً.

للمرايا حكايات أخرى، في إحدى الصحف التي عملت بها كان هناك واحد سحنته بين الصحافي والموظف، لكن حركة كتفه وتكويرة أنفه تدلان بالقطع على موظف، كان يلملم المواضيع من هنا وهناك - كالمقال الواقف بين أيديكم - يرمي أحماله على الآخرين، وحين فاجأه رئيس التحرير الجديد:

الموضوع فين يا أستاذ عبد الحميد؟

الموضوع، موضوع إيه يا سعادة الريس !

الموضوع اللي كلفتك بيه.

سيادتك يا ريس أول حاجة بتعملها إيه الصبح عند قيامك من النوم؟

والرئيس فوجئ ولم يرد. وصاحبنا لم يترك له فسحة ليفيق:

سيادتك أول ما تصحى من النوم مش بتشوف وشك في المراية، أنا والله العظيم بحبك أكتر من وجهك اللي بتشوفه.

ونام الموضوع.

مع الوقت أيضاً نام موضوع أنفي داخلي، تصالحت معه وسخرت منه بما يكفي، لكنني تعرضت لكبوة جديدة، لأزمة طاردتني كظلي صباح مساء، طار شعري فجأة، ومرة واحدة، قال الرجل الذي له وجه الساحرات، ما لشعرك يصعد طبقات فوق بعضه البعض، إنني معجب بتسريحتك الغريبة، قالها مرتين في المرتين اليتيمتين اللتين صادفته فيهما لسوء الحظ، من ساعتها هر شعري ولم يعد، لسنوات لبست القبعة في تونس اتقاء البرد، لكنها أخفت صلعتي، لبست العمامة في أيام البرد الشديد، ظهرت صوري بهما على صفحات الفيسبوك وأخواته الضاربات في الربيع العربي، صديقتي التي تعرفني منذ خمسة عشر عاماً بكامل شعري وشِعري كتبت على صفحتي في الفيسبوك: بالعمامة والقبعة، كانت رواية صنع الله قد ظهرت لتوها، قلت لها وأنا أكاد أنفجر من الضيق صدقاً: إنني أصحو من النوم أنظر في المرآة لتضربني المفاجأة كل مرة بأنني أصبحت أصلع.

ليست هذه بالطبع صورتي الحقيقية !!!

لم أكن أعرف أن المرايا ساءت لهذا الحد.

مال لمرايانا تكذب علينا، مال لمرايانا لا تتصالح معنا، ونحن لسنا في شر السحرة.

مرة كنت عند محمد حجي الفنان الكبير الذي أحج لبيته كلما فتحت القاهرة، كنا نتبادل مرايانا، وحين أفضيت له بما في روحي تحسس أنفه الكبير، وقال لي، إنه عندما اشتكى في مطلع شبابه من عظم أنفه وخشونته مقارنة مع وجهه المبتسم وضحكته الحاضرة وملامحه الودود، ربتت جدته على كتفه وقالت: إنها أنف العظماء !

مال لهؤلات الجدات يبصقن المحبة في أفواه بعضهن.

قلت له وأنا أضحك:

المرايا والجدات أولاد خالة.

قال وهو سعيد (ببنات خالة): وأنت الصادق.

المرايا والجدات لا يكذبن.



المياه العاشقة

غاستون باشلار

ترجمة: د. علي نجيب إبراهيم

ليست رغبة بسيطة بعلم أساطير سهل، بل معرفة قبلية حقيقية بالدور النفسي للتجارب الطبيعية هي التي دفعت التحليل النفسي إلى أن يَسِم بِسِمة النرجسية حبّ الإنسان صورته الخاصة، حبه هذا الوجه الذي ينعكس في ماء رقراق. ووجه الإنسان هو فعلاً، وقبل كل شيء، الوسيلة التي تساعد على الإغراء. فالإنسان، وهو يتمرّى، يحضر ويشحذ ويلمع هذا الوجه، هذه النظرة، وجملة وسائل الإغراء. فالمرآة هي اللعبة الحربية للحب الهجومي. وسوف ندلل بلمحة سريعة على هذه «النرجسية الفاعلة» التي أفرط علم النفس التقليدي في تناسيها. حتى إن كتاباً كاملاً سيكون ضرورياً لتطوير «علم نفس المرآة».



John William Waterhouse

يمكننا أن نوجه سؤالاً مزدوجاً إلى الإنسان الواقف أمام المرآة: مِن أجل مَنْ تتمرَّى؟ ضد مَن تتمرَّى؟

فلنكتف، في بداية دراستنا، بتسجيل تناقض النرجسية العميق الذي يمضي من الملامح المازوخية إلى الملامح السادية، الذي يعيش تأملاً يأسف، وتأملاً يرجو، تأملاً يعزّي، وتأملاً يهاجم. يمكننا أن نوجه سؤالاً مزدوجاً إلى الإنسان الواقف أمام المرآة: من أجل مَنْ تتمرّى؟ ضد مَن تتمرّى؟ وسوف تكفي هذه الملاحظات العابرة لإظهار طابع النرجسية المعقد في الأصل. وسنرى في مجرى هذا الفصل أن النرجسية تزداد تعقيداً، من صفحة إلى أخرى.

أولاً، يجب إدراك الفائدة النفسية لمرآة الماء: الماء ينفع في تحييد صورتنا، في إعادة قليل من البراءة والعفوية إلى صلف تأملنا الخاص. المرايا أشياء متحضرة ومرنة ومتناسقة إلى أبعد حد، كما أنها، بوضوح شديد، وسائل حلم إلى درجة أنها تتكيف من تلقاء نفسها مع الحياة الحلمية.

لقد لاحظ لويس لافيل (Louis Lavelle)، في تمهيده لكتابه المؤثر جداً من الناحية الأخلاقية، العمق الطبيعي للانعكاس المائي، والحلم اللانهائي الذي يوحي به هذا الانعكاس: «إذا ما تخيلنا (نرجس) أمام المرآة، فمقاومة الزجاج والمعدن ستضع حاجزاً أمام مشروعاته. وسوف تصطدم جبهته وكفاه بها، ولن يجد شيئاً إذا دار حولها. فالمرآة تتسم فيه عالماً باطناً يخفى عليه، حيث يرى نفسه من دون أن يستطيع استحواذ ذاته، حيث تفصله عن ذاته مسافة زائفة بإمكانه تقصيرها، لكنه لا يتمكن من مجاوزتها. وعلى العكس، الينبوع طريق مفتوحة أمامه..»[1]. إذاً مرآة الينبوع فرصة «خيال مفتوح». والانعكاس الغائم قليلاً، المائل إلى الشحوب، يوحي ببعض الأمثلة. إذ يشعر نرجس، أمام الماء الذي يعكس صورته، أن جماله «مطّرِد»، وأنه غير مكتمل، ويجب إكماله. بينما تعطي مرايا الزجاج في نور الحجرة الساطع، صورة أكثر ثباتاً. سوف تغدو هذه المرايا من جديد حية وطبيعية حين يتمكن الخيال المحيَّد ثانية من تلقي «مشاركة» مشاهد الينبوع والنهر.

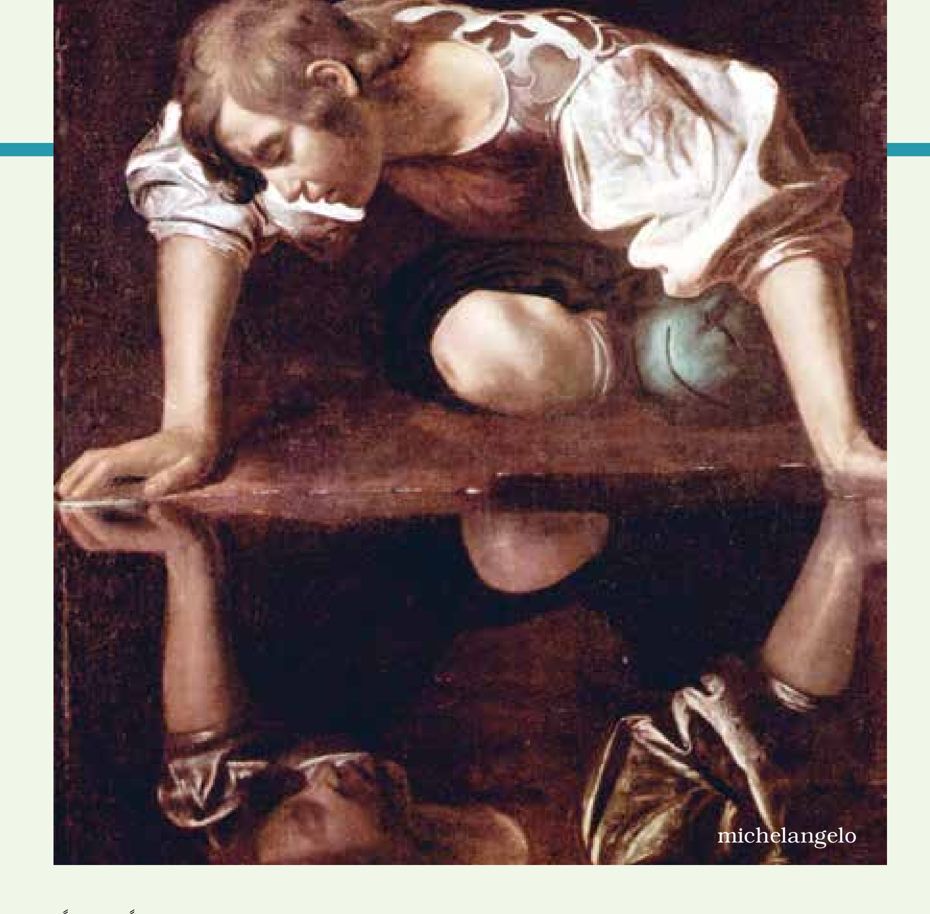
ها هنا نمسك بواحد من عناصر الخيال الطبيعي، إنه حاجة الحلم إلى الانخراط بعمق في الطبيعة. حيث لا نحلم بعمق أبداً بأشياء. فبغية الحلم بعمق، يجب الحلم «بموادّ». وعلى الشاعر الذي يبدأ مع المرآة أن ينتهي مع الينبوع إذا ما أراد أن يقدم «تجربته الشعرية كاملة». فالتجربة الشعرية يجب، في نظرنا، أن ترتهن بالتجربة الحلمية. ومن النادر أن يخرج عن هذا القانون شعرٌ مصوغ بعناية مثل شعر مالارميه. إذ يقدم لنا اندماج صور الماء بصور المرآة:

يا مرآة!
يا ماءً بَرَّدَكَ السأمُ في إطارِكَ الجامد
كم مرّة وطيلة ساعاتٍ مُكدَّراً
من الأحلام، وباحثاً عن ذكرياتي التي هي
كمثلِ أوراقٍ تحت جليدِكَ في الحُفرةِ العميقة
ظهرتُ فيكَ كظلٍّ بعيد،
لكنْ، يا للهولِ خلالَ مساءاتٍ، في ينبوعكَ القاسي
منْ حلمي المبعثر، عرفتُ العُرْيَ[2]!

وعسى أن تؤدي دراسة منتظمة للمرايا في مؤلفات رودانباخ (Roden-bach) إلى النتيجة عينها. قد نقر، ونحن نصرف النظر عن «الجاسوس»، العين الفاحصة، الصافية دوماً، والناقدة دوماً، بأن مرايا رودانباخ كلها مستترة، ولها الحياة الرمادية ذاتها التي لمياه القنوات المحيطة بمدينة بريج (Bruges). فكل مرآة في تلك المدينة ماء راكد.

***

يمضي نرجس إذن إلى الينبوع السري، في قلب الغابة. وهناك فقط يشعر أنه مكرر «بشكل طبيعي»، يمد ذراعيه، ويغطس يديه باتجاه صورته الخاصة، ويتكلم مع صوته الخاص. و«إيكو» [*] ليست حورية قصية. فهي



وتظهر الصورة المتأملة في المياه كأنها دائرة مداعبة مرئية تماماً. ولا حاجة لها أبداً إلى اليد المداعبة

تعيش في قعر الينبوع. وإيكو لا تني ترافق نرجس. فهي هو. لها صوته. ولها وجهه. وهو لا يسمعها في صرخة حادة، بل يسمعها في همس مثل همس صوته المغري، مثل همس صوته بوصفه مغرياً. يكشف نرجس، أمام المياه، هويته وثنائيته، يكشف قواه المزدوجة الرجولية والأنثوية، يكشف واقعة ومثاليته خاصة.

تتولد قرب الينبوع أيضاً «نرجسية مُؤمثِلة» نريد أن نشير، بلمحة سريعة، إلى أهميتها لعلم نفس الخيال. تبدو لنا هذه الإشارة ضرورية بقدرِ ما يظهر أن التحليل النفسي التقليدي بخس قيمة دور هذه الأمثلة. والحق أن النرجسية لا تسبب العصاب دوماً. لنا تأخذ دوراً إيجابياً في المؤلَّف الجمالي، من خلال انتقالات سريعة، في العمل الأدبي. كذلك ليس التصعيد دوماً نفياً للرغبة، حتى إنه لا يتمثل دوماً بوصفه تصعيداً ضد الغرائز. إذ قد يكون تصعيداً من أجل مثل أعلى. وعندئذ لا يعود نرجس يقول: «أُحِب نفسي كما أنا» بل يقول: «أنا كما أحبُ نفسي». أنا جَيشان لأنني أحب نفسي بحمية. أريد أن أظهر، يجب إذاً أن أزيد زينتَي. وهكذا تتألق الحياة، وتتغمر بالصور. الحياة تنمو، وتغير الكائن. تتخذ ألواناً بيضاء، تزهر، وينفتح الخيال على أنأى الاستعارات مشاركاً في حياة الأزهار كلها. في هذه الحركة الزهرية الموّارة تكتسب الحياة الواقعية انطلاقاً جديداً. فالحياة الواقعية تتعافى إذا منحناها أوقات راحتها اللاواقعية الحقيقية.

عندئذ تحقق هذه النرجسية المؤمثلة تصعيد المداعبة. وتظهر الصورة المتأملة في المياه كأنها دائرة مداعبة مرئية تماماً. ولا حاجة لها أبداً إلى اليد المداعبة. ونرجس لا يتمتع بمداعبة خطية، افتراضية، شكلية. لا شيء مادياً يدوم في هذه الصورة الرهيفة الهشة. يحبس نرجس أنفاسه:

أقلُ زفرةٍ
أزفرها
قد تأتي تسلِبُني
ما كنت أعبد
على صفحة المياه الزرقاءِ والصهباءِ
على السماوات والغاباتِ
على زهرة الموجة
«نرجس»[3].

إن قدراً كبيراً من الهشاشة، والرهافة، واللاواقعية يدفع نرجس خارج الحاضر. ويرتبط تأمل نرجس ارتباطاً حتمياً تقريباً بالرجاء. إذ إنه، وهو يتأمل جماله، يتأمل مستقبله. عندئذ تحدد النرجسية نوعاً من عرافة الانعكاس الطبيعي (**) (catoptromancie na-turelle). يضاف إلى هنا أن تناسق عرافة الماء (***) (Hydromancie)، وعرافة الانعكاس ليس نادراً. فـ (دولاتْ) (Delattu) [4] يقدم تطبيقاً ينسق فيه انعكاسات الماء، وانعكاسات مرآة مثبتة فوق الينبوع. أحياناً نزيد حقاً القوى العاكسة بتغطيس المرآة كاشفة الغيب في الماء. وعليه، يبدو لنا من غير المشكوك فيه أن عرافة الماء تأتي من النرجسية. وحين نقوم بدراسة الخصائص النفسية لكشف الغيب، علينا أن نسند دوراً كبيراً جداً إلى الخيال المادي. حيث يبدو بوضوح أننا، في عرافة الماء، نعزو نظرة مضاعفة إلى الماء الساكن لأنه يرينا قرين شخصيتنا.

صفحات من كتاب «الماء والأحلام»- المنظمة العربية للترجمة

هامش:

(1) Louis Lavelle, L'Erreur de Narcisse (Paris: B. Grasset, 1939), p. 11.

(2) Stèphane Mallarmè, Hèrodiade (Paris: Bibliothèque artistique et Littèraire, 1896).

(3) Narcisse, Paul Valèry, Mèlanges

(4) A. Delatte, La Catoptromancie grecque et ses dèrivès, bibliothèque de la facultè de philosophie et lettres de l'universitè de liège; fasc. XL VIII (Liège (Belgique); Paris: Libr. E. Droz, 1932), p.111.

(*) Echo: حوريَّة الينابيع والغابات، وهي تجسيدٌ للصدى.

(**) Catoptromancie: عرافة الانعكاس من katoptron (المرآة)، أي العرافة بواسطة المرآة.

(***) Hydromancie: من اليونانية hydro (الماء) وMantcia (العرافة)، وهي عبر النظر في بلّورة من الماء.



إيزابيلا كاميرا

إجازات رومانية

في إحدى رحلاتي التقيت برجل يعمل تاجراً، عندما علم بأنني إيطالية وأتحدث العربية، بدأ يروي لي بأنه عاد لتوه من بلدي (إيطاليا)، حيث كان في رحلة عمل، وأنه التقى الكثير من الإيطاليين الذين كانوا في منتهى اللطف معه، ولكنه أحس بخيبة أمل من المدينة. كان يظن أنها جميلة، كما كان يسمع دائماً، ولكن على العكس بدت له مدينة عادية، بل قبيحة، ولكن لحسن الحظ كانت هناك محلات تجارية كثيرة، تناسب مهام رحلته التجارية. ولكن المحلات أيضاً خيبت أمله، لأنها كانت من النوع الذي يمكن أن يوجد في أي مكان آخر.

لست رومانية المولد، ولكنني أعتقد أن روما مدينة خلابة، تغنى بها الكتّاب من العالم كله، ولهذا وجهت إليه بضعة أسئلة لكي أتعرف على ما رآه، وما إذا كان قد زار ميدان نافونا، أو ميدان إسبانيا، أو الجانيكولو، أو سان بيترو، أو فيللا بورجيزي، ولدهشتي الكبرى اكتشفت أن هذا السيد الذي قضى أسبوعاً كاملاً في روما تجول فقط في الشوارع المجاورة لمحطة السكك الحديدية، والتي اعتبرها «المدينة الخالدة» روما.

أصابني الخرس، وسألت نفسي كيف يمكن لشخص مهما كان متواضع الثقافة أن تكون آفاقه بمثل هذا الضيق. ذكرتني هذه الحادثة بقصة حدثت في الواقع لسيدة عجوز قضت حياتها في بلدة صغيرة على الساحل الإيطالي، في بيت جبلي يتسلق الصخور وطيلة حياتها لم تنزل إلا مرات قليلة إلى ميدان البلدة الذي يطل على البحر. وذات يوم ألح عليها أحد أحفادها لكي يخرجها حتى خارج الميدان، لكي تقطع بضع مئات من الأمتار حتى منحنى من الطريق يسلم إلى الطريق الساحلي السريع، المليء بالسيارات والذي يظهر منه جمال الجبل كله، ويهبط نحو البحر بخلجانه ورؤوسه. وعندما وصلت السيدة العجوز إلى قمة الطريق ونظرت إلى الجزء الآخر من المنحنى، أصيبت بصدمة وقالت: «يا إلهي، كم هي كبيرة الدنيا...» .

وتساؤلي هو: كم منا جاءتهم الشجاعة للوصول إلى قمة المنحنى ورؤية ما هو موجود خلفه؟ إننا نعيش في عصر تقتل فيه العولمة كل ظل من الجمال والأصالة وتسطحنا لنندفع في اتجاه نموذج وحيد نستورده من بلاد بعيدة لنتبناه نموذجاً لنا. والأكثر تعرضاً لهذا الخطر هم الشباب الذين يبدأون أينما تلتقي بهم في الإشادة فقط بالقيم التي تفرضها هذه العولمة المتغولة. وحديثاً التقيت مجموعة من فريق للفنون الشعبية جاء من بلد عربي لعمل عرض في روما وكان أفراده في غاية السرور، لأنهم استطاعوا الخروج من بلدهم وعمل جولة فنية في إيطاليا. كانوا يتجولون في حافلة حملتهم من المطار إلى الفندق ثم إلى المسرح الذي يؤدون فيه عروضهم. وعندما تحدثت مع بعض الشباب، وعن الانطباع الذي خرجوا به، حتى وهم يستقلون الحافلة، اكتشفت أنهم لم يروا شيئاً، ففي الحافلة كانوا منهمكين في الحديث فيما بينهم، ولكن أحدهم وعدهم بأن يحملهم قبل أن يغادروا إلى محل كبير لعمل المشتريات. كانوا في غاية السعادة لتوافر هذه الفرصة لهم. وليس لدي تعليق سوى أن الشباب في الغالب، ومهما كان البلد الذي جاءوا منه، لديهم الموقف نفسه. هل هو الزمن الذي يتغير بهذه الطريقة وهذه السرعة؟ ولكن لحسن الحظ شاركت في المساء نفسه الذي التقيت فيه مع فريق الفنون الشعبية في عشاء مع زملاء قادمين من الجامعات العربية جاءوا للمشاركة في مؤتمر شاركت فيه أنا أيضاً. وفي النهاية كنت أتحدث مع المثقفين في العديد من الأشياء التي يموج بها القلب، عندما طلبت مني إحدى الزميلات النصيحة: كانت تريد أن تتسوق وسألتني رأيي في أفضل أماكن التسوق، هل من الأفضل الذهاب إلى المول الكبير الذي يقع على بعد 40 كيلومترا من روما، والذي وصفه مواطنوها بأنه الأفضل في روما، أم تنهب إلى المول الأصغر الذي يقع في إحدى ضواحي روما، حيث قالوا لها إنها سوف تجد فيه مبتغاها. غلبتني رغبة في الصراخ.. ولكن عقلي هداني إلى شيء آخر، فتذكرت فيلماً أميركياً من أعوام الخمسينيات بعنوان «إجازات رومانية» بطولة جريجوري بيك وأودري هيبورن وكان أشهر مشهد فيه لدراجة نارية، والتي لم تكن سوى «الفسبا» الإيطالية الشهيرة، والتي جابت بالبطلين شوارع روما المزدحمة، وحواري وأزقة روما القديمة. التقطا صوراً تنكارية لـ «ثغر الحقيقة»، ثم ذهبا إلى نافورة تريفي، حيث ألقيا قطعة من النقود، ثم عرجا إلى الكولوسيوم، وسارا على شاطئ نهر التيبر الذهبي. وودي الن أيضاً أخرج مؤخراً فيلماً – تنكارياً عن مدينة روما. ربما ليس من أفضل أفلام المخرج الأميركي، ولكننا نستطيع أن نستشف منه حبه الكبير للمدينة الرائعة الفريدة في العالم. ولكنني أتساءل، هل ينبغي أن نترك للأميركيين وحدهم مهمة الإشادة بهذا الجمال؟ هم بالذات وهم الذين صدروا للعالم كله ثقافة المولات؟

حوار

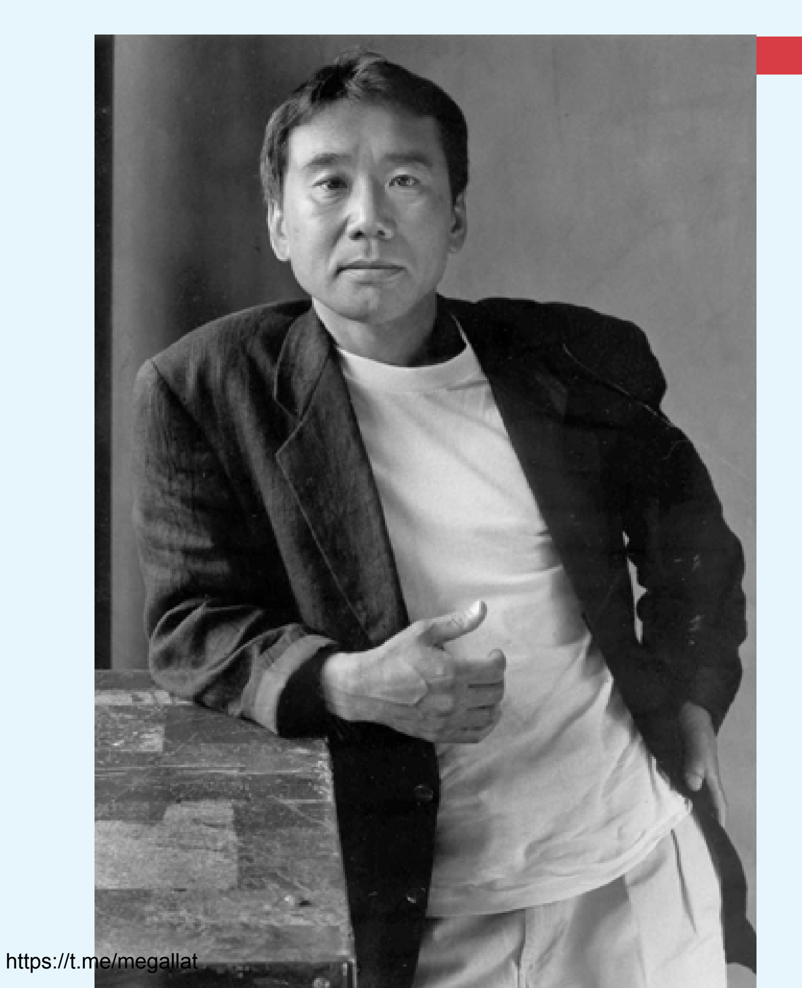


يعتبر الشاعر المغربي المهدي أخريف ديوانه الأخير «لا أحد اليوم ولا سبت» بداية جديدة، وانطلاقة نحو أفق آخر، مدركاً أن كل خلخلة للشعر لن تكون سوى من داخل الشعر، ومقراً بأن قلة الإقبال على أعماله الشعرية لا تقلقه بقدر ما تمنحه فرصة للاشتغال عليها أكثر فأكثر.

76

أدب

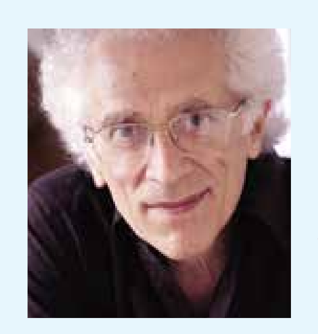
ترجمات



هاروكي موراكامي: الغابة النرويجية

90

82



تزفيتان تودوروف

يحلم بربيع أوروبي يشبه الربيع العربي.. الكاتب والفيلسوف الفرنسي، ذو الأصول البلغارية، يؤمن بأن «الديموقراطية في الغرب صارت مريضة، بسبب المبالغة التي تحيط بها».



86

باولو كويللو ليس منا

تصرح الكاتبة البرازيلية أدريانا ليسبوا: «في البرازيل لا يعتبر باولو كويللو كاتباً برازيلياً بقدر ما هو ظاهرة عالمية، فهو لا ينتمي للأدب البرازيلي»، وتتحدث صاحبة «السيمفونية البيضاء» في حوار مع «الدوحة» عن همومها الأدبية وقراءاتها لنجيب محفوظ.



نصوص

وجيهة عبدالرحمن:
السر

د. وليد سيف:
الأجندة واللاسلكي

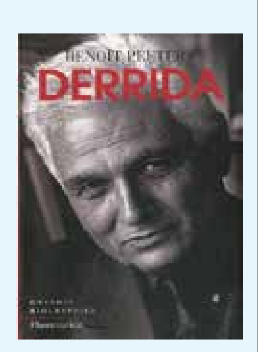
حياتي محمد أحمد:
حالة سطو

انتصار دوليب:
قصائد

حسن نجمي:
كنت هناك

96

كتب



دريدا فيلسوف الضد

قام بينويت بيترز بالتنقيب في أراشيف دريدا الهائلة وحاور العشرات من أصحابه وزملائه، وجاءت النتيجة سيرة متكاملة لمؤسس «التفكيكية».

118

تقدم حصيلة الشاعر المغربي المهدي أخريف تجربة شعرية خالصة، تسمح بتصنيفه ضمن قائمة شعراء الرؤيا المتماسكة يطمح من ناحية في كتابة قصيدة محضة، تستغني عن أي معطيات خارجية في تلقيها، قصيدة يكون لها اكتفاؤها الذاتي. ومن ناحية أخرى مدينة «أصيلة» فضلاً عن كونها مكان إقامة يومي وخارجي، فهي ينبوع ومهماز للمخيلة الشخصية، أي لا شعر بدونها عند المهدي أخريف.



المهدي أخريف:

في سراب المعنى واكتفاء القصيدة بنفسها

حوار - **سامي كمال الدين**

صدرت أعماله الكاملة في جزأين عن منشورات وزارة الثقافة المغربية عام 2003، وتضمنت دواوينه الشعريةومنها: (باب البحر، سماء خفيفة، ترانيم لتسلية البحر، شمس أولى، قبر هيلين، مقاطع من عشق بدائي، في الثلث الخالي من البياض). وفي مجال الترجمة أصدر أخريف «مختارات من شعر فرنانده بيسوا» وكتاب «اللاطمأنينية»، ثم «اللهب المزدوج» لأوكتافيوبات، وقد استمر بحثه عن المشترك الجوهري في القرابة الشعرية التي أرادها بينه وبين بيسوا في مشروع متكامل ومتخصص.

«لا أحد اليوم ولا سبت» أحدث دواوين الشاعر المغربي الكبير الذي انطلقنا منه إلى عالمه الشعري في محاولة لإضاءة ماوراء النص.

■ «لا أحد اليوم ولا سبت» آخر دواوينك الشعرية صدرته بالمقطع الشعري:

«وحين تنكرت قصائدي الأولى
عولت على الريح
ولا شيء سوى الريح»

وهي القصائد التي لا تنكر منها سوى «وسادة كيبيدو».. أهو عدم اعتراف بنصوص البدايات أم هروب إليها؟

- «لا أحد اليوم ولا سبت» آخر دواويني فعلاً، غير أنه قد يكون بداية جديدة، انطلاقة نحو أفُق آخر. العوْدة إلى الوراء قائمة دوماً داخل التأمل الشعري وليس داخل الكتابة، «فالتلفُّت شيمتنا» حسب عبارة الشاعر العراقي الشيخ جعفر، إنما ليس بدافع النوسطالجيا ولا تمسكاً ووفاء للمقومات الشعرية للبداية، بل بالعكس، كلُّ عمل شعري جديد حتى وإن بدا متّصلاً بسابقه عليه أن يمثّل نقلةً وإضافةً، تحوّلاً واستشرافاً للمجهول الشعري الذي هو غاية القصيدة ومبرر كتابتها ووجودها.

■ ألا ترى معي أن العبارات الأولى لقصيدة الغلاف تقول:

«ولمّا تنكّرتُ قصائدي
الأولى عوّلت على الريح
ولا شيء سوى الريح... إلخ»

ماذا يعني ذلك إن لم يكن القبض على الريح، على السراب...

- إذن فقصيدتي اليوم، وكذلك كانت بالأمس، وعلى نحو مغاير كُلَّ مرة، تتقدّم في السراب، سراب المعنى، المعنى الذي يبدو لي أنا -بصفتي اليوم قارئاً ومؤولاً لعمل أصبح ينتمي إلى الماضي- متميّزاً بالانفلات والمراوغة، المتصلين في كل خطوة تخطوها هذه القصيدة أو تلك، بما يجعل اللامعنى يتوسّع، يتمدّد وفق مشيئة الكلمات لا مشيئة المعنى. كأن غاية الشعر هنا، وعليها أن تكون كذلك، هي خلخلة ونقض الشعر لذاته من داخل الشعر (أستحضر هنا جملة برنار نويل في تقديمه لترجمة محمد بنيس لـ «القسي وقصائد أخرى» للشاعر جورج باطاي، تقول: «كل عملِ ضدّ الشعر ينبغي أن يجري داخل الشّعر» أفكر هنا أيضاً في «القصيدة والقصيدة المضادة» للشاعر الشيلي نيكنور بارّا) بمعنى أن الأمر هنا يتعلّق بعمل شعري هدفه توسيع الشعر بتقويضه وإعادة بنائه في آن، باقتراح جماليات شعرية جديدة وغير مألوفة بل ومضادة للمألوف. إذ أيّ معنى للشعر إنْ ظل سجين إعادة إنتاج نَفْس الأشكال والرؤي والبلاغيات؟ ومنْ ثمّ لا أكتمك ما أحس به من رضا عند معاودة قراءة



الديوان وأنا أرى اللّعِبَ العَبَثي المتحرِّر منْ المسبقات يحكم قبضته على القصائد بقسميها الأول والثاني، وكذلك على الحواشي النثرية الثلاث بوجه خاص.

صدر لك 34 عملاً ما بين الديوان الشعري والنثري والترجمة لكن أعمالك الشعرية تجد صدى أكبر من سواها؟

- لا أشاطرك الرأي. بل بالعكس يبدو لي أن ترجماتي الشعرية والنثرية حجبتْ كتاباتي الشعرية، حتّى إن بعض الأصدقاء منِ الشعراء والنقاد صارحوني بما يحسّون به من شفقة إزاء «كساد» بضاعتي الشعرية. محمِّلينني المسؤولية لكوني منحت منِ الجهد والاهتمام للترجمة فوق ما منحته لشعري ونثري.. وحسْبي أن أشير مثلاً إلى أن ديواني «محض قناع» الصادر عام 2009 لم يلق حتى هذه اللحظة سوى ثلاث التفاتات قرائية، واحدة منها ظهرت في سانتياغو (الشيلي) بقلم الشاعر أليخاندرو روخاس بعد قراءته لمختارات من الديوان بترجمة بيدرو كناليس، والأخريين لكل من الشاعرين مزوار الإدريسي وأحمد هاشم الريسوني.

بيْدَ أنَّ الاهتمام المحدود جدّاً بأعمالي الشعرية لا يقلقني البتّة ما دُمْت معنيّاً أوَّلاً وقبل كل شيء بتجويد أعْمالي. إقبال القراء أو عدم إقبالهم على ما أنْشر من شعر لا صلة له بصميم عملي.

«لا أحد اليوم ولا سبت» يحمل شذرات مطولة عن «أصيلة» البيت والفردوس.. هذا التماهي يبدو في مدينتك «أصيلة» لا في وطنك «المغرب»؟

- بالفعل «لا أحد اليوم ولا سبت» يحمل شذرات مطولة عن أصيلة. ومن ثم فأصيلة حاضرة في الكثير من أعمالي الشعرية والنثرية بأمكنتها وشخوصها وحاراتها إلخ. لكن ثمة مدن وأماكن أخرى تحضر هنا وهناك معها من المغرب وغير المغرب. لكن المهم بل الأهم في الكتابة ليس التماهي مع المكان المحلي أو الوطني أو حتى الكوني الأهم هو ما يتحقق من شعرية في هذا التماهي، الأهم هو ما يكسبه الشعر، الشعر الخالص لوجه الشعر في ما نكتب من شعر.

هل نستطيع اعتبار الديوان منكرات شخصية؟

- للقارئ حريّة أن يرى في هذا الديوان ما يشاء، لكن شريطة الإصغاء، أو بعبارة أدق أن يجيد الإصغاء، إلى ما يقوله الديوان لأن الأمر يتعلّق هنا بطبقات ومستويات متعدّدة متضافرة يتداخل فيها السردي بالفانتازي بالميتافيزيقي بالباروديا بالهذيان بالتقطيع بالتنوير بتبادل الأصوات الخ... وكلّ هذه العناصر ينبغي أخذها بالحسبان حتى لا يختزل الثراء الداخلي للعمل في مظهر واحد أو قراءة واحدة.

يعد هذا الديوان الذي يحمل الرقم الحادي عشر في مسيرتك الإبداعية امتداداً لأعمالك السابقة لكنه يختلف عنها في زاوية البناء الشعري والدلالي، ويحفل أيضاً باللغة والمتخيل ويستعيد المكان.. هل هو انتقال من الشعر إلى المكان أم مطارحة لغرام المكان بحثاً عن أفق شعري جديد؟

- كل عمل تقريباً يمثل تجربة خاصة منفصلة وأحياناً منقطعة ومغايرة تماماً عن سابقتها أقول أحياناً وليس دائماً... «مالك الحزين» مثلاً لا يشبه بتاتاً «مقبرة اليهود» و«تخطيطات حول رسوم خليل» كتابةً وبنيةً شعريةً ورؤية مختلف جداً عن «ترانيم لتسلية البحر» وهكذا.. غير أن الاتصال بين هذه الأعمال، رغم مظاهر الانفصال المتعددة، يتمثل في خيط التجريب الناظم للتجربة ككل.

وأحسب أن النزوع الى التعدد والانفصال والاتصال والتناقض والتناغم مع الذات جميعاً هو خصيصة جِبِلّية لا فكاك لي منها، بل هي التي قادتني وتقودني، مدعومةً بحرص متزايد على التعلّم والتساؤل والمعرفة، إلى الرهان المستمر على الإضافة النوعية في كل عمل شعري ونثري جديد أنشره.

أما فيما يتعلق بحضور المكان في هذا الديوان فلربما يبدو عند التفحص انتقالاً من المكان إلى الشعر وليس العكس وتأكيداً بالفعل لأفق شعري جديد.



إسماعيل عزام - العراق

«أم السالفة» أحدث أعماله

عبدالرحمن المناعي العائش في الحقيقة

د. حسن رشيد

هذا المبدع القطري الكبير لا يستطيع الفكاك من أسر الماضي.. ذلك أن الماضي لا يمثل له مرحلة مرت سراعاً ولا ينطلق مثل غيره في البكائيات، ولكن الماضي القريب يشكل جسراً كي يكشف ويعري واقعاً يمثل جزءاً كبيراً من الذاكرة الجمعية..

وهو منذ أن فجر صرخات نماذجه منذ ما يقرب من نصف قرن.. عبر أولئك الذين يبحثون عن حياة أفضل كما في «أم الزين» أو تتعدد أسفارهم كما في أسفار «الزباري» لا يفتأ أن يمنح هذه الشخوص حياة أخرى وبعداً آخر.. ويطرح من خلال نماذجه وقائع نعلم عنها وندركها ولكن ليس بمقدورنا أن نمنحها الحياة كما يمنحها هذا المبدع الكبير.. إن استحضار الماضي في هذه السالفة تعرية للواقع المعاش..

وإن «عائشة» الحفيدة في حقيقة الأمر صورة أخرى لعائشة الجدة..

في السالفة (أو أم السالفة) لا تعني بالضرورة ماذا حدث، ولكن هل نحن نستفيد من دروس التاريخ؟!! وهل نعي وندرك ما كان وما سوف يكون؟!!

ومضمون (أم السالفة) الصراع على المكتسبات الآنية لا يهم أن يكون الضحية الأم أو الأخ..

جل شخصيات المناعي.. مطواعة.. (فجاسم) شاعر ومغنٍ، وهو صوت صارخ لم يذهب إلى المدرسة ولكن مدرسته (الحياة بكل ألوان الطيف) ولكل شخصية مستحضرة حياتها الخاصة وفلسفة وجودها عبر النص.. إن الأعمى والأطرش والعاجز عن الحركة نماذج من الحياة وحضورهم فوق الخشبة لدى المناعي ليس من أجل الإضحاك أو خلق موقف كوميدي يعتمد على كوميديا اللفظ أو الحركة.. - جاسم- الشاعر- صورة من والده ومن والدته.. كلاهما لم يستسلم لليأس أو للحياة، ولكن كليهما مرتبط «ببستانه»، ذلك أن رائحة دهن العود تعبق في أرجاء البيت القديم والمتهالك..

في «أم السالفة» يحكي لنا «عبد الرحمن المناعي» بأسلوبه الشاعري والسلس.. ويعود مرة أخرى لعوالمه.. أفراداً يتحدثون، يحلمون، يدفعون ثمن الحلم وهكذا..

ولنا ونحن نقرأ النص نكتشف حالة الهدوء عبر دردشة أو حوار بين أم وابنها يستمر هذا الحوار الشاعري الفلسفي طوال فترة تفردهما في الجدال حتى تدخل في المشهد (عائشة الحفيدة) نكتشف أن دخولها يغير شبكة العلاقات، ذلك أن الوعي بماهية حضورها لدى الأم وجاسم معروف سلفاً.

والمناعي يضع المتلقي في بدء الحدث في مشهد كوميدي بالغ السخونة، فها هي الأم تحاول أن تنكر ابنها بالعيد.. وأن عليه أن يكون حسن الهندام والشكل وجاسم الابن عالمه وإن كان مرتبطاً بأمه وهذا المنزل المتهالك

إلا أنه يعيش في عالمه الخاص.. إن عالمه (بستان مريم)..

كلاهما يحمل همه.. ولكن لا يحملان اليأس.. فمازالت هناك فرصة للحياة - عبر- بستان وهمي.. نعم لقد فقد البصر منذ كان عمره ست سنوات واعتمد على البصيرة.. تعلم من الحياة واستوعب ما يجب أن يكون أو لا يكون.. عرف في رحلة البصر عدداً محدوداً من الأشياء (أنتي والسما والأرض أعرف لونكم.. الحمد لله) كما أن الأيـام لا تمحى من ذاكرته (مريم) الأيقونة التي تلازمه (مريم خذها الوقت.. وأنا خذيت الوقت.. ما شفت شي عقبها.. هذه نعمه نعمه يا يمه) هل فقدان البصر نعمة؟ سؤال إشكالي.. وهل بمقدور فاقد النظر أن يتوازن مع الحياة؟!! أيضاً جائز.. ولكن ماذا عن الحب المرتبط بالطهر والبراء لا يمكنه الفكاك من أسر (مريم) المعادل الموضوعي لديه للحياة..

عائشة: بعد تفكّر فيها؟

جاسم: مثل ما تفكرين في ها البيت..

عائشة: البيت موجود.. من يوم بناه أبوك وهو موجود.. تغير شكله تهدم ذي الصوب وتكسر ذاك الصوب بس موجود..

جاسم: موجود لأنك تشوفينه يا يمه.. تشوفينه..

«الأم ترى آثـار وبقـايا لذكريات جميلة ارتبطت بها، ولكن جاسم حتى بقايا الذاكرة مغلف بالسواد».. هنا هو المناعي وقدرته على خلق هذا الحوار عبر مفردة بالغة العذوبة والرقة.. إن (صوت المؤلف وفلسفته) حاضر عبر كل الحـوارات (يا يمه البيت ما يقوم إلا بالطين والحصى.. ولا الحجي ما يقوم ساس)، عائشة فهي مصرّة على البقاء عبر ما بقي من ذاكرتها عبر هذا المكان الواقعي، ولكن جاسم باقٍ لأن المكان الواقعي يجسد أيضاً ما بقيٍ من الحلم.. هذا الحلم المرتبط (ببستان مريم) وعبر شـدوه وتلك الصرخات الشجية الموزونة بالحزن الشفيف.. لقد أطلق «فايق عبد الجليل» الشاعر

في «أم السالفة» يحكي لنا «عبد الرحمن المناعي» بأسلوبه الشاعري والسلس.. ويعود مرة أخرى لعوالمه.. أفراداً يتحدثون، يحلمون، يدفعون ثمن الحلم وهكذا..

الراحل ذات الصرخة ذات مساء.. وكيف انمحت الـذاكرة عندما استبدل بيوت الطين بالعمارات الأسمنتية وتجلى ذلك عبر الشاعر «مـرزوق بشير» عبر شدو المرحوم «فرج عبد الكريم» وقطع شجرة (السـدر) وهـذا جزء من الجرح الجمعي، ولكن ما يميز المناعي قدرته على الغوص في حنايا الذاكرة والقلب في آن واحد.. إنه المناعي المتفرد بهذه اللغة الشفافة..

جاسم: أنتي في قيد البيت وأنا في قيد مريم اللي ما كبرت..

عائشة: رديت تسميه قيد.. كنت تقول لي هنا بستان مب قيد..

جاسم: لا حارس على البستان ولا مريم تريدوه..

كلاهما - الأم والابـن محصوران بالواقع المعاش- واقع العمر بالنسبة للأم وواقع فقدان البصر بالنسبة لجاسم وواقـع رحيل الأحبة (الـزوج ومريم) ولقد تغيرت خريطة كل شيء - حتى الزمان والمكان وأطباع الناس حتى أقرب المقربين (بحث الأخ الأكبر ماجد عن سند البيت) من أجل بناء عمارة سكنية وتحول المجتمع الـهادئ إلى مجتمع انشطاري، فإن الحوار المحمل عبر حـوار جاسم مع أمه يطرح هذا الانقلاب عبر مفهوم كليهما..

عائشة: من وين لي عمر ابني دنيا جديدة بـدون أبـوك وبـدون هـا البيت الشوط لين ركضته لازم أتمه.. من وين لي عمر يا جاسم.. إذ تبي تروح روح حق أخوك..

جاسم: اقدر أجلس جدام بيته وأغني ومحد يضحك عليّ أو يفلعني بحصايه؟

أسئلة كليهما تتلاحق وكأنما في صـراع.. الأم تنكر فلذة كبدها بالعيد وكأنما يعيد إليه طفولته، الثوب الجديد واحتفالات الناس البسطاء (وش الفرق بين الثوب الجديد وثوبي هنا) ذلك أن الأم تأمل أن لا ينسى الأخ الأكبر والثري حاجة أخيه إلى ثوب جديد.. هنا يفجر جاسم الموقف بسؤال استفزازي يوازي استفزازية الأم (واليوم بيجي حق العيد ولا حق البروه؟) هو يعيدها مرة أخرى إلى الصراع الخفي.. وإذا كان الفعل الدرامي ليس مجسداً فوق الخشبة فإن الحوار في مجمله صراع واضح وجلي وذو عدة أبعاد..

إن البيت كما يراه (ماجد) كنز في زمن بعثر كل شـيء، هو قد افتك من أسر الماضي ويعتقد أن بمقدوره أن يسلخ كلاهما كما انسلخ هو عن الماضي، لأنه لا يملك سوى بستانه الجديد (الثروة).

جاسم: أنا شايل الدنيا وياي.. شايل مريم وبستانها في ظلام ما ينتهي.. بس أنتي شلون بتشلين ها البيت بخطواته وسنينه..

إذن كلاهما يعرف إلـى مـاذا يرمي الآخر ذلك أن قلب الأم مع قسوة ابنها الأكبر ماجد إلا أنها تعود في لحظة ما إلى ما يمثله الواقع..

جاسم: قلتي وقلت.. وبنقول طوال ما هـا البيت باقي مثل ما هـو.. مرة بنقول عنه قيد.. ومرة بستان.. بنقول وبنقول وبعدها بنسكت..

ثم يكملان حوارهما:

جاسم: كل الناس تغيروا يا يمه..

عائشة: كلٌ له بستانه..

هذا الحوار الممتع والجميل والهادئ في إطار الموقف الهادئ ذلك أن كليهما يبث لواعج النفس.. لا يملكان القدرة على الفكاك من أسـر الماضـي، ولأن الحـدث في مجمله هـادئ فـإن دخول (عـائـشـة- الحفيدة) يغير من شبكة

العلاقات.. ذلك أن (عائشة الحفيدة) تحمل رسالة من والدها وإن كان ظاهرياً تطرح فكرة (العيد- وتجمع الأهل-.

الحفيدة: وليش يا عمي.. حتى أبوي السنة مفصل لك ثوبين..

ويكون الرد الساخر من قبل (جاسم) ثوبين.. زين حق ها العيد والعيد الجاي..

عائشة الحفيدة.. لا تنجح في أداء المهمة، إنها لا تنطق إلا بصوت الآخر والمتمثل في صوت الأب (ماجد)..

الحفيدة: يا يما الحياة اتغيرت.. وفريجكم هنا يمكن يشيلونه ويبنون مكانه بنايات حديثة وحدائق..

إن عائشة الحفيدة ترى العالم من خلال رؤيتها الخاصة للعالم قد تكون محقة فيما تطرح مع إصرار الجدة على أنها لا تعرف كنه الأشياء..

الحفيدة: العواطف حلوة يا يمه.. بس ها البيت قديم وأنتي مرة كبيرة وعمي مسكين ما يشوف.. تبون حد يهتم فيكم..

إن الحجة عبر هذا المنطق العقلاني لا يمثل فكرها وأطروحتها بل صوت الآخر (صوت الأب)..

الحفيدة: أبوي يبي مصلحتكم..

عائشة: والثمن؟

وتطرح الحفيدة رأيها بأن هذه الدعوة الكريمة من قبل والدها دافعها الأساسي وشائج القربى والحب.. إن عالم ماجد الآن يختلف عن عالم الماضي ذلك أن الماضي لا يمثل له سوى حقبة لا يحب أن يتذكرها..

الحفيدة: كل هذا راح يا جدتي..

عائشة: عندك وعند أبوك.. لكن عندي أنا كل الأشياء مثل ما هي.. وكل الأصوات صداها يدور ما بين ها الحصى والطين.. عندِك وعِند أبوك بيت خرابة وعندي أنا عمرْ.. عمرْ..

هنا هو الاختلاف بين جيل وجيل وأحلام إنسان وأحلام آخر.. اختلاف في المفاهيم والفكر والرؤى والرؤية للأشياء سواء كان تحفة أو مكاناً، ذلك أن عائشة تحتفظ بذاكرة المكان المرتبط بذكريات الحياة.. العيد والزيارات والطيبة والبساطة والأهم التجمع وتناول الأكل عبر (صحن) واحد..

هذا الطرح يمثل أيضاً منطقاً موازياً لابنها جاسم الذي يعيش على ذاكرته في رده على الحفيدة..

جاسم: هذا أنتي قلتها لو اشوف .. أنا ما شوف بس أعيش بين ها الجدران.. أهي بستاني.. أنتي تشوفيها بعينك وأنا أشوفها بقلبي..

من الواضح أن الحفيدة لا تستطيع أن تنجز المهمة مع كل المغريات.. ويكون الرد رداً حازماً وحاسماً في آن واحد وهو يوجه حديثه لابنة أخيه..

جاسم: يا عائشة أبوك يبي يسكّني أنا وأمه في وسط الحديقة وبيحط لنا خدامة وسيارة بسواقها.. وبيأكلنا



إن عائشة الحفيدة ترى العالم من خلال رؤيتها الخاصة. قد تكون محقة فيما تطرح مع إصرار الجدة على أنها لا تعرف كنه الأشياء..

أحسن أكل.. لا وحتى بيودينا البحرين والهند.. قال أشياء وايد طول السنة اللي طافت.. هذه هي محبته والحين دورك وبتقولين كل الكلام اللي قاله بس بكلمات غير وترتيب غير.. نفس التعويضات بس أم السالفة.. بروة البيت..

الموضوع مرتبط بسند البيت لقد انكشف المحظور فالأخ ماجد لا يهمه سوى (الثروة) ومهمة المبعوث قد فشلت.. هذه الحفيدة في براءة تسأل (هل حقاً هذا المكان بستان لجدتها؟)

عائشة الحفيدة لا تشعر حتى بما تشعر به عائشة الأم التي مازالت رائحة دهن العود من بشت زوجها الراحل تعبق أرجاء المكان.. لذا فإنها تتمنى أن تعيش ما بقي من عمرها عبر ذكرياتها مع المكان - الحياة- الحلم- أما الحفيدة فقد أصبحت رويداً رويداً تقترب من كشف الحقيقة فتقول (هذا هو بستانك يا يمه؟).. لحظة المصارحة والمكاشفة مع النفس ومع جدتها وعمها.. وأن حضورها وجلبها لطعام العيد وكل الحوارات حول الانتقال المكاني إلى المنزل الجديد كان بأوامر من والدها.. هنا تتبدل كل الأمور.. فالمبعوث قد فشل في أداء مهمته ولكنها تعترف..

الحفيدة: توني أتعلم قيمة الأشياء يا جدتي.. لازم أقط أشياء وايد وراي.. عمي ما يدري عن مريم أي شيء؟

فيكون رد عائشة (الجدة) إن كل الأشياء غير مهمة.. المهم الحلم وذكريات الطفولة ورسوخ بعض الملامح في الذاكرة.. ذلك أن جاسم قد فقد نعمة البصر منذ طفولته عندما كان عمره (6 سنوات) ولا تجد عائشة الحفيدة إلا أن تعري الواقع الأبوي..

الحفيدة: سالفة أبوي غير يا يمه.. هذا إذا سولف..

هنا وجدت الحفيدة لوناً آخر للحياة وللحب وللارتباط بالمكان والانتماء.. هنا مكاشفة مع النفس وصرخة احتجاج من المؤلف حول الواقع الجديد.. إن المال سيد الموقف وإن التهافت على

الدنيا - الأساس- في لعبة الحياة.. ويحدث الانقلاب عندما تصر (الحفيدة) [لا يا يمه.. البيت بيبقى - وأنتي بتمين فيه وغناء عمي بيبقى ينسمع في ها البيت.. وليش ينباع الحين] ثم ترمي ورقة المقاسات وكأنها ترمي بأداة الجريمة بعيداً عنها وتقترب أكثر وأكثر من عوالم العائلة وكأنما تريد أن تكون جزءاً مشمولاً بهذا الحب والحنان الذي وجدته هنا وتؤكد مرة أخرى على تلك الجملة الاعتراضية (هذا إذا سولف) ثم تخاطب عمها جاسم بأن والدها (ماجد) لم ينقل إليها الحقائق ويخلق المؤلف حواراً في غاية العذوبة بين العم وابنة الأخ عندما تطرح عليه تساؤلها حول أمنيته أن يرى مرة أخرى..

جاسم: أنا أشوف يا عائشة.. للحين حافظ لون السماء ولون الطين ووجه أمي..

الحفيدة: وبعد.. وبعد يا عمي.. قول ووجه مريم..

جاسم: ووجه مريم..

إن فلسفة هذا المبصر - الأعمى-أعمق بكثير من كتب وكراسات الحفيدة.. فالحياة علمته فلسفته الخاصة يعيش بالحلم وبجزء من الواقع رآه في طفولته المبكرة.. كما أنه لم ينسلخ عن الواقع المحيط به، بل خلق وشائج على هواه وليس حسب رغبة الآخرين وأسئلته المحيرة.. هي أسئلة الكون.

ولذا فإن الحفيدة في حيرة من أمر الجدة والعم وتقول (معقول ها البيت وها الجدران تعلمكم كل ها الحجي.. تعلمكم كل ها الفيض من المشاعر والحب).. عمي

جاسم: خير يا عائشة؟

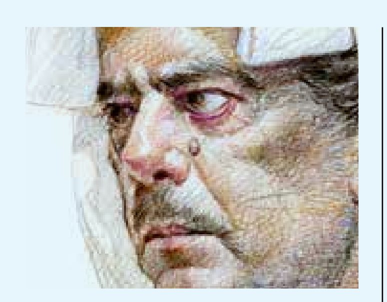
الحفيدة: ما تمنيت مريم تسمعك؟ مريم اللي في بالي..

آه من قسوة الزمن يكفي إنه يعيش بالحلم، الوهم، وكما يقول العم (بعد لها بستان) الحوار وإن بدأ هادئاً بين الأم والابن وتوسع مداه عند دخول عائشة الحفيدة فإن نقطة الانفجار لم يحن أوانها حتى بدخول ماجد وصدمته عندما شاهد ابنته تؤدي فروض الصلاة مع أمه.. هو الآن في مفترق الطرق أمه التي رضع من ثديها ولم يشفع له وابنته التي ارتمت في أحضان الصفاء عندها يفجر بركان الغضب على ابنته (شمسويه في روحك أقول امحق من طارش هذا اللي وصيتك عليه؟).

هنا الانقلاب يهز كيان الأب والذي لا يستوعب مع الأسف أبعاد الدرس.. إن هذا التحول يجعله غير متوازن ويسأل ماذا فعلتم بابنتي؟ فيكون رد الأخ جاسم (عائشة سمعت مريم وبستانها)..

إن الحفيدة وجدت أمراً آخر وصوتاً آخر (صوت هادئ.. حالم.. صوت حقيقي) ولأن ماجد قد أخذ كل الاحتياطات من أجل الاستيلاء على البيت فها هو يكشف عن ألاعيبه ويخبرهم بأمر التزوير في تحد سافر وأن ما قام به من أجل مستقبل الجميع وعندما تستفسر الأم عن مستقبل من؟ يكون الرد عن مستقبل ابنته عائشة وأخواتها هنا تعري الحفيدة عائشة ما بقي من سترٍ..

الحفيدة: لا ما تقدر.. البيت لهم مثل ما هو لك..



عبد الرحمن المناعي ويكفي أن أقول عبد الرحمن لتنحني الهامات أمام هذا الشجو الجميل وصرختك الأزلية لا تنسوا الماضي.. ولا تركنوا إلى الحاضر (اللي ما له أول ما له تالي).

ولأنه لا يدرك أبعاد هذا الموقف للوهلة الأولى خاصةً أن العزف على وتر مصلحتها لا يجدي في إطار أبعاد اللعبة إلا إلى انقلاب الموقف برمته..

الحفيدة: قولهم المستقبل ضاع.. قول لهم بنتي ضاعت.. يمكن يعطونك بدل فاقد..

نص يحمل شحنة من الشجن الجميل وشخصيات مرسومة بدقة عبر حوار سلس مغلف بالشعر الذي ينبع من صلب الحدث ويتحول إلى صوت الضمير مرة وتعقيب على الموقف مرة أخرى.. إنها رؤى استشرافية لمبدع لا يتوانى عن إثراء خشبة المسرح بكل ما هو يمثل الأصالة والصدق..

ومع هذا فإن بو إبراهيم (النوخذا) مخادع كبير يطرح في هدوء حواراته.. ويستحضر موقفاً يبدو بسيطاً ثم يجر المتلقي بناكرته إلى ما يريد أن يقوله.. هكذا دأبه في كل تراثه المسرحي..

صديقي المبدع الكبير.. ها أنت كعادتك تعود لتؤكد أنك الذهب الأصلي.. كثيرون حاولوا ولكن شتان بين فكر وموهبة خلاقة يبحث في الفرجان وعلي السيف عن نماذجه.. مرة يمنح الحياة لأعمى يسرد حكاياه في مقهى شعبي.. ومرة يصرخ نهام على متن سفينة تمخر عباب البحر.. ومرة يستحضر الحياة عبر صراع على دانه فريدة يلقي بها غواص ماهر في أعماق الأعماق مرة أخرى.

عبد الرحمن المناعي ويكفي أن أقول عبد الرحمن لتنحني الهامات أمام هذا الشجو الجميل وصرختك الأزلية لا تنسوا الماضي.. ولا تركنوا إلى الحاضر (اللي ما له أول ما له تالي).

عفواً.. فقد نسينا كل شيء ولكن هناك من يذكرنا بالمرازيم في فصل الشتاء وصوت المؤذن لصلاة الفجر والأبواب المفتوحة على مصراعيها مرحبةً بمن يشاركهم لقمة مغموسة بالحب.. ولا شيء آخر.

تزفيتان تودوروف يتطلّع إلى «ربيع أوروبي»

الديموقراطية مُهدَّدة من الداخل

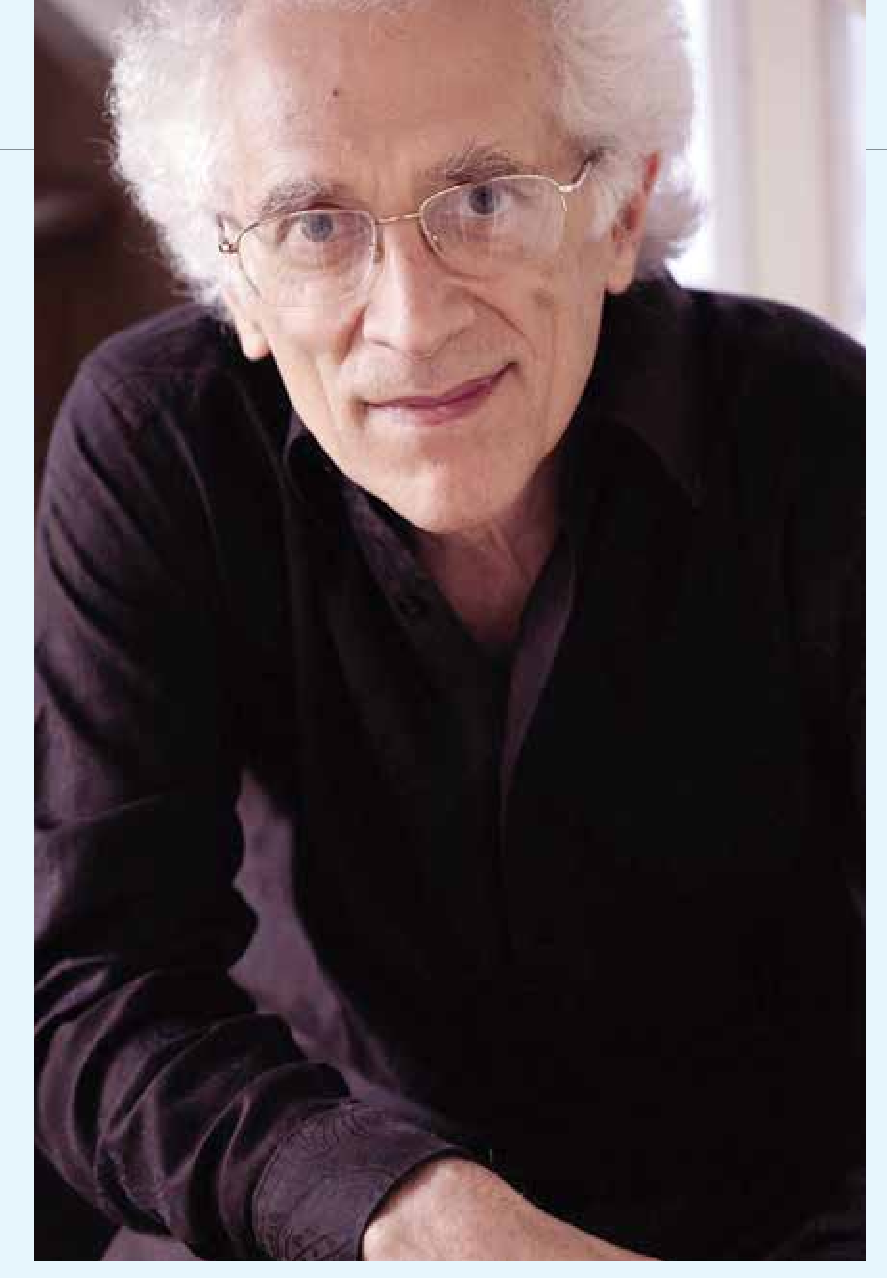
حوار: دانييل سالفاتور شيفر
تقديم وترجمة: عبد اللّطيف الوراري

في عمله «أعداء الديموقراطية الحميمون» الصادر حديثاً، يختبر تزفيتان تودوروف برؤية الفيلسوف اللحظة التي غدت فيها الآثار المنحرفة للديموقراطية تُهدّد وجودها في حدّ ذاته. وهكذا يتناول في الكتاب «الديموقراطية المريضة» في العصر الراهن، داعياً إلى القيام بما وصفه بـ «ربيع أوروبي» على غرار الثورات العربية. بموازاة مع ذلك، صرّح بأن «العدو يكمن بداخلنا نحن.. فالديموقراطية في الغرب باتت مريضة بسبب المبالغة التي تحيط بها»، وحذّر من أن التهديد الأساسي للغرب يكمن في التوجهات الجديدة التي تتزايد داخل المجتمع مثل كراهية الأجانب والنزعة الوطنية المفرطة والليبرالية المتوحشة، كما يرى أنّ العصر الحالي يشهد عدة عوامل تضرُّ بالديموقراطية مثل هيمنة الجانب الاقتصادي الذي بات يُشكِّل الأولوية على حساب السياسي، وأنّ وسائل الإعلام صار لها نفوذ قويّ. إلى ذلك، لفت إلى أنّ التهديد لم يعد يقدم من الخطر الخارجي المتمثّل في الإرهاب الناجم عن التطرف الديني أو وجود الأنظمة الديكتاتورية من فاشية وشيوعية، بل أصبح يكمن في مخاطر داخلية بما في ذلك تحوُّل الحرية إلى طغيان، أو في تحوُّل الرغبة في الدفاع عن التطور إلى روح صليبية. فمن الأطروحة التي تقول بأن الديموقراطية مهدّدة في وجودها من الداخل، ومن الأعداء الذين أفرزتهم، يطوّر تودوروف إشكالات الكتاب (منشورات روبير لافون- باريس، 257 ص). وترتيباً على ذلك، يظهر لنا أن تودوروف متنمّر من الديموقراطية الغربية، ويوحي من كلامه بأنّها تحتضر، لأنّ واقعها بات مُخيّباً للآمال ومتناقضاً مع روحها.

هكذا، بعد كتبه التي كرّسها للنقد الجيوسياسي، بما في ذلك «ذاكرة الشر، إغواء الخير» 2000، و«الفوضى العالمية الجديدة» 2003، و«روح الأنوار» 2007، و«الخوف من البرابرة.. ما وراء صدام الحضارات» 2008، ينتصر هذا الكاتب والمؤرّخ الفرنسي من أصول بلغارية في كتابه الجديد للفكر المتأني الذي لا يقع ضحيّة المخيال الغربي وأحابيله، مُؤْثِراً روح الحوار والتواصل على فكرة الصدام بين الثقافات، رافضاً عداء الغرب الشديد تجاه الديانة الإسلامية، ومعتبراً وصف الآخر بالمتوحش بمثابة اعتداء على فكر الأنوار.

• **عديدة هي الأعمال التي كشفت عن أعداء الديموقراطية الخارجيّين والمعلنين بصراحة، بما في ذلك الفاشية والشيوعية والإرهاب أو الأصولية الإسلامية. أنت حلّلتم في كتابكم، بحذق وبكيفيّة مركبة جدّاً، ما وصفتموه بـ «الأعداء الحميمين» لمثل هذه الديموقراطية، أو الذين كانوا إفرازاً لها. هل لك أن تشرح هذا النوع من المقاربة؟**

- أوّلاً، بالنسبة لإنسان مثلي وُلِد في القرن العشرين، قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية، وفي بلد كبلغاريا التي كانت ترزح تحت الاستبداد السوفياتي، كان أعداء الديموقراطية هم، قبل كلّ شيء، من الخارج: أولئك الذين يرفضون مبدأ الديموقراطية نفسه ويدّعون استبدالها بشيء آخر يزعمون أنّه «أسمى». في بلدان أوروبا



تزفيتان تودورف

الغربية، ما بين الحربين العالميّتين، كان الأمر يتعلّق بالفاشية. وكان هناك عددٌ من الأفكار الجيّدة التي رأت، في هذا العصر بالذّات، أن الديموقراطية أصابها الإعياء أو الوهن، وأن هذا النظام لم يعد يستجيب للتطلّعات الشعبية، وبالتالي يجب أن يوجد مكانه نظام آخر. هذا النوع من الرؤية إلى الأشياء أقنع قطاعاً كبيراً بذل المزيد من الجهد، ولا سيما في عدد من الدول التي كانت تحكمها ديكتاتوريات فاشية (إيطاليا، كرواتيا، إسبانيا، البرتغال...). إلّا أنّه حتّى في الدول التي لم تكن تعرف مثل هذا المخطّط السياسي - الأيديولوجي، كان هناك نوع آخر من التوتاليريّة يتمثّل في أحزاب مهمة من اليمين المتطرّف، كما في فرنسا أو بلجيكا. وفي هذا المعنى، على سبيل المثال، كان هناك رأي عام واسع يحلم بالعيش في فرنسا بيتان (فيليب بيتان 1856 - 1951)، أو في بلجيكا ديغريل (ليون ديغريل 1906 - 1994). وبعد الحرب العالمية الثانية، نمت ديكتاتورية أخرى مختلفة تمثّلت في التهديد الذي كان يقدم من أوروبا الشرقية، من أنظمة شيوعية شمولية تُجسّدها الكتلة الشيوعية.

• هل كانت بلغاريا، وهي البلد الذي ولدت به ونشأت قبل أن تتركه إلى الغرب حيث وجدت فيه الحرية التي افتقدتها في شبابك، واحداً من هذه البلدان التي عاشت تحت الديكتاتورية الستالينية؟

- بالتأكيد. وقد كُنّا ننعت الغرب، ولا سيما الولايات المتحدة الأميركية، بأنّه إمبريالية وأنّه عدوٌّ مهاجمٌ يتهيّأ للانقضاض علينا في كلّ لحظة، وبالتي وجب أن نحترس وأن نحارب بجميع قوانا. أنا نفسي تربّيْتُ داخل هذه الحالة من الروح. ولقد ولّى من الآن عقدان من الزمن، في أثناء انهيار جدار برلين في عام 1989م، عندما اطمأننتُ من أنّ التهديد التوتاليري الذي كانت تمثّله الأنظمة الفاشية بعد الحرب العالمية الثانية قد زال حقيقةً، وأنّ هذه الأنظمة بعد هذه الضربة القاضية ستنطفئ. ومنذ سقوط الإمبراطورية السوفياتية كان يولد، بالنتيجة، في أوروبا الشرقية فكرٌ آخر يتقاسمه معنا الكثير ممّن رأى في ما حدث ضرباً من الانتصار الهادئ للديموقراطية بمقدار ما أنّ هذه الأخيرة لم يعد لها أعداء خارجيّون ومعلنون بصراحة.

• غير أنّه، مع ذلك، تمّ استبدال هذين النمطين من الديكتاتورية بنمط ثالث أخطر ولا يمكن أن يُقارن، بحكم حجم المجازر والضحايا والموتى التي أوقعها، وهو التطرُّف الديني أو الإرهاب الذي ارتبط بالإسلام.

- لا مجال للمقارنة. يمكن لنا طبعاً أن ندين هذا النظام الإسلامي أو ذاك، لكن أيّاً من هذه الأنظمة لا يمكن ألبتّة أن يمثّل خطراً شبيهاً بخطر تحت النزعة الستالينية أو خطر الجيش الأحمر، لا قياس مشتركاً بالنتيجة! حتّى وإن كان بإمكاننا القول، بطريقة ما، إنّ الإرهابيّين الإسلاميين، كيفما أُدينوا، هم اليوم يشبهون تلك الجماعات المسلّحة التي ظهرت في يوم ما، مثل «جماعة الجيش الأحمر» في ألمانيا، أو «الألوية الحمراء» في إيطاليا. فالأمر يتعلّق هنا بأعمال إرهابية منتظمة يمكن، بطبيعة الحال، أن تقتل وتحدث الكثير من الأضرار، غير أنّها مع ذلك تظهر غير قادرة على أن تُهدّد أسس الدولة نفسها. أمّا أنظمة الحكم الثيوقراطي التي توجد

اليوم في خارج أوروبا، بما في ذلك إيران والسعودية، أو الديكتاتوريات السياسية- العسكرية، كتلك التي في الصين وكوريا الشمالية، فإنّه لا يمكن أن تعتبر في نظر الديموقراطيات الغربية منافسة أو غريمةً لها.

• لماذا؟

- لأنّها لا تُمثّل متتالية جديرة بالتصديق، ولا دقيقة، في عيون الشعوب الأوروبية. في حين أنّ الهدوء الذي كنّا نتوقّعه، بعد انهيار جدار برلين ونهاية ما سمي بـ «الحرب الباردة»، لم يبرز تماماً، وذلك لأنّه بات من الملحوظ أنّ الديموقراطية أفرزت الأعداء الذين اختصّوا بها ونشأوا من رحمها نفسه. إنّهم يمثّلون، بشكل ما، أبناءها غير الشرعيّين، وذلك ما يمثّل الانحراف المرتبط بالمبادئ الديموقراطية نفسها.

بالتالي، فإنّ الديموقراطية نفسها تكون قد عمّمت، وبشكل مفارق، آثارها الخاصة القاسية التي باتت تُهدّدها ليس من الخارج كما كان يحصل سابقاً، وإنّما من الداخل: المثال الديموقراطي الفاسد باعتباره خائناً في حدّ ذاته بلا علم منه أو عن حسن نيّة إذا جاز لنا القول.

- بالفعل، من الآثار القاسية التي تأتّت من حاجة عميقة إلى الديموقراطية. في كتابي الأخير والموسوم بـ «أعداء الديموقراطية الحميمون»، توقّفتُ على ثلاثة نماذج كبرى حلّلتها فيه بتفصيل.

• ما هو النموذج الأوّل منها بشكل أدقّ؟

- هو ما اصطلحتُ على تسميته بـ «متطلّب التقدُّم»، الملازم للمشروع الديموقراطي نفسه، لأنّ الديموقراطية ليست حالة ترتّبت، مبدئيّاً، عن وضعية موجودة سلفاً. إنّها لا تخضع لفلسفة محافظة، ولا لفكرٍ جبريٍّ، ولا للحفاظ على ما هو موجود سابقاً أو لاحترام التقاليد بلا قيد ولا شرط. كما لا تستند إلى كتاب قديم مقدّس كنوع من القانون الذي يجب دائماً تطبيقه بكيفيّة خاصة. وبطبيعة الحال، فإن هذا العامل من المتطلّبات محمودٌ في ذاته، إلّا أنّ ما تمّ في مراحل معيّنة من الديموقراطية هو أنّها كانت تنشط من اعتقاد أكثر رسوخاً يتصوّرها حاملة لأفضل المنافع ويعتبرها إذّاك من المشروعيّة أن تفرض على الآخرين بالقوّة، بما فيها الجيوش. هذا ما حدث للأسف خلال الأشهر الماضية في ليبيا، وقبل ذلك بسنوات في العراق أو في أفغانستان. وواضحٌ أن ذلك شكّل بالذّات مفارقةً، وليس من المسائل الأقلّ شأناً، إذ يصير التطلّع إلى التقدُّم، الذي هو أحد المبادئ المميِّزة للديموقراطية، مصدر دمار للدول التي لا تتقاسمها معنا. بعبارة أخرى، يلوح الشرّ هنا خيراً، ولا أعظم من هذه المفارقة فعلاً! ولقد استوحيتُ من ذلك عنوان أحد كتبي السابقة، الصادر في عام 2000 م: «ذاكرة الشرّ، غواية الخير».

• تتمّةً لاستدلالك المنطقي، ما هو الخطر الثاني الذي أفرزته الديموقراطية نفسها ومن غير علم منها في الأغلب؟

- يأتي الخطر الثاني، وبشكل مُفارق أيضاً، من أحد أروع مظاهر الديموقراطية ومكاسبها الأساسية، وبالأخصّ الديموقراطية الليبرالية، وهو: الدفاع عن الحرية الفردية، وذلك لأنّ الديموقراطية لا تكتفي بالدفاع عن سيادة الشعب، وإنّما تحمي كذلك حرية الفرد، حتى من التدخُّل المفرط من هذا الشعب نفسه. لذلك، فإنّ الديموقراطية الليبرالية مختلفة عما كُنّا نسميه أحياناً، تحت أنظمة ستالينية، بـ «الديموقراطيات الشعبية» التي كانت تُجرّد الفرد من كلّ استقلالية. لكن المشكل بداخل ديموقراطياتنا الليبرالية يكمن في أنّ الاقتصاد الذي هو فاكهة المقاولة الحرة لدى الأفراد، قد حلّ بهذا الاعتبار محلّ السياسة وصارت تحكمه سلطة الربح، وهو ما مثّل أحد الآثار المنحرفة للمبادرة الفردية غير المراقبة، وقاد بشكل حتمي إلى أن يستولي الأكثر غنىً على الأكثر فقراً. وبإيجاز، فقد أصبح هذا النمط من الليبرالية، ترتيباً على ذلك كلّه، شكلاً آخر من السلطة المستبدّة: طغيان الرأسمالية ألحق الضرر بحماية الشعب عبر الدولة. إنّ هذا الجانب للكسب الفردي بات يُهدّد رفاهية الجسد الاجتماعي.

• أخيراً، ما هو الخطر الداخلي الثالث الذي يتهدّد الديموقراطية؟

- الشعبويّة، وهي بمثابة قفا الديموقراطية المقلوب، بحيث إنها تتعلّق باستشارة الشعب، وبأنّ الديموقراطية دون الشعب بديهيّاً ليست ديموقراطية، غير أنّ الشعبوية تتمثّل عقبتها الكأداء في بحث انخراط الجماهير الشعبية انخراطاً مباشراً وكُلّياً، إذ في الغالب تتّفق والتحريك الوسائطي الأكثر مبالغةً وسهولة، وتهدف إلى أن يتخذ جزءٌ من هذه الجماهير نفسها القرار تحت تأثير العاطفة وخارج كلّ عقلانية. وهكذا فإنّ هذا الخطر الذي تنقصه فطنة التمييز بين القرارات الهامّة، قد ينشئ خطراً حقيقيّاً للعمل الجيد لكلّ ديموقراطية تليق باسمها، من خلال الفصل العادل والمناسب بين السلط (التشريعية، التنفيذية والقضائية).

• كلّ ما تفضّلتَ بقوله نعثر عليه ملخَّصاً منذ الصفحات الأولى للكتاب، وفي الفصل الذي عنونته بـ «الديموقراطية في وعكة»، وقد كتبت حرفيّاً: «إنّ الديموقراطية أفرزت بنفسها القوى التي باتت تتهدّدها، ومن مستجدّات زمننا أن هذه القوى تتفوّق على تلك التي كانت تهاجمها من خارج. وسيكون من الصعب على القوى التي تحاربها والتي تعمل على تطبيعها أن تستدعي الروح الديموقراطية، ومن ثمّة تمتلك مظاهر الشرعيّة».

- وهو ما يمثّل، بالفعل، تركيباً جيّداً بخصوص موضوع الكتاب المحوري.

• عن جريدة «نوفيل أوبسرفاتور».



أمجد ناصر

الحبّ والكتاب

«هناك دائماً كتاب في موضع ما في الكائن البشري، أياً كانت الثقافة التي ينتمي إليها، وهذا الكتاب يفرض العاطفة على اللغة ويفرض على العاطفة أن تكون لغة». هذا ما يقوله رولان بارت في كتابه «شذرات من خطاب مُحبّ» (ترجمة علي نجيب إبراهيم، المنظمة العربية للترجمة). واستمراراً مع بارت «فليس ضرورياً أن يكون هذا الكتاب محدداً ومسمّى، بوسعه أن ينتمي إلى كتاب اللغة الكبير مجهول المؤلف، كتاب الآخر، وهو كتاب لا يمكن رصده ولكن تطفو منه أحياناً مقاطع أكثر وضوحاً: الأغاني الشعبية»!

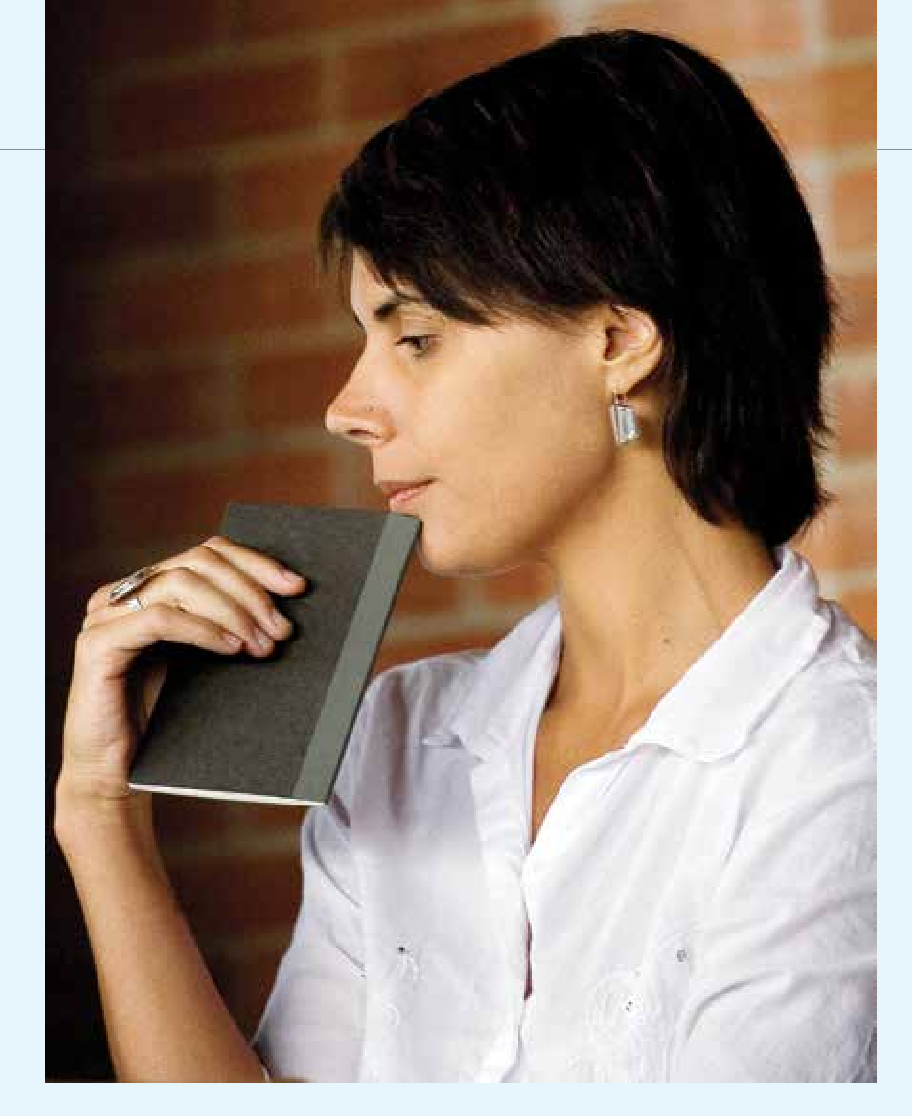
لا يجادل بارت، هنا، في أيهما له الأسبقية: الحب أم الكتاب، ولكن يمكننا أن نلمس، بوضوح، مرجعيةَ المكتوبِ الموجِّهة في خصوص العاطفة. لا بدّ أنَّ الحبّ، كشعور غريزيٍّ خام، سابق على المكتوب. لا بدّ أن ذلك حدث ذات يوم. إنه ارتطام الجمال (المعشوق) بالعين فجأةً ومن دون سابق إنذار. إنَّه ذلك الاختلاج الداخلي. التقلّصات. نشاف الريق. إنَّه، بعد ذلك، الرغبة الجارفة، المجنونة ربما، في الاقتراب من الجمال - المحبوب، لمْسه، شمّه، تذوّقه، ضمّه. ثم الالتحام به، لأنَّ البعد عنه لا يُطاق. فالبعد، في هذه الحال، منفى. لا أعرف، شخصياً، تعريفاً أو وصفاً للحبّ غير هذا. قد يقول قائل إنَّ ذلك هو الحب «الحسيّ»، وليس الحب «العذريّ». مع قول كهذا يحضر، على الأغلب، ذلك الكتاب، مجهول المؤلف، الذي تحدّث عنه بارت. تحضر الكلمات. ويحضر التأليف والتصنيف.

هذا يعني أني أقدّم الحبّ على ذلك «الكتاب». أعطيه الأولوية. ولكن ليس دائماً، ليس على طول الخط. إنَّ ذلك الارتطام المفاجىء للجمال بالعين. تلك التقلّصات وجفاف الريق، غير المصحوب بكلمة، أغنية، قصيدة، مَثَل، حدث في زمن سحيق جداً كان فيه الإنسان أقربَ إلى الحيوان الأعجم. بعد ذلك الإنسان، شبه الأعجم، وجِدَ الكتاب، حتى صرنا لا نستطيع أن نعرف الحب إلا انطلاقاً من مَتْنه، فإن قال لنا ذلك المتن هذا حب، فهو حب إذن، وإن قالَ لنا إنه ليس كذلك وافقنا. بل إن ذلك الكتاب هو الذي يحدّد حيال أيّ نوع من الحبِ نحن: عذري، حسي، افلاطوني، إلهي.. فهذه «أنواع» حبِّ ذلك الكتاب (وربما هناك غيرها).

مذ غادرنا ذلك الإنسان شبه الأعجم، الإنسان البعيد الذي لا يشبهنا الآن (هل وجد حقاً؟) لم يعد ممكنا أن نحب من دون كتاب، ولا أمكن لنا، بطبيعة الحال، أن نقف على حب الآخرين من دون الكتب التي لها مؤلفون وتلك التي تتناقلها الشفاه من كتاب الحياة الكبير.

أعود إلى بارت وأقتبس: «الحبُّ يأتي من الكتاب، والحبُّ، قبل كل شيء، مكتوبٌ، وأنا لا أفعل غير إعادة كتابته، إلى ما لا نهاية: من دون كتاب يدلني، لا أعرف مَنْ أرغب فيه ولا أعرف ماذا أفعل، أصادف على الدوام (أي العاشق) كتاباً (لغة، طرفة، انفعالاً) يجسد رغبتي». يخطر في بالي قيس ليلى. لا بدّ أنه ترسّم خطى مكتوب ما. كان هناك من فعل مثله وترك أثراً، وصار هذا الأثر مرجعاً. في حالة قيس قد يكون المرجع (الحكاية، الواقع، الدراما) هو عروة بن حزام صاحب «عفراء». هذا مثل «عذريٍّ» سابق. رائد في اتجاهه. عاشق. المعشوقة ابنة عم.شاعر كذلك ولا شعر له إلا في ابنة عمّه. طبعاً ليس هذا بالضبط ما دفع قيساً إلى العشق. أقصد ليس ضرورياً أن يكون «عروة» هو المرجع فـ «الكتاب» الذي يتحدّث عنه بارت موجود في زمن «المجنون» في الجوّ. إنه كثير ومتواتر حتى إنه شكّل ظاهرة فريدة في الشعر العربي عرفت باسم «الظاهرة العذرية».

كتاب بارت الذي لا وجود له موجود دائماً، ولا يسعنا إحصاء مفرداته.



الكاتبة البرازيلية أدريانا ليسبوا:

أدباء أميركا الجنوبية عيونهم على الخارج

حوار: نسرين البخشونجي

أدريانا ليسبوا روائية وشاعرة برازيلية ولدت بمدينة ريو دي جينيرو عام 1970. صدر لها عدة روايات آخرها «غراب أزرق» عام 2010. نالت عن روايتها الثانية «السيمفونية البيضاء» عام 2001 جائزة «سراماجو لأدب الشباب»، كما صدر لها مجموعة قصصية وديوان شعري وثلاثة كتب للأطفال. اختيرت ضمن أفضل كاتبات أميركا اللاتينية تحت سن 39 عاماً 2007. تم ترجمة أعمالها لعدة لغات مثل الفرنسية، الإيطالية واليابانية، والصربية وتصدر في الإنجليزية العام القادم عن دار بلومزبري. درست الموسيقى وعملت كمغنية جاز فرنسا، ثم نالت درجتي الماجستير والدكتوراه في الأدب البرازيلي، وعملت كأستاذة زائرة بعدة جامعات. استقرت منذ عدة سنوات بالولايات المتحدة الأميركية. عملت في مشروع لترجمة أشهر الحكايات الشعبية والخرافية من كل بلدان العالم والتي صدرت في أربعة مجلدات عام 2011 في البرازيل، كما ترجمت مجموعة قصصية لويلز تاور باسم «كل شيء خراب، كل شيء أحرق» ورواية لبيتر كاري باسم «باروت وأوليفار في أميركا».

تكتبين الرواية، القصة القصيرة والشعر إلى أي مدى ساهم تعدد أسلوبك الإبداعي في وصولك لشريحة أكبر من القراء؟

- حتى أكون صريحة معك، الرواية هي أكثر الأشكال الإبداعية التي يهتم بها الناشرون والمترجمون، فمعظم دور النشر الأجنبية لا تلتفت للكتاب البرازيليين الذين لا يكتبون الرواية، بل وحتى دور النشر البرازيلية تفضل نشر الرواية عن أي شكل إبداعي آخر. لذلك فإن الكتابة في أكثر من مجال اختيار شخصي، ليس له علاقة بسوق الكتب.

«لغة راقية» جملة قرأتها كثيراً وأنا أقرأ عن رأي النقاد والقراء في كتاباتك، هل حسك الشعري أثر على كتاباتك النثرية؟

- للأمانة، لم أقصد أبداً أن أكون «راقية» في كتاباتي، كذلك لا تشغلني فكرة أن يكون ما أكتبه ذا أسلوب شعري أو مؤثر، وإنما أهتم بأن أكتب وفقط. في البداية كنت أقرأ الشعر كثيراً وبالتالي كان الشعر هو أول ما كتبت وربما لهذا السبب أستخدم الأسلوب الشعري دون قصد ومع ذلك فكل ما أهتم به حين كتبت رواياتي الأولى أن يكون الأسلوب بسيطاً.

هل تتذكرين أول تجربة إبداعية خضتها؟

- نعم، كان ذلك في مرحلة مبكرة من عمري، كنت في التاسعة حين طلب مدرس الشعر في مدرستي بريو دجينيرو أن نكتب قصيدة. وجدته أمراً ممتعاً جداً

حتى أنني لم أكتب قصيدة واحدة كما طلب المدرس، بل ربما مئات القصائد. بعدها جربت أن أكتب القصص القصيرة ومن وقتها لم أتوقف عن الكتابة.

إلى أي مدى أثر أدب بوللو كويللو بك كقارئة وكاتبة؟

- في الحقيقة لم أقرأ له أبداً. في البرازيل، لا يعتبر كويللو كاتباً برازيلياً بقدر ما هو ظاهرة عالمية، فهو لا ينتمي للأدب البرازيلي، حيث اعتمد على تقديم عالمه الخاص في رواياته. أحترم ما وصل له عالمياً ومؤمنة بذكائه، حيث استطاع أن يقدم ما يريد أن يقرأه الناس، لكن بشكل عام أسلوبه لا يعجبني.

حصلت على جائزة «سارماجو لأدب الشباب» عن روايتك «السيمفونية البيضاء» حدثينا عن شعورك حين تلقيت خبر الفوز؟

- كان شعوراً رائعاً، لأن سارماجو كان أحد أهم الكتاب الذين أقراء لهم وهو أكثر الكتاب الذين أكن لهم احتراماً. كنت أول سيدة تحصل على هذه الجائزة، كما أنني أول من حصل عليها من خارج البرتغال. فرحت كذلك بالجائزة لأنها منحتني فرصة لزيارة البرتغال ومقابلة سارماجو شخصياً.

بما أن سارماجو كاتبك المفضل، حدثينا عن تأثيره عليك؟

- أول مرة قرأت له كنت في التاسعة عشرة من عمري حين وقعت إحدى رواياته صدفة في يدي في البداية شعرت أن أسلوبه صعب لكن بعد فترة أحببت كتاباته حتى أنني أقرأ رواياته أكثر من مرة على فترات متباعدة. أما على المستوى الشخصي فهو إنسان خلوق، مؤمن بما يفعله، ظل طوال حياته ثابتاً على آرائه السياسية لذلك هو يستحق كل التقدير والاحترام، لأنه لم يصب مثل كتاب كثيرين يصابون بالغرور.

صدر لك ثلاثة كتب للأطفال، إلى أي مدى يعتبر هذا المجال صعباً؟

- صعب جداً، لأن على الكاتب أن لا ينقل نصائح أو أيديولوجيا معينة، لكن دوره الوحيد أن يساهم في دعم الجوانب الإبداعية لدى الطفل، علينا أن نعطيه ما يحتاجه ليحلم، ليطير بخياله بقدر ما يستطيع ومن المهم جداً أن لا نستخدم أدب الطفل في رسم أفكارنا ككبار، لكن في ذات الوقت علينا أن ندعم أفكاراً مثل الحرية، الاحترام، الرحمة. وأهم شيء لابد أن يكون ما نكتبه واضحاً ومفهوماً لهم.

قدمت أميركا اللاتينية كتاباً كباراً مثل ماركيز أثروا الحياة الأدبية عالمياً، إلى أي مدى يسعى شباب الكتاب لأن يكون لهم دور عالمي؟

- أعتقد أن شباب الكتاب في أميركا اللاتينية أو على الأقل في البرازيل لا يهتمون كثيراً بالشأن الداخلي بقدر ما سيطرت الرغبة في العالمية على كتاباتهم، حتى حين يكتبون في قضايا محلية مثل قضايا المخدرات والعنف والفقر يكتبونها دون استخدام الأسلوب المحلي وكثير من هؤلاء الكتاب لا يكتبون عن البرازيل من الأساس. بشكل عام، أعتقد أن الدور الحقيقي لن يتم إلا عن طريق من يحاولون بصدق الكتابة عن المشكلات المحلية بأسلوب عالمي.

تم اختيارك كواحدة من أهم الكتاب في أميركا اللاتينية تحت سن التاسعة والثلاثين، كيف أثر هذا الاختيار عليك؟

- كان ذلك عام 2007 ضمن فعاليات مهرجان «هاي» لاختيار مدينة «بجوتا» بكولومبيا عاصمة عالمية للكتاب من قبل منظمة اليونيسكو. كانت فرصة رائعة أن أزور كولومبيا مرتين، تعرفت هناك على عدد من كتاب أميركا اللاتينية الرائعين الذين لم أقرأ لهم من قبل مثل «اليخاندرو زامبرا» من شيلي، «بيلار كوينتانا» من كولومبيا، «أندريس نيومان» من الأرجنتين، «جوادالوبي نيتي» من المكسيك. بالنسبة للبرازيل كان هذا الاختيار مهماً، لأننا لأسباب كثيرة أهمها اللغة معزولون عن باقي القارة.

تم ترجمة أعمالك لعدة لغات منها الإنجليزية، الفرنسية، الإيطالية واليابانية، ألم تتلق أية عروض للترجمة للغة العربية؟

- للأسف لا، وإن كنت أتمنى أن يحدث هذا جداً، ففي رأيي اللغة العربية ليست فقط لغة مهمة عالمياً وإنما تعد من أكثر اللغات الغنية بالمفردات.

كمترجمة، إلى أي حد يجب أن يتميز المترجم بحس إبداعي أثناء ترجمة الأدب؟

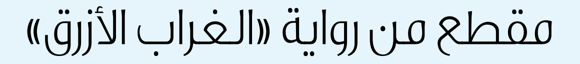
- أقل من أن ينكر، فالمترجم الجيد يجب أن يكون متواضعاً ومحترماً، أن يكون دوره شفافاً غير مرئي. دوره الوحيد أن يعيد خلق الأفكار المكتوبة بلغة أخرى، حتى وإن كانت إحدى الفقرات مكتوبة بشكل سيئ في النص الأصلي يجب أن تكون كذلك في الترجمة، لأن التصحيح ليس من شأن المترجم.

لمن تقرأين من الكتاب الجدد؟

- من البرازيل يوجد «رودريجو اسيردا، أندري دي ليونيز، فيرونيكا ستيجر، وكلاوديا لاجي. ومن خارج البرازيل يوجد الكثيرون مثل اليخاندرو زامبرا من شيللي، كارلا سوريز من كوبا، فيليبا ميلو وجونزالو م. ترافاريس من البرتغال ومن أميركا نيكول كراوس وجولي أورينجر، ويللز تاور».

هل قرأت لكتاب عرب؟

- في البرازيل تعد «ألف ليلة وليلة» من الأعمال الشهيرة التي يقبل عليها الجميع ولها عدة طبعات للأطفال والكبار كما يتم تدريسها في الجامعات. قرأت كذلك لنجيب محفوظ وللشاعر علي محمود طه الذي أعشق كتاباته، هناك كاتبة تدعى ليلى لالامي هي عربية تكتب بالإنجليزية. للأسف ليس لدي قراءات كثيرة للأدب العربي وإن كنت قد بدأت مؤخراً في التعرف عليه من خلال الكاتب الأرجنتيني «جورج لويس بورجيز» الذي تخصص في كتابة قصص قصيرة تدور في البلاد العربية وتوضح الثقافة الإسلامية.



مقطع من رواية «الغراب الأزرق»



ذلك العام

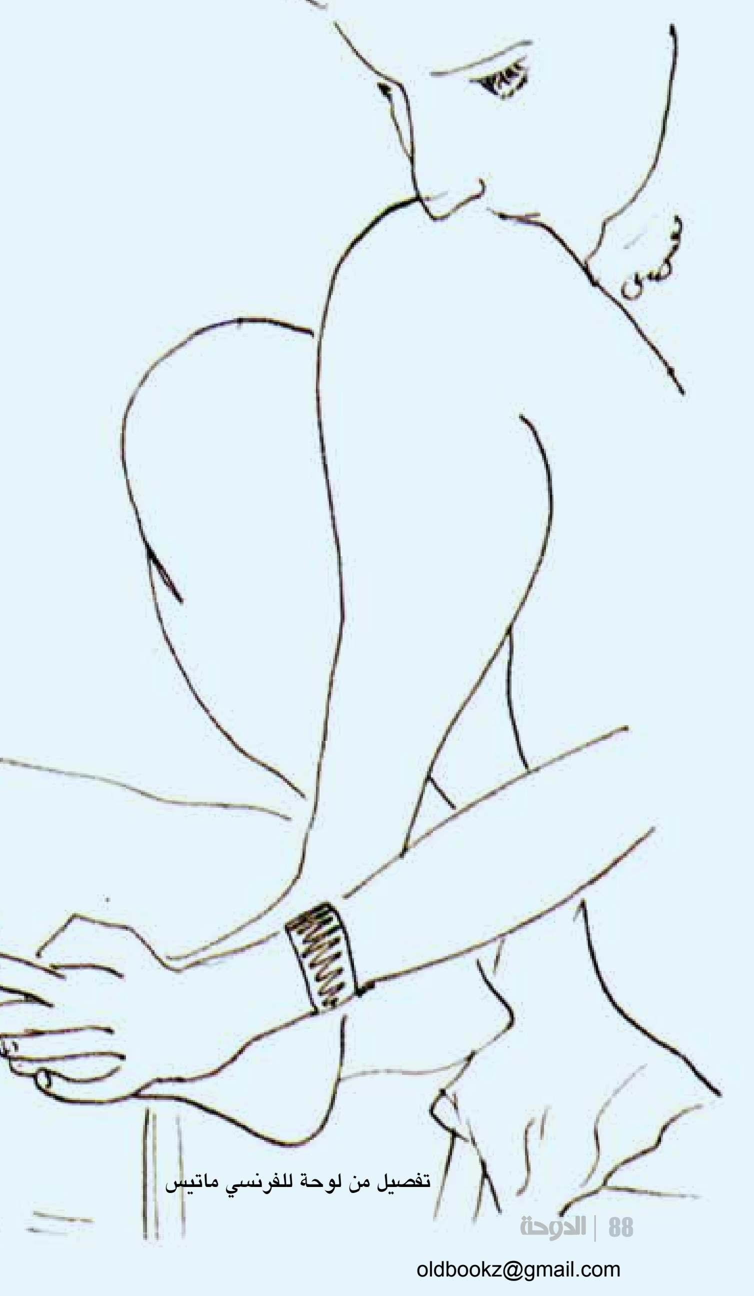
أدريانا ليسبوا

ترجمة: مها جمال

في إجازات الصيف كنا نذهب دائماً إلى بارا دو جوكوفي ولاية سان سبريتو حيث أصدقاء أمي. كنا نستقل سيارتها الفيات 147 ونصل بعد حوالي سبع ساعات مرهقين لكن سعداء، وطوال الطريق تستمع أمي إلى الموسيقى وتغني، نقف أحياناً عند luncheonettes والذي تفوح منه رائحة الدهون والقهوة المحمصة لندخل الحمامات التي تنبعث منعاً رائحة البول المنفرة. يجلس خارج الحمامات موظف بدين يحيك الكروشيه ويبيع المفارش والملابس الداخلية المصنوعة من الكروشيه وبجواره لافتة من الكرتون مكتوب عليها (البقشيش من فضلك).

كانت أمي طوال الطريق تستمع إلى (جانيس جوبلين) وتغني معها كما لو كانت تغني في فيلم وتلصق رأسها بنافذة سيارتها الفيات الـ 147: «الحرية كلمة أخرى تقال عندما لا تجد شيئاً تفقده واللاشيء هنا يعني اللاشيء. حبيبي، إذا لم أكن حراً، الآن الآن».

حتى عندما كنت لا أفهم الكلمات نشوة أمي تشعرني بالنوم.. كانت تبدو كامرأة أخرى تدهشني وتخيفني. كان لصوتها خشونة مثل صوت جانيس جوبلين.. وكنت أتساءل



تفصيل من لوحة للفرنسي ماتيس

لماذا يصبح البعض مثل جانيس جوبلين وآخرون مثل أمي.

ذات مرة قلت لها: إنك تغنين كما تغني جانيس جوبلين.

قالت: الشيء الوحيد المشترك بيننا هو أن والدها كان يعمل في شركة تيكساكو.. كما تعرف.. للنفط. غضبت عندما علمت أن جانيس توفيت عام 1970قبل ميلادي بعقدين كنت أعتبرها معاصرة لي وكانت تغني «أنا وبوبي ماك جي».

في مكان ما على الكوكب بينما كانت أمي على العكس تماماً ولاهتماماتها أبعاد أخرى. أسندت رأسها خارج نافذة السيارة التي لم تكن «بورش» ومطلية بألوان مهووسة ومرتبطة بالأسفلت الحارق على طريق سريع. في بارا دي جوكو كانت أمي تخرج أحياناً للرقص أو لشرب البيرة مع أحدهم. اثنان منهم أصبحا صديقين مقربين لها، دامت صداقتهم أكثر من صيف. زارنا أحدهما في ريو، بينما كان الآخر يقيم في ريو وكان متزلجاً على الماء وله ابن في الخامسة من عمره كنت أحسده سراً وبغضب.

في ريو وبارا دي جوكو بدأ صديق أمي يعلمني التزلج على الماء ولكن سرعان ما ساءت العلاقة بينهما. اتصل بي لعدة أشهر ليعرف كيف تسير الأحوال وليعرف من بين السطور إذا ما كانت أمي على علاقة بآخر وما إذا كان الآخر لديه قبول أكثر منه. في ذلك الوقت كنت حليفة للمتزلج هذا ولكن ذلك لم يكن جيداً فقد توقف عن الاتصال وتوقفت أنا عن التزلج. كنت والأطفال الآخرون نبدل ملابس نومنا بملابس البحر وبالعكس بعد النزول تحت خرطوم المياه في نهاية اليوم.

أحدهم كان يرمينا بالصابون وزجاجات الشامبو. النمو مثل السحب. لكني كنت سعيدة بشدة هناك وكنت أعود بعد نهاية الإجازات من بارا دو جوكو إلى جاكراندا ببشرة سمراء داكنة مثل لون المنضدة الموضوعة في غرفة المعيشة في منزلنا بجاكراندا.

اعتادت إليسا مناداتي بفتاة الكراميل. وإليسا هي أخت أمي في الرضاعة.

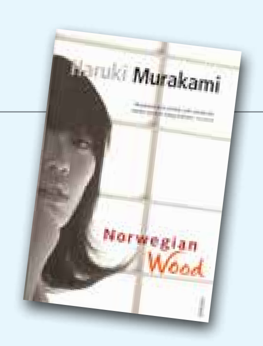
نسب عائلتي كان بسيطاً ومربكاً في نفس الوقت. فقد ربتني جدتي إليسا كما لو كانت ابنتها. وبعد ذلك ولدت أمي ثم توفيت جدتي وبقيت إليسا في ريو عندما ذهبت أمي إلى تكساس مع جدي. وفي سن السادسة عشرة وصلت إليسا لسن البلوغ وحصلت على وظيفة وعلى خطيب لم يكن أبداً ليتزوجها وكان هذا أفضل من لا شيء.

ولكنها ليست كالابنة الحقيقية، لم تقطع الصلة بمن رباها ولم تره ثانية والعلاقة كانت متينة بينهما، وعندما مات جدي الجيولوجي المتقاعد من لدغة ثعبان في تكساس في عامه السابع والستين، كانت إليسا من أرسلت الخبر لأمي في نصف الكرة الجنوبي.

إليسا نمت عن طريق خطأ في رحم خادمة جدتي. لم يكن هناك أب في الصورة وتوفيت الأم أثناء الولادة. لكنها ظلت دائماً ابنة الخادمة.. وهذه الخطيئة الأصلية ونتيجة للعالم الأسود لطبقة الخدم وفي النظام الطائفي المتعمق في المجتمع البرازيلي.. هي من أبعدتها عن أمي التي ذهبت إلى الولايات المتحدة بينما مكثت إليسا بعيداً.. حتى بعد وفاة جدتي. إذا كانت عالجت مشاعر مجروحة فهي مثل قطع المجوهرات الصغيرة أسفل درجها لم تكن لتطلعني عليها.. فيما بعد درست التمريض وحصلت على وظيفة عامة وانفصلت عن خطيبها لأنه لم يكف عن المماطلة.. وطبقاً لرأي إليسا كان ذلك أفضل من أن تبقى في علاقة نهايتها الفشل.

وبالنسبة لي عندما يسألني أحدهم ماذا أريد أن أصبح عندما أكبر، والأحداث التي مرت بي بمثابة احتلال الموج واقتحامه لشريط من الرمال.. امبادا فندور*؟ وبذلك كان العام الذي قضيته في كوباكبانا وبارا دو جوكو مع تلك الماكينة القوية التي تسمى الفيات 147مربحاً بنسبة مئة بالمئة. باستثناء حياة جانيس جوبلين لم أرد أي شيء آخر.

*امبادا: هي نوع من المعجنات البرازيلية التقليدية.



الغابة النرويجية

هاروكي موراكامي

ترجمة د. يمنى صابر

جامعة قطر

كنت وقتها في السابعة والثلاثين، وقد ربطت حزام الأمان في مقعدي حيث كانت الطائرة 747 العملاقة تمخر عباب السحب الكثيفة، وهي تشارف على الوصول لمطار هامبورج. وبللت أمطار نوفمبر الباردة الأرض، مما منح كل شيء مظهراً قاتماً يماثل مشهداً فلمنكياً. وقد ارتدى طاقم الطيران الأرضي ملابس مضادة للمياه، وكان هناك علم يرفرف فوق قمة مبنى المطار القصير، ولوحة إعلان لسيارة بي أم دبليو. إذاً، إنها ألمانيا مرة أخرى.

وما إن هبطت الطائرة على الأرض، حتى شرعت موسيقى خافتة تتدفق من مكبرات الصوت المثبتة في سقف الطائرة: أداء معاد تعزفه أوركسترا عذبة لأغنية فريق البيتلز «الغابة النرويجية». طالما نجح هذا اللحن في إرسال قشعريرة تسري في أوصالي، بيد أنه تمكن تلك المرة من النيل مني بقوة فاقت كل المرات السابقة.

انثنيت للأمام محتضناً وجهي بكفّيْ يديّ حتى أمنع رأسي من الانشقاق. وبعد برهة اقتربت إحدى المضيفات الألمانيات وسألتني بالإنجليزية إذا ما كنت مريضاً.

«كلا» قلت لها «أنا فقط مصاب بدوار».

«هل أنت متأكد»؟

«نعم، إنني متأكد. أشكرك».

ابتسمت وتركتني، وتحولت الموسيقى لإحدى أغنيات بيللي جويل. استسلمت ونظرت خارج النافذة إلى السحب الداكنة التي تحلق فوق بحر الشمال وأنا أفكر في كل ما خسرته في مسار حياتي: الأوقات التي ولّت بلا رجعة، الأصدقاء الذين غيبهم الموت أو اختفوا، المشاعر التي لن تعتريني مرة أخرى.

وصلت الطائرة إلى البوابة. وبدأ الناس يحلون أحزمة الأمان ويسحبون أمتعتهم من الخزائن الموجودة فوق مقاعدهم، وفي تلك الأثناء كنت أنا في المرج. أستطيع أن أتنسم العشب، وأستشعر الرياح تهب في وجهي، وأستمع لنحيب الطيور. خريف عام 1969، وسرعان ما كنت سأبلغ العشرين من عمري.

جاءت المضيفة مرة أخرى لتطمئن علي. وفي تلك المرة جلست إلى جواري وسألتني إذا ما كنت على ما يرام.

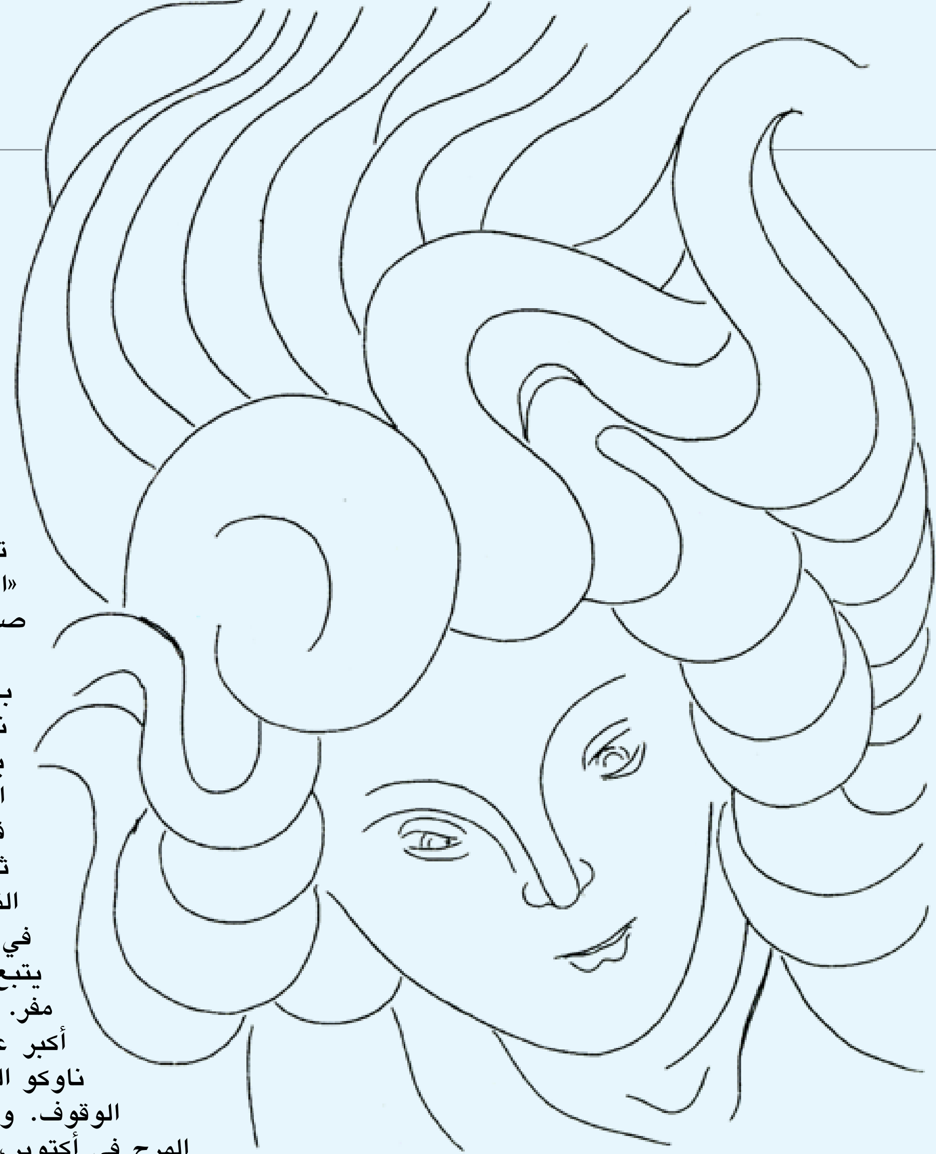
«إنني بخير، أشكرك» قلت لها مبتسماً «ولكن يجتاحني شعور بالكآبة».

«أعلم ما تعنيه» قالت «أنا ينتابني نفس الشعور من وقت لآخر».

وقفت ومنحتني ابتسامة عذبة «حسناً، أتمنى لك رحلة سعيدة. أوف فيدر زيهين».

مضت ثماني عشرة سنة، ولا زال في استطاعتي استرجاع كل تفاصيل ذلك اليوم في المرج. فما إن أزاحت أيام المطر الخفيف تراب الصيف عنها حتى اكتست الجبال بخضرة داكنة وزاهية. وأرسلت نسمة أكتوبر الأوراق البيضاء للحشائش العالية تتمايل. وتعلق خيط دقيق وطويل من السحب على قبة ذات زرقة ثلجية. يكاد أن يبعث مجرد النظر لتلك السماء البعيدة الألم. وهبت ريح عبر المرج سرت في شعرها قبل أن تهبط على الغابة لترسل حفيف الأغصان وصوتاً بعيداً لنزع لحائها - وهو صوت غائم بدا كما لو كان يصل إلينا من ممر يقود إلى عالم آخر، ولم يتطرق لمسامعنا صوتٌ غيره. لم نقابل أناساً آخرين. ولم نر سوى طائرين لهما لون أحمر فاقع وهما يقفزان من الروع من وسط المرج، ويثبان صوب الغابة. وبينما كنا نسير الهوينى، حدثتني ناوكو عن البئر.

إن الذاكرة أمرها عجيب. فحينما كنت في قلب المشهد لم أعره أي انتباه يذكر. ولم أتوقف إطلاقاً لأفكر فيه كأمر سوف يخلق انطباعاً أبدياً داخلي، وقطعاً لم أتخيل أنني بعد 18 عاماً من وقوعه سأتذكره بأدق التفاصيل. لم أعط بالاً للمشهد في ذلك اليوم. كنت أفكر في نفسي. كنت أفكر في الفتاة الجميلة التي تسير بجواري. كنت أفكر فينا معاً، ثم أعود لأفكر في نفسي مجدداً. كنت في ذلك العمر، تلك الفترة من الحياة التي يعود فيها كل مشهد وكل إحساس وكل فكرة مرة أخرى مثلها مثل الكيد المرتد. ومما زاد الأمور سوءاً أنني كنت غارقاً في الحب. الحب بكل تعقيداته. وكان المشهد هو آخر ما قد يتبادر لذهني.



والآن فإن مشهد المرج هو أول ما يعود إلي. رائحة العشب، وتلك البرودة الخافتة للرياح، وصف التلال، ونباح الكلب. تلك هي الأشياء الأولى، وهي تعود بوضوح تام. أشعر كما لو كان في استطاعتي أن أتواصل معها وأقتفي أثرها بأصابعي. بيد أنه مع وضوح المشهد، إلا أنه لا يوجد به أحد. لا أحد. ناوكو ليست هناك، وأنا أيضاً. أين اختفينا؟ كيف وقع هذا الأمر؟ فكل ما بدا مهماً في ذلك الوقت - ناوكو والشخص الذي كنته وقتها، والعالم الذي أمتلكته هناك - أين ذهب كل هذا؟

حقاً، إنني أعجز حتى عن استرجاع وجهها - ليس في التو واللحظة على الأقل. كل ما تبقى لي امتلاكه هو خلفية، ومشهد جلي، بلا أناس فيه.

حقاً، مع منحي الوقت الكافي، يمكن أن أتذكر وجهها. أبدأ في ربط الصور - يدها الصغيرة الباردة، شعرها الأسود المفرود الناعم والهادئ في ملمسه، وشحمة أذنها الطرية والمستديرة، وتلك الشامة الصغيرة تحتها مباشرة، والمعطف الذي كانت ترتديه في الشتاء، والمصنوع من فرو الجمل، وعادتها في النظر بصورة مباشرة في عيني عندما كانت تطرح سؤالاً، وتلك الرجفة الخفيفة التي تجتاح صوتها بين الحين والآخر (كما لو كانت تتحدث فوق قمة تل تهب عليه الرياح) - وفجأة يظهر وجهها، دائماً ما يأتي بصورة جانبية في البداية، لأن ناوكو وأنا كنا دوماً نسير معاً، جنباً إلى جنب. ثم تستدير نحوي وتبتسم، وتميل برأسها قليلاً، ثم تشرع في الحديث، وتنظر في عيني كما لو كانت تحاول أن تلتقط صورة سمك «المينو» الذي وثب عبر بركة نبع صاف.

ورغم كل هذا يستغرق الأمر بعض الوقت حتى يتجلى وجه ناوكو. ومع مضي السنين، يطول هذا الوقت. والحقيقة المحزنة هي أنني قد أسترجع في 5 ثوان ما يحتاج إلى 10 ثم 30 ثم دقيقة كاملة. مثل الظلال الممتدة وقت الغسق. في يوم ما، حسب ظني، سوف يتبع الظلام تلك الظلال. لا يوجد مفر. إن ذاكرتي تبتعد دوماً بصورة أكبر عن تلك النقطة حيث اعتادت ناوكو الوقوف، وحيث اعتادت نفسي الوقوف. ولا يوجد سوى المشهد، منظر المرج في أكتوبر، الذي يعود مراراً وتكراراً إلي كمشهد رمزي في فيلم ما. وفي كل مرة يبزغ، يوجه ضربة لجزء من عقلي. استيقظ، يقول لي، أنا مازلت موجوداً. استيقظ وفكِّر بي. فكِّر في سبب استمرار بقائي. إن الضربة لا توجعني أبداً. فلا يوجد ألم على الإطلاق. وإنما صوت أجوف يتردد صداه مع كل ضربة. وحتى هذا من المحتم أن يتلاشى في يوم ما. إلا أنه في مطار هامبورج كانت الضربات أطول وأشد من المعتاد.

ذلك هو سبب تأليفي لهذا الكتاب. حتى أفكر. حتى أفهم. إنها طبيعتي التي جبلت عليها. ينبغي أن أدون الأشياء كتابة حتى أشعر أنني أفهمها على خير وجه.

حسناً لنرَ الآن، عمَّ كانت تتحدث ناوكو ذلك اليوم؟

بالطبع، «بئر الحقل». لا أعلم إذا ما كانت هذه البئر موجودة، فقد تكون مجرد صورة أو إعلاناً بداخل عقل ناوكو، مثل كل الأشياء التي اعتادت أن تحيكها في حيز الوجود داخل عقلها في تلك الأيام الحالكة. ولكن بمجرد أن وصفتها لي، لم أستطع مطلقاً أن أفكر في المرج بدون هذه البئر. ومنذ ذلك اليوم، التصقت بشكل لا ينفصم صورة شيء لم تقع عليه عيناي أبداً بالمشهد الحقيقي للحقل المترامي أمامي. بوسعي وصف البئر بأدق التفاصيل. إنها تقع على الحافة حيث ينتهي المرج تماماً وتبدأ الغابة - حفرة مظلمة في جوف الأرض، ساحة من الجانب الآخر، تخبئها الحشائش. ولا يوجد ما يحدد محيطها، فلا سياج، ولا رصيفاً حجرياً (على الأقل لا شيء يرتفع عن مستوى الأرض). لم تكن سوى حفرة،

فوهة مفتوحة على اتساعها. وقد تبدل لون الأحجار التي تطوقهاوتحول للون أبيض متعكر غريب. وتصدعت الأحجار وفقدت بعض أجزائها، وتسللت سحلية خضراء صغيرة داخل شق مفتوح. يمكنك أن تتكئ على الحافة وتحدّق في لا شيء. كل ما كنت أعرفه عن هذه البئر هو عمقها المخيف، فقد كانت عميقة لدرجة أبعد من القياس، وقد غمرها الظلام، كما لو كانت ظلمات العالم كلها قد اجتمعت في أقوى درجاتها.

«إنها حقاً حقاً عميقة» قالت ناوكو، وهي تنتقي كلماتها بعناية. وقد تتحدث بهذا الأسلوب أحياناً، وتتمهل حتى تعثر على الكلمة الدقيقة التي تبحث عنها. «ولكن لا أحد يعرف مكانها» وتكمل حديثها: «بيد أن ما أعلمه علم اليقين أنها هناك في مكان ما».

ابتسمت نحوي وهي تدس يديها في جيوب معطفها التويدي، كما لو كانت تقول «إنها الحقيقة».

«إذاً فإنها بالتأكيد شديدة الخطورة» قلت «بئر عميقة، ولا أحداً يعلم مكانها قد تسقطين فيها وتصير هذه نهايتك».

«النهاية، آه، سبلات. النهاية».

«تلك الأشياء ينبغي أن تحدث».

«إنها تحدث بين الحين والآخر، ربما كل سنتين أو ثلاث سنوات. يختفي أحدهم بصورة مفاجئة ولا يمكن العثور عليه. ووقتها يقول الناس: «آه، لقد سقط في بئر الحقل».

«ليس أسلوباً لطيفاً لمواجهة النهاية» قلت أنا.

«إنه أسلوب بشع للموت» قالت ناوكو، وهي تمشط برفق كتلة من بذور العشب التصقت بمعطفها. «أفضل الطرق أن تدق عنقك، ولكنك في الأغلب ستكسر قدمك ووقتها لن تتمكن من القيام بأي شيء. ستصرخ بأعلى ما في صوتك، ولن يسمعك أحد، ولن تتوقع أن يجدك أحد، وستزحف نحوك أم أربع وأربعين والعناكب، وستتناثر عظام الذين ماتوا قبلك حولك في كل مكان، وسيطوقك الظلام والرطوبة، وفي أعلى رأسك ستكون هناك دائرة صغيرة جداً من الضوء مثل قمر الشتاء. ستموت هناك في هذا المكان، رويداً رويداً، ووحيداً».

«أوف، إن مجرد التفكير في هذا يجعلني أرتعد خوفاً» قلت «يجب أنّ يجد أحدهم المكان ويبني حوله حائطاً».

«ولكن لا أحد يستطيع العثور عليه. توخَّ الحذر ولا تتعدَّ هذا الممشى».

«لا تقلقي، لن أفعل».

أخرجت ناوكو يدها اليسرى من معطفها وضغطت على يدي.

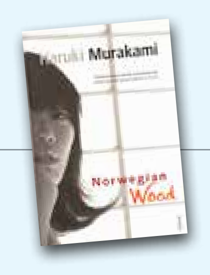
«لا تقلق» قالت «ستكون على ما يرام. يمكنك الركض حول المكان كله في منتصف الليل ولن تسقط أبداً في البئر. وطالما التحقت أنا بك، فلن أسقط كذلك».

«أبداً»؟

«أبداً».

«كيف يمكنك التأكد لهذه الدرجة»؟

«إنني أعرف وحسب» قالت، وهي تشد من قبضتها على يدي. ومضينا نمشي قدماً في صمت. «إنني أعرف تلك الأشياء. وإنني دائماً على صواب. ليس للأمر علاقة بالمنطق: أنا فقط أشعر به. على سبيل المثال، عندما أقترب منك بشدة كما هو الحال الآن، لا يعتريني أي خوف على الإطلاق. ولا يمكن أن



يغويني أي كائن غامض أو رجيم».

«حسناً، هذه هي الإجابة» قلت «كل ما عليك القيام به هو البقاء معي في تلك الصورة طوال الوقت».

«هل تعني هذا»؟

«بالطبع».

توقفت ناوكوعما كانت تزمع القيام به. وهو ما فعلته أنا أيضاً. وضعت يديها على كتفي وأطالت النظر في عيني. وبصورة عميقة كما كان معهوداً منها. كانت عيناها الجميلتان تنظران إلي لمدة طويلة طويلة. ثم انتصبت قامتها لتصل لأعلى طول لها ولامس خدها خدي. كانت لفتة رائعة ودافئة توقف قلبي عن الخفقان فيها للحظة.

«أشكرك».

«على الرحب والسعة» أجبتها:

«إنني سعيدة بما قلته. سعيدة حقاً» قالت وهي ترسم ابتسامة حزن «لكنه أمر مستحيل».

«مستحيل؟ لماذا»؟

«سيكون أمراً غير صحيح. سيكون أمراً بشعاً. سيكون- ».

أسكتت ناوكو نفسها عن الكلام و أخذت تمشي مرة أخرى. كنت أستطيع الجزم بأن كل أطياف الأفكار كانت تدور بخلدها ، وبدلاً من التطفل عليها التزمت الصمت ومشيت إلى جوارها.

«سيكون غير صحيح - غير صحيح بالنسبة لك، وغير صحيح بالنسبة لي» قالت بعد صمت طويل.

«غير صحيح على أي نحو»؟ همست أنا:

«ألا ترى؟ إنه من المستحيل أن يرعى شخص واحد شخصاً آخر إلى أبد الآبدين. أعني، افترض أننا تزوجنا. سيكون عليك العمل خلال النهار. من سيرعاني عندما تكون غائباً؟ أو لو سافرت في رحلة عمل، من سيرعاني وقتها؟ هل من الممكن إلصاقي بك كل دقيقة من حياتنا؟ أي نوع من المساواة ستتحقق في هذه العلاقة؟ أي نوع من العلاقات ستكون هذه العلاقة؟ آجلاً أو عاجلاً سوف يصيبك السأم. ستتساءل عما تفعله بحياتك، ولم تقضي كل وقتك تلعب دور جليس الأطفال لتلك المرأة. لا أستطيع تحمل هذا. إنه لن يحل أياً من مشكلاتي».

«ولكن مشكلاتك لن تستمر حتى نهاية العمر» قلت، وأنا ألمس ظهرها «ستنتهي في آخر المطاف. وعندما تزول، سنتوقف لنفكر كيف ننطلق من هذه النقطة. ربما سيكون عليك مدّ يد العون لي. إننا لا نعيش حياتنا تبعاً لما يمليه دفتر حسابات. إذا كنت في حاجة إلي، استغليني. ألا ترين هذا؟ ما الذي يفرض عليك التحلي بكل هذا القدر من الجمود؟ استرخي وتوقفي عن بناء أسوار حولك. إنك متوترة بشدة ودائماً تتوقعين وقوع الأسوأ. تحرري من التوتر العصبي في جسدك، وسوف تشعرين بالراحة».

«كيف واتتك الجرأة على قول هذا»؟ تساءلت في صوت يفتقر إلى الإحساس.

نبهني صوت ناوكو إلى إمكانية أن أكون قد تفوهت بما لا ينبغي علي قوله.

«أخبرني كيف يمكنك قول هذا» قالت، وهي تحملق في الأرض تحت قدميها «إنك تخبرني أمراً أنا بالفعل على دراية به. تحرري من التوتر العصبي في جسدك، وسوف تشعرين بالراحة. أي فائدة ترجى من قول هذا لي؟ إذا تحررت من التوتر العصبي في جسدي الآن، سوف أنهار. لقد عشت حياتي دائماً على هذا النحو، وهو الأسلوب الوحيد الذي أعرف من خلاله الاستمرار في حياتي. لو استرخيت للحظة واحدة، لن أعرف طريق العودة مجدداً. سوف أتحول لأشلاء، وسوف يتم العصف بتلك الأشلاء. لِمَ تعجز عن رؤية هذا؟ كيف يمكنك التحدث عن رعايتي وأنت لا ترى هذا»؟

لم أتفوه ببنت شفة.

«إنني حائر. حقاً حائر. والأمر أعمق بكثير مما تظنين. أعمق... أكثر قتامة... أكثر قسوة. ولكن خبريني بأمر. كيف طارحتني الغرام وقتها؟ كيف أمكنك القيام بهذا؟ لِمَ تتركيني وحدي فحسب»؟

كنا الآن نسير عبر الصمت المخيف لغابة الصنوبر. تناثرت بقايا جثث حشرات السيكادا الجافة التي ماتت في نهاية الصيف على سطح الطريق، وتكسرت تحت وقع خطوات أحذيتنا. وكما لو كنا نبحث عن شيء فقدناه، واصلنا أنا وناوكو المسير بأناة على الطريق.

«أعتذر» قالت وهي تجذب ذراعي وتحرك رأسها.

«لم أقصد أن أتسبب في ألمك. حاول ألا تجعل ما قلته يزعجك. حقاً أنا آسفة. كنت فقط ناقمة على نفسي».

«أظن أنني لا افهمك حتى الآن» قلت «إنني لست نبيهاً لهذه الدرجة. يستغرق الأمر بعض الوقت كي أفهم الأشياء. ولكن إذا ما توفر لدي الوقت، سوف أتوصل إلى فهمك - أفضل من أي إنسان على وجه الأرض».

توصلنا إلى نقطة نهاية ووقفنا في الغابة الصامتة، ننصت. تعثرت مقدمة حذائي بمخاريط الصنوبر وقشر حشرة السيكادا، ثم تطلعت لأجزاء من السماء ظهرت من خلال أغصان الصنوبر. وقفت ناوكو، وقد خبأت يديها في معطفها هناك تفكر، بدون أن تركز نظرها على شيء بعينه.

«خبرني بأمر يا تورو» قالت «هل تحبني»؟

«إنك تعلمين أنني أحبك».

«هل تسدي لي معروفين»؟

«لك ثلاث أمنيات، سيدتي».

ابتسمت ناوكو وهزت رأسها: «كلا، يكفي اثنان. الأول هو أن تدرك مدى امتناني لأنك أتيت كي تقابلني هنا. أتمنى أن تعي أنك جعلتني أشعر بالسعادة. وأنا أعرف أنها ستنقذني، إذا ما نجح أي شيء في إنقاذي. قد لا أظهرها، لكنها الحقيقة».

«سوف آتي لألقاك مرة أخرى. ما هي الأمنية الثانية»؟

«أريدك أن تتذكرني دائماً. هل ستتذكر وجودي، وأنني كنت أقف إلى جوارك هنا هكذا»؟

«دائماً» قلت «سأتذكر دائماً».

واصلت السير دون أن تتحدث. وتراقصت أضواء الخريف الصافية من خلال الأغصان على كتفي معطفها. ونبح الكلب مرة أخرى، بصوت أكثر قرباً مما سبق. وتسلقت ناوكو تلاً صغيراً، وخرجت من الغابة وسارعت نحو منحدر بسيط. وكنت أتتبعها بخطوتين أو ثلاث من الخلف.

«تعالي هنا» ناديت من خلف ظهرها «قد تكون البئر قريبة في مكان ما هنا» توقفت ناوكو وابتسمت وجذبت ذراعي. مشينا ما تبقى من الطريق جنباً إلى جنب. «هل تعدني حقاً ألا تنساني أبداً»؟ تساءلت في همسة حميمة.

«لن أنساك أبداً» قلت «لن أستطيع أن أنساك».

على الرغم من هذا، أمست ذاكرتي ضعيفة، وقد نسيت بالفعل كل أعداد الأشياء. وأنا أعكف على الكتابة من الذاكرة هكذا، غالباً ما أشعر بانقباض من جراء الخوف. ماذا لو راح أهم شيء على الإطلاق في طي النسيان؟ ماذا لو كان هناك بداخلي نسيان قاتم تتجمع فيه كل الذكريات المهمة حقاً وتتحول ببطء إلى هباء منثور؟ أياً كان الأمر، يجب علي التعامل معه. التشبث بتلك الذكريات المتلاشية والمتضائلة وغير الكاملة وإلصاقها بصدري، سأستمر في تأليف هذا الكتاب بكل الحدة اليائسة التي يمتلكها رجل يتضور تذكراً وهو يحيا على امتصاص العظام. هذا هو الطريق الوحيد الذي أعرفه كي أبقي على وعدي لناوكو.

ذات مرة، منذ وقت طويل، عندما كنت لا أزال شاباً، وعندما كانت الذكريات تدب فيها الحياة أكثر من الآن، غالباً ما حاولت أن أكتب عنها. بيد أنني عجزت عن خط سطر واحد. كنت أعرف أن ميلاد أول سطر سيتبعه تدفق بقية السطور على الصفحة، ولكنني لم أنجح أبداً في كتابته. كان كل شيء حاداً وواضحاً بشدة، لدرجة أنني لم أستطع تحديد نقطة البدء - إن الخريطة التي تظهر الكثير قد تكون غير مفيدة أحياناً. ولكنني أدرك الآن أن في استطاعتي أن أضع في الوعاء غير الكامل من الكتابة ذكريات غير كاملة وأفكاراً غير كاملة. وكلما تلاشت بداخلي الذكريات حول ناوكو، ازداد عمق فهمي لها. وأنا أعلم، أيضاً، لم ناشدتني ألا أنساها. كانت ناوكو ذاتها تعلم، بطبيعة الحال. كانت تعلم أن ذكرياتي عنها سوف تتلاشى. وهو نفس السبب الذي جعلها تتضرع إلي ألا أنساها أبداً، وأن أتذكر وجودها.

إن الفكرة تغمرني بأسى لا أكاد أطيقه. لأن ناوكو لم تحبني قط.

* (الغابة النرويجية) ترجمها للإنجليزية جاي روبين

ولد هاروكي موراكامي في يناير 1949 لأبوين يعملان بتدريس الأدب في مدينة كوبي باليابان. وقد تخرج في جامعة واسيدا في طوكيو حيث درس المسرح وعمل في محل لبيع الأسطوانات. وقبل تخرجه، افتتح مقهى لموسيقى الجاز في طوكيو مع زوجته يوكو، وعكف على إدارته لمدة سبعة أعوام، من 1974 حتى 1981. هاروكي موراكامي اليوم يعتبر من أهم الكتاب والمترجمين في اليابان وقد حظي باهتمام النقاد بجملة أعماله الأدبية وغير الأدبية والجوائز العديدة التي نجح في الحصول عليها. وغالباً ما توصف رواياته بأنها روايات سيريالية من حيث تناوله للوجوه والأمكنةوالأحداث، وهي تركز على موضوعات الغربة، والوحدة. كما أنه يعد من أبرز كتاب مدرسة ما بعد الحداثة في اليابان.

حصل هاروكي موراكامي على جائزة عن أول رواياته (أسمع غناء العالم) 1979 وصنف أسلوبه على أنه غامض، وأنه بمثابة نقطة انطلاق في مدرسة ما بعد الحداثة تختلف عن الأدب الياباني المعاصر. وحصلت روايته (كافكا على الشاطئ) 2002 على جائزة فرانز كافكا. أما رواية (الغابة النرويجية) الصادرة عام1987 فقد حققت نجاحاً غير مسبوق في اليابان، وكانت الكتاب الأكثر مبيعاً وقت صدورها. وقد رشح هاروكي موراكامي لنيل جائزة نوبل في الآداب عام 2012 ولكن الجائزة كانت من نصيب الروائي الصيني مو يان.

تدور رواية الغابة النرويجية في فلك الضياع والغربة، ويختلط الواقع بالخيال في سرد المؤلف. بطل القصة وراويها هو تورو واتانابي الذي يسترجع الأيام الخوالي كطالب جامعي يعيش في طوكيو. ومن خلال ذكريات تورو نشهد تطور علاقته بامرأتين مختلفتين كلية، ناوكو الجميلة والمضطربة عاطفياً، وميدروي المنطلقة والرقيقة. تدور أحداث الرواية في طوكيو في أواخر الستينيات من القرن المنصرم، وهو وقت كان الطلاب اليابانيون فيه، كما كان الوضع في بلدان عديدة، يتظاهرون ضد النظم السائدة في الحكم. وتأتي هذه المظاهرات في خلفية الأحداث وتمنح موراكامي الفرصة في أن يصور حركة الطلاب وقتها على أنها ضعيفة بل ومنافقة من خلال تصويره لتورو وميدروي. وتعرض الرواية كذلك لصداقة واتانابيوكيزوكي الشاب الموهوب والساخر الذي يضع نهاية مفاجئة لحياته ويقرر الانتحار بصورة غامضة.

حققت الرواية شهرة واسعة لكاتبها في اليابان وجعلت منه نجماً لامعاً وهو الأمر الذي قابله موراكامي بقدر من الاستياء وقتها. وترجمت الرواية للإنجليزية مرتين حيث ترجمها ألفريد بيرنباوم في 1989، وجاي روبين في 2000.. كما تم إنتاج فيلم مبني على الرواية ويحمل نفس اسمها في ديسمبر/أيلول 2011 في اليابان أخرجه تران آهم هونج، وهو الأمر الذي أعاد الاهتمام بالرواية مؤخراً، وجلبها من جديد إلى مركز الاهتمام.



أمير تاج السر

الدكتور

كان يونس تلميذاً ثانوياً حين التقيته، ولد ممتلئ الجسم، يكمن في قلبه عشق للطب والأطباء فاق كل عشق آخر.. حتى تحول في النهاية إلى «ببلوغرافيا» حية تحمل في عروقها سيراً ذاتية لما يزيد على عشرة آلاف طبيب.. كانوا أصدقاءه المقربين، انتقاهم من عدة مستشفيات عاصمية وإقليمية زارها مجبراً بالمرض أو متعمداً بعشقه الخاص، وبحث عنهم في كتب الجامعات، والدوريات المترجمة، والحوارات التي يجرونها من حين لآخر في الصحف والإذاعة.. ولد ممتلئ الجسم يسكن في حيّ السكة الحديد.. في واحد من بيوت الطبقة الفقيرة.. يمضي النهار دارساً في صفه الثانوي، والمساء متسكعاً في وسط المدينة، يعرف كل عيادة أنشئت، وكل عيادة أُغلقت، وكل طبيب تخرج، أو تزوج أو مات.. وحين يأتي الليل يستدعيهم كلهم.. يساعد حالماً في عمليات أُجريت، ومحقّات حملت، وأنّات رتقت بمهارة أصدقائه الطبيين.. ويصحو في الصباح وما زالت أحلامه تقطر، تشوش تحصيله في الحصص المبكرة..

التقيت يونس في واحد من عنابر الباطنية، كان ملازماً شقيّاً لإحدى شقيقاته التي أرقدتها حمى «التيفويد» في ذلك العنبر. كان يتلصص على المحاليل، ووصفات الدواء، وأخطاء الممرضات، ويستاء من رائحة المطهر الشرسة، وفي كثير من الأحيان كان ينهب أعراض الأدوية الجانبية من علب الدواء، يتقيؤها في وجوهنا، وربما أعطانا أمثلة منها في شحوب شقيقته، وانعدام شهيتها، وصداعها الغزير، وحين أردت أن أسميه «الدكتور»، ضحك مستخفاً.. فقد كان يحمل ذلك اللقب بالفعل.. يحمله في صفه الثانوي، وبيوت الطبقة الفقيرة في حيّ السكة الحديد، وفي عنبرنا النسائي الذي يلازم فيه شقيقته أيضاً.. كنت أستغرب من ذلك النبش الغريب لتلميذ ثانوي، ولم أكن أجد في المهنة الوعرة التي نمتهنها أي بريق يغري بالتهام سيرنا الذاتية.. لم نكن «محمد وردي»، ولا «الكابلي»، ولا عبد الحليم، ولا «ديانا روس»، لنرتع في أحلام صبية..

ذهبت شقيقة الدكتور من عنبرنا معافاة من التيفويد.. لكن الدكتور لم يذهب، كان يوجد في عنابر أخرى يقطنها أقارب وجيران، ومعارف.. يوجد في جلسات المساء أمام سكن الأطباء، وفي جمعية أصدقاء المرضى التي أنشأها أرستقراطيون ساحليون، وقدمت أشياء معنوية في زمان ما.. ولد ممتلئ الجسم يحكي عن البروفيسور داوود، وبشير أرباب، وأحمد البنهاوي، وخيري السمرة، وتجبير العظام الهندي، وطب العيون في إسبانيا.. وتلك المصحة السويسرية التي أنشأها جراح تركي، ولم نكن نعرف عنها شيئاً.. وحين يرتبك المستشفى بحادثة طريق، أو جروح نافذة، أو هستيريا جماعية لأحد الأمراض، كان يبدو في وسط كل ذلك دكتوراً أصيلاً.. يرتبك، ويتجهم، ويعدو، وربما صرخ نفس الصرخات التي كنا نصرخها أمام تباطؤ المساعدين.

في أحد الأيام وجدت الدكتور في أحد عنابر الجراحة، لم يكن زائراً، ولا مرافقاً، ولا صديقاً للمرضى، ولا عاشقاً منحشراً في كارثة محلية.. كان ملقى على أحد الأسرة المتّسخة، وقد اختفى جسده تحت لحاف داكن، والتفّت حول رأسه خرقة ممزقة، كان يبدو أنها تضغط على الرأس لإيقاف انفجار ما.. اقتربت منه، إنه الدكتور يونس، ولد ممتلئ الجسم يسكنه صراع ما، وتبدو دمعات صبية تطل برأسها من عينيه العاشقتين.. كانت أسرته مبثوثة حول صراعه، وأخته التي لازم شحوبها في وقت ما، الآن تخطو بمنديل نحو عينيه، وتحكم ضغط الملاءة حول الرأس.. مددت يدي إلى ملفه المعلق حول الصراع.. وقرأته.. وارتعبت، كان مصاباً بورم في المخ.. وكان يحتضر.

حين دفنا الدكتور يونس، دفنّاه كزميل عزيز، تعطلت كل الخدمات في المستشفى الساحلي، وبقيت خدمات الطوارئ وحدها، كنت وأنا أسير خلفه، أحس بوجود تلك «الببلوغرافيا»، وأسمع بكاء طبياً لعشرة آلاف طبيب لمّهم من مستشفيات عديدة، ودوريات مترجمة، وحوارات في الصحف والإذاعة.

كُنْتُ هُنَاكَ

حسن نجمي
المغرب

لا أستطيعُ أنْ أتَذَكَّرَ، الآنَ، ما كانَ أخَّرَني في الشارع - وَسَطَ المدينة، إلى تلك السَّاعة المتأخِّرة.

خَطَرَ لي أنْ أعرِجَ عَلى بُورَانْ قبل عودَتي إلى بَيْتِي. فاتَّصلْتُ.

كانت العَشيَّةُ قد ابْتَرَدَتْ قليلاً في الرباط، حين وصَلْتُ إلى شَقَّة صَديقَتنا بُورانْ، عند ملتقى شارعَيْ مولاي إسماعيل وطارق بن زياد في حي حسَّانْ. وجدتها هناك في انتظاري، والخادمة الرَّجيمة وقد صلبتْ ذراعيْها على الصَّدْر، في وقْفتها الخالدة نفْسها.

شَبَكْتُ يَدَيَّ حول ركْبَتي اليُمْنى حين تهالكْتُ على الأريكة الجِلْد. بقيت للحظات مستغرق النظر في المدفأة المشتعلة في عمق الصالة. في الواقع، لم يكن هناك برد حقيقي في العاصمة، خلال تلك الأيام الخريفية، لكنَّ للمدفأة دوراً آخر غير أن تُدْفئ البشَرة وحْدها.

شخصياً، أحب المدفأة المتَّقدة حين تملأ الأمكنة بالضوء فتشرق النَّفْس. تُعْجِبني الطَّريقة التي توضع بها قطع الخشب تباعاً، وكيف تحرك القُضْبان الحديد العيدان المحترقة والجمْر الملتهب. أبقى ساهياً لفَتْرة، صامتاً وأنا أنظر عميقاً إلى اللَّهب تتراقص خلف الباب الزُّجاجي الصغير.

تَشْرُبْ شِّي حَاجَة؟

لا، شكراً. بالَلَّه شْرَبْتْ عَادْ جِيتْ.

إيوا شِّي قهوة على الأقل.

منذ التقيْنا لأوَّل مرة، منذ سَنَتنَا الأُولى في الرباط، العام 1972، أذْكر، وكنَّا ضمن أول فوْج في مركز التكوين المسرحي، بقيت دائماً وفيّاً في انتظارها. إذا غابتْ حتى تحضر، وإذا خرجتْ حتى تعود، وإذا نسيتْ حتى تتَذكَّر.

كانت شخصيتها قوية. اقْتحمتْني مباشرةً وهي تمدُّ في اتّجاهي يداً سريعةً: «بورانْ، اسْمي بورانْ»، وكان على وجْهِهَا سمْتُ نجْمة مُقْبلة. أذْكر أيضاً: «غيْثْ، غيْث العروسي، طالبٌ من الدار البيْضاء». «حتَّى أنا طالبة من الدار البيضاء».

«أوْلِيَاتْ لِبلادْ donc». «إيوا، شَايْلاَّهْ آكَازَابْلاَنكا!». «مْعَاكْ الحق، كْوَيْزَا وولْيداتْها.. وبناتْها حتَّى هُوماً». ثم، «تَشرَّفْنَا».. «تشرَّفْنا». وتبادلْنا ضحكتنا الأولى.

شيْءٌ مَّا بدأ هُنَاك. لَمْعَة ضوء بعيدةٌ في العينَيْن. ظُلَيْل ناعم أيضاً. خيطُ شغَفٍ مُرْهَف. فجْأةً، وُلِدت من جديد، هناك تحت نظْرتها البِكْر.

كنا قد صرْنا، داخل المركز، ثنائياً متوافقاً، متلائماً في كُلِّ شيء كتوأم، حتى إننا بدأنا نقتسم الخبز والكلمات والأفكار، نختار الأسْود، عموماً، لوناً أثيراً لملابسنا، ونتصرف معاً تصرفات بعض ممثِّلي هوليوودْ على عهد أفْلام الأبيض والأسود، في الأربعينيَّات والخمْسينيَّات من القرْن الماضي. أقول للجميع، «قالتْ لي بورانْ..»، وهي تقول أيضاً، «قال لي غيْث - وأحياناً قال لي العروسي..». نستحضر اسْمَيْنا في غيبتنا، وفي حضورنا. ونكْتبهما في الدَّفاتر وعلى طاولات الدَّرْس. كما اعتدنا أن يلوِّح، أحدنا للآخر، منْ بعيد. كنا نحرِّكُ أيْدينا في التَّلْويحات المسترْسَلة كأجنحة عصافير ترفرف اغْتباطاً بالفراغ الهائل الحرّ. كان واضحاً أنني أكبرها، من حيث الطول، ببضعة سنتمترات، وبِستٍّ أو سبع سنوات أو ربما أكثر قليلاً. ولعلّي كُنْتُ أفوقها، بجرعات أكثر من التَّعلُّق. صحيح، هي أيضاً. لكنني - أنا - كنت أفوقها هكذا، بفضل ما كُنْتُ أحوزه من طاقة تحمُّل ووفْرة صبْر (هل ما زِلْتُ؟). في كُلِّ حال، ظلَّ هذا إحساسي دائماً.

في لحظة، وقفْت وعيناي تحدِّقان في النار.

خطوت في اتجاه الشرفة وسرحْت بالنَّظر من خلف الزجاج المُوصد. بعضٌ من بنايات الرباط أمام امتداد العين. جانب من الشارع ومنعطف إبراهام لنكولن الدَّائري والسيارات العابرة. فكَّرت: هناك، خلف تلك النوافذ والشرفات المضاءة والمنطفئة، لا أحد يعرف ما الذي يحدث للأرْواح المعذَّبة في صمت!

إلى الآن، أقصد إلى تلك اللحظة التي فيها زُرْتُها، لم تُخْف بورانْ مشاعرها. لم تستطع التخلّي عن أسباب رفْضها الغامض لعلاقة حبٍّ كان يمكن أن تمتد عبْر الزمان والمكان،

الرسوم المصاحبة للنصوص تفصيل من لوحات فرغلي عبد الحفيظ - مصر



خصوصاً علاقة الزواج التي كانت مُتَوقَّعة. كانت قد قالت إنها «لا تُريدُ أَنْ تتعذَّب»، وقالت إنها «لا تريد أن تعذِّب أحداً آخر بسببها»، وقالت إنها لا تنكر «ما كُنَّا اقتسَمْناه طويلاً من لحظات رائعة، وما بقينا نَقْتسمه كصديقَيْن»، قالت إنها لا تستطيع التخلّص من ذكرياتنا الكثيرة، «لا أحد بإمكانه محْو الذكريات من ذاكرته. فما بالك إذا كان شخصاً مثلي ليست حياته إلا مجرد ذكريات». اسْتَدْعَيْتُ تلك الذكريات المُرَّة من جديد. أَتى بها السيّاق فقط. ما كنت راغباً في ذلك. وتقريباً، أعادت إلى مسمعي نفس الجمل القديمة الصغيرة اللاَّهبة. تَحَشْرَجَ صوتي وأنا أستعيد معها ما حدث لي، تلك الليلة البعيدة بالذات، حين أَبْدتْ رغبتَها المفْزِعة فكاد صدْري يَفْرغ من هوائه. كنت سأَلْتُك، بوران، عمَّا إذا كان الأذى ضرورياً كالحبِّ لكَي يكون الإنسان إنساناً؟ ولم تردِّي. لم يُعْجبْك سؤالي. وطبعاً، لم تُقْنِعْني لمْعَةُ الابتسام التي بدتْ لي هازِئَةً. تسرْسبْتُ عبْر باب الشّقّة (هذي الشّقّة بالذات لو كانت تسْمع وتشْهَدُ!) وانْحدرْتُ مع الدّرُوج شِبْهَ حطامٍ كما لو كنتُ ترنَّحت في هاوية.

ثم رأيْتُ دَمْعاً يَسْبِقُ نَظْرتَها.

بَدَا واضحاً أنها انْصرفَتْ عنّي، فجأةً، إلى ضِفَّةٍ أُخْرى. فأمسكْت عن الكلام.

وفي لحظة، مَدَّتْ يدَها صَوْبَ وَجْنَتي بنعومة.

بانضي، يا لَكَ من مُخْلصٍ ثمين! ما زِلْتَ تحْتَفظُ بنَظْرتي القديمة في عينَيْك. (أوهْ يا بوران! عشت دائماً أَسْأَلُ نَفْسي لماذا حرَمْتني؟).

تأسَّفتْ. كان ينْبغي أَنْ أُوقِفَ تلكَ النَّظْرةَ (قالتْ لي)، حين أَصْبَحَ ما يجمعنا أَنظفَ وأجملَ وأعمقَ من تلك القذارة التي كان علينا أَنْ نمارسها. (قالت أيضاً) هل تعرف؟ كنت بدأْتُ أكْرَه نَفْسي، كلما تحركْتُ بين الناس، كنت أَخجل وأنا أُحسُّ إحساساً غريباً مقلقاً كأنَّ رائحةَ جنْسٍ تفوح منّي. أعلمُ، لم يكنْ ذلك إحساساً حقيقياً، لكنَّني كنت بدأت أَشمُّ العفونة تنْضحُ من ملابسي، من لحْمي ومن كلِّ ثُقوبِ جسدي. (قالت مَسْهبة) ارتعبْت. أَردْتُك أَنْ تَبقى في المكان الذي تمنّيتُه لك. كرهْت نَفْسي حقّاً، خصوصاً حين كانت الأيام تكْذب عليَّ وتُبْعد عني كلَّ أَمَلٍ في العثورِ على أبي. ثم صرتُ أَهرب من الكلمات التي كانت ترفع من شأني وتفْرح بي في مسرحياتك، خِفْتُ أَنْ أُصدِّقَ الأرجوحة الجميلة التي كنت بدأت تُشيِّدها لي

في كلِّ مسرحيةٍ جديدة. خِفْتُ عليكَ من يأسي. ولكنَّني آسفَة في كلِّ الأحوال.

لا حاجةَ، الآن، إلى الأسف، بُورانْ. تفهَّمتُ ونَسيتُ!

كلامٌ، مجرَّدُ كلامٍ. أعرفُ أنَّكَ لم تَنْسَ.

حسناً أنَّ ذلك جاء في وقْته - قلْت.

لم يكنْ سهْلاً علينا - أنا وأنْتَ - أنْ نتصارحَ.

لكنَّني أبْقيْتُ على حبِّنا...

كُنْتَ التمستَ تفهُّمك فقبلْت، ووعدْتَني.

آه، يا حينما أعدك يا بورانْ!

(فكَّرتُ، لو أنَّني كنت انتبهتُ إلى نفْسي وقْتها، كنتُ سأتفادى أصْلاً ذلك الموقف المحْزن الجارح، تلك الصدمة في الحقيقة، وقسْوة عبارتها الباردة: «اسْمحْ لي، بأنْ أكون فظَّةً قليلاً معك. دعْنا نبْقَ صديقيْن فقط!»).

ثم، تحرَّكت أصابعها المرْتجفة على وجْنتي من جديد. و، «هيَّا، دعْنا لا نرتعش. كبرنا الآن عنْ ذلك». ها أنا أدرك أخيراً أنَّه كان عليَّ أنْ أقبل وضْعي كصديق سيئ الحظّ.

ورأيتها تفتح درْج مكتبها وتخْرج ملفّاً منتفخاً أزرق.

عادت تتطلّع إليّ وهي تجْلس قبالتي هذه المرة. لفت انتباهي الأثر الطفيف لقلّة نوْم في عينيْها، وأحمر شفاه باردٌ على شفتيْها. كان واضحاً أن نظْرتها تجعّدتْ، ولم تعُدْ نبرة صوْتها هي ذاتها. ربما من فرط العزلة الطويلة التي فرضتْها على نفْسها. لاحظت أنها كانت تتكلم قليلاً، وتنْقطع قليلاً. تبقى ساهيةً للحظات قبل أن تستأنف.

وبدون أنْ تدْعوَني - حتّى - إلى الإنْصات، شرَعتْ تقْرأُ بصوت مسموع علتْه بحّةٌ متحشْرجة. كانت تدرك جيداً أنني كنت مستعداً على الدوام لأنْصت إليها ساعات وساعات بدون أدْنى ملل. حتى صمتها المعتاد كنت تعلَّمتُ كيف أتسمَّعه وكيف ألْتقطه، وكيف أكْتبُه في مسرحياتي. وكانت دائماً تدرك أنه صمتها الخاصّ، فتعرف كيف تقوله على الخشبات (ياألله! يا لذلك الحضور الوهَّاج القوي الآسر في المسارح!).

كانت يداها ترجفان بالصفحات.

وبعد هنيْهات، سمعْتها تبكي الكلمات التي كانتْ تقْرؤها.

بدا لي كأنَّها محاولة أوطوبيوغرافية في أول تشكّلها (أو لعلّها أفقٌ مّا لكتابة أوّلية عما كانتْ بدأتْ تسمّيه «le tragique de sa vie personnelle»، مأساتيّ حياتها الشخصية.). ربما عليَّ أن أُذكِّر نفْسي، بأنها بدتْ لي - في نفس الآن - وكأنها تقرأ ما يشبه رسالة وداع! فكرت هكذا من وحي ما كنت أسمعه، في ظلّ تلك اللحظة. وسرعان ما خجلْت من فكرةٍ سامَّة كهذه فلم أقلْها. أقْنعت نفْسي، على الفور، بأنَّه مجرد هاجس طارئ بغيض لا يليق بمنْ نحبّ.

بعد سهْوٍ خفيف آخر، عادتْ إليّ (بكْماء تريد أنْ تقول شيئاً!)

أحنُّ إلى صبيِّ الصُّحُف، حدِّثْني عنْهُ بلُطفك.

ثاني يا بوران! أرجوك، ليس وقْته.

ورجتْني بترفّق، وابتسامة متسامحة، فاستسْلمْت. كان عليَّ أنْ أكرر أمامها - مجدّداً - نفْس الحكاية التي سبق وسمعتْها مني مرّات ومرّات، مع تفاصيل كانت تنْقص هنا أو تنْضاف هناك. لم تضْجرْ أبداً، رغم أنّها مجرد حكاية عديمة الفائدة بالنَّظر إلى ما ظلَّتْ تَنْتَظِرُهُ من التاريخ، ولا أنا ضجرْت. عشرات المرات كنت حكيت لها ذلك الفيلم الذي مثَّلْت فيه - وأنا طفل - دور حياتي! وفي كلِّ مرة، كانَتْ تتلذَّذ بتاريخي الصغير، وهي تقول ليس عيباً أنْ نكرِّر. المهم أنْ نعرف كيف نكرِّر! ثم استحْضرتْ على التوّ مشْهدها الأثير في فيلم «كازابلانكا»، حين تطْلب إنْغريد برْغمانْ من عازف الجاز أن يعيد على مسْمعها الجملة الموسيقية التي حرّكتْ وجعها حدّ البكاء، Play it again, Sam (اعْزفْها ثانيةً، يا سامْ!)، قبل أن يلتحق هامْفري بوغارْتْ بالمكان هلعاً من الموسيقى التي كان العازف يكرّرها تحت النظرة الممتلئة بالدمع!

عادت بورانْ لتمدّ إليّ يدها، هذه المرّة، فمددْتُ يدي. ظلّتْ محتفظةً بها مطوّلاً، وهي تسْتحثُّني على مواصلة اسْتعاداتي (كان الوقْت قد فات! هل كانتْ لاتزال في حاجة إلى أنْ تعتذر؟).

قبل ذلك اللقاء الأخير، كنت واكبْتُ انْحطاط أشْهرها الأخيرة.

كانت قد تسمَّمتْ أيامُها تماماً.

ولكنَّني لم أتوقَّعْ ما كانتْ تُفكِّرُ فيه. لا أنْكرُ الآنَ، لديَّ فهْمٌ بطيءٌ يتأخَّر عادةً (غباءٌ تقْريباً) يجْعلني مثل تلك الشخصية التي تظن، في إحدى روايات بيكيت، أنها وحْدها في البيْت منْ يفْهم شيئاً في الطَّماطم!

ربَّما كانتْ قد فاتتْني أشياءُ كثيرةٌ في حياة بُورانْ، وفي بيْتها.

لقد ظللْتُ، رغم العلاقة وتعاوننا المسرحي المتواصل، ممتلئاً بسوْرة غضبٍ خامد، مرٍّ وعنيد. أحاول أنْ أتناساه فيعاود الوطْء والحضُور. وأبداً، لم أتخفَّفْ من ذلك الانصراف المهين البارد الذي أحرقني من الداخل (أنْ نبْقى صديقيْن فقط!). كان عليَّ أنْ أنتظر طويلاً كي أعيد تركيب حياتي في غيْبتها. وأعترف أيضاً، لم أتفادَ دائماً آثار تلك الخسارة. ظلّ الحبُّ (هل كان حبّاً من جانب واحد؟) مركوناً على رفٍّ محجوب. ولم أتلقَّ اعتذاراً بلْ ولمْ أطْلبْهُ. بقيت أتصرّف في إطار مشاريع عملنا الاحترافية. نتواصل لنشْتغل فحسب.

واضح أنها مختلفة اللّيْلة، ترى هل عثرتْ على تحدّيها الخاص؟

داعبْتها،

(Tout est autrement, cette nuit !)، كلُّ شيء مختلفٌ هذه الليلة!

تأفّفتْ، وحرّكتْ كتفيْها قليلاً (غير عابئة). ثم ألحّتْ من جديد، واصلْ، أرجوك، لا تنْس صبي الجرائد.

(قالت) لعلّي لم أقلْ لك منْ قبل كمْ أحببت الطفل الذي كُنْتَهُ! أحببْته بالأخص هناك، في بار لاجيرونْد. فكّرت دائماً في أنه قد يكون رأى أبي. هل تصدّق؟ قد لا تدرك هنا الإحساس الذي لديَّ، فحين يكون لك أبٌ ولم تر أبداً عينيْه، تتعلق بكلّ عينيْن رأتاه أو يفترض أنهما رأتاه!

تسألني من جديد.

هل حقّاً كنْت ذلك الطفل؟

---

*مقطع من رواية جديدة تصدر قريباً تحت عنوان (لا أحد رأى الملك في القمر)

بجوار الملاحات

مؤمن سمير

مصر

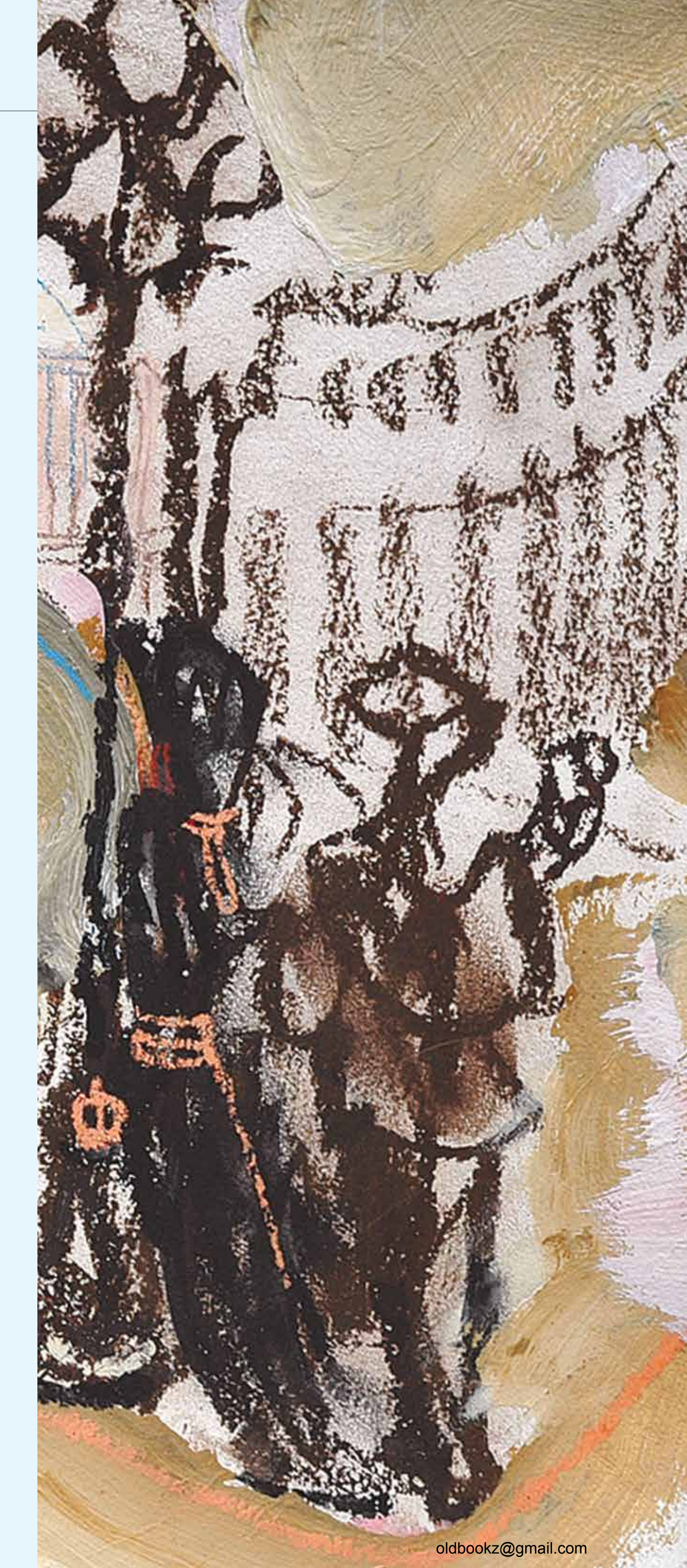
عمودُ النورِ يبِصّ على تلالِ الملحِ
والظِلال تعصرُ الماءَ وتمسحُ إشاراتِ
السحابةِ
وقبلاتِ كفوفهم...
أنا عابرٌ أُصفّرُ للقططِ السوداءِ فتمشي ورائي
ثم أخوض فأجد للملحِ مكاناً
وسط الطيور...
لا أنسى الأشجار الجرداء
حتى لو هربت ببصري
لأسفل، عقابها العادلِ
أن يخنقها الصيادونَ
يوم يصيروا عواصفَ
أو ضحكاتٍ
كاذبة...

مُلَثّمٌ أشدُ من الشرفاتِ حبالَها
وأبرمها مع الشتاءِ،
لأتمكن من بناءِ الحُبِّ على مقاسِ
الملاكات
وتهيئةِ صَخَبٍ لإغماضِ عيونهنَ
وراء الأعضاءِ
التي تجوسُ الشوارعَ ليلاً...

هنا الجَرَّافاتُ توازِنُ بين قسوتِها
وطراوةِ القتلِ،
هنا نحنُ فينا أم في الرهبةِ ؟

يبدو أنني اقتربتُ أكثر مما يجب،
رغم كوني لا أملك بوقاً
وسط السيارات القريبة
ولا جوالات أساعدُ بها الحَمَّالينَ
ولا عيناً مضيئةً أشترط بها
على الشمسِ
ألا تغتاظَ من رقصِ النوافذِ
فتصنعَ تماثيل ملحيةٍ
تنسى فيها الثقوب....

أنا عابرٌ معي حَيَّةٌ سأطلقها على المناظر،
ولأن لساني مشقوقٌ وساقي تكرهني
سأنسى أسرع.. وأسرع..



قصائد

انتصار دوليب
السودان



الحقيبة

ترحل من ثوب إلى آخر
لا تمتلئ بهم ولا تعرف شيئاً عنهم
الحقيبة لا تنتبه إلى الثياب، بل إلى الرحيل.

الغصن لا يتكئ على شجرة
لا يشتعل
الغصن رزين
لا يركن إلى بدايات، أو نهايات.

الغصن في الحقيبة
والحقيبة على الغصن.

لا تهمس بي

لا تهمس
سيستمع إليك العابرون
وسيقومون بسرقتي
من صوتِك
حينها ستأتي النار إلى يديك،
في وقت متأخر
ستطبق الحبال على شفتيك
ولن تسمع أذنيك سوى تلك الصرخات
التي تقصم ظهر النافذة.

لا تهمس
الهواء هو جسدي
دعني بداخلك
بـ بربريتي الصغيرة
أهز جدارك بأزواج القلق الصفراء
وأستغرق في خطاياي المجهولة
لن تمسني المغفرة أبدا
لو همست بي.

لا تهمس
تحتاج بعض الهدوء لـ حفظ مرآتك
قبل أن تشب عن فمك.

تبريد الحديقة

هليوس
لا يغادر الحديقة
والغصن العارف، يشتهي سيلينا
وبردها الملكي.

«لا تبعدي ثوبك
لا تكتبي سلامك في الحدود
لا ترسلي جرحك للسقوف القديمة
لن تحتمله
أورقي ها هنا سيلينا
لا تمري كغريبة».

الحديقة يحاصرها الخوف
من حريق
لن يحتويها.

تمـــويه

يموه قلـبه
راحـلاً من اسم إلى آخـر
حاملاً في فمه جوهـرة
معجونة من دماءٍ
وزر لامـــع
مضغوطــ من عرق يابس.

يرحل عابثـاً

يومـئ للجميع بـ عرفه الكاذب
ناثراً إشاعته، وبياناته المـنـمقة

ثم يمضي وهو يضحك
على شفاههم.

رأســـي الذي لا ينمــو مني

رأسي اليوم لا ينمو مني
ربما ينمو من باب بارد
أو نافذة لـم تهتـم يومـاً بـأن تكون لها
هويـة.

هنا الرأس الغريب
يجعلني مشبوهة لي
أفكر في اقتلاعه
ورش مطهر أبدي هناك.

أنـا أتعمد تجزئـــتي

أختبئ خلفـــي
لن أرث أمامي يوماً.

أتلصص علي من ثقب بابي
ثمة متسع بالكاد
كي أحدق في حجارتي.

أركض خلفي
أدق أجراس الغبار
فـلا أنتبـه، ولـو لـ أمـد قصيـر مـن
الأرض.

لا أريد أن أتقن لفقي
أتغاضى عن عقد صفقات معي
أنا أعتمد تجزئتي
لا أستطيعني في قالب واحد.

تصـــور مليء بالفاكهة

يا له من تصور مليء بالفاكهة
أن تراني كحبة كرز
على طاولة الضجة
وتفاحة لا تستطيع تفريغ بياناتها
إلا على تلك الأريكة
المُرة.

لم لا أتناول ظـلي كمـا أريد؟

لم لا أتناول ظــلي كما أريد

لم لا ألعقه كـ قطعة حلوى
وأحمله لجوار المدفأة
يتلظى بـ لعابها
ويسيل تُـرتـبه على فمي
كخـطمي، ضارة بالصحة.

لم لا أسكبه على مائدتي
دفعة واحدة، وأقسمه
ربعاً للأماكن البعيدة
ربعاً للنهر الذي ضل طريقه
والبقيـة للمـرآة التـي انكسـرت علـى
ظهـري
بالأمس.

لست كما يقولون
أمتلك أجنحة ولا أملك عقلاً
أنا فقط لا أريد ظلاً
ينظر إلـــى الوراء.

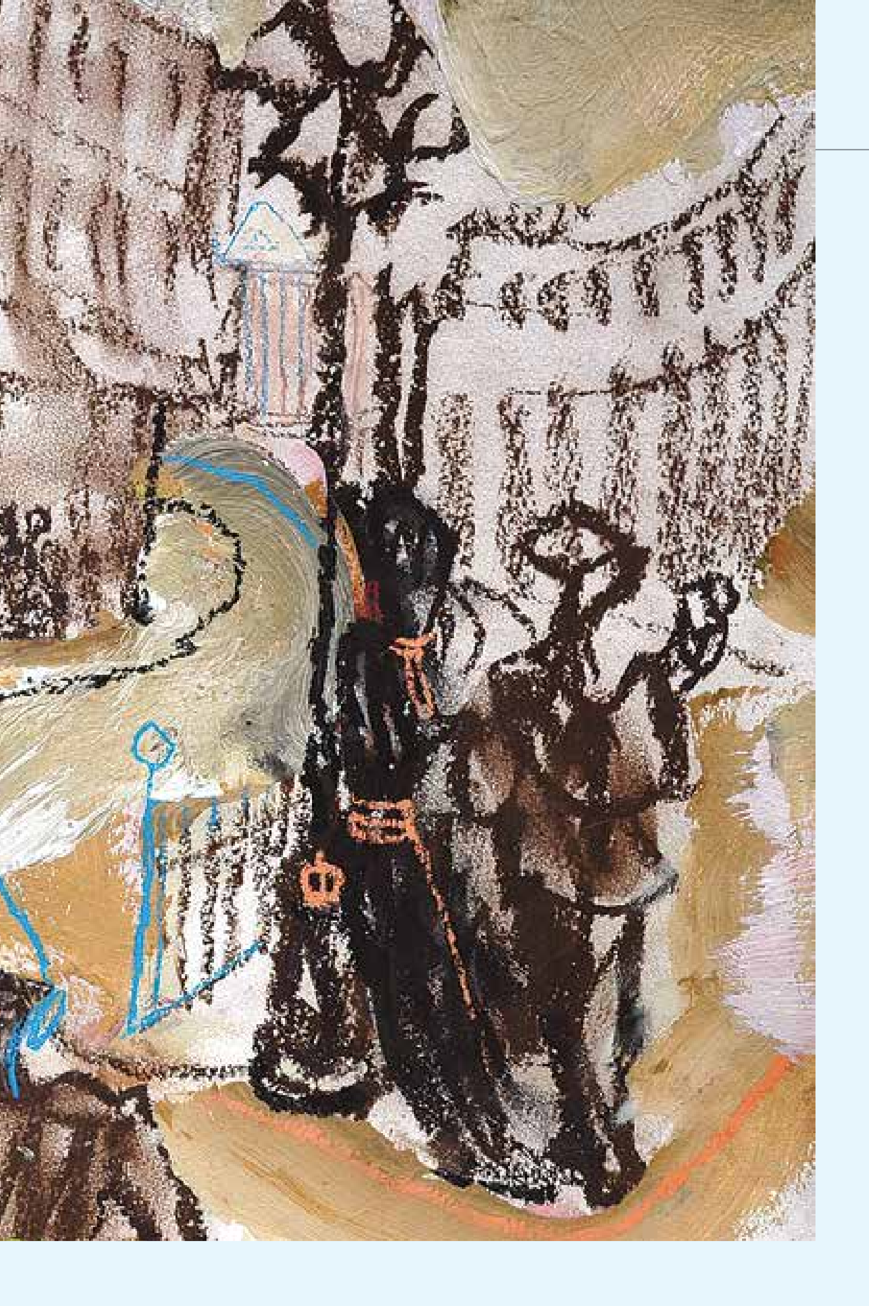
المتبقــية مني

الوحيدة المتبقية مني
لا تجيب
تركتها يوماً عند السفح الخــاص بــي
والآن لا تُــجيب
لا يـــهم.

ربمـــا كانت انعكاساً روتينياً
لنهايات قدمي.

المنديل الممتلــئ بالكمثـرى

هنا المنديل الممتلئ بالكمثرى
المنديل القصير جداً
كـ جولة لؤلؤة بـ محارتـــها
الضيق كـ منتصف الليل
ورائحته الخفيضة كـ موت لا يشبهه
لم يعبر الحديقة يوماً
لكنه يمتلئ بلون الفاكهة
ربما زائفة هي
وربما تعيش في قصة لا يجتاحها أمر
التشغيل
لكنه مثير جداً
كـ كذبة فوقية الصنع.



حالة سطو

حياتي محمد أحمد
السودان

ما هـؤلاء؟! ومن أين جـاءوا؟! القامة قصيرة.. الأجسام ممتلئة.. الجلابيب كثيفةٍ وبلون الرماد. وأغطية الرأس مثلها.. الأحذية مغلقة صنعت من جلود حيوانات نادرة، هبطوا فجأة بعاصمة البلاد، وانتشروا في الدروب والمحلات. وعمّت أخبارهم الأصقاع كرائحة نفّاذة في غرفة ضيقة في صيف استوائي. تجدهم وحداناً على ظلال العمائر وأمام مداخل المساجد وتحت الشمس جائلين وجالسين. يسألون الناس بلا إلحاح، فيعطونهم بلا تردد دون سائر المتسولين. فترمى لهم العملة المعدنية لتستقر أو تقفز عن صحونهم التي يمسكون بها كأنها مقود حافلة. ويحرص الجميع على الابتعاد من هؤلاء. ورغم أن زحمة المشاة بالمدينة تجعل الشخص يصطدم بالناس أحياناً أو يحس بملامسة صدورهم وبطونهم خلفه، إلا أنه لا يجرؤ أحد على الاقتراب من هؤلاء، فهل هم مصابون في أنفاسهم وأنوفهم؟! لا أدري!! وإذا دخلوا السوق جحظت العيون.. وساد الهمس.. وخمد صخب الباعة وتواروا تحت منصات البيع ووراء تلال معروضاتهم وودُّوا لو يغوصوا فيها!. وإذا أطلّ هؤلاء على المطاعم والمقاهي خفَّ أصحابها لخدمتهم في رهبة، بينما تسلل بعض الزبائن في وجل وعجل وهم ينفضون أيديهم ويمسحون أفواههم دون مواصلة ما كانوا يتناولون. فهل يمكن لعاقل أو حتى نصف عاقل أن يدنو من هؤلاء البشرِ ولا بشر؟!. أغراب جفل الرجال عنهم وصاروا معهم وسط الزِّحام كألواح مغناطيسية تشابهت أقطابها.

القوم القصار جامدون كالأبنوس صامتون كالبوم وغير عابئين بفرفرة الناس حولهم. وعندما يختار هؤلاء المساجد ويقفون بأوانيهم نصف الكروية يترقبهم البعض من داخل هذه المساجد وحماماتها عبر النوافذ. وينتظرون انصرافهم بأية حالة. وشوهد بعض المصلين يعبرون عبر المخارج المخصصة للحريم بينما قفز آخرون فوق السور وتطايرت عماماتهم ونعالهم! وبعد أن ابتعدوا قليلاً صاروا ينظرون خلفهم ماذا جرى. كما لو كانوا في تظاهرة ضد نظام مستبد.

اتخذ القوم القصار للرجال كل مرصد وممر، وطرقوا لهم كل مكان للعبادة والعمل والسكن. وأقدامهم المفلطحة تشهد بذلك، وتبدو أحذيتهم تحتهم كأنها صغار الهجرس تتبعهم. وكادوا يصلون لقوارب الصيد في عرض النيل وخيام البدو في الخلاء



ونقاط المراقبة الحدودية في الصحاري والجبال والأدغال. وبالفعل وصل بعضهم إلى مناطق نائية وقرى منسية بائسة لا تصلها السلطات الحكومية إلا لـ (خمّ) انتخابات أو جلب جباية أو قنص معارض. لكن لكل مهنة متاعب واقتحامات. إنهم يلاحقون بني جنسهم بكلمة واحدة تنزلق منهم كالعطسة دون أن تبين حروفها:

- الله... (يكررونها قليلاً مع يد ممدودة دوماً)

وأحياناً يزيدون:

- يا محسنين.. (وينطقون الحاء هاءً)

احتاط الرجال بكسور نقدية وعاونتهم النساء في ذلك ما لم يساعدوهم في غيره لمقابلة كل سائل يمرون عليه أو يمر عليهم.. لا فرق، حتى يكونوا في مأمنٍ ونجاة من هؤلاء. وصارت كل امرأة تراقب الأمر بحذر وفزعٍ شديدين خاصة عندما شحت العملة المعدنية ودخلت السوق الأسود. وقيل إن هؤلاء يبيعونها كالحصى في جنح الليل لتأخذ دورتها غير المتكافئة لهم.

خشي الجميع من المجهول وحامت نذر الشؤم في النفوس وطاردت الهواجس الناس حتى في أحلامهم وسرحانهم. اكتسب أصحاب الوجوه المستديرة شهرة وقيمة. أليست الشهرة أن تكون بارزاً ولو في اتجاه الجحيم؟! أليست الأهمية أن يطيعك الناس ولو كرهاً، وتطمع في أن يفسحوا لك ولو في بقاع الحج وصفِّ الصلاة؟!.

عموماً هي شهرة جاءت فجأة مثلما ظهر أصحابها. وبعض الشهرة تأتي بغتة لأي سبب.

يتهم أصحاب الطواقي الرمادية بـ «الخزا بزا» ولكن ملامحهم المشعة بالصحة تكاد تكذب ذلك. وأشيع أن رائحتهم مؤذية، إلا أن من اقترب منهم بالخطأ لم يشم منتناً على الإطلاق. وقيل: كل البلاء في المصافحة، فبخل الرجال بأيديهم وأخفوها كأنهم يعانون البرد. لكن لم يحدث لمن صافحهم أن تلاشت إحدى أذنيه أو ألغيت أنفه من الوجود!.

في ظهر جمعة مشهودة امتلأت أكياس وجيوب بل والصحون الحديدية والقرعية لهؤلاء المتسولين وزملائهم العاديين. ولأول مرة تشكر المهنة ويحسد محترفوها ويلجأ إليها أدعياء ويعيش في كنفها أسوياء. ويبدو أن الحاجة كافرة كما يقال. كان القوم القصار يستخدمون أسلحتهم على طريقتهم. ومزيج من نظرة حادة وهمهمة منهم تكفي لتنفيذ التحدي. فإن لم يمنحهم الرجل أي شيء (لله)، سلبوه أعز شيء له قطعة ثمينة منه وتركوها كبنان الطفل مع التلطف!! يا للحول والقوة الإلهية، سرقوا ذلك وأبقوا الموضع مستوياً كسطح الكرة لا مخرج فيه إلا للسوائل الحامضة. ويبقى الشخص بين كونه كرة وكونه رجلاً أو أي كائن آخر. وما أفجع أن يكتشف الرجل بغتة أن بضاعته نهبت. وحدث ذلك لبخيل في قلب السوق فصرخ صراخاً مدوياً ذهل له كل من سمع فتطاير الرجال فوق بعضهم بعضاً، وقادهم حبّ الاستطلاع المفرط لمحاولة جس الضحية والبحث عن تفاصيل حدوث النكبة. وصاحب رأس المال المفقود في تشنّج وهياج جنوني، ويحكم على الجزء المفقود بيد مبسوطة، نعم مبسوطة لا مقبوضة.

احتار عتاة المنجمين والسحرة ونفوا عضوية هؤلاء الرماديين وأدانوا تصرفاتهم. فقط اكتفوا بالشجب والاستنكار دون تدخل لإبطال مفعولهم، ولو أرادوا لفعلوا. فهل خافوا على أرصدتهم؟!.

انطلقت صافرات سيارات الإسعاف نحو المشافي من كل اتجاه حتى ظن الناس أن كل صيحة جديدة لضحية جديدة. واستقبلت أقسام الطوارئ حالات مروّعة، وهرع الأطباء خلف كل حالة وكشفها جماعياً بأسرع ما يكون. وفي دوائر الشرطة رنّت التلفونات وأُصدرت التعليمات وتحركت الدوريات وانتشر الجنود وتملّص بعضهم. تم القبض على معظم الرماديين بلا مقاومة. هل تمّ تخديرهم وصعقهم كهربائياً أو ضربهم في مفارق أرجلهم؟! لا أدري، لكن عند التحري كانوا يردّدون وبلسان متعب ذات الكلمة (لله). وبإضافة يا (مهسنات) هذه المرة.

الأجندة واللاسلكي

د. وليد سيف
فلسطين

كان شهاب يلح كل مرة للخروج معي إلى التحرير وهو يجلس إلى جواري وأنا أتابع نشرات الأخبار وأتحدث بحماس عن أبطال الثورة. تختلط في ذهنه الأفكار والمفاهيم حولها بين ما تبثه القنوات الرسمية وغيرها.. بين ما أقوله أنا وما يقوله غيري من أهله وجيرانه وزملائه عنها من مؤيد لمعارض ومن محب لكاره.. أخيراً سمحت له بأن يصحبني وأنا ذاهب لألتقي بأصحابي هناك.

في قلب التحرير وفي عز الأيام الحلوة، الفرحة بالثورة بعد تنحي مبارك، تحول الميدان إلى ساحة للاحتفال بالثوار الحقيقيين الذين ذاقوا مرارة الأيام الصعبة واستطعموا حلاوة النصر الذي تحقق بفضل شجاعتهم وإصرارهم. كانوا يسيرون في خيلاء واعتزاز بما أنجزوه رغم ما يبدو على وجوههم من آثار الإجهاد والجهاد حتى لو لم يحظ البعض منهم بإصابات ظاهرة كانت تزين أصحابها كأوسمة. كان معظمهم شباباً صغاراً تزدان بهم المسيرات وهم يقودون الهتافات.

نظر أحدهم نحوي أنا ومجموعة من أصدقائي المثقفين وقال: «لماذا لا تهتفون على الأقل.. لقد تركنا بيوتنا وأقمنا هنا من أجل الثورة.. كنا نموت في البرد والعراء.. ينهال علينا الرصاص والقنابل وأنتم بالتأكيد كنتم على مقاعدكم الوثيرة تحتسون الـ (نيس كافيه)، متدثرين بأغطيتكم الثقيلة وفي متناول أيديكم صحون اللب والفيشار وأنتم تتابعون نشرات الأخبار.. وتمنعون أولادكم من الانضمام إلينا.. أتضنون علينا حتى بالهتاف.. و تكتفون بالتصوير بين الدبابات؟».. أجاب أحدنا: «لم نأت لنتصور مع الدبابات بل نحن نأتي دائماً لنشارككم معنوياً ونجتمع بينكم.. نفكر في الشأن العام ونتدبر ماذا يمكن أن نكتب أو نفعل في المستقبل». أجاب الشاب في سخرية: «وماله اكتبوا وفكروا.. و اهتفوا أيضاً معنا».

نظر إليه ابني الصبي شهاب متحفزاً وقال: «هما دول الثوار.. دا قليل الأدب.. ما بيحترمش اللي أكبر منه».. ثم نظر إلى الشاب صائحاً في حدة: «وانت مالك انت.. احترم اللي أكبر منك».. أشرت له بأن يصمت ورد الشاب مستفزاً متجاهلاً رد الصغير وموجهاً حديثه لنا: «انتوا مش عارفين حاجة الثورة بتتسرق وانتوا جايين تتفرجوا» ومر من جوارنا كاظماً غيظه.

كان معظم من في سن شهاب يلعبون ويمرحون ويهتفون ويغنون فرحين بمنظر الدبابات والجنود. أويساهمون في تنظيف الشارع أو دهان الرصيف. ولكنه وقف بقامته القصيرة بيننا لا يفارقنا وقد مالت رأسه للخلف ناظراً لأعلى مستطلعاً وجوهنا ومنصتاً لآرائنا وحواراتنا وقد بدت على وجهه علامات استفهام بلا حدود. من حين لآخر كنا نسمع صوت صياح وتدافع مجموعات من الحضور «ضبطنا مخبر مندس.. ضبطنا أمين شرطة مندس.. ضبطنا بلطجي مندس..». وتأتي أصوات الضرب والشتائم عن بعد.

أراد شهاب أن يتدخل في حوارنا وأن يجادل معترضاً على استخدام العنف من قبل الثوار السلميين ضد من يضبطوهم من المندسين. فلم يلتفت له أحد.. ثم عاد يثبت حضوره بين الكبار «بس.. أكيد فيه ناس أجانب مندسة وسطينا برضه. اللي بيقولوا عليهم بتوع الأجندات». نظرت له مع قرصة خفيفة على كتفه ليصمت. ولكن أحد الحاضرين اهتم بأن يشرح له: «موضوع الأجندات دا كذبة يا حبيبي.. طلعوها بتوع النظام القديم عشان يسيئوا للثورة والثوار».

عاد شهاب ليسأل: «يعني أميركا وإسرائيل وإيران مش حاطين ناس وسطينا عشان يخربوا مصر».. انشغلنا عنه بحديثنا من جديد. وضاق من تجاهلنا وتحرك بالقرب منا ثم عاد مسرعاً صائحاً: «شوفت واحد أجنبي من بتوع الأجندات.. شكله خواجه واقف على جنب وبيتكلم في موبايل كبير له إيريال طويل بيحكي اللي بيحصل هنا وبيتكلم عربي زينا بالظبط».. صاح أحد الحاضرين على الفور مردداً ومفكراً.. «بيحكي على اللي بيحصل هنا وماسك موبايل كبير.. دا لازم لاسلكي.. يبقى أكيد شرطه فين دا؟».. فأشار شهاب بإصبعه الصغير.. «أهه هناك أهه.. الطويل العريض ده اللي لابس سويتر جلد أسود..».

اندفع الجميع نحو الرجل بأقصى سرعة.. وهم يهتفون

«الراجل دا دسيسة مخبر هناك اهه»، انتبه الرجل للصوت ورأى حركة الجموع تجاهه. فبدا عليه الذعر في الحال، وهمَّ بالفرار، ولكن في ثوان كان قد حوصر وانهال عليه الجميع ضرباً في عنف وقسوة، وتمكن أحدهم من انتزاع اللاسلكي من يده ورفعه ليراه الجميع .. «أهه لاسلكي أهه.. دا بوليس» فتزايد الضرب شدة وضراوة ثم أمكن لآخر أن يستخلص هويته ويرفعها «كارنيهه أهه.. دا أمين شرطة أمن دولة».

كان شهاب في حالة من القلق والاضطراب، يشعر بأنه تسبب في هذا الضرب المبرح الذي ينهال على الرجل، ويخشى من أن هناك نوعاً من اللبس، فعلق معارضاً «شرطة إيه دا أجنبي».. التفت له أحدهم «لا مصري من المنصورة.. فيه منهم خلقتهم زي الأجانب». صاح أحد الواقفين: «حرام عليكم كفاية».. فرد عليه الشاب الثوري: «ومش كفاية اللي بيعملوه فينا.. كل يوم ينـدسوا هما والبلطجية في وسطينا ويخرجوا يبلغوا عننا ويبعتوا لنا عربيات الأمن تلم زمايلنا وتقتل فينا».. أردت أن أعود لأصحابي ولكن شهاب صمم على أن أصحبه وهو يتابع مجموعة وهي تخرج بالشرطي وتسلمه لرجال الجيش ليعرف مصيره.

بمجرد خروج المجموعة المصاحبة للرجل صاحب اللاسلكي من كردون الميدان ظهر مجموعة من الرجال بهيئة وزي مشابهين له.. اندفعوا نحوهم وحاولوا أن ينتزعوه من أيدي الثوار الذين صمموا على تسليمه بأيديهم لجنود الجيش.. تلقاه جندي جيش صعيدي وأمسك به بقوة ليسلمه لقائده ولكن أشباه الرجل تكاثروا عليه محاولين أن يستخلصوه وقال كبيرهم: «دا أمين شرطة زميلنا».. فتساءل الشاب الثائر: «وداخل وسطينا ليه.. عشان يتجسس علينا ويبلغ عننا؟ هو الجيش مش بيحمي الثورة لازم يحمينا من مخبرين أمن الدولة». فبدا الضيق والغضب على كبير الشرطيين «بس.. بلا كلام فارغ» ثم جنب زميله المحتجز ليخلصه من يد عسكري الجيش «زميلنا وحيمشي معانا» ولكن عسكري الجيش الصعيدي تمكن من الحفاظ عليه حتى وصل به إلى الناصية حيث الدبابة وقائده وزملاؤه. وحيث مازال يحيط به مجموعة ممن سلموه من رجال التحرير.

كان الرجل مذعوراً يشكو لزملائه الشرطيين: «ضربوني وأخدوا مني الكارنية واللاسلكي والأجندة اللي بأيِّد فيها الأسامي والبيانات».. طمأنه كبيرهم في ثقة: «و لا يهمك حنجيبهم.. حنجيبهم».. صاح أفراد الشرطة في وجه ضابط الجيش في تبجح وتطاول: «دا زميلنا.. وكان بيقوم بشغله.. الميدان مليان عُمَلا وعيال مدسوسة من بتوع الأجندات.. لازم نعرفهم عشان نحمي الثورة»، تدخل الشاب الثوري: «الأجندات دي انتوا اللي تعرفوها.. انتوا ممنوعين من دخول الميدان.. انتوا بتدخلوا عشان تبلغوا عن الثوار».. تجاهل كبير الشرطيين كلام الثوري ونظر إلى ضابط الجيش في إصرار وتحد بما يشبه التهديد: «حناخده يعني حناخده».. فتهيأ جنود الجيش لردعهم ولكن ضابطهم أشار للجميع بأن يهدأوا. ثم نظر لأصحاب الشرطي نظرة مطمئنة ذات معنى رأيتها من زاويتي. ثم في لهجة حاسمة: "ياللا كلوا يروح لحاله.. أنا حاتصرف بمعرفتي»، بدأ الجميع ينصرفون في استسلام وأصواتهم تأتي عن بعد بين واثق ومتشكك في حماية الجيش للثورة، وأخذ الضابط الرجل تحت كتفه وسار به حيث سرنا وراءهم أنا وشهاب وقد انتابني الفضول لأعرف ماذا سيفعل به.. كما لحق بنا أصحاب الشرطي، جاءوا ليراقبوا عن بعد.

عند الناصية مال ضابط الجيش بالشرطي جهة اليمين قليلاً حيث ناوله اللاسلكي والكارنيه، والأجندة وأشار له بأن ينصرف. وسرعان ما هرول زملاؤه الشرطيون نحوه يهنئونه على السلامة ويرسلون لضابط الجيش التحية عن بعد ولكنه كان يبتعد في الاتجاه الآخر متجنباً النظر لهم.. نظر شهاب نحوي وسألني: «هو سابه يمشي ليه يابابا.. مش الجيش بيحمي الثورة..».. لم أجد رداً وقلت له: «ياللا بينا نروح».. كنت أشعر بانقباض يتزايد وأنا أرى السيارات المصفحة وعربات الأمن المركزي المعبأة بالجنود في طريقها للتحرير، وأنا أحيط كتف ابني بذراعي في خوف وقلق متوجهاً إلى البيت في خطوة أقرب للهرولة.

في المساء صحوت من إغفاءة لأجدني على مقعدي الوثير وإلى جواري كوب الـ (نيس كافيه)، متدثراً بغطاء ثقيل وفي متناول يدي صحن اللب والفيشار.. والتليفزيون ينيع نشرة الأخبار.. ويعلن عن ضحايا جدد نتيجة لاشتباكات وقعت بالتحرير.. ثم توالت صور الشهداء ورأيت من بينهم صورة الشاب الثوري الذي هاجمنا في الصباح.. وناديت على شهاب فلم يرد.. و لكني وجدت خطاباً تركه لي «أنا رايح أقف مع الثوار ضد بتوع الأجندات».

السرّ

وجيهة عبدالرحمن

سورية

في المقهى الشتوي، حيث كلُّ من يدخل يشغل ركناً، ويجلس على كرسي خشبي، يفرد على الطاولة البلهاء كتبه وما تأبط من جرائد باتت عبئاً ثقيلاً على من يشتريها. إلى هناك دخلتْ، وفي يدها حقيبة يد متوسطة الحجم، وقد انتفخت من رزمِ الأوراق، والكتبِ المجانية التي كانت تحظى بهم من الكتّاب الذين كانت تصادفهم. التفتت يمنة ويسرة ثم تابعت خطوها باتجاه طاولة فارغة، أُسنِدَ إليها كرسيّان من الخشب.

سحبتْ أحد الكراسي وجلست عليه، إحساسها بالمراقبة كان مرعباً، والوساوس ضجت في رأسها.

هنا المكان يكتظ بالرجال، فلا تلمح امرأة واحدة جالسة فيه، أما هي فكانت الهبة السماوية في هذا الصباح الجليدي.

راقبتها أعينهم بفضولِ من اقتحم ساحة معركة ليست لهُ، لم تعرهم أيّ انتباه، استقرّت في جلستها، وفتحت تلك الحقيبة بعد أن وضعتها على الطاولة.

أخرجت منها رزمة أوراق وقلم، دعت النادل بإصبعها لتطلب منه فنجان قهوة (سادة) ثمّ انغمست بكليّتها في عالم الصفحات البيضاء المكدّسة أمامها.

كانت العيونِ المتطفلة كالأشنيات، ما تزال تراقبها، توّاقة كانت إلى الغوص في الصفحات التي استقر عليها القلم، تريد معرفة ما قد تدونه امرأة اقتحمت عليهم مملكتهم. بين الحين والآخر كانت ترفع رأسها إلى الأعلى، تتذكر شيئاً أو تعيد إلى ذهنها ما ستكتبه، لم تكن حينذاك إلا نبتة صبّار، نبتت عنوة في صحراء بلا ملامح، لم يغرها المكان لكي تدخل إليه، بل كل ما أرادته هو أن تحظى ببقعة تشعر فيها بالحرية و أنّه لابد سيخرجها من أسرها، مكان تكثر فيه من أكل حبات الكرز لتعافها نفسها إلى الأبد، كما قال زوربا، ومن ثمّ لتكمل مشروعها السرّي في كتابة مذكراتها،لم تكن مسنّة لتدون ما مرّ معها عبر أيامها الهلامية، على أنّ المرء حين يدرك بأنّ المنية ستوافيه قريباً يبدأ بجردِ أيامه، وإحصاء كمّ اللعنات التي أصابته، وهو يمضي أعزل إلا من أحلامه، أوهامه، ومما يتوق إليه.



طويلة القامة، ذات بشرة بيضاء، بشعر مائل إلى الشقرة، بدت وكأنَّها في الأربعين ولكن هذه الأربعين ربَّما كانت بدايتها، هل وهبتها كل ما أرادت، ربَّما كانت سنونها تلك عبئاً كبيراً يثقل كاهلها.

إذاً، لِمَ ستعود بعد مضيٍّ كل تلك السنوات لتنبش بأظافرها قاع الذاكرة، لتستحضر منها ما يجدر بها تدوينه مما مضى من عمر.. كخطّ واه، لا يمكن للمرء رؤيته إلا إذا تمعَّن به أو غاص فيه ليستخرج منه اللآلئ التي لمعت فقط، على أن اللؤلؤ ينشأ من علل تصيب المحار.

بدت كالمحارة المغلقة على لؤلؤتها، ولكنَّها الآن، وفي مكان عام كهذا، رغبت في إخراجها، ووضعها على صفحاتها البيضاء.

ما تزال تشعر بالعسس يدهمون اختلاءها بنفسها، إلا أنّ ما استبد بها كان أكبر شأناً من أن تعيرهم أي انتباه.

أسدلت ستارة بينها وبينهم، وبدأت تكتب ما لم تستطع البوح به. كانت السماء في الخارج تدلقُ دلالاً من الماء على رؤوس محنية، وظهور محدبة، يسيرون في الدروب، وأعينهم أبداً إلى خطواتهم، التي يحصونها دون النظر إلى الأعلى، راقبت المطر عبر بلّور النافذة الذي كان يصرخ من سياط المطر، فلا يسمع له صوت استغاثة، تقدَّم منها أحدهم، وقف أمام الطاولة، قبالتها، يحاول قراءة ما تكتبه، لم تشعر باقتحامه عالمها، بعد أن أصدر همهمة رفعت رأسها، وإذا برجل يقف فوق رأسها، ويستأذنها بالجلوس، وكأنها أصيبت بالصمم وشلّت عضلة لسانها، لم تنطق لأنها لم تسمع ما طلبه منها هذا الواقف فوق تلال عمرها، الذي راحت تريقه على الورق، وتملأ به الخطوط المتراصة خلف بعضها.

سحب الكرسي الآخر وجلس، ليُخرج نفسه من حالة الإرباك أو ربَّما المأزق الذي وقع فيه، وقد رفضت رغبته في الجلوس، تظاهر بأنَّها وافقت على طلبه، بدأ ينهال عليها بالأسئلة، ولكنَّ يدها ظلّت أبداً ممسكة بالقلم، تخطُّ كلماتها ونظرها يثقب الصفحات التي كانت تعبِّئها دونما إعادة قراءة لما كانت تكتبه، لتصوب فيه خطأً أو تصحّح تاريخاً.

ما بال امرأة اختارت هذا المكان دون غيره لتدون فيه مذكراتها، هل نفدت الأمكنة من الأرض!.

امرأة جاءت لتفرج كرب أيامها في البوح، في أن بساط الأمان قد سحب من تحت قدميها، مذ كانت في الثالثة عشرة من عمرها، الأمر الذي جعلها ترفض الزواج من أيٍّ كان، وهي الآن تسند ظهرها إلى جدار الأربعين.

ما أرادت اقتحام هذا المكان، إلا لتخترق تابو سبعاً وعشرين سنةً خلت، بينما كانت تلك الطفلة ذات الثلاث عشرة شمعة مشتعلة، بعينين برّاقتين، وإذ بها تفاجأ بمخالب ذئب تنغرس في جسدها الطفولي، يختطفها بينما هي في طريقها من المدرسة إلى بيتهم، الذي يبعد عن المدرسة بثلاثة أزقّة، يتفرع منها دهليز ضيّق، كان رابضاً لها على مفرق الزقاق الثالث، كان اختطافه لها كالبرق الخاطف بالأبصار، إذ سحبها من يدها ليدخلها في بيت مهجور لم يكن ببعيد، ثمَّ حاول تدنيس روضة جسدها بانقضاضه كالذئب الشرس على وداعتها، في تلك اللحظة استنجدت بملاكها الحارس الذي لم يتوان عن إغاثتها أبداً، فأرسل إليه ثُلَّةً من الصبيان، يوسعونه ضرباً، في الوقت ذاته أطلقت العنان لساقيها لتسابقا الريح وتوصلانها إلى حيث الأمان في البيت. خوفها لجم لسانها من أن تفشي السرَّ لأيٍّ كان، ظلّت تحمل السرَّ كسنام الجمل على ظهرها طيلة كل تلك السنوات، في خلواتها كانت مقلتاها تفيضان بالدموع، لو أنَّها فتحت قلبها ذات يوم كتاباً، ليقرأه أحدٌ ما مقرَّب منها، ربَّما أمها، أو قد تكون أختها الكبرى، لما كان هناك سرٌّ كبير غيَّر مجرى حياتها، لكنَّها أبقت الكتاب مغلقاً بدفتيه على بياض روحها.

تحوَّل السرُّ المسكوت عنه إلى داء ألمَّ بصدرها، الذي بدأ فيضان الدم فيه منذ أشهر، شعرت بذلك حين بدأت تتقيأ دماً. تكررت الحالة، وبات دم الصدر يسيل هدراً مع لعابها، لم تخبر أحداً بما أصابها، وما ألمَّ بها من مرض عضال، تعاركت مع نفسها كثيراً لتتغلب على مارد كتمانها لأسرارها، استفحل المرض، فلم تعد قادرة على إخفاء أمره، بعد أسابيع ثلاثة حاولت إخبار أختها، ولكنَّها لم تستطع مرةً أخرى، ربما أدمنت على إخفاء ما يتطلب إفشاؤه، تسمع أمها العجوز سعالها، تسألها عن الأمر، ولكنَّها تتملص من السؤال بدعابة، ازداد وضعها سوءاً، إذ أخبرها الطبيب المختص بالأمراض الصدرية أن الرئة اليمنى بدأت بالتفتت، وكل ما تبقّى لها على قيد الحياة أيام معدودات.

ما زال السنام يعلو ظهرها، تتسرب ساعات عمرها من بين أصابعها، شيءٌ ما يخنق رغبتها في الكلام، عن يوم بات كالطوق في العنق يخنق أنفاسها، لا بدّ لها من ابتكار طريقة لجعل السنام الذي أحنى ظهرها طيلة سبع وعشرين عاماً يختفي كالفقاعة.

أخيراً قررت أن لا أحد سيحفظ لها سرَّها الكبير سوى البياض، لذا حملت رزمة الأوراق، وتوجهت إلى تلك البقعة المزروعة بالرِّجال وحدهم، لتشبع من تناول حبات الكرز، لتعافها و لتبدأ بكتابة قصتها الطويلة.

حين لم تعر ذلك الذي جلس إلى طاولتها أي انتباه، حمل بعضه، تركها خائباً، بينما انغمست في تحديد سمات عمرٍ أضناه سرٌ صغير، لم يكن سيغدو سرَّاً إذا ما باحت به في اليوم الأول، ولكنها استسلمت للخوف من العقاب لجريمة لم ترتكبها، ولا هي ستكون المسؤولة عما حدث معها، إذا ما تحقق لذلك الذئب مراده. دفنت سرَّها في صدرها الذي تفتت الآن.

ظلّت تكتب تلك القصة طوال أسبوع كامل، بذات الطقس الهذياني وفي ذات المكان، إلى أن افتقدها النادل ذات صباح وصباح آخر، ثمَّ تتالت الصباحات، وهو ينتظر دخول امرأة المقهى الشتوي، وطلب فنجان قهوة سادة ثم البدء بالكتابة.

الكلام أيضاً بضاعة تثير الطمع

سليمان فياض

أطلقت عليه في سنوات الجامعة ميرسو المصري، وميرسو أحد الشخصيات الروائية لألبير كامي في روايته الغريب، وكان كلانا يتمنى أن يكون كاتباً كبيراً، وكنت كلما مر بي الزمن وعرفته أكثر تأكد لي حسي الأول أن ميرسو المصري خير ما يمكن أن يطلق عليه.

•••

كان ميرسو المصري قد انتقل وأسرته من بيته بحي شبرا إلى بيت أكثر اتساعاً بدور أرضي بحي بين السرايات - وكنا نجتمع عنده بمناسبة وغير مناسبة فرادى ومثنى وثلاث في غرفة احتشدت فيها الكتب على الجدران واقفة ونائمة على رفوف متفرقة تحملها المسامير نتحدث ونتناقش في شؤون الثقافة، وما ينشر منها، وكان ميرسو المصري متحدثنا المتسلط المسخف حيناً والمادح حيناً أحاديث شفهية. فلم يجرؤ أحدنا على ممارسة الكتابة بعد حتى هو.

وذات ليلة خرجنا من بيته وهو معنا ذاهب إلى حيث لا نعلم، ونحن ذاهبون إلى مقاهينا المحددة بوسط القاهرة، ولم نكد نخرج من بيته حتى وضع ساعده في ساعدي، وقال لي بحيث يسمعه الجميع: الواحد مش لاقي حد لما يكلمه يقول له الأستاذ.

عندئذ انكشمت في نفسي فأنا مع إنسان أنويّ أرشدني إليه ما قرأته عن مثله في مكتبة المنصورة كتاب «علم النفس التكاملي» للدكتور يوسف مراد، وبدأت آخذ حذري ولا أقطع معه وداً، ولكن لقائي به أخذ في التناقص فأنا أريد صديقاً يسير معي ولا يتعالى عليّ ولا على غيري.

•••

نجح صاحبنا بعد تخرجنا «ميرسو المصري» في أن يشتغل بمجلة أسبوعية مصورة مشهورة كمحرر يطبع بلغة الصحافة وثقلت عليه وطأة العمل الصحفي ومسؤولياته تحريراً، وفي سهرة المونتاج والطبع، فطب عليّ ذات ليلة في بيتي، وقال لي:

- عايزك تشتغل معي في المجلة اللي أنا باشتغل فيها.

صدمني ما قاله فالليلة عدت لتوي من سفارة الكويت بعد مقابلة وزير التربية والتعليم بالكويت صديقي وزميلي في الكلية وقد أخذ بياناتي بيده، وطلب مني أن أحضر لمدير مكتبه غداً بالسفارة لأوقع عقد عملي بمدرسة الكويت الثانوية، وكان ذلك مغنماً لي: قيمة المرتب أولاً، وثانياً لأن اختيارات المدرسين المتعاقدين بمقر السفارة قد انتهت قبل يومين.

قال لي صديقي ميرسو:

- لا تذهب ستتعب وتهلك في الحر والغربة وريح الشوب الرملية. ابق هنا لتكون كاتباً كبيراً.. انهض وتعال معي.

قابلت حينئذ من أسميته فيما بعد «الغول»، نهض من مكتبه - المرة الوحيدة التي نهض فيها لي طول بقائنا معاً في المجلة المصورة.

•••

إلى القاهرة جاء الأستاذ ميشيل وكانت أجواء الوحدة تهب في الأفق على مصر وسورية وكانت العقبات في طريقها بلا عدد.

وكان ينزل كعادته في فندق سميراميس القاهرة، ونشر خبر وصوله إلى القاهرة، ودعا الغول إليه صديقي ميرسو، وغاب ميرسو معه نحو من ساعة وعاد إلى غرفة التحرير أو المطبخ، قال لي ميرسو بحماسة فور جلوسه:

- صديقك ميشيل في سميراميس ألا تريد زيارته.



قلت له:

- حين يتصل بي لماذا تقول ذلك؟

قدم لي ورقة بها عدد من الأسئلة تراوحت خطوطها بين خط الغول وخط ميرسو، قال لي ميرسو.

- وجه إليه هذه الأسئلة، وسجل أو اكتب إجابتها سننشرها بالمجلة وسيكون نشرها قنبلة هو لا يعرفني وإلا لذهبت إليه وأنت بعد بعثي.

التقيت بالرفيق ميشيل في شرفة الفندق وكان معه المترجم العظيم سامي الدروبي المترجم لروائع ديستوفيسكي الكاتب العظيم إلى العربية أثنيت لسامي على جهده، وكنت قد قرأته كله بمكتبة تابعة لدار الكتب المصرية بحي المنيرة.

قال لي سامي:

- وصديقنا ميشيل كان شاعراً وكان قاصّاً، ومن عشاق «بروست». جلساتنا أدبية إذن.

قلت له للأسف لا معي أسئلة من المجلة التي أعمل بها، وأرجو تكرم الأستاذ ميشيل بالإجابة عليها. وكانت إجابته وما تلاها عجباً من العجب. أعجبته الأسئلة وأدرك استغلال المجلة لي ولمناسبة زيارته ليقابل عبد الناصر.

أجاب الأستاذ منها على سؤال من ثمانية أسئلة، ثم استأذن ليستريح فترة بغرفته، وكانت تلك عادته ولم نعرف قط في أي مرة نحن الرفاق أنه ينام أو يأخذ شاياً أو يشرد ناظراً من النافذة إلى النيل.

أدرك سامي استيائي وخشى مللي من الانتظار، فقال لي:

- اعطني الأسئلة.

وبدأ يكتب إجابة الأستاذ المفترضة عليها بطلاقة وتدفق كبعثي عريق. وناولني الأسئلة في النهاية وأجوبتها، وقال لي: انشرها على مسؤولية الأستاذ ومسؤوليتي، وكان قد أضاف إليها أسئلة أخرى.

قرأت الحوار، وجاء ميرسو وقرأ الحوار بانبهار، وقال لي برجاء خفي:

- تسمح لي احط اسمي بعد اسمك.

فقلت له مصدوماً وضاحكاً ومدركاً الموقف:

- ما أنا إلا رسول.

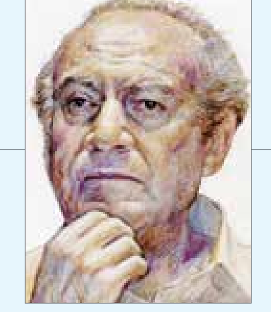
ثم قلت له بغيظ ضاحك ومكتوم:

- اكتب عليه اسمك وحدك ما أنا إلا رسول وللعلم لكي تستريح أجاب عن الأسئلة الأستاذ سامي الدوربي، الأستاذ ميشيل لم يجب إلا على سؤال واحد، وأضاف سامي إلى الحديث أسئلة أخرى وأجوبة.

ونُشر الحديث على صفحات المجلة بعد أيام، واعتبره الغول قنبلة، وزينه بعدد من المانشيتات والصور الملونة، وكان مجرد سكرتير تحرير مطلق اليد في التحرير، واعتبره السيد ميرسو فاتحة الطرق إلى مجده. حمل عدداً من المجلات للأستاذ ميشيل ولسامي وقابلهما.

وإثر إعلان الوحدة حدثت صدمتان لي ولسكرتير التحرير، فقد صار لميرسو صحيفة في سوريا هو رئيس تحريرها، وانفجرت القنبلة في الغول فقد تمت بينهما فرقة. وفي وجهي فلم يدعني للعمل كمحرر بأي صفحة، معها أدركت أنني خسرت السفر إلى الكويت وخسرت الكاتب الكبير معاً.

تفصيل من لوحة للفرنسي ماتيس



د. محمد عبد المطلب

شوقي وإمارة الشعر

(1)

تحتفل مصر والعالم العربي بمرور ثمانين عاماً على رحيل أحمد شوقي، وقد اختلف من أرّخوا لحياته حول يوم وفاته، البعض قال إن الوفاة وقعت يوم الخميس الثالث عشر من أكتوبر/تشرين الأول 1932، والبعض قال إنها وقعت يوم الجمعة الرابع عشر من أكتوبر/تشرين الأول 1932، والقولان صحيحان على وجه التقريب، ذلك أن شوقي أمضى نهار يوم الخميس على ما اعتاده في كل يوم، ثم ذهب في العاشرة مساء إلى (دار الجهاد) التي كان يرأس تحريرها (توفيق دياب)، ووصل إلى منزله في الحادية عشرة، ثم ذهب إلى النوم، وفي الثالثة صباحاً أيقظ خادمه، وطلب منه استدعاء الطبيب، واستدعاء أفراد الأسرة، لكن لم يلحق به إلا قرينته وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة، ومن ثم صح قول من قال إن الوفاة وقعت يوم 13، وصح قول من قال إنها يوم 14، إذ إن سكرة الموت بدأت في العاشرة مساء، أما الوفاة فقد وقعت في الثالثة صباحاً، وهذا الوقت بداية يوم جديد.

وذكرى الوفاة، تستحضر في الذاكرة المسيرة الحياتية والإبداعية لهذا الشاعر العظيم، وهي مسيرة مزدوجة، بدأت مرحلتها الأولى مع مولد الشاعر عام 1868، إلى أن نفي إلى إسبانيا عام 1914، وبدأت المرحلة الثانية مع عودته من المنفى عام 1920، إلى وفاته 1932.

وقد آثرت البدء بوفاة الشاعر، لأنها المناسبة التي يجتمع فيها محبو الشعر، ومحبو شوقي في بيت شوقي (كرمة ابن هانئ) لإحياء ذكراه.

(2)

في المرحلة الأولى أصدر شوقي الطبعة الأولى من ديوانه، وكتب مقدمتها، وذكر فيها أن الذي أشار عليه بتسميتها (الشوقيات) الأمير شكيب أرسلان عندما التقاه في باريس في زمن صباه، وفي هذا يقول شوقي:

صحبت شكيباً برهة لم يفز بها ... سواي على أن الصحاب كثير

(3)

وكلامنا عن تسمية ديوان شوقي (بالشوقيات) يقودنا إلى الهدف الأساسي من هذا المقال عن أول من أطلق على شوقي لقب: (أمير الشعراء)، إذ ذكر (سليم سركيس) في منكراته التي نشرها في (مجلة سركيس) العدد (14) عام 1915 أنه أول من لقب شوقي (بأمير الشعراء).

وكنت في قراءة سابقة ذكرت أن أول من أطلق على شوقي هذا اللقب، جريدة الأهرام عام 1926، إذ كانت تنشر قصائده تحت عنوان (قصيدة لأمير الشعراء)، لكن بعد قراءتي لما كتبه سركيس، عاودت الرجوع إلى المدونات التي تناولت هذا الشاعر، فأكدت عندي أن الأهرام هي السابقة إلى هذا اللقب، إذ إن (داود بركات) الذي تولى رئاسة تحرير الأهرام بعد وفاة مؤسسها (بشارة تكلا) عام 1899، قال: إنه أول من لقب شوقي (بأمير الشعراء) على صفحات الأهرام عام 1898 وهو في بداية حياته الصحافية، وهو ما أكده عبد المنعم شميس في كتابه (شخصيات حول شوقي) الصادر في سلسلة اقرأ عام 1979، إذ ورد في صفحة 112 أن داوود بركات رئيس تحرير الأهرام هو أول من أعطى شوقي لقب (أمير الشعراء) في مقال له عام 1898 م، وكان وقتها في بداية مشواره الصحافي.

لكن الملفت أن داود بركات ذكر - أيضاً - أنه أول من أطلق على شعر شوقي: (الشوقيات) وهو ما يتنافى مع ما ذكره شوقي في مقدمة الطبعة الأولى لديوانه (1898) من أن الذي اقترح عليه تسمية الديوان بالشوقيات، هو الأمير شكيب أرسلان، معنى هذا أن سليم سركيس لم يكن أول من لقب شوقي بهذا اللقب، وإنما كان يردد ما سبقت إليه الأهرام من إطلاق لقب (أمير الشعراء) على هذا الشاعر، إذ لا نظن أن ما سبقت إليه الأهرام كان غائباً عن سركيس.

وقد اجتمع أعلام الأمة العربية في دار الأوبرا في التاسع والعشرين من أبريل عام 1927 لمبايعة شوقي بلقب (أمير الشعراء)، والاحتفال بإصدار الطبعة الثانية من ديوانه، وبعضويته في مجلس الشيوخ، ومن الحاضرين في هذا الحفل: حافظ ومطران وشبلي الملاط وأمين نخلة، وفي هذا الحفل ألقى حافظ قصيدته، ومنها قوله:

أمير القوافي قد أتيت مبايعاً ... وهذي وفود الشرق قد بايعت معي

لكل هذا صح عندي أن جريدة الأهرام هي أول من أطلق على شوقي لقب (أمير الشعراء)، وهو الأمر الذي كان مثار فخر لداود بركات عندما قال: «وقد يكون من مفاخر حياتي الصحافية أني لقبت أحمد شوقي بك في سنة 1898بأمير الشعراء على صفحات الأهرام».



عبدالوهاب الأنصاري

الحذافير والرمّة

نقرأ أو نستمع إلى البرامج الإخبارية فنستوعب ما يقال. نستوعب، على الأقل، ما يقال على مستوى اللغة إن لم يكن على مستوى مجريات السياسة في حال استماعنا للأخبار السياسية. لكننا، لدى استماعنا لهذا وذاك، لا نعير ألفاظ اللغة الكثير من الاهتمام- ولا ينبغي أن نعير الألفاظ اهتماماً وإلا صرف ذلك انتباهنا عما نستمع إليه. لكننا إن فعلنا ذلك لوجدنا، أو لوجد أغلبنا على أي حال، أننا لا نعرف معاني بعض هذه الألفاظ، على شيوعها واستخدامنا لها في أحاديثنا. وحتى عندما نعرف معانيها فإننا لا نعرف لها اشتقاقاً أو إفراداً أو جمعاً أو تذكيراً أو تأنيثاً. لا نعرفها إلا كما هي.

ففي الكويت، حيث الأزمة بين المعارضة والحكومة ما تزال مشتعلة، عنونت جريدة الأنباء الكويتية خبراً متعلقاً بمرشح الدائرة الثالثة،باسل الجاسر بالعنوان التالي: «الجاسر: تطبيق القانون بحذافيره يعيد الكويت درة الشرق الأوسط». وعندما سقطت قذيفة سورية فوق الأراضي التركية في أكتوبر من هذا العام جاءت العناوين: «تركيا مطلعة على ملابسات إطلاق القذيفة بحذافيرها». فما هي الحذافير وما مفردها؟ الحذافير، حسب القواميس، تعني أعالي الشيء ونواحيه (لسان العرب، الصحاح)، واصطلاحاً تعني الشيء كله: «أتوا بحذافيرهم» أي أتوا جميعهم. إلا أن المعاصرين يعنون بها «الأمر كله بما يشمل دقائقه»، وذلك مثل «ينبغي تطبيق القانون بحذافيره» أي بتفاصيله الدقيقة، لا يترك منه شيء. وهذا اختلافٌ (أو قل هو تطور) كمّي، إن صح القول، في معنى الكلمة. ويعجبني في هذا ما جاء في كتاب العلامة إبراهيم السامرائي «في شرف اللغة العربية». (سلسلة كتاب الأمة). يقول: «وقالوا: المفرد «حذفور» أو «حذفار». وقولهم: إن المفرد إما هذا وإما الآخر، يومئ إلى أنهم ولّدوا هذا المفرد، وليس له وجود في كلامهم، ولم نقف فيما بين أيدينا من نصوص على «الحذفور» أو «الحذفار»، فهو شي مما ولّدوه من الجمع، الذي فشا استعماله في كلامهم وأدبهم». إلى أن يصل إلى أمرٍ طريف: «وكنت قد أشرت في «أظافير» إلى رأي المولويّ الكنتوري الذي ذهب فيه إلى أن «حذافير» أصلها «أظافير» بعد إبدال الحاء من الهمزة». ومن الطريف أيضاً ما كتبه حبيب العربنجي باللهجة العراقية «المقالة الحذفورية» حيث يشكل «الحذفور» حالةً طبية وورماً يجب أن يستأصله الطبيب!

وفي قطر لدى افتتاح الدورة الحادية والأربعين لأعمال مجلس الشورى في كلمة أمير قطر «إننا نعمل ونصب أعيننا مصالح المجتمع والإنسان القطري». وكذلك فالقنصلية المصرية بجدة أعلنت فيما يتعلق بالحجيج «نضع رعاية أبناء الوطن نصب أعيننا» فما هو النصب (برفع النون وتسكين الصاد)؟ الأمر الذي تجعله نصب عينيك هو الأمر القائم الماثل أمامك، كما لو كان منتصباً أمامك («وإن كان ملقىً» بتعبير لسان العرب). وبالتعبير المعاصر، هو على رأس أولوياتك. فالدلالات المتعلقة بالجذر (ن ص ب) لا تخرج عن أحد المعاني الأساسية التالية: ما يتعلق بالكد والإعياء (والمرض)، مثل «عيشٌ ناصب»، و«إذا فرغت فانصِب»، أو الانتصاب (بما يشمل الأصنام- الأنصاب أو النُصب، من حيث هي منتصبة أو قائمة، أو المعاداة حيث العدو يمثل أمامك: ناصبه العداء)، والمعنى الأخير بما يتعلق بالنصيب (الحظ).

وأخيراً، كلمة (رمة) التي نسمعها ونعرفها تماماً والتي تعني «الأمر كله» أو «بأكمله». فعندما حكم على طارق الهاشمي غيابياً بالإعدام صرح أن «القضية برمّتها سياسية وليست أمنية». وفي موقع القدس «وزارة التربية: استمرار الإضرابات يهدد العام الدراسي برمّته»، فما هي الرمة (بكسر الراء أو رفعه)؟ «الرمة قطعة من الحبل بالية» (لسان العرب). وأصل الكلمة، بحسب لسان العرب، هو الحبل يشد في عنق البعير فيقال أعطاه البعير برمّته، أي أعطاه الأمر كله، حتى أقل الأجزاء قيمةً. وهو كما يقول المعاصرون: أعطاه «الخيط والمخيط». ومثل ذلك الزمام الذي يقاد به البعير، إلا أن الزمام كناية عن التحكم بالأمور. فنوع الحبل إذن يغير المعنى!




لأن الكاتبة مشغولة بمسألة موتها، دائماً ما تكون قصص الكاتبة الكندية أليس مونرو صعبة ومعقدة. في مجموعتها القصصية «الحياة الغالية» تقول الكاتبة: «هذه الأشياء التي أكتبها عن حياتي هي الأولى والأخيرة والأصدق».

تشيكوف القصة القصيرة «أليس مونرو»

في أحدث أعمالها

آن انرايت: الجارديان
ترجمة: راجية حمدي

ثلاثون عاماً مضت على الحديث الذي دار بيني وبين أحد الكنديين حول «أليس مونرو» ولسبب ما، لم أستطع تفسيره حينها، كان الحديث به نوع من الملل، لم يمر وقت طويل حتى اكتشفت أن السبب وراء هذا الجفاء هو مقت الرجل لـ «مونرو» بسبب كتابتها عن إقليم «أونتاريو» ونسائه والتي احتلت جزءاً كبيراً من أعمالها.

هكذا كان القراء منذ ثلاثين عاماً يعتقدون أن «مونرو» كانت تكتب فقط عن المرأة في «أونتاريو» هذا الاقليم الذي لا يعرف عنه الكثيرون غير كونه ذلك السهل المنبسط بمزارعيه ومدنه الصغيرة، لكن الحقيقة أن «أونتاريو» هو مجموعة من المعتقدات الفكرية في حد ذاته، وطبيعي أن تكون هذه الأيدولوجيات التي يعتنقها البعض محل خلاف، أو لاتزال في طور التقييم من قبل البعض الآخر.

ولكن، هل هذا فحسب جل ما يمثله إقليم «أونتاريو»؟ أم أنه لايزال يحتفظ في جعبته بالكثير ليشي بما كانت عليه نساؤه قبل ثلاثين عاماً ؟

لا أرى سبباً لبغض أعمال مونرو عن «أونتاريو»، كما لا أرى أن هناك أي انتهاك لخصوصية أناسها الطيبين رغم أنه أصبح جلياً أن مونرو قد استخدمتهم للتعبير عن الحالة الإنسانية للمكان، ولا أحد ينكر عليها ذلك فهذه هي طبيعة عملها الذي لا جدال في روعته، فهذه الشخصيات المجردة الغارقة في الواقعية لم تكن تستطع التعبير عنها دون «أونتاريو» بكل ما يحويه من تناقضات.

قبل أن يفكر أحد في مقاضاتها يجب أن نعرف أن امرأة «تورنتو» هي نفسها «مونرو»، لذلك فالقول بأن الكتابة الجيدة هي عمل قاس في حد ذاته صحيح إلى حد بعيد، فحتى الكاتبة نفسها ربما لا تدرك أن ما تكتبه هو مزيج من الأنانية والسخاء في آن واحد، وهذا المزيج هو الذي يقطع بالكاتب المسافات ليوصله إلى النقطة الحميمة بينه وبين قرائه وهذه القسوة هي التي يولد من رحمها عطاء الكاتب اللامحدود.

على الرغم من أن «مونرو» عاشت حياتها في مدن عديدة مختلفة إلا أنها في السنوات الأخيرة عادت إلى مكان طفولتها مدينة «تورنتو» لتسكن على مسافة غير بعيدة من مدرستها القديمة، ولتعيش مثل شخصيات قصصها، فالعالم بأكمله بالنسبة لها هو تلك المدينة الصغيرة المستقرة حيث من الممكن جداً أن نعرف أشياء خاصة عن الآخرين. ففي أحد اللقاءات الصحافية تتحدث «مونرو» عن طائرة رابضة بأحد الحقول المحلية فتقول: «مالك هذا الحقل كان يهوى اللعب بالطائرات وهو صغير، وبالفعل كان يملك واحدة حيث لم يكن يرغب في أن يصبح مزارعاً، وتمسك بهوايته حتى أصبح يدرس الطيران وهو لا يزال حياً ويتمتع بصحة جيدة كما لايزال من أكثر الرجال النين قابلتهم في حياتي وسامة. تقاعد وهو في الخامسة والسبعين وفي

غضون ثلاثة أشهر من تقاعده كان قد ذهب في رحلة ليعود منها بمرض غريب شبيه بذلك الذي تصاب به من لسعات «الخفافيش في الكهوف»... هذا الوصف في حد ذاته قصة قصيرة حيث نرى كيف اختزنت ذاكرتها هذه الحكاية لتظل حبيسة عقلها حتى يحين الوقت لتحيك منها قصة قصيرة، فهي عندما تكتب تتمهل في انتظار شيء لا تعرفه ربما عاطفة أو لمحة، أو نقطة تحول قد تحدث لشخصيتها الرئيسية التي يمكن أن تكون هذا الرجل «مدرب طائرات الحقول».

في مثل هذه البيئة، يستطيع كل فرد أن يتلقى إجابة عن سؤاله: «ماذا حدث في هذا المنزل؟ وبالتالي ليس من الصعب أن تحصل «مونرو» في طفولتها على مخزون هائل من الذكريات عن المكان الذي تم تجديده بعودتها مرة أخرى والذي يتألف من خيارات الناس وأقدارهم وشكل الأثاث وميزانيات البيوت، والعلاقات الإنسانية والمشاعر البشرية المعقدة... يظهر كل هذا في أعمالها بواقعية شديدة وجديدة، فالوقت كفيل بأن يكشف لنا ما قد تم إخفاؤه والأمور تتغير دوماً فنحن نظل على صلة بالأحداث لأن الناس لا يزالون هناك، لا أحد يختفي، أو على الأقل لا أحد يستطيع الابتعاد لوقت طويل فحتى الأشخاص الذين تعتقد أنهم اختفوا يعاودون الظهور مرة أخرى.

هذا النوع من الحياة هو ما نحا بمونرو إلى كتابة القصص وليس الرواية، فهي تعول في أعمالها على ماهية الأشياء وكيفية حدوثها، ففي وقت ما يفسر الإنسان الأحداث المحيطة به بطريقة خاطئة فيفتقد للبصيرة في معالجة الأمور، فالعمر، كما تقول، يغير نظرتك لأحداث الماضي والحاضر معاً، لذلك ليس من الصعب أن تجد أن طريقة تفكير الشخصيات قد تختلف فجأة عما اعتادت عليه، لكنك مع ذلك لا تستطيع أن تسميه فخاً فها هي «بيلي» في إحدى قصصها تقول:

«أشعر بحرية كبيرة وأنا داخل القطار» وعندما ذكرتها رائحة التخدير في المستشفى بقصة موت أبيها تقول: «لم أقل إنني لم أعرف الحزن حينها، فقط استطعت القفز خارج دائرته، وربما يكون ما فعلته هو خطأ، لكن هذه الأخطاء هي أحد أقدار الجنس البشري».

تخطّي «مونرو» الثمانين من العمر، جعل الفترة الزمنية في قصصها طويلة، وبالتالي فالمقدرات تتشابك لتتناسب مع طول وثراء تجاربها وذكرياتها، بعض القصص في مجموعتها «الحياة الغالية» تبدأ بوقت التحول الثقافي والاقتصادي الذي شهدته البلاد بعد الحرب العالمية الثانية لتنتهي بالوقت الحالي.

الماضي عند «مونرو» دائماً ما يعاود الظهور، فإحدى الشخصيات تسير في الطريق وتتأمل عادات الناس: «فمنذ برهة أنهت ربات البيوت غسيل الأطباق وتنظيف أرضية المطبخ للمرة الأخيرة لهذا اليوم، والرجال للتو قد أنهوا ريّ حدائقهم، وها هي خراطيم المياه قد أعيد لفّها مجدداً». فالحاضر عادة أقل إشراقاً عند «مونرو» وكان بوسعها وصف اللحظة الراهنة، حيث كل فرد داخل منزله مع أسرته، لكنها لم تفعل وفضلت الحديث عن اللحظات الماضية.

ربما نستطيع القول إنها مسحورة بالوقت، فها هي «بيلي» تتحدث عن حمامها الدافئ في مراهقتها حيث كانت أحواض الاستحمام بدون أنابيب تصريف، فيتم وضع دلو ليتسرب إليه الماء. أما في قصة (الوصول إلى اليابان) فتصف «جريتا» وضع المرأة في بداية الستينيات عندما كانت توصم بأنها من ذوات الفكر أو تتناقل الأخبار عن ضبطها متلبسة بقراءة كتاب جاد حيث تصبح منبوذة، فلا أحد يجرؤ على الاقتراب منها خشية العدوى.



لا أحد يمكنه العودة إلى ماكان عليه، فالتغيير هو الأسطورة الرئيسية في قصص «مونرو» كالفرق الذي يمكن أن يحدثه طريق جديد لم يكن موجوداً من قبل أو انحسار البيوت الخشبية واستخدام قوالب الطوب بديلاً، فشغلها الأساسي هو كيف نصنع حياتنا بالقدر نفسه الذي نهرب به منها، وإلى أي درجة يساهم الوقت في اتصالنا مع غيرنا، أو تقوقعنا داخل ذواتنا.

عندما يتعلق الأمر بالأطفال الذين يكادون يختفون في قصصها أو يموتون ينعكس قلقها الشخصي وتجربتها الذاتية على الشخوص والأحداث، ففي أنثولوجيا «أميال إلى مدينة مونتانا» والتي تم نشرها عام 1985 تجد الأب يسحب طفلته من الماء بعد دقائق من الغفلة عنها في بركة السباحة حيث الشقيقة الكبرى مشغولة بتقبيل صديقها، أما الأم فهي تمد ساقيها بعد رحلة طويلة خلف عجلة القيادة.

أما في قصتها «الوصول إلى اليابان» فتتحدث عن إحساس الأم بالذنب، ونتابع «جريتا» تقبِّل أحدهم في القطار وقد ارتحلت تاركة أطفالها لعدة اشهر لتكتشف نفسها كشاعرة، فتعيش حياة البوهيمية وتمارس الجنس مع أحد كتاب الأعمدة في جريدة ما.

قصص «مونرو» صعبة في قراءتها لأن الكاتبة مشغولة بمسألة موتها، ففي القسم الأخير من المجموعة وبأمانتها المعهودة، نجد السيرة الذاتية حاضرة بقوة، فهي تقول «هذه الأشياء التي أكتبها عن حياتي هي الأولى والأخيرة والأصدق».

هذه التجارب الأربعة من السيرة الذاتية تمت كتابتها بحرفية «مونرو» المعهودة مما أتاح للقارئ فرصة إلقاء نظرة متعمقة على تكوين مونرو ككاتبة. وهذا العنوان الغريب للمجموعة يجعلنا نفكر ملياً في قيمة الحياة التي بدأناها والنهايات التي تحملناها.

رغم أنني أعدّ نفسي واحدة من أكثر الناس على الإطلاق اهتماماً بالكاتبة، إلا أن المفاجأة أن هذه المجموعة لم تأسرني بالطريقة نفسها كما كان يحدث دوماً فما إن أنهيت قراءتها حتى حدثتني نفسي قائلة: أريد قصص مونرو وليست مونرو نفسها!

المنصف المرزوقي

تمارين في السياسة

مرّت أكثر من سنة على اعتلاء المنصف المرزوقي (1945) كرسي الرئاسة المؤقتة في تونس. منذ عدة أشهر، صار الرجل محل اهتمام الرأي العام الداخلي، والخارجي. الطبيب، صاحب «الألم العربي »، المعارض السابق لنظام بن علي، يكشف عن رؤاه السياسية وتطلعاته لتأسيس ديموقراطية عربية في كتاب «ديكتاتوريون معلّقون، طريق ديموقراطي لوطن عربي» (منشورات أتولييه، باريس 2011).

الكتاب عبارة عن حوار مطوّل أجراه معه الصحافي والباحث الفرنسي فانسون جيسيه، سنتين قبل ثورة 17 ديسمبر. يومها لم يتنبأ المرزوقي بما سيحدث في سيدي بوزيد، صفاقس وغيرها من المدن التونسية، لكنه قدم وصفة لمعالم النظام الذي من شأنه أن يسير البلد، والذي من الممكن أن تستنسخه دول عربية أخرى. وينطلق في حديثه من تعريف الحالة التي كانت تعيشها المنطقة، قبيل ربيع الثورات، قائلاً: «في الدول العربية، نحن نعيش حالة طوارئ مستمرة. نحن مراقبون، بشكل آلي، من طرف جيوش أفراد الشرطة، التي تغرس في الفرد الخوف، الشعور باللاأمن والإهانة. من المجحف الادعاء والقول إن هذه الشعوب تعيش في سعادة». ويرجع المتحدث أسباب الوضع إلى تجذر بنية الديكتاتورية في المجتمع، التي يحملها مسؤولية التحولات السلبية التي تمس مختلف قطاعات الحياة «العمل، الإدارة، الحياة العادية للمواطن.. إلخ، التي يطبعها العنف والتعاسة»، مضيفاً: «البحث عن الكرامة هو الهم الرئيسي للإنسان العربي. المحتقر، داخلياً من طرف الديكتاتورية، وخارجياً من طرف القوى المهيمنة، حالياً الولايات المتحدة الأميركية وإسرائيل، ومستقبلاً ربما الصين، الهند أو إيران». حالة الانغلاق السياسي التي عرفتها بعض الدول العربية، مباشرة بعد موجة التحرر من الاستعمار الأجنبي، مطلع الستينيات، دفعت المجتمع إلى تشكيل خلايا معارضة، ويقول المرزوقي: «معارضة بورقيبة بدأت من الأيام الأولى للاستقلال، ولم تتوقف قط. وحصل تقريباً الشيء نفسه في كثير من الدول المتحررة حديثاً وقتها». ويرفض المتحدث، في الوقت نفسه، الطرح الذي يميل إلى تبرير اتساع رقعة الديكتاتورية في الوطن العربي، بقابلية الشعوب لتحملها مصرحاً: «نحن (العرب) نعيش باستمرار، بين احترام السلطة، سواء كانت عائلية سياسية ودينية، والرغبة في الانتفاض ضد الاستبداد. وغياب الديموقراطي في دول عربية يقود مسؤولين سياسيين إلى الاستسلام للحتمية». المنصف المرزوقي استغل فرصة الحوار للكشف عن جوانب شخصية من حياته كمعارض، ويتنكر ماضيه: «بداياتي في المعارضة تعود إلى سنوات الطفولة، لما صدمت بمواجهة جنود الاحتلال الفرنسي». الاحتلال الأجنبي تحول، لاحقاً، إلى «احتلال داخلي»، ويشير: «في كتابي المعنون (الاستقلال الثاني)، أطرح تحديداً مفهوم الاحتلال الداخلي، وضرورة مجابهته كما فعلنا قبل خمسين سنة في مواجهة القوى الكولونيالية» ويعقب «أثق في المقاومة السلمية أكثر من المقاومة المسلحة»، وهي مقاومة أثمرت ربيعاً عربياً، وحققت ما يسميه بالاستقلال من المستعمر الداخلي. النظام البوليسي، الاحتقار وغياب العدالة هي ثلاثة رسمت ملامح تونس قبيل ديسمبر/ كانون الأول 2010. وضعية يصفها تارة بـ «التراجي - كوميدية» وبالعبثية تارة أخرى. وقد كان للجيل الجديد من الشباب التونسي، والعربي إجمالاً، دور حاسم في رفض الديكتاتورية المفروضة عليه. «إحدى الخسارات الكبرى للأنظمة العربية الاستبدادية هي فشلها في بسط سلطتها على الشباب» يصرح. رغم أنها هي الأنظمة نفسها التي ربته ولقنته مناهجها في المدرسة. «لا يجب تصفية الأفراد، بل تصفية النظام» يردد الرئيس التونسي الحالي في كتابه. فهو يدعو الحقوقيين إلى الاشتغال على ما يسميه «جرائم الدولة» من عمليات قتل المعارضين، أو حتى مجرد متظاهرين سلميين. المنصف المرزوقي يدلي بآرائه في «ديكتاتوريون معلّقون» بصراحة، ولهجة حادة غير معهودة في المعارضة التونسية. وقت إجراء الحوار، كان زين العابدين بن علي ما يزال يحكم تونس بيد من حديد. وكان من الممكن أن يواجه المرزوقي المصير نفسه الدي عرفه بعض معارضي الخارج. بالموازاة مع محاولته تعرية زيف الأنظمة السياسية القمعية، ينتقد المرزوقي النخبة العربية، ويدعي أنها مصابة بنوع من قصر النظر في فهمها وتحليلها للأشياء (على غرار بعض رموز النخبة في الغرب التي تحالفت مع الديكتاتوريات العربية). من السياسة إلى الفكر، ومن الاقتصاد إلى تحليل بنية المجتمع، يعرض المنصف المرزوقي وجهات نظر مختلفة، ويختتم كلامه بالتأكيد على أن الشعب التونسي ليس بحاجة لقائد كاريزماتي، على شاكلة هوغو شافيز في فنزويلا، بل يتطلع إلى قوانين وتشريعات تنظم حياته نحو الأحسن.



حبر أحمر رشيق

رولا حسن
دمشق

في مجموعتها الصادرة حديثاً «الظل لا يتبع صاحبه» (دار بعل- دمشق 2012)، وعبر لقطات سينمائية سريعة وخاطفة، استطاعت الشاعرة السورية فدوى كيلاني في الكثير منها أن تكون بمثابة مجهر يسبر واقعاً، ويغور إلى أعماق الذات، مضيئاً شوارع لم يصلها ضوء ولم تمسسها أقدام، وهي في ذلك تخلق مجالاً خاصاً بها كشاعرة تحاول في هذا المجال أن توجد تردداتها الشعرية الخاصة.

قصائد «الظل لا يتبع صاحبه» لا تقع في فخ السيولة العاطفية، فالشاعرة تترك لغة القصيدة الجديدة باعتبارها ليست تعبيراً عن واقع شعري بقدر ما هي الواقع الشعري نفسه، فحياد اللغة هنا هو انحياز للتجربة:

كانون الثاني
لكأني لا أصدق
كيف أن عود ثقاب صغير
في ذلك اليوم
من ذلك الشهر
من تلك السنة البعيدة أشعل كل ما أبصره
من هذا الحريق الهائل؟.

يعمل هذا التداعي على تشكيل تواز ظاهري يجمع شظايا القصيدة كما لو أنها لوحة. وهنا يمكن أن نشير إلى أن الشاعرة اعتمدت في قصائدها الطويلة والقصيرة على آلية التوقيع، والتوقيع ظاهرة بلاغية تعني الإتيان بكلمة أو جملة أو مقطع صغير في نهاية القصيدة بحيث يتم إتمام المعنى في القصيدة المعنى الذي تم إرجاؤه، وفي هذا الإرجاء نوع من تأجيل المعنى الذي يصح القول عنه إنه كان في حالة غياب مؤقت ومقصود، ليضفي عند اكتماله لوناً من المتعة الوجدانية والعقلية.

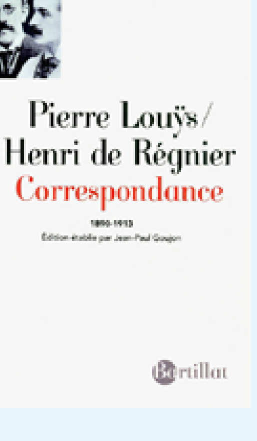
لم أكن أصدق
أنٍ باستطاعة شجرتين فقط
صنع حديقة شاسعة هكذا.

وتبني القصيدة للغة السرد يعني أن المضمون يتأسس على عملية القص ذاتها. والشاعرة هنا استغلت اللغة الثالثة أو ما يسمى اللغة التقريرية بالرغم من أنها أوحت للقارئ بأنها تستند إلى آليات السرد التي تسيطر بشكل ظاهري على النص، لكن من الناحية العملية استعارة السرد في قصيدة فدوى كيلاني كان مجرد شكل في القصيدة لم ينجح في أداء دوره في رفع قصيدتها إلى ما يسمى بالكتابة عبر النوعية. كما في قصائد «في رثاء النرجس» و«أسماء في حبرها الأحمر».

يمكن القول إن قصيدة فدوى كيلاني تميزها لغة يومية متحررة تماماً من ألعاب المجاز والتضخيم القاموسي، وهي تعابث في أماكن كثيرة المعنى برشاقة تارة وباستخفاف تارة أخرى، وتميل إلى تدوين دلالة كل ما في الواقع كما هي عليه وليس بما يغري بالانقلاب عليه، بحيث تبدو وكأنها تكتب قصيدة تعف عن حشد الظلال من حول المعنى، بل وتتقصد هتك أستار تلك الظلال وبالتالي انتهاك الكثير من لعب المجاز في نهاية الأمر، بحثاً عن الإيعاز التصريحي المنكشف الذي لا يبدو سائلاً وعادياً أحياناً بل ينحى إلى أن يكون صيغة مفاجئة من الوضوح المباشر إلى حد السذاجة التي هي هنا مجرد لعبة فنية أرادت من خلالها الشاعرة استخلاص الشعري من التجربة في الواقع.

أكاد لا أتلذذ بالفرح
لئلا تصفعني الأحزان.
كم كنا كثيرين آنذاك
يحضننا النهر
ويهمس في آذاننا
أغانيه؟
لمن فكر آنذاك
أننا هكذا
سنتوزع على هذا النحو
على كل خرائط الناس.

حميمية شاعرين بالرغم من دسائس امرأة



رسائل بيير لويس وهنري دو رينيّه

عبد الله كرمون

باريس

نشرت دار بارتيلان مؤخراً كتاباً ضخماً في أربعمئة صفحة من القطع المتوسط، يحوي الرسائل التي تبادلها شاعران فرنسيان كبيران، وذلك من الفترة الممتدة من سنة 1890 إلى سنة 1913.

الشاعران هما بيير لويس (1870 - 1925) وهنري دو رينيّه (1864 - 1936)، ربما يكون الثاني مجهولاً نوعاً ما لدى عموم القراء بينما قد يكون سبق للكثيرين أن تعرفوا من قبل على الأول. حتى أن لويس كتب يوماً في يومياته أنه قد يكون هو الوحيد الذي يعرف رينيّه ويهتم به، بل إن ذلك كان بالتحديد ما يشرفه أكثر حسب زعمه.

واضح إذن أن تركة بيير لويس هي أكثر انتقالاً من جيل إلى آخر، ويبدو أن علة شيوعها تكمن في طبيعة موضوعاته نفسها. في حين أن شعر هنري رينيّه ظل مركوناً حيث آل أغلب نتاج تلك الفترة برمتها، منسياً تماماً، أما روايات الرجل فلا يكاد ينكرها أحد بعد.

كان لويس من أكثر شعراء عصره تغنياً بالمرأة، شعراً، نثراً، وتصويراً فوتوغرافيا، وحقّ عليه بذلك أن يكون من أشرس المجّان، بل إنه كان عاشقاً فذا لأمرين اثنين هما النساء والكتب. إذ عرف عنه أنه كان محباً ومتعقباً للكتب النادرة والرصينة، ملماً إلماماً عميقاً باللغات القديمة وبآدابها.

لابد من الإشارة إلى أن هذه الرسائل قد أعدها وقدم لها جان بيير كوجون المتخصص في سيرة وأعمال بيير لويس، ما يشير إلى أن هذا الأخير هو أصل وجودها وأساس بؤرتها. إذا ما علمنا بأن كوجون هذا قد نشر لدى كوارتو بالموازاة مع هذه المراسلات مجلداً ببعض أعمال بيير لويس الإيروسية.

سوف تسعفنا قراءة بريد الرجلين إذن في الوقوف على ثلاثة أمور: سر الصداقة الفريدة التي ربطت بين بيير وهنري، ثم السياق الأدبي الذي كان يعيش فيه الرجلان، وأخيراً مصائر أعمالهما الأدبية، إذا ما حصرنا قراءتنا في هذه الإطارات وحدها.

سأركز على الأمر الأول مشيراً بين الفينة والأخرى إلى الأمرين التاليين. فإذا كان دأب بعضهم هو تأويل «الغنى» الإيروسي لحياة بيير لويس بشكل «سيكولوجي» مغرض، سواء في مضاعفة رقم عشيقاته أو في تمارينه الموغلة في التهتك. إذ يرد أولئك المحنكون ذلك كله إلى حرمان بيير من الحب، لكننا لن نلوي جهتهم، وإن صدقوا.

كانت باريس تعج حينئذ بلفيف هائل من الشعراء البرناسيين والرمزيين، لم تتخط أسماء كثيرين منهم عتبة القرن العشرين. في حين أن كوكبة من المرموقين منهم ما يزالون يؤثرون في الحياة الشعرية المعاصرة. ولعل أبرزهم هو ستيفان مالارميه. كانت اللقاءات الأسبوعية التي كان يعقدها هذا الأخير في بيته بحي روما هي ملتقى أكثر العقول الباريسية تفتحاً على تغيرات العصر. وكان في جملة معارفهما وأصدقائهما فاليري، أندريه جيد، أوسكار وايلد لدى إقامته في باريس. وكان هنالك شاعر مهم آخر، وإن لم ينجز سوى دِيوان شعري واحد، فإن تأثيره عمَّ مرحلة بأسرها ألا وهو ماريا دو هيرديا. ألم يعب أحد نقاد الفترة على هنري رينيّه أنه لم يكن سوى مردداً فجّاً لنتاج مالارميه ودو هيرديا؟

كان شاعرانا يؤمّان إذن حلقة مالارميه، وصالونات بعض النساء الشواعر الأخريات، مثل دو بارنيير، وينشران في جرائد ومجلات الفترة،

لأن العهد كان ما يزال موائماً لنشر رواياتهم في حلقات متسلسلة.

كان هنري رينيِّه هو الذي عرّف أول مرة بيير لويس بماريا دو هيرديا، قبل أن يصير صهرهما، وبشكل مضاعف بالنسبة للثاني تلميحاً إلى زواجه من لويزا وإلى علاقته مع ماري. كان الشيخ هيرديا معجباً بلويس، خاصة بمعارفه الواسعة، وباطلاعه على الشعر الكلاسيكي، ومعرفته بغريبه ونادره، بلاغة ووزناً.

سوف يلاحظ قارئ الرسائل كم كان ذِكر دو هيرديا فيها يسيراً جداً، بينما غطت على ذكره أصداء بناته الثلاث هيلين، لويزا وماري. كانت هذه الأخيرة هي أشهرهن، ومربط فرس الرسائل. فبالإضافة إلى أنها هي أيضاً كاتبة تنشر باسم ذكوري مستعار، فإنها كانت أم شرور «الفتنة» بين بيير لويس وهنري دو رينيِّه.

كانت ماري هذه، متحررة تماماً من فضائل العفة مطلقة عنان نزواتها في حرية وبهجة تامتين. وصادف أن أحبها الشاعران كليهما. وعلم كل منهما بلوعة صاحبه. ما جعلهما يتعاهدان على ميثاق بينهما يأنفان فيه من البناء بها، حفاظاً منهما على متانة أواصر صداقتهما. الشيء الذي أخل به هنري رينيِّه أكبر الرجلين سناً. ما خوّله اتخاذ ماري زوجة له، تاركاً لويس منهوشاً بين أنياب الأسى.

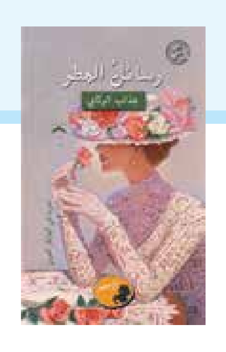
كان كل ذلك مجرد ترتيبات آتية طراً من الدسائس التي تتقنها ماري أكثر، لأنها استمرت في رؤية لويس والتسرّي معه. في حين أنها امتنعت على هنري ورفضت أن يقترب منها عقب ليلتهما الأولى. حتى أن ابن هنري الوحيد منها، ليس إلا سليل بيير لويس بلا شك.

هناك إذن مرحلتان بارزتان في رسائل الرجلين، تمتد الأولى من لقائهما وبداية الرسائل إلى سنة 1895 التي تزوج فيها هنري بماري، وما عرفته بعد ذلك خطاباتهما من برود وغياب الحميمية التي طبعت مراسلاتهما الأولى، وقد ذهب كوجون إلى أن ذلك هو تاريخ الموت الفعلي لصداقتهما. وتنسحب الثانية على المرحلة التي أعقبت زواج هنري بماري إلى سنة طلاقهما وانفراط الوشائج التي كانت تصلهم جميعاً.

كان بيير لويس معجباً بهنري دو رينيِّه أيما إعجاب، مثلما كان مولعاً بأعمال كل من جون فيرن وفيكتور هيجو. وكان أكثر ما يقدره في هنري هو فنه الشعري الذي كان يرى فيه الصلابة اللازمة حينها في كل شعر حقيقي. لم يرد لويس أن يجافي نهائياً هنري بعدما غدر به واتخذ حبيبته زوجة، مع أن هذه الأخيرة إنما لجأت إلى خطة قبولها هنري زوجاً لكي تتخذ لها لويس عاشقاً، واستمر في القول بأنه لابد لمصلحة ودهما أن تعلو على السفاسف الأخرى.

تلقننا الرسائل كيف كان هنري دو رينيِّه صاحب إنجازات شعرية وأدبية كثيرة، في حين كان فيه بيير لويس مقِلّاً في تلك الفترة ومنخرطاً قدر ما استطاع في شؤون المجون، بل مسافراً من أجل ذلك إلى مدن أخرى في ألمانيا وإسبانيا، في الوقت الذي لا يبرح فيه هنري، إلا لماماً، أصقاع البادية الفرنسية، بل إن قلاع لويس ذهبت بها الرياح أبعد في تخوم الجزائر كي يدفع بصبوته إلى أقصاها ويحمل من هناك عاشقته الشابة زهرة بنت علي التي سوف نتعرف عليها في مكان آخر في الصور التي التقطها لها لويس، أو في ما أوحت به إليه من نتاج أدبي.

لم يكتب لويس نهائياً عن أي من أعمال هنري المنشورة، في حين كتب فيه هذا الأخير مرات عديدة مشيداً بروعة أدب لويس. من هنا لا يمكن إغفال كون هذه الرسائل المتبادلة بين الرجلين، رغم ضياع عدد كبير منها، تشكل وثيقة أدبية مهمة، استناداً إلى لغتها وإلى المعلومات الهامة التي تزخر بها، سواء تعلق الأمر بحياة وأدب الشاعرين دو رينيِّه ولويس، أو فيما يتعلق بجمهرة معاصريهم المهمين الذين تتناسل أخبارهم في الرسائل تناسلاً.



رسائلُ المطر

صدر مؤخراً للشاعر العراقي عذاب الركابي ديوان جديد موسوم بـ «رسائل المطر.. تجربة في الهايكو العربي» عن دار الأدهم بالقاهرة.

وعن هذه التجربة كتب الناقد والشاعر والمسرحي عبد الرزاق الربيعي يقول:

«إنّ الذي يحسبُ للشاعرِ عذابِ الركابي في هذا الديوان أنه حاولَ أنْ يستفيدَ من تقنيات الهايكو في تطوير نصّه وكتابة نصّ مكثف، يخلو من الزوائد والعوالق..».

واعتبر القاص والروائي محمد عطية محمود هذه التجربة رؤية فلسفية تأمّلية متمردة، مصاحباً للطبيعة الآسرة الخلابة، بلغة شفيفة لاهثة قاطعة، لتصلَ بلاغتها اللغوية، وتحميلها الشعريّ المجازي مع عمقها الشديد، وتأثيرها النافذ إلى ذروة التمكن من استنطاق الطبيعة، واستبطان معانٍ أكثر شمولية، وأكثر رحابة، انطلاقاً إلى عالمٍ/ كونٍ/وطنٍ أكثر رحابة.

للشاعر عدة دواوين منها: «قولي كيف نما شجر الأحزان» - 1998، «أقول وأعني الحلم» - 2000، «الفوضى الجميلة» - 2001، «هذه المرأة لي» - 2005، «ما يقوله الربيع» - 2005 و«بغداد هذه دقات قلبي» - 2009. وله عديد الكتب النقدية الصادرة في عواصم عربية مختلفة.

دريدا الفيلسوف الضد

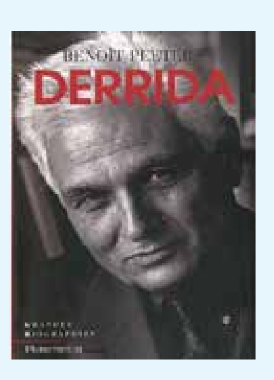
تيري إيجلتن
ترجمة: أحمد شافعي

في مايو سنة 1992، اجتمع أساتذة جامعة كمبردج للاقتراع على ما إذا كانوا سيمنحون درجة الدكتوراه الفخرية للفيلسوف الفرنسي جاك دريدا، مؤسس ما يعرف بالتفكيكية. وعلى الرغم من حملة تشويه سريعة وبارعة شنتها المعارضة، تسيد أنصار دريدا الموقف. ولسوف يكون من المثير للغاية أن نعرف كم من هؤلاء الذين حاولوا إغلاق الباب دون اسمه قد قرأ له كتاباً واحداً أو حتى بضع مقالات.

الحق أنهم ما كانوا بحاجة إلى ذلك. فلقد كان شائعاً أن متعهد توريد اللغو الفرنسي المساير للموضة لم يكن غير أفاق عدمي يؤمن أن أي شيء يمكن أن يكون أي شيء وأنه ليس في العالم من شيء إلا الكتابة، وأنه مفسد للشباب لا بد من اعتراض طريقه. ودريدا في مراهقته كان قد شطح هو وأصحابه في الخيال إلى حد التفكير في تدمير مدرستهم بمتفجرات تدبروا أمر الحصول عليها. وكان البعض في كمبردج يرون أنه يخطط لفعل مماثل يستهدف الحضارة الغربية كلها. غير أنه وجد له نصيراً غير متوقع. فعندما قام دوق إدينبرج رئيس جامعة كمبردج بتسليم الدكتوراه الفخرية لدريدا في العام الذي شهد انفصال تشارلز وديانا همس في أذنه قائلاً: إن التفكيكية بدأت تؤثر على عائلته الملكية نفسها.

***

ترى التفكيكية أنه ما من شيء هو نفسه بالكلية. فثمة آخرية معينة تكمن في كل هوية مستقرة. و(التفكيكية) تتشبث في العنصر النافر الكامن داخل النظام، وتستخدمه تبياناً لأن النظام لا يكون مطلقاً في حالة الثبات التي نتخيله عليها. ذلك أن في كل بنية شيئاً هو جزء منها، لكنه فالت من منطقها. ولا عجب أن يكون كاتب هذه الأفكار يهودياً مشرقياً، سفرديم، من



الجزائر الكولنيالية، فهو نصف غريب عن المجتمع الفرنسي نصف منتمٍ إليه. ولو أن الفرنسية لغته، فهو يجيد عامية عرب الطبقة العاملة، فضلاً عن أنه يرجع في وقت لاحق من حياته إلى بلده مجنداً في الجيش الفرنسي، وتلك مفارقة كلاسيكية لدى ذوي الهوية المنقسمة.

في الثانية عشرة من العمر، يمنع دريدا من الالتحاق بمدرسته، عندما تقرر الحكومة الجزائرية تخفيض حصة التلاميذ اليهود في المدارس خشية ألا تتفوق على حكومة فيشي في معاداتها للسامية. والعجيب أن هذا الإقصاء القاسي على «اليهودي الأسود الصغير العربي للغاية» حسب ما يصف دريدا نفسه لم يشعره أنه غريب، بل لقد غرس فيه وحتى آخر العمر نفوراً من المجتمعات. قبلته مدرسة يهودية، وكره الصبي أن يتم تعريفه في حدود هويته اليهودية. ولسوف تكون الهوية والتجانس (مع المجتمع) من بين ما سيسعى في قابل أيامه إلى تفكيكه. ولكن تلك التجربة غرست أيضاً فيه شكاً عميقاً في التضامن.

لو أنه كان دائماً من أهل اليسار فقد كان أيضاً خارجاً، نافراً من التشدد والتنظيم. ومن ثم فقد كان دوره هو دور مثير الإزعاج، المنشق المحترف، الساخر. وهو في نهاية الأمر من كان يكتب عن «الأحادية المطلقة» للكائن البشري، وكان دائماً «المنفصل» المتفاني. فالأعراف والعقائد والحركات الشعبية أميل إلى القهر، بينما الهدم كامن في الهوامش والانشقاقات. ولكن «عصبة الدفاع الإنجليزية» هامشية (وهي حركة يمينية متطرفة تقاوم انتشار الإسلاموية والتطرف الإسلاموي في إنجلترا). والإطاحة بالقذافي استوجبت حركة شعبية. واحترام حرية التعبير عقيدة، وحق الإضراب مبدأ.

انتقل دريدا من بيئة متواضعة في الجزائر إلى أرقى ليسيه في فرنسا ومن هناك إلى EcoleNormaleSupé-rieure التي كانت في ذلك الوقت مؤسسة شديدة الستالينية أكدت فيه عزوفه عن الهتاف مع الحشود. ولو كان دريدا قد أعلن لاحقاً أنه شيوعي فما ذلك إلا كما أعلن كينيدي أنه برليني(1). وعندما اندلعت الثورة الطلابية من حوله في عام 1968، بقي هو في الغالب ملتزماً بالأطراف. ولكن الدافع التحرري الذي كان يحرك ثوار ثمانية وستين هو الذي كان دافعه في عمله. لقد كانت السنة السابقة بالنسبة له هي سنة الأعاجيب التي شهدت ظهور ثلاثة كتب هي جميعاً من الكتب التي صنعت اسمه وجعلته يحتل موضع الاحترام واللعن في شتى أرجاء الكوكب.

لم يمض وقت طويل على الشاب الصموت غير الاجتماعي ابن المستعمرات حتى صار في صدارة نجوم المجرة الفرنسية، جنباً إلى جنب جان جينيه ورولان بارت وجوليا كرستيفا وموريس بلانشو وغيرهم. بل إن الحكومة الفرنسية وقعت أسيرة سحره، فحينما وصل فرانسوا ميتران إلى السلطة سنة 1981، وجه دعوة إلى دريدا لإنشاء كلية دولية للفلسفة في باريس. كانت التفكيكية قد أصبحت الصرعة السائدة في كل مكان من سيدني إلى سان دييجو بينما تحول دريدا نفسه إلى سوبر ستار في سماء الفكر. وسرعان ما ظهر كتاب أميركي مصور بطله الشرير يدعى «دكتور ديكونسترِكتو» (دكتور تفكيكي Doctor Deconstruc-to) وراحت مجلات الديكور المنزلي تدعو قراءها إلى تفكيك مفهومهم عن الحديقة.

ثمة لحظتان دراميتان تبرزان في حياة دريدا المهنية لاحقاً. سفره إلى براج الشيوعية سنة 1981 للمشاركة في منتدى فلسفي سري، وهناك تم اعتقاله واتهامه

بتهريب المخدرات. ويبدو أن السلطات رأت في القضاء على الثنائيات الضدية تهديداً للدولة. وتم اعتقال ضابط الشرطة الذي دسّ المخدرات في حقيبة دريدا بتهمة تهريب المخدرات.

بعد ست سنوات، تمزقت حياة دريدا من جديد، وهذه المرة عند الكشف عن أن صديقاً له حديث الوفاة هو الناقد باول دو مان Paul de Man كتب مقالات معادية للسامية في الصحافة البلجيكية الموالية للألمان أثناء الحرب العالمية الثانية. وبتأثير من هذه الأخبار، كتب دريدا مقالة طويلة في الدفاع عن دي مان لا بد أنها تعد من بين أكثر نصوص العصر الحديث وقاحة ومراوغة.

لقد قام بينويت بيترز بالتنقيب في أراشيف دريدا الهائلة وحاور عشرات من أصحابه وزملائه. وجاءت النتيجة سرداً محكماً مقنعاً رائعاً (منشورات فلامانيون 2010) نقلته إلى الإنجليزية ترجمة واضحة صافية بقلم أندرو براون. والرجل الذي يظهر في هذا البورتريه هو رجل معذب الروح يعرف بين الحين والآخر انفجارات مباغتة من البهجة، وهو مفكر مدهش في أصالته على قدر غير هين من الغرور، ولكنه مع ذلك بذل نفسه تماماً لأكثر الدارسين تواضعاً.

لقد كان دريدا أكثر المفكرين إثارة للإعجاب عند الانخراط معه في محادثة شخصية، إذ كان يرتاح تماماً إلى عدم الكلام في الفكر والثقافة. ولقد كان من بين آخر السلسال المجيد من الفلاسفة الأضداد (anti-philosophers) ابتداء من كيركيجارد، ونيتشه وماركس وفرويد وأدورنو وفتجنشتاين وفالتر بنيامين.

ومع ذلك، لم يكن سدنة كمبردج على صواب. فدريدا الذي مات بالسرطان في عام 2004، وهو يحث أصحابه على التشبث بالحياة لم يكن عدمياً. ولا هو كان يريد أن يدمر الحضارة الغربية بإصبع من الديناميت المفاهيمي. كل ما أراده الرجل ببساطة هو أن يجعلنا أقل غطرسة ويقيناً ونحن نتحدث عن الحقيقة والحب والهوية والسلطة ظانين أننا نعرف ما الذي نعنيه بالضبط.

---

* نشرت في الجارديان بتاريخ 2012/11/14

شاعر ينمو في شعره

«أضواء مورقة» كتاب لمجموعة من النقاد المغاربة حملوا على عاتقهم إنصاف الشعر بالاهتمام الممكن. الكتاب صدر في إبريل/نيسان السنة الماضية عن دار القرويين، وهو عبارة عن قراءات في ديوان «حاءات متمردة» باكورة أعمال الشاعر المغربي عبدالسلام مصباح.

من مظاهر الإبداع والتمرد، عَنْوَنَ عبدالرحمن الخرشي قراءاته، متوقفاً على تجليات العنوان في الديوان، وخصوصية التكثيف في المضمون الشعري، معتبراً ديوان «حاءات متمردة» نواة شعرية طموحة ومتميزة نابعة من أناة الشاعر الخالصة. بدوره راهن الحسن العابدي على يافطة العنوان لتلمس مردود دلالي له مضاعفاته في المتن، وعَنْوَن قراءاته بـ«عودة إلى فينومولوجية الباطن من ثورية الحب إلى انقلابية الجمال»، ويرصد فيها أشكال التمرد وتمظهراته، من قبيل التمرد على سلطة اللغة كمؤسسة أيديولوجية واجتماعية.

المرأة في «حاءات متمردة» عنوان القراءة التي سلك فيها المصطفى فرحات سياسة القرب من الشاعر، فنجده متناولاً مواضيع كالحلم والاعترافات، وحضور المرأة بأسلوب شعري مرح وشفاف ومقتصد.

القراءات التالية وهي: قراءة في حاءات متمردة، لمصطفى الطوبي، وجمالية الإيقاع الشعري لإبراهيم قهواجي، والرؤية وجمالية الإيقاع للطيب هلو، وفيض الغنائية الشعرية لمحمد علواط، وقصائد متمردة دون ربطة عنق لأحمد الدمناتي، ولوعة مدائن الحلم لعبد الحق بن رحمون، وقراءة دلالية لمصطفى ملح، وأخيراً الأعمدة الثلاثة ورقة حول حاءات متمردة، وتقدم الهدف من الدراسة وإطارها المنهجي، ووقوفاً على عنوان فرعي «نزاريات عبدالسلام مصباح» تسدل القراءات ستارها على اعتراف قلما يدون جماعة في أيامنا: «إن عبدالسلام مصباح شاعر يحيا بالحرف وينمو في القصيدة..».

آخر رحلة قام بها نجم الرولينغ ستون بريان جونس كانت إلى المغرب. رحلة تراجيدية هجرته فيها صديقته ورفيقه في الفرقة ريتشارد كيث. أحسّ بريان أنه تعرض للخيانة فتسبب له ذلك في آلام جارحة لم يستطع التعافي منها، فنصحه صديقه بريون جيزون في طنجة أن ينهب إلى قرية جهجوكة...

بريان جونس نجم الرولينغ ستون

من قرية نائية ألهم نجوماً كباراً

سعيد بوكرامي
الدار البيضاء

اتجه بريان جونس إلى قرية جهجوكة لاستكشاف موسيقاها الروحية، فقد تساعده على الاستشفاء حسب نصيحة رفيقه في طنجة. من هنا تبدأ رحلة بريان جونس، التي صدرت مؤخراً عن منشورات (L'écailler du rock) بفرنسا تحت عنوان: «العودة إلى جهجوكة.. على خطى بريان جونس في المغرب» من توقيع الباحث في تاريخ الموسيقى وعلم النفس غاستون كاري. الكتاب يقع في 210 صفحات. الرحلة نفسها قام بها الكاتب الفرنسي غاستون كاري إلى قرية جهجوكة للبحث عن أثر الرولينغ ستون في هذه القرية النائية والملغزة الواقعة في شمال المغرب. وكذلك للإجابة عن سؤال يؤرقه. ماذا حدث بين الموسيقي الأسطورة بريان جونس وفرقة الجهجوكة؟ وما الذي جمع بين فرقة جهجوكة الأسطورية التي توظف الموسيقى التقليدية والشعر والصوفية. وبين فرقة الروك الحديثة؟

في فلك بريان جونس، نجد وليام بوروز وبول بولز وأندي وارهول وجون لينون... سلالة من المستكشفين، للموسيقى الشعبية المغربية. جاؤوا للبحث عن الإلهام، والتجديد، لموسيقاهم التي كانت قد وصلت إلى نقطة الانحصار، فكان لا بد من إيجاد معين جديد، وأفق موسيقي مشرق. وهكذا ومن خلال تعقب أثر أسطورة الرولينغ ستون الفنية واستكشاف سحرها المستمر حتى اليوم، والتفكير بعمق في علاقة التأثر والتأثير التي جمعت بريان جونس بفرقة الجهجوكة المغربية، يدفعنا غاستون كاري إلى تقصي الدوافع التي حملت أحد أفراد مجموعة موسيقية في قمة مجدها إلى الاستجداء بموسيقى الجهجوكة المنسية بين جبال الشمال المغربي.

في سنة 1971 تصدر شركة لابيل رولينغ ستون روكورد ألبوم «برين جونس يقدم فرقة جهجوكة» على إثر إقامة مؤسس الفرقة في قرية جهجوكة. سيكشف الألبوم للعالم بأسره فرقة مغمورة لا يعرفها أحد وهي فرقة جهجوكة بمعلميها البارعين. ومن هنا يرصد الكتاب تفاصيل إقامة برين جونس في المغرب وبالضبط بقرية جهجوكة وما عرفته هذه المرحلة من تطورات درامية انعكست على فرقة الرولينغ ستون ومستقبلها.

يقدم الكتاب سيرة أسطورة الروك ومؤسس فرقة الرولينغ ستون، مركزاً على مرحلة شبه مجهولة من حياة بريان جونس أثناء إقامته في قرية جهجوكة المغربية، وما أعقب ذلك من تعاون بينه وبين جهجوكة بقيادة محمد الحمري. وقد استعان الباحث كثيراً بشهادات بشير العطار مؤسس فرقة جهجوكة العالمية.

لماذا اختار الكاتب البحث في سيرة بريان جونس 1942 - 1969؟

كانت هذه الأسطورة الفنية تمثل جوهر الروك بكل وجوهه الملغزة. وربما كان بريان الأكثر إلهاماً وإبداعاً من آخرين ارتبطوا بفرقة الرولينغ ستون كـ (كيث ريتشارد). كان بريان موسيقياً بارعاً، دفق في فن الروك دماء جديدة بإصراره على تجديد الموسيقى بحرية وحب للحياة. وكان توجهه هذا محط نزاع علني مع الفرقة، بل أدى إلى تآمر واضح من رفيقه كيث ريتشارد الذي كان سبباً في مغادرته للفرقة سنة 1969. دفع بريان جونس ثمن هذه النزاعات غالياً إلى أن توفي مبكراً في سن 27 عاماً إثر حادثة غرق بمسبح منزله حسب ما سجلته وثائق التحقيقات.

يقول مؤلف الكتاب إنه ألف الكتاب لسببين أولهما اهتمامه الكبير بسيرة بريان جونس وبالتحديد الفترة التي اكتشف فيها بريان قرية جهجوكة. وثانياً نظراً لحبه الشديد للمغرب. تلاقت الرغبتان عندما قرر الكاتب زيارة قرية جهجوكة الأسطورية وبالتحديد في الأماكن التي أقام فيها بريان خلال الشهور الأخيرة من حياته.

التقى بريان جونس بموسيقيي فرقة جهجوكة سليلة فرقة تكونت منذ قرون بواسطة أسرة موسيقية قدمت معزوفاتها في بلاطات السلاطين المغاربة. وقد عرف عنها «استعمال الموسيقى في علاج بعض الأمراض النفسية». جاء إذن، بريان جونس إلى القرية على إثر نصيحة من بريون جيزون، وهو فنان وشاعر وكاتب كان قد التقاه بريان في طنجة، وبمجرد قضائه الليلة الأولى رفقة موسيقيي جهجوكة افتتن بريان

فوراً بهذه الموسيقى فقام بتسجيلها.

يربط بعض المؤرخين ظهور موسيقى الجهجوكة بالولي الصالح سيدي أحمد الشيخ الذي ينسب إليه تأسيس هذه القرية العريقة، وهو أيضاً من جاء بالإسلام إليها. ليس هذا فحسب، بل يعتبر من كبار الفلاسفة والشعراء الموهوبين أيضاً، فكان أول من مزج الموسيقى في فنه الشعري وأدخلها إلى القرية. وفن العزف عند فرقة جهجوكة مرتبط بالصوفية، فقد كانوا يعزفون على الطبول والرق والناي والمزمار والغمبري (آلة وترية). وعلى مدى ساعات من الترنيمات المتتالية تتحول الموسيقى إلى غناء، ويصبح المغني والجمهور في حالة من الهستيريا والغيبوبة. وقد شاعت طقوس هذه الموسيقى عند القرى المجاورة بكونها قادرة على العلاج لدرجة أن كثيراً من الناس يحجون إلى قرية جهجوكة سواء كانوا يعانون من شلل أو مرض نفسي أو عقم، ويأملون في الشفاء العاجل تحت تأثير الإيقاعات الصوفية.

كان لمرور بريان جونس من قرية الجهجوكة الأثر الكبير عليه وعلى موسيقى جهجوكة. فقد كان للتسجيل الذي قدمه صديقه مايك جاغير فيما بعد، أي سنة 1971 بعد وفاة بريان جونس، صدى كبير دفع المهتمين والفنانين والباحثين إلى زيارة قرية جهجوكة مثل جون لينون ووليم بروز وأندي وارهول وغيرهم. كما أن الكاتب غاستون كاري ولد مشروع كتابه عن بريان جونس بين أحضان قرية جهجوكة وعلى نغمات موسيقاها.

يعتبر التسجيل الذي قام به بريان جونس عمله الفني الأخير. فرغم وضعيته الصحية التي منعته من القيام بجولة فنية رفقة فرقته الرولينغ ستون، فقد صب اهتمامه الفني كله لصياغة تسجيل موسيقي تقني هجين، جعل من موسيقى قرية صغيرة قطباً فنياً يحج إليه عاشقو الموسيقى الروحية.

«العودة إلى جهجوكة.. على خطى بريان جونس في المغرب» هو تذكرة سفر يقدمها لنا الكاتب الفرنسي غاستون كاري نحو رحلة توثيقية صادقة، لاستعادة أمجاد فنية ضائعة وإحياء لحياة فنان لامع وموسيقي عبقري عاش زمناً قصيراً ملهماً وصاخباً وممتعاً لكنه كان للأسف، سريع العطب.

موتى حوامدة في القاهرة



مجموعة شعرية جديدة لموسى حوامدة صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بعنوان «موتى يجرون السماء».

اشتملت المجموعة الجديدة على القصائد: حين يأتي الموت.. ليست ميتة هذه القصيدة، الشبيهة، شجرة الموتى، موتى يجرون السماء، للندم الذي يخلفه الموتى، كما يرغب الجبل، كما ليلي يطرق باب الفجر، كسيرة النائم في السكون، حيث علتي شيطاني يزهو، أسوة بحليب الأم ندمي، أجيء محمولاً بأوزاره، هناك عند حافة الأغاني، هناك في حقول النار، هناك في أعالي الجنة، كأس وحيدة، لنهتف للوردة، أخشى المساحة التي تلي العتمة، لن أحط من قيمة الصفاف.

من قصيدة حين يأتي الموتى:

لينصرفِ المعزّون
قبل تدشين البياض..
لينصرفوا،
ليست لي حاجةٌ إلى مديح ناقص،
ليستْ حسناتي مِشجباً للنفاق،
لينصرف الأوغاد،
ما نفع الزفرات لأطباق السماء؟

و«موتى يجرون السماء» هي المجموعة السابعة للشاعر الأردني موسى حوامدة بعد «سلالتي الريح عنواني المطر»، والتي صدرت عن قصور الثقافة في القاهرة عام 2010، وعن دار الشروق عام 2007، و«من جهة البحر» عام 2004، و«أسفار موسى العهد الأخير» 2002، و«شجري أعلى» 1999، و«تزدادين سماء وبساتين» 1998، و«شغب» 1988م. كما صدر له كتاب بعنوان «كما يليق بطير طائش» وهو مجموعة نصوص شعرية وأدبية عام 2007م.

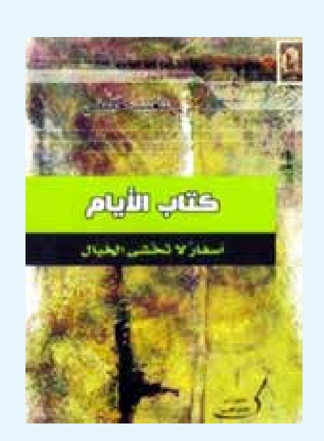
كتاب الأيام لشعيب حليفي:

مركزية التخييلي في مَحكيّ السفر

عبدالرزاق المصباحي

الرباط

كتاب «الأيام» الصادر عن منشورات القلم المغربي (يونيو/حزيران 2012) للباحث والروائي المغربي شعيب حليفي، ليس مجرد نص رحلي يروم، ضمن قصدية مسبقة، تسجيل انطباعات شخصية، أو ضرب من استكشاف جغرافي بخلفية إناسية على شاكلة الرحالة القديم، إنما هو سفر يخترق مسارب غير مطروقة صوب الخيال، نحو الروح... وكلما امتدت الطريق نحوهما اتسعت الرؤى المتدفقة، على المدهش والغريب والممتع، وكذا لزاماً، العميق واللانهائي (فالطريق لا تكون طريقاً حتى تكون بلا نهاية وتلك طريقي)، يقول حليفي في مقتبسته الافتتاحية، الموجهة إلى والده.



المرجعيّ والتخييلي

يتجسد المرجعيُّ، في الأفضية المعروفة، التي زارها الكاتب: تريبولي، والقاهرة، والشام وقرطاج، والمملكة العربية السعودية، بشوارعها وحاراتها، وفنادقها، التي أقام بها، والمقاهي التي جلس فيها، فضلاً عن التواريخ الدقيقة بالأيام، والشهر، والسنة، وأسماء المرافقين من الوفد المغربي، المنبثة في الهوامش على يسار كل ورقة من أوراق الأفضية الخمس، وأسماء الندماء والمرافقين والأصدقاء من الكتاب من أقطار عربية مختلفة، وسياق الندوة أو المهرجان أو الأيام الدراسية، التي دعي إليها. ناهينا عن الفضاءين المركزيين اللذين تنطلق منهما الرحلات (الشاوية، ثم كازابلانكا). والأحداث التاريخية، التي شهدتها كل مدينة من تلك المدن: سواء في سبب تسمية تريبولي مثلا. أو دور أحمد بن طولون وصلاح الدين الأيوبي، والعثمانيين، والحملة الفرنسية في عمارة القاهرة. أو تاريخ مدينة الرصافة وقلعة جعبر الشاميتين، أو في الحديث عن موقع مدينة الباحة، وجدة، والجنادرية، ومهرجانها ومدعويها. أو سرد جزء من تاريخ قابس، والقيروانِ التونسيتين... ويبدو أن المرجعيّ بأفضيته وتاريخها، وشخوصه وأحاديثها، يتخذ موقعاً هامشياً بالمقارنة مع التخييلي، إنها جميعاً عناصر مؤثثة للمتخيّل، ومقدمه له، إذ سرعان، ما تنفك الذات من قيوده، لتحلق في أمدائها الخاصة، مستغلة تلك الأحداث، ومندمغة معها حدّ التماهي. ولقد قام السرد في كتاب الأيام على تقنية خاصة تقوم على تأطير المحكي بأزمنة وأفضية مرجعية، ثم ينتقل إلى التخييل الخالص، ثم يربك قارئه، حيث تصبح الذات المرجعية (شعيب حليفي، الروائي والأكاديمي الذي يلبي دعوات المشاركة في ندوات ومهرجانات، ولجان تحكيم) ذاتاً تخييلية فيها أثر من الواقع (علاقته بسيد العزيز وسمدونة بطرابلس، قصته مع السلطان الغوري قنصوه في القاهرة، وعلاقته الوجدانية بعليسا في قرطاج...).

يتمثل التخييل الخالص في الحكايات، التي رويت لشعيب حليفي، كما هو شأن حكاية القاتل والعابد والمذنب، التي رواها له الدكتور سعيد يقطين في رحلتهما إلى طرابلس، وهي حكاية شعبية مغاربية معروفة، لكن شعيب حليفي الذي يسكنه التخييل، سيفكر أنه لو أراد إعادة كتابة هذه الحكاية، فسيجعلها ضمن برنامج سردي مغاير، بمقدمة يعرف فيها الشخوص قبل اختيار نهاية منطقية

منسجمة مع الوضعيات المنطلق منها. وهذا يعني أن ما يلتقطه الكاتب، في سفرته، يتحول إلى مشروع سردي، ينجز بالقوة فقط كما في هذه الحال. أو بالقوة وبالفعل كما هي حال، قصة الولية، التي وسم قصتها (ببروق العابدة في جنتها) (ص42).

إن التتبع الفاحص للخطاطة السردية في ورقتيْ (كازابلانكا- تريبولي/ذهاب وإياب) و(غابة النصر: في طرابلس مرة أخرى)، يجعلنا نقف على أن ما قدمه السارِد بكونه ينتمي إلى الواقعي والمرجعي، هو مخاتلة مقصودة، تلبّس على قارئها، ممن يتماهى مع التصديق بأن الأمر يتعلق في سياقنا بوصفية أمينة وآمنة، فإعادة ترتيب الأحداث، وفق بعض القرائن التي تقدمها الورقتان، كفيل بتأكيد فكرتنا حول مركزية التخييلي، ومنها الرسائل، التي تركها «سيد العزيز» الموجهة إلى «سمدونته»، والتي يقول في إحداها (سمدونة عزيزتي: المغربي شعيب حليفي، لا تثقي فيه ولا تصدقيه، في كل ما يقول ويكتب. سيجري قتله، إنه يكتب من أرشيف الألف سنة القادمة ويريد إقناعنا بأنه يتحدث عن الحاضر وعن الألف سنة المنصرمة)، ولقد علق حليفي على هذه الرسالة بأنها كتبت بعد رحلته الأولى، حين التقاه في مؤتمر السيميائيات، وبأن سيد العزيز اطلع على النص الرحلي (كازابلانكا- تريبولي/ ذهاب وإياب)، وبأن غالبية ما قاله في الرسالة دار بينهما في حوار سابق في مقهى (147)، وهي جميعاً إشارات مخاتلة، إذ لا تعدو أن تكون جزءاً من لعبة التخييل التي تتلبس بالمرجعي، بدليل اعتراف السارد نفسه بأن المغربي عبدالسلام النادل بالمقهى، أنكر أن يكون قد رأى حليفي ورفيقه صحبة شخص اسمه سيد العزيز، وأن سمدونة أو للا سمدونة هي في الحقيقة (ولية الله وصالحة من طرابلس ماتت منذ قرون) (ص24)، وهي نفس الأوصاف التي كان يتحدث بها سيد العزيز عن سمدونته فهي (حديثه ولية من الوليات الصحراويات الإفريقيات، اختارها الله لتكون له في الزمان والمكان) (ص 22). إنها، نفس السيدة العابدة في واحتها البعيدة، وسيد العزيز، لا شك (سيدنا السمراني). ولعلها حقاً لعبة متقنة النسج، تتراوح فيها المشاعر بألمها اللذيذ، كلما تحقق السفر في الزمن، إذ السيدة العابدة والولية الصالحة قديماً، (سمدونة يقيناً) كانت الوالهة، العاشقة، المنتظرة وصلاً أبدياً، بينما في الحال التي وثقها، تخييلياً، السارد بالموازاة مع زيارته لطرابلس انقلب الألم العشقي الألذ ليسكن قلب (سيد العزيز أو سيدنا السمراني).

إن كشف المخاتلات السردية، التي يستعين بها الكاتب (السارد)، لا شك تربك قارئاً اطمأن إلى أمانة النقل، غير منتبه إلى بعض الإشارات الدالة، خاصة منها تصريحه في مقدمة الكتاب إلى أن النصوص، التي وثقها بين دفتي كتابه الآني، كان يمكن أن تكون نصوصاً أخرى، لو أتيحت له فرصة كتابتها من جديد. وتتكرس هذه القصدية المنتصرة للتخييلي، والتي تعضد مركزيته قوله في ورقة (زمن القاهرة: راودتني نفسي، قبيل سفري ببضعة أيام، وخلال الأيام الثمانية، التي قضيتها بالقاهرة، بكتابة رواية قصيرة... نص خيالي جداً بنسبة صفر في الألف من رائحة الواقع) (ص 55). ويعني بهذا تخطيطه لكتابة رواية قصيرة في رحلاته المختلفة، ولقد اعتمد حليفي على تقنية الميتا - سرد، حيث يصبح الحديث عن تخطيط الكتابة، والحديث المسبق عن منعرجاتها، وشخوصها، وأفعالهم الإجرائية جزءاً من السرد ذاته، وإن أهم ما يثير في الخطاب الميتا- السردي إشراك القارئ في تفاصيل التخطيط للكتابة، إشراكه حتى في ما يفكر فيه الكاتب وهو ينسج حبكة عمله التخيلي، ولقد أعلن حليفي في هذا السياق، تذمره من كتابة هذه الرواية القصيرة التي تلح عليه وقت الفجر، مفكراً في تمزيق أوراقها جميعاً خاصة بعد استشعاره أن شخوص الجزء الثاني تخرج عن سلطته بعكس آبائهم، قبل أن يعدل عن الفكرة، ويترك للسرد حرية الامتداد.

في البدء كانت الروح وكان الوجد

الروح ضمن هذه الرحْلات، تحقق، عبر التخييل، بغيتها في التحليق الحر. وفي الانفلات من قيوده. وسيّان تعلق الأمر باستحضار بهيّ لتلك الحالّ العشقية الهادرة التي أرّقت الشاعر المصري كامل الشناوي تجاه نجاة الصغيرة، وكانت سبباً في هلاكه بعد ذلك، والتي وثقتها قصيدته المكلومة والباذخة (لا تكذبي) التي غنتها إضافة إلى عبدالحليم حافظ، ومحمد عبدالوهاب، أو في الظهور المفاجئ لمريم المجدلية، القديسة الشهيرة وإحدى تلميذات المسيح المخلصات، أثناء حوار السارد مع أحد جلسائه في رحلته إلى الشام. أو التأثير الإعصاري «لسلافة» امرئ القيس المختفية تحت أسماء عديدات (مزنة، تالة، نشوة، رامة، فاطم... ص127)، أو سفر السارد إلى القاهرة، وبعدها إلى (دوار سيدي إبراهيم) نواحي كازابلانكا لكشف لغز (إسماعيل مول الكعبة) التي وجد إشارات عنها في رسائل (سليمان الغزواني) الذي جمعته علاقة حب هادرة بحليمة بنت الهشي. أو ذلك التلويح الرقيق الذي جعل الذات الساردة تناجي، بوجد آسر، الأميرة (عليسا) مؤسسة قرطاج وسيدتها المخلدة في روح ودم زوجها المغدور (آشرباس) والذات الساردة. فإنّ الروح تجد متسعاً للتحليق والسفر المديد نحو العمق بغية استكناه الخفي والمستضمر، نحو استكشاف هويتها المفتقدة في الواقع. سفر، أيضاً، عبر اللغة السردية المخيّلة ذات الروافد التناصيّة المتنوعة: أدب الرسائل، والأغاني الشعبية المغاربية، والأغاني العصرية الشرقية، أشعار العرب القدامى والمحدثين، بوصفها بنيات خطاب جزئية منسوجة بكثير من الحنق والفنية ضمن بنية خطابية كبرى هي النص الرحليّ الباذخ تخييليا والمشدود بقوة إلى أصله (الشاوية تحديداً).



مهرجان القاهرة في دورة ثورية

المغضوب عليهم في الواقع والسينما

عبدالرحمن محسن

تعرضت الدورة الأخيرة لمهرجان القاهرة السينمائي الدولي، والتي تحمل رقم «35» لعدد من العواصف السياسية التي كادت تتسبب في تأجيل تنظيمها في موعدها للمرة الثانية، الأمر الذي كان سيفقد المهرجان تصنيفه كمهرجان سينمائي دولي من قبل الاتحاد الدولي للمنتجين السينمائيين، والتي حصل عليها منذ عام 1987 واحتمال أن تحصل تل أبيب على هذا التصنيف بدلاً من القاهرة، حيث إنها على قائمة الانتظار منذ أعوام.

كانت الدورة 35 المقرر إقامتها في نوفمبر 2011 قد تم تأجيلها بسبب الأحداث السياسية التي عصفت بمصر وبالمنطقة العربية في تلك الفترة، وقد وافق الاتحاد الدولي للمنتجين السينمائيين على التأجيل لمرة واحدة كما تنص لوائحه، لكن التخطيط لإقامة الدورة في نوفمبر 2012 اصطدم منذ بداية العام بالعديد من المشاكل الإدارية ذات الصبغة السياسية حين تم إنشاء ما سمي (مؤسسة مهرجان القاهرة السينمائي الدولي) والتي يرأسها الناقد يوسف الشريف رزق الله وقيل يومها إن إنشاء المؤسسة تم بناء على توجيهات وزير الثقافة الجديد التي تنص على ضرورة أن تتولى إقامة المهرجان مؤسسة ثقافية أهلية.. غير أن الأمر اتخذ اتجاهاً مغايراً تماماً حين قررت وزارة الثقافة تنظيم الدورة تحت إشرافها وبإدارتها القديمة نفسها وفسر ذلك على أنه رغبة في سيطرة الحكومة الإسلامية على مفاصل الثقافة ووصل الأمر إلى القضاء غير أن الاستعدادات لتنظيم الدورة استمرت، وأعلن عن تنظيمها في الفترة من 27 نوفمبر وحتى 6 ديسمبر وقبل أن تبدأ الوفود المشاركة في الوصول إلى القاهرة لحضور حفل الافتتاح حدث ما لم يكن في الحسبان إذ أصدر رئيس الجمهورية مساء الخميس 22 نوفمبر إعلانه الدستوري القنبلة الذي حصن فيه قراراته من الطعن، كما حصن أعمال الجمعية التأسيسية التي تضع الدستور والتي كانت المحكمة الدستورية تنظر في شرعيتها.

وما هي إلا ساعات حتى ضجت شوارع القاهرة والمدن المصرية بالمظاهرات الرافضة، وأعلن في نفس الوقت عن تنظيم مليونية حاشدة يوم الثلاثاء الموافق 27 نوفمبر، أي نفس يوم افتتاح مهرجان القاهرة السينمائي، ووقعت إدارة المهرجان في موقف لا تحسد عليه ولم تعلن عن تأجيل افتتاح دورة الإنقاذ إلى اليوم التالي الأربعاء إلا يوم الاثنين السابق للافتتاح، وكان من الملفت للنظر مشاركة عدد غير قليل من الفنانين السينمائيين في مسيرة من دار الأوبرا اتجهت لميدان التحرير للانضمام للقوى المدنية الرافضة للإعلان، بل ووصل الأمر إلى حد إصدار نقابة السينمائيين بياناً تؤكد فيه رفض جموع السينمائيين لهذا الإعلان الدستوري وللدستور نفسه الذي وصفته بأنه (وثيقة إذعان لاستعباد الشعب المصري) ودعت لرفضه وجاء يوم الافتتاح ليشهد مجموعة كبيرة من الأفعال وردود الأفعال التي كشفت عن عمق الأزمة التي تعانيها صناعة السينما وأهلها وكانت البداية تغييرات أساسية في برنامج حفل الافتتاح، حيث ألغيت الألعاب النارية، كما ألغي الاستعراض التقليدي للافتتاح ليعرض محله فيلم تجميعي عن دور السينما المصرية في الثورات والدعوة للتغيير وليتقدم بعد ذلك مقدما الحفل النجمان الشابان حورية فرغلي وعمرو يوسف لإهداء هذه الدورة لروح الشهداء



فيلم «الشتا اللي فات»

الذين سقطوا على بعد أمتار من مكان الاحتفال في أثناء الثورة والأحداث التي تلتها.

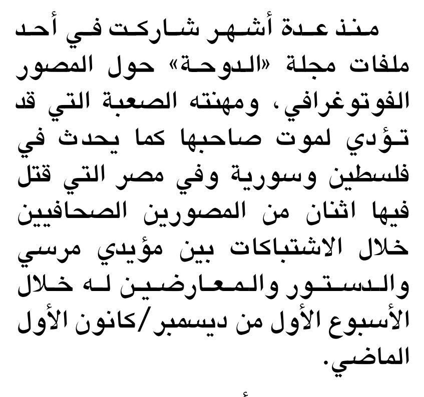
ولم يغفل مقدما الحفل توجيه التحية إلى هؤلاء الذين يتظاهرون في نفس اللحظة في ميدان التحرير اعتراضاً ورفضاً للإعلان الدستوري والدستور نفسه وطلب مقدما الحفل من الحضور الصمت لعلهم يسمعون هتافات الثوار الرافضة في ميدان التحرير، وصفق غالبية الحضور لهذه التحية وكان عدد كبير من النجمات قد اتشحن بالسواد في يوم الافتتاح ورفضن السير على البساط الأحمر كما جرت العادة لاستعراض أناقتهن، كما جرى الإعلان عن رفض مهندس الديكور أنسي أبو سيف للتكريم من قبل وزير الثقافة وتردد أيضاً أن إلهام شاهين كانت من بين المرشحات للتكريم لكن ترشيحها رفض من الجهات الرسمية ثم افتتح المهرجان بالفيلم المصري (الشتا اللي فات) تضامناً مع الثوار المعارضين بعد أن كان مقرراً افتتاح الدورة بفيلم أجنبي، وخلت كلمة وزير الثقافة المرتبكة من أي ذكر للثورة أو الثوار، بل اقتصرت في معظمها على تحية إدارة المهرجان القديمة ممثلة في النجم عزت أبو عوف وكأن الوزير يحاول تبرير إصراره على أن تعود إدارة المهرجان القديمة التي أدارته على عكس ما كان قد أعلن سابقاً ولم تلق كلمة الوزير حفاوة من الحضور خصوصاً نجوم السينما وصناعها ولم تغب السياسة أيضاً عن أفلام المسابقة الرسمية للسينما العربية فتم استبعاد فيلم (العاشقة) لعبد اللطيف عبدالحميد، والذي أنتجته مؤسسة السينما السورية في نفس الوقت الذي استبعد فيه فيلم سوري آخر هو (وكأننا نقبض على الكوبرا) للمخرجة هالة العبد الله الذي يهاجم نظام الحكم في سورية, وشهدت أيام المهرجان المختلفة أكثر من مسيرة للفنانين والمشاركين في المهرجان إلى ميدان التحرير وقصر الاتحادية.. ومثل حفل الختام ذروة الصراع ما بين وزارة الثقافة المنظمة للمهرجان وأهل السينما المصرية إلى درجة إلغاء الاحتفال والتكريمات والاكتفاء بمؤتمر صحافي أعلنت فيه أسماء الأفلام الفائزة بجوائز المهرجان، والتي تصدرها الفيلم الفرنسي (موعد في كيرانا) للمخرجة أنا فوفيون الذي فاز بالهرم الذهبي وفاز بالهرم الفضي الفيلم الإيطالي (رجل الصناعة) لجوليانو مونالدو وحين جاء دور الإعلان عن الفيلم الفائز في مسابقة الأفلام العربية وكان فيلم (المغضوب عليهم) وقف مخرجه المغربي حسن البصري ليهدي جائزته لجمال عبد الناصر، والفريق سعد الدين الشاذلي وشعب مصر. وغابت رئيسة لجنة تحكيم جوائز أفلام حقوق الإنسان غادة الشهبندر لاشتراكها كما أعلن في المسيرات والمظاهرات التي اتجهت لقصر الاتحادية، حيث مقر رئاسة الجمهورية، وحاولت الوزارة بإلغاء التكريمات التعتيم على رفض أنسي أبو سيف مصافحة الوزير أو استلام شهادة التكريم منه، كما عتم إلغاء الحفل أيضاً على إعلان الكاتب مدحت العدل عضو لجنة التحكيم الانسحاب من المهرجان لكنه أصدر بعد ذلك بياناً نارياً وصف فيه قيام وزير الثقافة بطباعة الدستور الذي يرفضه معظم السينمائيين والمثقفين على نفقة الوزارة بالموقف المخزي المنحاز للفاشية، وتعالت خلال المؤتمر الصحافي لختام المهرجان هتافات الفنانين الحاضرين السياسية من نوع (يسقط يسقط حكم المرشد) و(مصر لكل المصريين).



يستكشف منطقة جديدة في السينما المصرية:

«مصور قتيل» على حدود العجائبي والمرض العقلي!

عصام زكريا



منذ عدة أشهر شاركت في أحد ملفات مجلة «الدوحة» حول المصور الفوتوغرافي، ومهنته الصعبة التي قد تؤدي لموت صاحبها كما يحدث في فلسطين وسورية وفي مصر التي قتل فيها اثنان من المصورين الصحافيين خلال الاشتباكات بين مؤيدي مرسي والدستور والمعارضين له خلال الأسبوع الأول من ديسمبر/كانون الأول الماضي.

في نفس الأسبوع شهد مهرجان القاهرة السينمائي الدولي عرض فيلم «مصور قتيل»، الذي مثل مصر في المسابقة الرسمية، وهو من إخراج كريم العدل وتأليف عمرو سلامة وتمثيل إياد نصار ودرة وحورية فرغلي وأحمد فهمي ورحمة حسن.

يستكشف فيلم «مصور قتيل» من زاوية مختلفة كثيراً عن الحبكة التقليدية التي شهدناها في رواية «فيرتيجو» للكاتب أحمد مراد، والتي تحولت إلى مسلسل من بطولة هند صبري عرض في رمضان الماضي.

هذه الحبكة التي دشنتها أفلام مثل «النافذة الخلفية» للبريطاني ألفريد هيتشكوك و«تكبير الصورة» للإيطالي مايكل أنجلو أنطونيوني، وحتى «ضربة شمس» للمصري محمد خان، والتي تدور حول مصور فوتوغرافيا أو فيديو، محترف أو هاو، يقوم بتصوير جريمة بالصدفة ويتعرض بسبب ذلك لمطاردات ومتاعب بالجملة.

للوهلة الأولى يبدو أن «مصور قتيل» ينتمي لهذه النوعية التي قدمت في عشرات الأعمال، ولكن هذه لن تكون سوى البداية الخادعة فقط.

الكاتب والمخرج عمرو سلامة قام بصنع عدة أفلام من نوعيات مختلفة، منها الواقعي في «أسماء» والوثائقي في «الطيب والشرس والسياسي»، ولكن لا يزال فيلمه الأول «زي النهاردة» هو الأكثر خصوصية من بينها، خاصة أنه ينتمي لنوعية قلما تقدم في السينما العربية. وهي ما يمكن أن أطلق عليه «الباراسيكولوجي دراما»، أو تلك الدراما النفسية التي تستكشف حدود الغيبيات والحاسة السادسة والتخاطب عن بعد وغيرها من الظواهر النفسية الغريبة التي تقع على الحدود بين الروحانيات والمرض النفسي.

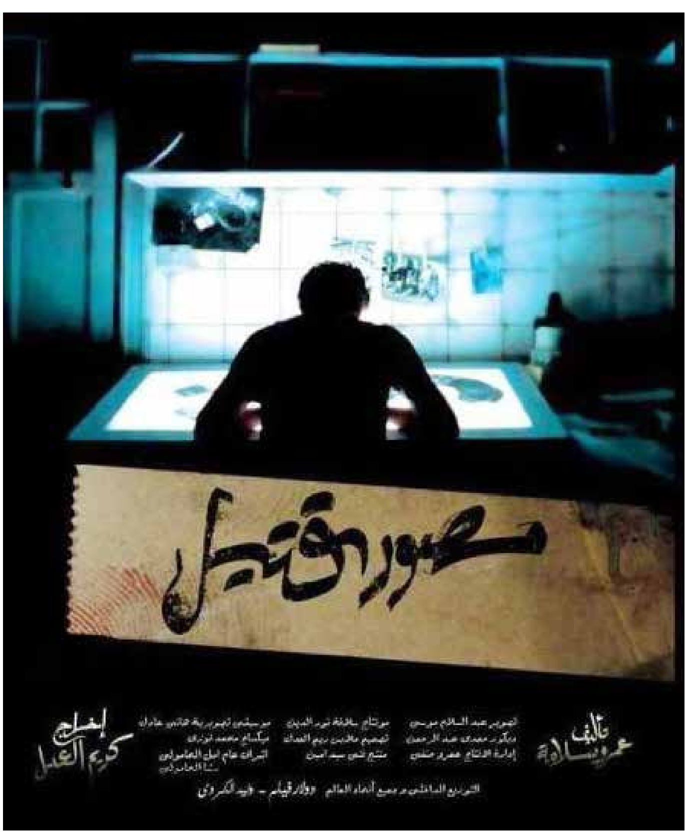
في «زي النهاردة» استكشف عمرو سلامة الظاهرة المعروفة بالـ «deja vu ديجا فو»، أي رؤية شيء والشعور بأنك رأيته من قبل، أو معايشة تجربة بعينها أكثر من مرة.

في «مصور قتيل» يعيد عمرو سلامة استكشاف الظاهرة من خلال كاميرا «سحرية» تقوم بتصوير المستقبل، وهو ما يقترب بالفيلم أكثر إلى نوعية أفلام الرعب القائم على الظواهر الخارقة للطبيعة. هذه النوعية التي برع فيها الكاتب المصري أحمد خالد توفيق، والتي تربى عليها جيل كامل أعتقد أن عمرو سلامة واحد منهم!

يلعب إياد نصار، الممثل الأردني الموهوب، دور مصور صحافي يدهش رؤساءه وقراء الصحيفة التي يعمل بها بقدرته على التقاط صور الجرائم، التي يبدو كما لو كان على علم بها قبل وقوعها، خاصة صور ضحايا سفاح غامض يكون من بين ضحاياه زوجة المصور نفسه.

ذات يوم يلتقي المصور عجوزاً متشرداً يبيعه كاميرا قديمة أثرية، وعندما يجربها في بيته يفاجأ بالصورة





تسجل واقعة جريمة قتل أخرى.. وخلال رحلة البحث عن الضحية القادمة يتعثر بشابة - تلعب دورها درة- تطلب منه مساعدتها على توثيق معاناة المرضى العقليين في مستشفى الأمراض العقلية.

الجزء الأخير من الفيلم يحتوي على عدد من المفاجآت لا ينبغي «حرقها» على القارئ الذي لم يشاهد الفيلم، ولكن ما يمكن قوله هو أن «مصور قتيل»، على عكس «زي النهاردة»، يمنح هذه الظواهر الغيبية تفسيراً منطقياً «مرضياً» إذا جاز التعبير، حيث أثبت العلم أن معظم هذه الظواهر، إن لم يكن كلها، ناتجة عن أمراض نفسية أو عقلية.

المخرج كريم العدل قدم من قبل فيلماً بعنوان «ولد وبنت» كان أشبه بتدريب طلابي يفتقد للأسلوب والحرفية، ولكن العدل يبدو في «مصور قتيل» أكثر تمكناً من أدواته وأكثر فهماً لفكرة النوع الفني.

النوع الفني هنا منطقة ما بين التشويق البوليسي والرعب والسيكودراما، ومن ثم يحتاج الأمر إلى أسلوب يعبر عن هذه الحدود ما بين الواقع والخيال والواقع النفسي للشخصية الرئيسية.

ينجح كريم العدل مع مدير التصوير طارق التلمساني ومونتير الفيلم في الإمساك بهذه الحالة ما بين العجائبي والنفسي، حين لا يدرك المرء إذا ما كان يعاين تجربة روحية عميقة أم إرهاقاً جسدياً وعقلياً حادين.

ولكن فيما يتعلق بالممثلين فلا يوجد سوى إياد نصار الذي استوعب طبيعة هذا النوع الفني، بإحساسه الفطري ربما، ولكن من الواضح أن المخرج لم يبذل جهداً كافياً مع الممثلين ليشكلوا فريقاً يعبر عن الأحساس العام للفيلم. درة كانت باهتة جداً. أحمد فهمي في دور ضابط الشرطة تقليدي إلى حد الهزل. حورية فرغلي في دور أخت المصور قادمة من أحد مسلسلات رمضان.

وحتى نفهم الفرق الذي كان يمكن أن يحدثه أداء الممثلين لن أقارن «مصور قتيل» بالأفلام العالمية، ولكن فقط بفيلم «زي النهاردة» سابق الذكر، والذي قدمت فيه بسمة وأحمد الفيشاوي وآسر ياسين وأروى صالح أدواراً لا تنسى، ليس فقط لأنهم ممثلون جيدون، ولكن لأن المخرج عمرو سلامة أجاد توجيههم بحيث يصبح أداؤهم مكملاً لبقية عناصر الفيلم، وبحيث تصبح بقية عناصر الفيلم مكملة لأدائهم.

ما يمكن قوله في الختام أن السينما المصرية التي سيطر على تاريخها نوعان فنيان فقط هما الميلودراما والكوميديا، مع استثناءات متناثرة هنا أو هناك، قد بدأت في الخروج من هذا الطريق المسدود بالبحث عن أنواع فنية وأفكار غير مطروقة كثيراً تجرب فيها نفسها. «مصور قتيل» هو إحدى هذه التجارب، وهو ما يستحق التحية في حد ذاته، كما أن الفيلم يحتوي على بعض العناصر الجيدة في التصوير والمونتاج والموسيقى التصويرية على وجه التحديد. ولكن أداء الممثلين يعتبر نشازاً مع هذه العناصر، كما أن المخرج لا يبدو أنه ملم جيداً بطبيعة هذا النوع الفني.

والخلاصة أن هناك دراسات وتحضيرات وجلسات إعداد ومناقشات طويلة يجب أن تتم قبل الدخول في تجربة فنية مثل «مصور قتيل»، خاصة لو كان النوع الذي ينتمي إليه نادراً في السينما المصرية وغير مألوف بالنسبة لمعظم المشاركين فيه.



خمسون عاماً من السينما الجزائرية يرويها محمد لخضر حمينة (1930). رغم تجاوزه العقد الثامن، ما يزال صاحب «وقائع سنين الجمر»(1975) يحتفظ بذاكرة شبابية. يتحسر اليوم على ما آلت إليه السينما في بلاده، وكيف فشلت في استثمار تجارب الحقبة الذهبية، وتتويجها بالسعفة الذهبية1975 (الوحيدة عربياً وإفريقياً). لخضر حمينة ينتقل، في هذا الحوار، من بعض ذكرياته مع رؤساء الجزائر إلى عجزه عن إتمام أحدث أفلامه..

المخرج الجزائري محمد لخضر حمينة في حوار مع «الدوحة»

نعم.. كنت ديكتاتوراً

حوار: سعيد خطيبي

آخر فيلم لك يعود إلى 1986(الصورة الأخيرة) . منذ ذلك الحين سجلت قطيعة، وابتعدت عن الإخراج حوالي ثلاثة عقود. لماذا؟

- في الحقيقة، هاجس التصوير والإخراج مازال يسكنني. كانت لي، في السنوات الماضية، رغبة في إنجاز أعمال سينمائية أخرى. لكن، حالة كآبة وشعور بالإحباط إزاء الوضع العام كبّلا رغبتي. استقالة مؤسسات الدولة، نهاية الثمانينيات، من القيام بدورها في تنشيط القطاع الثقافي، لم تساهم فعلياً في إعادة تنظيم الأمور. ففي الجزائر، مباشرة بعد الاستقلال، توجه الجيل الأول من السينمائيين إلى الفن السابع رغبة في التحدي. فالسينما كانت حكراً على الغرب، ومرتبطة بأسماء بعض الدول المهيمنة. وفي ظرف قصير(حوالي عشر سنوات)، بلغنا بهذه السينما مرتبة عالمية. كان النقاد وقتها يتحدثون عن سينما أميركية، سينما فرنسية، سينما إيطالية، سينما إنجليزية، ثم سينما روسية وبعدها، وعلى رأس الدول النامية، مباشرة السينما الجزائرية. كنا نتقدم عن كثير من الدول الأوروبية. سبب نجاح السينما في تلك المرحلة يعود بالأساس إلى التكوين، فقد كانت الدولة تستقدم

مكونين من الخارج، من بولونيا مثلاً، أضف إلى ذلك العمل الميداني، فهو ضرورة، دونه لا نبلغ التطور المرجو. سنوات الثمانينيات، بغية الحفاظ على الإرث السينمائي، وعلى وهج التجربة التي بلغت أوجها سنوات السبعينيات، حاولت أولاً استرداد قاعات السينما، إعادة تهيئتها، ثم تسليمها لخواص لتسييرها والحفاظ عليها. مع دفتر شروط، يفرض عليهم تجديدها كل عشر سنوات. الرئيس الأسبق الشاذلي بن جديد(1929 - 2012) هو الذي منحني صلاحيات تسيير القاعات. ويرجع إليه الفضل في استرداد غالبية قاعات السينما في الجزائر. بعد تولّيه الرئاسة عام 1979، اقترح علي الشاذلي بن جديد تولي حقيبة وزارة الثقافة (بحضور محمد صالح يحياوي، أحد قياديي جبهة التحرير الوطني)، لكني رفضت حفاظاً على استقلاليتي كفنان. وظل يستشيرني ويأخذ برأيي في الشؤون الثقافية. بعد عام ونصف، أعاد الاتصال بي لتولي إدارة الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية. شغلت المنصب نفسه، بين عامي 1981و1984(قبل حله تماماً)، بعد استقالتي، ثلاثة أشهر لاحقاً، عادت قاعات السينما إلى المجالس البلدية. وصارت لاحقاً، للأسف، بعد بضع سنوات فقط، غير صالحة تماماً. أرى أنه من الواجب، الآن، إعادة الاستثمار في القاعات، إعادة تهيئتها وبناء قاعات أخرى. ضياع قاعات السينما ساهم في ضياع السينما. هل تعلم ما هو معدل مراودة قاعات السينما في الجزائر سنوات السبعينيات وبداية الثمانينيات؟ أكثر من 200 /1000 شخص يذهب إلى السينما.

أيـن وكيـف كنـت تعيـش فترة الغياب الماضية؟

- كنت أعيش بين الجزائر وفرنسا(الجزائر العاصمة، كان وباريس). حياة عادية. شعرت بالإحباط، لذلك لم أصور فيلما آخر. كما يجب أن لا ننسى حقيقة أن الجزائر عاشت سنوات التسعينيات فترة جد عصيبة، كنت فيها مهدداً بالقتل.

لعنة السعفة الذهبية أصابت السينما الجزائرية

الأصحاب أم الأعداء هم من فَكّر في قتلي؟ لست أعرف. المهم بلغني الأمر وتوجّب علي هجر البلد مؤقتاً. فقد شاهد الجميع كيف سقط الطاهر جاووت، وكثير من المبدعين الآخرين، خصوصاً منهم الذين اشتغلوا في قطاع السمعي البصري. فقد لاقوا مصيراً دموياً مشتركاً. الجماعات الإسلامية فازت بالانتخابات البرلمانية وقتها، والدولة حرمتها من الحكم، فاستعانت بالسلاح لإيصال صوتها. عقب انتخابات ديسمبر(كانون الأول)1991، وفوز الجبهة الإسلامية للإنقاذ بغالبية المقاعد في البرلمان (188 مقعداً من إجمالي 231) خاطبت الرئيس الشاذلي: «لقد وصل الإسلاميون إلى البرلمان عن طريق الصندوق، ونحن بلد ديموقراطي، دعهم إذا يحكمون قليلاً، وسيرى الناس سريعاً عجزهم في التسيير، وسيسانونك لاحقاً في قرار حل البرلمان، وهو من صلاحياتك. ونعيد انتخابات أخرى. ووقتها لن يفوز الإسلاميون مرة ثانية». لكن نتائج الانتخابات ألغيت عن بكرة أبيها، ودخلت البلاد حالة فوضى وعنف مسلح، دامت أكثر من عشر سنوات. الوضع السياسي المعقد، في الجزائر وفي دول عربية أخرى، خصوصاً في العقدين الماضيين، جعل من صورة العربي مرادفاً لكليشيهات (بدوي، متخلف، وغيرها). اليوم، ليس أمامنا سوى الاستعانة بالسينما، الصوت والصورة، لتغيير الأفكار المسبقة المتداولة عنا.

صعود الجماعات الأصولية في الجزائر تزامن مع بداية غلق قاعات السينما، تراجع الإنتاج، ومغادرة بعض الممثلين والمخرجين البلد..

- صحيح. أنا أؤكد دائماً على ضرورة أن يذهب الشباب إلى قاعات السينما. لابد أن يجعلوا من السينما واحدة من أساسيات عيشهم. وأن لا نفرض، في الوقت نفسه، موانع على عرض الأفلام، بحجة معارضة تعاليم الدين أو المجتمع. لا يجب أن ننسى أن الجزائر ليست بعيدة جغرافيا عن أوروبا، وهي تتأثر باستمرار بها. بالتالي، احترام الحريات الشخصية يعتبر مسألة حتمية. نبهت الرئيس الشاذلي إلى هذا الأمر، كما فعلت الشيء نفسه مع الرئيس هواري بومدين (1932 - 1978)، الذي كان غالباً ما يسألني، قبيل الأعياد الوطنية: «خضور ماذا تحضر لنا كعمل جديد؟» وهي فرصة كنت أستغلها لتوجيه انتباه الرئيس للاعتناء أكثر بالسينما وإتاحتها لفئة الشباب. الشاذلي فهم أن تسيير القطاع يبدأ من استعادة القاعات وإعادة تهيئتها. ليس بنيّة احتكارها، وإنما فقط تهيئتها ونقل صلاحيات تسييرها للخواص. مرة كنت أجلس معه في المكتب، عام1981، وكان التليفزيون يشتغل، فقمت وأطفأته، فأعاد هو إشعاله. قلت له: «أنت تقوم بفعل صبياني!». وقتها في الجزائر، كان دوام المدرسة الابتدائية لا يتعدى الساعتين. والطفل يقضي غالبية وقته أمام التليفزيون. ونعرف جيداً أن التليفزيون الجزائري سيء جداً في محتواه. قلت للرئيس إن التليفزيون لا يخدم المجتمع، على عكس السينما التي يمكن أن تنوب عنه. السينما هي خيار برامج، نذهب إليها لعيش تجارب إنسانية نفتقد إليها في الحياة العادية.

يتحـدث البعـض عـن وقـوع حـالات رقابة أيام تسـييرك لقطاع السينما في الجزائر، كيف ترد؟

- كلا! لم تحصل أية رقابة. أتحدى أصحاب الادعاءات بتقديم الأدلة والبراهين على كلامهم. لما كنت أرأس هيئة التسيير، ساعدت كثيراً المخرجين على إنجاز أفلامهم. المخرج محمد بوعماري مثلاً (1941 - 2006) أنا الذي استقدمته من فرنسا، للعمل في الجزائر. مرزاق علواش(-1944) لم يتعرض قطعاً للرقابة. وقلت له مرة: «بدون أن أقرأ سيناريو أفلامك، أمنحك رخصة التصوير». هل تعرف كم فيلماً أنتج في مرحلتي؟. أكثر من ثلاثين فيلماً.

كيف يمكن أن أساهم حينها في إنتاج أفلام أجنبية عالمية، مثل «زاد»(1969) لكوستا غافراس(الحاصل على أوسكار أفضل فيلم أجنبي عام 1970، باسم الجزائر)، و«قلاع الطين»(1971) لجون لوي بارتوشلي، وأمنع أفلاماً جزائرية. يقال إنني كنت ديكتاتوراً وصارماً في العمل، هذا صحيح، لكني أبداً لم أفرض رقابة على أحد. على العكس من ذلك، كانت وزارة الثقافة نفسها من يفرض الرقابة. مرة وصلت بي الأمور إلى صفع الوزير أحمد طالب الإبراهيمي. لأنه أراد عرقلة تصوير فيلم «اعترافات هادئة»(1971) لإدوارد مولينارو. الإبراهيمي نفسه يدعي أن له فضلاً على الثقافة الجزائرية، باعتبار أن فيلم «وقائع سنين الجمر» أنجز في فترته، مع العلم أنه حاول جاهداً إيقاف المشروع. المشكل في الجزائر أن كل واحد يريد صياغة التاريخ على طريقته. لذلك، صار البلد يجد نفسه على حافة الانهيار. مرحلة ثورة التحرير مثلاً، تتضارب الشهادات والحكايات حولها. من الطبيعي أن يوجد أشخاص ربما لا يحبونني، لا ننفي حقيقة أني دافعت طويلاً عن حقوق السينمائيين، والمبدعين عموماً، كي لا يبقوا مجرد موظفين في قطاعات الدولة، يتلقون رواتب شهرية. كنت أطالب وما أزال أن تساعدهم الدولة بتقديم تمويل أفلامهم، وإن فشل السينمائي في فيلم لا ينال دعماً لفيلم بعده.

حماية الفنان تتوجب وضع قانون وتشريعات، والتي تظل حبراً على ورق في الجزائر

القانون موجود. لا ننسى أن غالبية مواد القانون المنظم للسينما الجزائرية مستوحاة من القانون الفرنسي. أنا أطلب من الفنان نفسه أن يهتم بحاله. أفلامي مثلاً ليست ملك الدولة. الدولة دفعت لي حقي المادي، عن كل فيلم، باعتباري مديراً لعمل فني. قبل أن أشرع في التصوير، كنت أوقع عقداً مع السلطات يحفظ حقوقي كاملة. كنت أرفض الشروع في العمل قبل تسوية الأمور القانونية.

قلت للرئيس: أنت تقوم بعمل صبياني وصفعت وزيراً أراد تعطيل تصوير فيلم

لو أن بعض السينمائيين الجزائريين يمتلكون الآن حق التصرف في أفلامهم، لوفروا لأنفسهم مساحة مهمة، للتنقل في المهرجانات، عرض الأفلام ونيل مستحقات مادية عنها. المخرجون ليس لهم للأسف حتى معاش التقاعد. رافعت، سنوات السبعينيات والثمانينيات، من أجل منح حق التقاعد للفنانين، انطلاقاً من عقودهم. أنا أؤمن بأن نسبة العبقرية في الفرد لا تمثل سوى5٪، و95٪ هي العمل. توازياً مع عملي في الإخراج، دخلت مرات في صدام مع السلطات لإقناعها بضرورة إعادة التفكير في وضعية الفنان، ومنحه الحق في التكوين العالي. الأسبوع الأول لما وصلت على رأس ديوان السينما، أعطيت ضربة انطلاق تصوير خمسة أفلام جديدة. مع تقنيين كونتهم بنفسي. تقنيون من الجزائر كانوا في الصباح يشتغلون على فيلم معين، ثم بعد الظهر على فيلم آخر. لما كنت أستعين بأجانب، كنت أضع إلى جانبهم دائماً جزائريين يتعلمون منهم. تخيل أن من بين حوالي 400 شخص اشتغل على فيلم «وقائع سنين الجمر» لم يكون يوجد أكثر من 10 أجانب. وفي فيلم «ريح الأوراس»(1966) لم يكن يوجد سوى أجنبيين اثنين: مصور وتقني في التركيب.

بعد كل هذه السنوات من الغياب، أعلنت عام 2010 نيّتك في إخراج فيلم جديد، تحت عنوان «شفق الظلال»..

- صحيح. اقترحت مشروع الفيلم الجديد على رئيس الجمهورية عام 2008. وقد تكرم بأن أمر بمنحي 50٪ من ميزانية المشروع، بعدما اطلع على عشرين صفحة من السيناريو (من إجمالي 120 صفحة). لكن لحد الساعة، لم أستفد من الدعم، بسبب العوائق الإدارية المتكررة، كما لم أستطع تحويل الإعانة التي أمر بها الرئيس للشروع في العمل. رغم مرور أكثر من أربع سنوات عن بداية التفكير في الفيلم، وإتمام الكاستينغ ومعاينة أماكن التصوير، يقف العائق الإداري سبباً في تأجيل الشروع في التنفيذ. ربما سأفعل مثلما فعل مرزاق علواش في فيلمه الأخير «التائب»، وأصور فيلمي بكاميرا هواة. مؤامرة البيروقراطية ضد المبدعين الحقيقيين والفاعلين في الحقل الثقافي في الجزائر ما تزال مستمرة.

هل يمكن أن تحدثنا عن سيناريو الفيلم؟

- السيناريو يتحدث عما كنا نسميه سنوات ثورة حرب التحرير «Corvée de bois»(مهمة الغابة). إبان ثورة الجزائر، كان جنود الاستعمار، لما يلقون القبض على مجاهد، يعذبونه، وبعد التعذيب يأخذونه إلى واد، ويطلبون منه إحضار الماء من نبع قريب، ثم، في مرحلة ثانية، البحث عن الحطب في الغابة. ولما يدير ظهره لتنفيذ المهمة يطلقون عليه النار(بحسب مصادر تاريخية، فقد وقعت أكثر من 20.000 تصفية للمناضلين الوطنيين بهذه الطريقة). لكن سيناريو فيلم «شفق الظلال» ينتهي بخاتمة درامية للفرنسيين. هو فيلم عنيف في بعض مشاهده. مع شخصية



محورية هي الشيخ عبد الجبار، الشيخ العالم والزاهد. اقترحت، مؤخرا، على النظراء القطريين إمكانية المساعدة في تمويل الفيلم، والمشاركة به ربما في واحد من المهرجانات العالمية، كإنتاج مشترك جزائري - قطري، في انتظار رد منهم.

ساهمت في أفلامك السابقة في كسر بعض الطابوهات. خصوصاً الاجتماعية منها، كما شاهدنا في فيلم «ريح الرمال»(1982) مثلاً. هل ما تزال توجد طابوهات في السينما الجزائرية الحالية؟

- الطابوهات الحقيقية هي المؤامرات. فيلم «فضل الليل على النهار» مثلاً لألكسندر أركادي(المقتبس من رواية تحمل العنوان نفسه لياسمينة خضرا) يوضح فكرتي. قبل ثلاث سنوات، طلب أركادي دعماً لإنتاج الفيلم. وتصريحاً للبدء في التصوير، فردت عليه الوزارة بالرفض، باعتباره صهيونياً، متعاطفاً مع إسرائيل. قبل حوالي الشهرين، جاء أركادي لتقديم فيلمه في الجزائر، وأستفاد من 70 تذكرة طائرة (الجزائر - باريس) دفعتها وزارة الثقافة - التي أوهمت الرأي العام بالقول إن شركة الطيران أيغل أزير هي من دفعها - أضف إلى ذلك غرف الفندق - يقال إن إدارة فندق السوفيتال هي من بادر إليها - ثم مأدبة عشاء لأكثر من 300 شخص في فندق الأوراسي، بحضور الوزيرة نفسها. أين هو المنطق هنا؟ هذا مثال يكشف لنا حال السينما الجزائرية اليوم، والتي تقهقرت جداً. في وقتنا لم يكن هذا النوع من السلوكيات متداولاً. الجزائر تعيش في الوقت الراهن انحرافاً ثقافياً. حالة المخرج مرزاق علواش تكشف هشاشة الوضع. فقد فاز، عامين متتالين، بجائزة مهرجان الدوحة ترايبكا السينمائي، ودخل مهرجان «كان»، مع ذلك، يظل غير معترف به من طرف الوزارة، التي لم تساعده قط. الحاصل في الجزائر أننا أشعلنا مع يشبه الحرب الأهلية الداخلية في الوسط الثقافي. ربما بدأها الوزير الأسبق أحمد طالب الإبراهيمي الذي عمل على تحطيم غالبية المثقفين الجزائريين، كاتب ياسين، أنا، مالك حداد، مصطفى الأشرف، مالك بن نبي. هو لم يكن مثقفاً، وجد غيور من المثقفين.

التحقت مبكراً بالحركة الوطنية، حملت السلاح، دخلت الحكومة المؤقتة، وأخرجت أول الأفلام الجزائرية، مثل «صوت الشعب»، «ياسمينة»، «بنادق الحرية» و«جزائرنا». على خلاف كثيرين، فضلت لاحقاً الابتعاد عن ممارسة السياسة..

- كلا، أنا جد قريب من الساحة السياسية، ليس بنية الخوض فيها، وإنما لأنصح وأقود السياسيين نحو الطريق الصواب. السياسيون عندنا أشبههم «بالدجاج والكلاب». السياسة هي، قبل كل شيء، فن وثقافة.

لك كثير من المؤاخذات على تداعيات الربيع العربي..

- تحدثت، قبل أكثر من السنة، عن الثورات العربية، في ندوة على هامش مهرجان «كان»، وبحضور مخرجين عرب، بأنها لا تساوي سوى جزء قليل مما قام به الجزائريون عشر سنوات كاملة، حقبة الارهاب. الجزائر فقدت أكثر من 150.000 شخص، في وقت بقي فيه العالم كله يتفرج، العرب والغرب تخلوا عنا وقتها. قلت لشباب الثورة، في ساحة بورقيبة في تونس وميدان التحرير في القاهرة، إن طريق الديموقراطية محاطة بالشوك وليس الورود. لا بد أن يدركوا معنى العبارة.

بالعودة إلى فيلم «وقائع سنين الجمر»، صرحت مرة أن رشيد بوجدرة لم يشارك قط في كتابة السيناريو، ووقع اسمه سهواً في الجينيريك. ما حقيقة القصة؟

الجزائر دفعت مائة وخمسين ألف شهيد وطريق الثورات محاط بالأشواك لا الورود

- (يبتسم) قال لي مرة الروائي المغربي الطاهر بنجلون: «لقد قام رشيد بعمل رائع، في المساهمة في كتابة سيناريو الفيلم». قلت له: «من رشيد؟»، فرد: «رشيد بوجدرة». هذه مغالطة. الحقيقة أنني كتبت سيناريو الفيلم مع توفيق فارس، انتهينا منه يناير 1971. وقتها لم أكن أعرف بتاتا رشيد بوجدرة. في 4 يوليو 1973، على هامش عرض فيلم «ديسمبر» - الذي طلبه مني الرئيس هواري بومدين، بمناسبة احتفالات عيد الاستقلال، وأنجزته في ظرف أربعة أشهر، وعرض لأول مرة في قاعة الأطلس بالجزائر العاصمة، بحضور الزعيم الكمبودي الأسبق نورودوم سيهانوك - التقيت رشيد بوجدرة الذي تقدم ليصافحني. اطلعني على بعض كتاباته، ووظفته، بعد بضعة أسابيع، في قطاع السينما، كمنسق، ثم مستشار في كتابة السيناريو. وبما أنه، على العكس مني، يتقن العربية، طلبت منه نقل نصوص الشاعر الشيخ بن عيسى بالحرف اللاتيني (هي نصوص تلقيها شخصية ميلود في الفيلم). رشيد بوجدرة قام فقط بنقل الكلمات من الحرف العربي إلى الحرف اللاتيني. ثم زارني، في باريس، أيام العمل على المونتاج، غافلني وأدرج اسمه في الجينيريك، باعتباره شارك في كتابة السيناريو. أنا أفكر جدياً في إعادة صياغة جينيريك الفيلم وحذف اسمه.

لو لم تكن سينمائياً، ماذا كنت ستصير؟

- أنا حاصل على دبلومين من معهدي العلوم الزراعية، في الجزائر وفرنسا. كما درست أيضاً الحقوق في جامعة أكس أون بروفانس. كان يمكن أن أصير محامياً أو مزارعاً. والدي كان فلاحاً، يمتلك أرضاً زراعية واسعة وكان يريدني أن اهتم بها بعده. لهذا أرسلني، سنوات الشباب، إلى معهد العلوم الزراعية. لما كان يراني غارقاً في السينما يقول لي «هدوك(أولئك) أصحاب القرقوز خليك منهم». لكن مصير الإنسان ليس بيده. شاء القدر أن أدخل السينما وأقضي فيها حياتي.



تاركوفسكي
الصوفي يغزل على مرآته

وجدي كامل

حصل المخرج السوفياتي أندريه تاركوفسكي (1932 - 1986) على ألقاب متنوعة, وكرمت أفلامه كبرى المهرجانات السينمائية العالمية, وكتب في تحليل أفلامه وعشقها عشرات المخرجين والنقاد السينمائيين والفلاسفة اللامعين وعلى رأسهم ميخائيل أنجلو أنطونيوني، وانغمار بيرغمان، وجان بول سارتر.

غير أن اهم الألقاب التي منحت له يظل لقب (المتأمل الثاني) كناية إلى أن المتأمل الأول, المتفق عليه في الأوساط السينمائية الكونية قد كان المخرج السويدي البارع إنغمار بيرغمان.

منذ أفلامه الأولى كـ (طفولة إيفان) و(أندريه روبلوف) وضع تاركوفسكي بصمة أسلوبية خارقة في حرفة الإخراج السينمائي في تمايز بائن ومفارق عن مجايليه من السينمائيين السوفيات ومن سبقوه منهم. وربما لم يحظ مخرج منذ ميلاد الدولة السوفياتية حتى مماتها باهتمام كثيف سوي سيرغي إيزنشتين وأندريه تاركوفسكي بالرغم من أن الأخير رأى في أحد الحوارات الصحافية دوفجنكو الأجدر من إيزنشتين معزياً ذلك إلى انشغال دوفجنكو بحب الأرض ووجدانها الثقافي أكثر من إيزنشتين المادي العقلاني النزعة في علاقته بالإبداع.

تاركوفسكي الذي يمكن ضمّه إلى عظماء السيريالية السينمائية والنزعة الشاعرية عالج أفلامه ومنذ الإنتاجات المدرسية الأولى بمعهد السينما السوفياتي بالخمسينيات على مادة التأمل وسيطرة الروح الصوفي الطاغي على تصرفه بالبناء المونتاجي ونسج الجمل السينمائية وعجنها على سياق أخاذ غير مدرسي أو تقليدي للظفر وتوليد المعاني ذات الخصوبة البلاغية والنتائج الجمالية الباهرة مستفيداً من مناصرة أستاذه المخرج والمنظّر السينمائي الشهير ميخائيل روم.

أفصح تاركوفسكي عن ذلك في (القتلة)أول افلامه التي أخذ موضوعها من قصة لأرنست همنغوي, ثم فيلمه الثاني: (لن يكون هنالك رحيل اليوم) والذي عمل فيه مع الكاتب ألكساندر كوردون , ويجيء فيلم (سولاريس) كتطبيق نموذجي لغرابات الثيمات التي عمل عليها تاركوفسكي.

ففيلم (سولاريس) المنتج عام 1972 عالج رواية خيال علمي للروائي السوفياتي ستانيسلاف ليم والتي تحكي عن رائد فضاء فقد زوجته التي يصادفها فيما بعد ضمن وقائع وأحداث مثيرة وغريبة على الكوكب الذي أرسل إليه من وكالة الفضاء التي كان يعمل بها كمحقق في تلك الأحداث. إلا أن فيلمه (طفولة إيفان) قد تمكن عبره من الإجهار بأسلوبيته الإخراجية التي سوف تجد نضجها وذروتها في (المرايا).

الشاعر السينمائي, وعلى الرغم من اختياره لهذا الطريق الشاق قد كلفه ربما حياته بأكملها إلا أنه هو الذي كتب خلوده. فقد واجه المخرج المتمرد على النظرات الرسمية والقوالب الإيديوجية الجامدة في تاريخ الإنتاج السينمائي السوفياتي, والمفرطة, والمتورطة في التوجهات الدعائية والإبداعية الظاهراتية مصائر شرسة وقاهرة من لجان الرقابة وقراءة السيناريوهات باستديو موسكو من السينمائيين الحزبيين المتزمتين الذين وصموا أفلامه بالذاتية والفرويدية وتجاوزه لصيغ البناء الدرامي التقليدي في غموض الحبكة, كما فوضوية السرد



لقطة من فيلم المرآة

السينمائي حتى أحكموا الخناق عليه فاختار الهجرة إلى إيطاليا ومن بعدها فرنسا التي توفي فيها كلغة للاحتجاج الإنساني النبيل الرصين محققاً مجداً قلما جادت به سيرة فنان سينمائي معاصر.

فيلم المرآة أو (المرايا) الذي حققه عام 1975 يصنف في إطار سينما المؤلف أو أفلام السيرة الذاتية للمخرجين والتي كانت قد أطلت برأسها وأرست بداياتها من السينما الأوروبية الغربية. ففي إحدى الحوارات التي أجراها أحد الصحافيين البولنديين تفاجأ تاركوفسكي بسؤال من الصحافي تقوم حجته على أن ليس للسوفيات سير ذاتية يمكن العمل عليها, بل سير عامة قضت لعنة الأحداث والتوجهات الرسمية على خصوصياتها ومساراتها الخاصة. أجاب تاركوفسكي بالنفي موضحاً بأن للسوفيت ذاكرة شخصية, معللاً بأن هذا الفيلم هو تجربة ذاتية وشخصية , ومضيفاً بأن أدق التفاصيل به ومنها البيت الريفي والنباتات التي ظهرت حوله قد حرص على إعادة إنشائها وخلقها مستشهداً بوالدته التي لم تصدق ذلك عندما حضرت للتصوير. الفيلم الذي احتوى على نظام السرد الشبيه بتيار الوعي بدأ من فكرة الخلاص من الصمت أو الكلام المتقطع عندما تمكن الطفل الذي يجسد شخصية أندريه تاركوفسكي من هزيمة التأتأة بقوله: الآن أستطيع الكلام. ويا له من كلام حين نكتشف ومنذ الجملة السينمائية الأولى أنه درس في بلاغة الحديث السينمائي وتجاوز حصيفٍ ونابه لخطابات الجمالية الفيلمية عبر تاريخها الثري الغني.

يسرد تاركوفسكي بمعاونة كاتب السيناريو تشارين ألكساندر أنشودة ذكريات شخصية تطغى عليها الآلام والمعاناة في علاقة طفل بوالديه المنفصلين. الوالدة المصححة في إحدى مطابع الدولة (التي لعبت دورها الممثلة مارغريتا تيركوفا) في خوفها وعزلتها وتقاطعات لا تخلو من الغرائبية في لقاء عابر مع رجل, ومرة مع ثلة من الإسبان ككناية للحرب الإسبانية الأهلية وأثرها الاجتماعي على المجتمع السوفياتي آنذاك يغمرها حنين غامض إلى الأب (أرسيني تاركوفسكي)الذي يتلو أشعاره في الغياب. الأب الذي تسرقه الحرب بعد الانفصال. ثمة زيارات في الخيال والواقع معاً يقوم بها: الطفل في تقاطعات الوحدة والمطر والأم النائمة في أريكة تعانق سقف الغرفة يتعبد الأب في معاينتها ومن ثم يعبر الطائر جسدها المسجّى الجميل. ذات الأم هي الزوجة التي تلعب دورها مارغاريتا في تداخل محيّر بين صفاتهما وكأنهما مرآتان تتبادلان الأدوار في علاقة الأب بالأم والابن بالزوجة. أجواء طفولة متحدة مع الطبيعة ومناخ حرب وكفاح.. أم تنهب بطيفها إلى الكهولة حين ترى نفسها كهلة فتمسح زجاج النافذة كي تجلي الفرق بين الواقع والحلم.إنه فيلم شاعري حقاً نرى فيه الهواء متكسراً على الأعشاب والكاميرا في حلم متحرك شفيف وإيقاع دائماً ما يأتي مضغوطاً في اكتسابه نسبة من الحركة البطيئة الدالة على انسيابية زمن المؤلف, وليس الزمن العام.الزوج عندما يغسل شعر الأم يتناثر الشعر في انكفاءة الرأس وكأنما نار هادئة تطلع بين المسافات فيعقب ذلك تساقط جص السقف مرسلاً إشارة حدث جلل يقترب من الوقوع بينما كنا نرى قبل ذلك طائراً قد حط على رأس الطفل. إنه ليس وصلاً بسيطاً للقطات متناقضة وعصية المعاني بل السحر عندما يصنعه المخرج عبر تلاحم الجمل المونتاجية في روح من التصوف ومحاورة الزمن المنهوب, الهارب, المفقود, الذي لا يمكن استعادته مرة أخرى. أنه زمن المرايا التي تتنكر وتحلم وتتخيل وتعترف بألم.

الإخراج الذي رسم بالكاميرا أيقوناته الكادرية لم يستغن عن توظيفاته النكية للمؤثرات الطبيعية عندما تشتد العاصفة وتهتز الأشجار تبعاً لحفيفها ويسقط المطر الذي هنا هو حالة من الإخصاب الفني أيضاً. أما الموسيقى الهادئة الموحية والمنشطة لفعل التأمل فإنها لا ترافق الحدث بغرض تزيينه وتجميله أو تزويده بمخاشنة أكثر, بل وكما ذكر تاركوفسكي في مذكراته أن استعماله لها هو عمل على تحريف المادة البصرية في إدراك الجمهور, وهي بالتالي إغناء للمعنى ومعمار الأفكار المرسلة.

(المرايا) لتاركوفسكي فيلم يستخدم الراوي كأداة لتوصيل الأحداث ولكنه فيلم أقرب إلى الديالوغية الناعمة الهامسة التي يقوم بها (ألكسي) دون أن يظهر طيلة الفيلم وأن ظهرت يده مرة واحدة. ألكسي قال عنه المخرج في كتابه: (الزمن المطبوع – تأملات حول الفن وجماليات السينما) أنه الراوي المريض الذي يحس بدنو أجله فيثير فوضى الذكريات لمعالجة حالته. وهكذا أقر تاركوفسكي في أحد الحوارات بأنه وبعد تحقيقه للفيلم ما عاد يشتهي ذكريات ذلك البيت والطفولة معاً, وكأنما الفيلم قد حرره وطهّره من عبء ذاكرة كانت تعذبه لأعوام وأعوام.

فيلم المرآة

www.youtube.com/watch?v=7ePQ5VY87Sw



«درس البيانو»

المسرحية التي أعادت نبض الحياة في برودواي

نيويورك - أحمد مرسي

ربما كانت مسرحية «درس البيانو»، المسرحية الأميركية الوحيدة التي استلهمها كاتبها، أوجست ويلسون (August Wilson)، من لوحة تشكيلية من أعمال فنان، رومير بيردون. ومن المؤكد أيضاً أن مضمون المسرحية لا علاقة له باللوحة التي قرأها من منظوره الخاص.

وقد قدم أول عرض للمسرحية في عام 1987 في مسرح ريبرتوار بجامعة (ييل Yale) بإخراج ريتشاردز (لويد)، عميد مدرسة الدراما. وتمثل المسرحية الحلقة الخامسة من ملحمته العشرية عن مسار حياة الأميركيين الإفريقيين (السود) في القرن العشرين والتي استكملها قبل وفاته بوقت قليل (أكتوبر/تشرين الأول 2005).

وتتلخص حبكة المسرحية التي عرضت مؤخرا على مسرح Signature في نيويورك في وصول بوي ويلي إلى بيتبرج من الجنوب لزيارة شقيقته وابنتها ليطالب بحقه في بيع بيانو توارثته العائلة كشيء ثمين لا يمكن التفريط فيه ليشتري قطعة أرض في الجنوب عاش فيها أجداده كعبيد، وينشئ فيها مزرعته الخاصة. لكن شقيقته برنيس، ترفض بإصرار أن يخرج البيانو من البيت: «إنه يفوح بتاريخ العائلة وبدم العائلة: لقد بيع عبدان من الأجداد من أجل شرائه، وقام عبد ثالث بحفر تاريخ العائلة عليه، بينما قتل عبد رابع من أجل استرداده من مالكه الأبيض». وبينما يناقش بوي ويلي وبرنيس القضية، يتدخل عنصر آخر في مناقشتهما: شبح.

وفي مقابلة مع أحد النقاد قبل افتتاح عرض المسرحية في جامعة ييل بيوم واحد 1990، قال ويلسون: «لقد رأيت لوحة من أعمال رومير بيردن سميت (درس البيانو). وكنت في ذلك الوقت أعمل في كتابة مسرحية (جو تيرنر)، وما أن رأيت اللوحة قلت لنفسي: «OK هذه هي المسرحية التالية».

وفيما يتعلق بنهاية المسرحية، اختلفت نهايتها في عروضها في كل من بوسطن وشيكاغو أوسان دييجو عن نهايتها في العرض الذي شاهده رواد برودواي في نيويورك. فقد وضعت نهاية جديدة قبل انتهاء موسم عرضها في واشنطن بعد جدل طويل. ويقول ريتشاردز، عميد مدرسة الدراما بجامعة ييل ومخرج المسرحية الأول: عندما قدمنا المسرحية في ريبتوار ييل قلت لأوجست «حسناً، معنا مسرحية دون نهاية حتى الآن».

لكن ويلسون لم يتفق معه في الرأي. فقد اعتقد آنذاك أن النهاية جيدة. بعد أن حددت موقف التساؤل من الذي سيحصل على البيانو. إذ إنني لم أقل ما الذي حدث للبيانو. لم أعتبر ذلك مهماً. لكن الهام بالنسبة لي كان استعداد «بوي ويلي» لخوض معركة مع الشبح. وما أن تأتي هذه اللحظة، تنتهي المسرحية بالنسبة لي. لكنني وجدت أن المسرحية لم تنته بالنسبة للمشاهدين الذين ظلوا يقولون «بلى لكن من الذي حصل على البيانو».

ومضى ويلسون يقول «لقد تمسكت برأيي بعض الوقت. لم أكن أريد أن اختار بين ويلي وبرنيس. لأنني كنت أعتقد أن هناك شرعية في جدل كل منهما. ثم أخذت أدرك أنني قد توصلت إلى اختيار أثناء عملية الكتابة. لذا قررت أن تظل الأضواء مشكلة لمدة 60 ثانية على المسرح حتى يدرك الجمهور ما الذي يحدث بعد أن يعود بوي ويلي من معركته مع الشبح».

وتبلغ هذه المعركة ذروتها بنداء بوي ويلي للشبح: «هاي سوتر! سوتر! لترحل من هذا البيت، سوتر، تعال وخذ شيئاً من هذا الماء. لقد غرقت في هذه البئر، تعال لتأخذ بعض هذه المياه. (يجري بوي ويلي كالمجنون حول الغرفة ناثراً الماء وداعياً اسم سوتر، بينما يواصل القس أفري قراءة الإنجيل).

بوي ويلي: لتأت يا سوتر!
(يصعد السلم المؤدي إلى غرفة برنيس)
تعال لتأخذ بعض الماء. تعال يا سوتر!
يسمع صوت شبح سوتر. بينما يقترب بوي ويلي من الدرجات يرتدّ فجأة إلى الوراء بقوة غير منظورة والتي تخنقه. بينما يكافح ليخلّص نفسه، يندفع صاعداً السلّم.
بوي ويلي: تعال يا سوتر!
(القس أفري): سأعطيك أيضاً قلباً جديداً وروحاً جديدة، وسوف آخذ منك القلب الحجري، وأعطيك قلباً من اللحم. وسوف أمدّك بروحي وأجعلك تمشي في تماثيلي، وأنت سوف تحفظ أحكامي وتنفذها.
تُسمع أصوات مرتفعة من السلالم العليا بينما يبدأ بوي بيلي صراعه مع شبح سوتر. إنها معركة حياة - و - موت مشبعة بالمخاطر ورعب لا عيب فيه. يدفع بوي ويلي إلى تحت السلّم. يشده أفري بالصمت.
يشد بوي ويلي زمام نفسه ويندفع عائداً إلى السلّم.
أفري: برنيس، لا أستطيع أن أفعلها.
يسمع مزيد من الأصوات من أعلى. دوكر ووينينج بوي يحدّق أحدهما في الآخر في حالة عدم تصديق. في هذه اللحظة، تدرك بيرنيس، من مكان قديم ما، ما الذي ينبغي أن تفعله. تتجه إلى البيانو. تبدأ في العزف. توجد الأغنية قطعة وراء قطعة. إنه إلحاح قديم لأغنية هي وصية والتماس معاً. مع كل إعادة تكتسب قوة. يقصد بها أن تكون تعويذة وتأهباً لمعركة. حفيف رياح تهب عبر قارتين.
برنيس: (تُغنّي)
أريدك أن تساعدني.
أريدك أن تساعدني/ أريدك أن تساعدني/ أريدك أن تساعدني/ أريدك أن تساعدني/ أريدك أن تساعدني.
ماما برنيس/أريدك أن تساعديني/ ماما إستير/أريدك أن تساعديني/بابا بوي تشارلس/ أريدك أن تساعدني/ ماما أولاً/ أريدك أن تساعديني.
أريدك أن تساعديني/أريدك أن تساعديني/أريدك أن تساعديني/أريدك أن تساعديني/ أريدك أن تساعديني/أريدك أن تساعديني/أريدك أن تساعديني.



يسمع صوت قطار يقترب. يخمد الضجيج في الطابق العلوي
بوي ويلي: سوتر تعال! عُدْ يا سوتر!
تبدأ برنيس في الغناء:
برنيس:
أشكرك/أشكرك/أشكرك
الهدوء يسود البيت. ماريثا (ابنة برنيس) تدخل من غرفة خالها دوكر، صاحب البيت. بوي ويلي يدخل على السلالم.
يتوقف لحظة ليرقب برنيس أمام البيانو
برنيس: /أشكرك/أشكرك.
بوي ويلي: وينينج بوي، هل أنت مستعد لتعود إلى البلدة؟
هاي، دوكر، في أية ساعة يغادر القطار؟
دوكر: لا يزال لديك الوقت لتلحق بالقطار.
تتقدم مارثيا وتعانق بوي ويلي
بوي ويلي: هاي، برنيس، إذا لم تواصلا إنت وماريثا العزف على هذا البيانو.. لا تبلغا أحداً.. أنا وسوتر مضطران للعودة. (يخرج من البيت)

برنيس: أشكرك (تُطفأ الأنوار)
وبعد بضع ثوانٍ تضاء الأنوار ويصطف أبطال المسرحية الثمانية لتلقّي تحية وتصفيق المشاهدين، ولا أغالي إذا قلت أن الدموع كانت قاسماً مشتركاً بين غالبيتهم.
أمّا كيف استقبل النقاد المسرحية بعد مرور 7 سنوات على وفاة أوجست ويلسون فيكفي الاشارة إلى مقال تشارلس إيشروود، (صحيفة نيويورك تايمز)، الذي استهله بقوله «بعد خريف جارح ترك نصف المدينة، نيويورك، في ذعر متّصل، جاء مسرح signature وهو يزأر للإنقاذ هنا الأسبوع بإحياء مسرحية أوجست ويلسون التي فازت بجائزة بوليتزر «درس البيانو» التي تبدو مثل هدية سخيّة: أي ما يعادل بالنسبة للمسرح الديك الرومي في عيد الشكر، المحشو بسخاء والمحاط بجميع الحليات. هذا العرض المُرْضي إلى حدّ كبير، الذي أخرجه روبين سانتياجو، الممثل الذي أصبح خبيراً في ترجمة أعمال ويلسون، يعيد إلى الذكر في الوقت المناسب كيف يمكن أن يكون المسرح العظيم مواسياً ومجدداً وكيف يكون سنداً عاطفياً، كما أكد الناقد أن «درس البيانو» هي واحدة من أفضل المسرحيات المعروضة في المدينة. أما بالنسبة لمكانة ويلسون نفسه في حياته وبعد وفاته ككاتب مسرحي أميركي يقول الناقد المسرحي بن برانتلي.. «إن الناس يتحدّثون عن فنان له عين. لكن الأذن هي التي تهم مع كتّاب المسرح. وويلسون كان يمتلك أذنين لا نظير لهما. وكتابته هي أقرب ما تكون إلى اكتساح الموسيقى الشكسبيرية أكثر من أيّ كاتب مسرحي آخر من معاصريه. فإدوارد أولبي يبدع مقطوعات موسيقى حجرة حادة وأنيقة، ودافيد مارمت، مدفع رشاش جاز، وسام شيبرد أغنية أو موسيقى لعدد من أصوات رابسودية، وهارولد بنتر ترتيلات رهبانية، وتوم ستوبارد كونشيرتوات طروبة. لكن أوجست ويلسون وحده، في هذه الأيام هو الذي كتب مسرحيات لها وقع الأوبرا العظيمة - وليس هناك تناقض في القول إنها أوبرا لها جذور في موسيقى البلوز».



عمار الشريعي
سفينة في بحر النغم

فيروز كراوية
القاهرة

من الصعب أن تكون عشت في مصر أو في العالم العربي في الأربعين سنة الماضية ولا تكون لك ذكرى مع عمار الشريعي. بالتأكيد اعتدت وعشقت «تتر» أحد تلك المسلسلات لأسامة أنور عكاشة، وجلست تنتظر المقدمة والنهاية تماماً كما كنت تتابع أحداث المسلسل. وغالباً استمعت ساهراً - تذاكر أو تعمل- لصوته الحنون على الراديو، يحيل الأغاني في برنامجه «غواص في بحر النغم» إلى قطع من التاريخ الاجتماعي الحديث، بالناس الذين صنعوها، والحياة التي عاشوها، والمقامات والآلات التي تحمل أختام هوية تنثر، ومناطق الجمال والضعف.

وإن فاتك كل ما مضى، فربما كنت من هؤلاء الشباب الذين احتفوا في الثمانينيات بفرقة موسيقية تسمى «الأصدقاء» قفزت بالغناء معلنة نهاية عصر الأغنية السبعينية الطويلة، نحو أغنية معاصرة، رشيقة، خفيفة الدم، ذكية. كانت «الأصدقاء» صوتك الناقد للروتين والزحام والفساد والبطالة والموضات، وكانت حلمك بالوطن الذي قد تضطر لمغادرة حدوده. ولعلك كنت من هؤلاء الذين غادرهم جزء من الشباب عندما علموا بتوقف «الأصدقاء»، وغيرها من الفرق، مفسحين الطريق لعصر من الغناء أصبحت أنت مغترباً عنه.

وأعتقد أنه لم يفتك أبداً أن تنظر لذلك الرجل الكفيف وتتعجب من حال المبصرين من حولك، أن تتأمل قفشاته الحرّيفة، وعيه وثقافته وحلاوة حديثه، وأن تهتز عندما يغني «أنا مش أعمى ياهوه، يا خلق يا عميانين، دانا قلب مافي أخوه، لكن زماني ضنين، أنا لا أنا عاجز ضرير، ولا كل من شاف بصير، ولله يا عمي القلوب، لا أخط بإيدي المصير».

هذا الرجل الذي قدم لكل كفيف يحب الموسيقى خدمة جليلة، وشارك في تصميم وتنفيذ أول برنامج عالمي لقراءة النوتة بطريقة برايل «Good Feel». هذا الرجل الذي اختار مهنته رغماً عن رأي عائلته، مقرراً بعد تخرجه في كلية الآداب أن حياته للموسيقى، ثم شقّ طريقه متكئاً على موهبته الثرية وفقط.

هكذا ودون تردد بدأ سلمه من أسفل درجة، عازف أكورديون في الملاهي الليلية، ثم عازفاً في «الفرقة الذهبية»، ثم ملحناً في عام 1975 لأغنية «امسكوا الخشب» لمها صبري، ثم مؤسساً لـ «الأصدقاء» في 1980.

هكذا خبر الموسيقى من أوجه عدة، عاشر الجميع، وتعلم في الأكاديمية الملكية البريطانية وعلى يد شيوخ التلاوة والمطربين الشعبيين وكل من سبقه من عباقرة الموسيقى العربية والعالمية.

تسمعه يتحدث فتدرك أنه كان هناك بقلبه، في ريف مصر، وفي صعيدها، وفي سواحلها، بين تراثها الإسلامي والقبطي وبين ناسها في كل مدينة. وتسمع موسيقاه فلا تستشرف لآفاقها حداً، فلا صراع مفتعل بين الموسيقى الشرقية والغربية يوقفه عن مزجهما باقتدار، ولا شعر معقّد يعجز عن اجتياحه بالنغم، ولا حالة إنسانية إلا ولها من موسيقاه نصيب.

لقد فتح الشريعي لأجيال من شعراء العامية المصرية الحديثة، بدءاً من سيد حجاب وعبد الرحمن الأبنودي وأحمد فؤاد نجم وحتى أيمن بهجت قمر، طريقاً واسعاً لتخرج أشعارهم من الدواوين إلى الفضاء الاجتماعي الواسع عبر الأعمال الدرامية. خلق الشريعي بموسيقاه الوسيط الروحي بين تلك الأشعار ومتلقيها، استطاع النفاذ إلى جوهرها وعوالمها بسلاسة وعمق، ذهب مع ملامحها الإنسانية في «الشهد والدموع»، وتأرجح بين هدوء البحر



وثورته في «وقال البحر» و«زيزينيا» و«الراية البيضا»، وأحاطها بروائح الريف وبؤسه وأساه في «عصفور النار» و«مازال النيل يجري» و«الأيام»، وغرق في معانيها حتى الثمالة وأخرج منها جل ما يربط إنساناً بوطنه وناسه في «رحلة السيد أبو العلا البشري» و«النديم» و«أرابيسك».

إن المنجز الأعظم لعمّار الشريعي هو هذا الرابط الأصيل الذي أوجده بين الوجدان والروح المصري والعربي وبين روافد الموسيقى المتنوعة، فلم يسجن موسيقاه في قالب واحد وادّعى أنه الصحيح والوحيد، بل تجول في أرجاء الدنيا والتهم ما استطاع من معرفة في علم التأليف الموسيقي والتلحين، وفي ذات الوقت لم يقحم أياً من هذه القوالب إلا كلما استدعته الحالة الوجدانية في كلمات شاعر أو سياق درامي.

لا نجد الشريعي ملحناً يرتكز على «تيمة» رئيسية جذابة، بل هو المؤلف الذي يقدم بناء فنياً وجدانياً مشحوناً بالمعاني التي تنقلها الموسيقى. ولا نجده مستخدماً إيقاعاً غربياً شهيراً مثل الفالس أو التانجو أو الرومبا إلا وقد أغدق على اللحن من فيض الروح الشرقية في مزيج مدهش (أغنيات عفاف راضي وإيمان الطوخي ولطيفة نموذجاً)، ولا يمكنك أن تضبط عمار الشريعي متلبساً باقتباس جملة من هنا أو هناك (وهو جائز بالمناسبة وحدث في حالات شهيرة لموسيقيين عظام) لأنه مدفوع في الأساس برغبته في مطاردة الشعور عبر الموسيقى التي تمتلكه، وتسيّره حتى يصل لمبتغاه، وهو ما يعطي أصالة وخصوصية لهذا المبدع ومشروعه الجبار.

فيكفينا أن نتوقف أمام أغاني مسلسل «الأيام»، المأخوذ عن السيرة الذاتية لطه حسين، لتذهلنا تلك القدرة على مقاربة العمى بالموسيقى في قطعته البديعة: «محبوس أنا وعمايا في الأوضة، والعتمة حوالين منّي مفرودة، والسكة قدّام منّي مسدودة، والدنيا كل الدنيا بير سودة». هذه الدوامات التي دارت داخلها موسيقى الشريعي تأخذنا معها إلى هذا السجن وهذه الغربة بلا حواجز، تلقينا في أرض الخوف والوحدة والوحشة، حتى نكاد نشعر أنا كلنا فاقدون للبصر.

على نفس القياس، لم يستطع موسيقي الإتيان بلحن يعبر عن الزنزانة في مصر ومن هو داخلها، معتقل أو مسجون أو بريء، كما فعل الشريعي في أغنية «الدم» في فيلم البريء لعاطف الطيب، والموسيقى التصويرية لفيلم «حب في الزنزانة» لمحمد فاضل، وأغنيته بصوت علي الحجار في مسلسل «النديم»: «من عشقي فيكي يا محروسة يا إنسانة، لا كرهت سجنك ولا كرهتني زنزانة».

نحن إذا أمام حالة فريدة أو رائدة في مسار الموسيقى التعبيرية في التاريخ المصري الحديث منذ دشّنه العظيم سيد درويش. نكاد نقول إنها الحالة التي بلغ فيها هذا المسار رشده وازداد نضوجاً على نضوج، فاستلهم الموسيقى من كل مصدر ليوظفها لخدمة الإحساس والمعنى بالأساس، وتصوّف في هذا الاتجاه عاشقاً للموسيقى والمعنى معاً، لا يرى أحدهما بمعزل عن الآخر.

يعرف كل من عاش في السنوات الأربعين الماضية مستمعاً لعمار الشريعي أن قطعة غالية من أرواحنا ذبلت مع هذا الرحيل، وما تبقى في روحنا من موسيقاه سيكون وسيلتنا الوحيدة، كلما أردنا أن نجاور تلك الذكريات الحميمية والشجن المصري، وكلما أردنا أن نقترب من أرواحنا وإنسانيتنا.

لقد هجرتنا إلى دار الحق، ولكننا سنعيش بنفسك يا أستاذ.

معزوفة وطن ما زال جريحاً

إبراهيم محمد إبراهيم

القاهرة

إني أجد نفسي في ظرف صعب حين أحاول الكتابة عن عمار الشريعي. ومبعث هذه الصعوبة هو أني لست من كتّاب المقال، إذ آليت على نفسي التركيز على النشاط الفكري الذي تخصصت فيه وهو الترجمة. وثانياً، لأني لا أريد أن أنخرط في الكتابة عن صديق دامت صداقتي له على مدى 53 سنة منذ عام 1959 لأن ما يمكن أن أكتبه قد يتحول إلى مرثية.

وعلى أي حال، كي أتجنب أن أكتب تأبيناً أو ما يشبه المرثية فسوف أحاول قدر الطاقة في هذا الظرف العصيب أن أكتب عن تطوره الموسيقي الذي عايشته من البداية إلى النهاية كإبداعات جديدة فأعماله لا أشك لحظة في أنها ستبقى على مدى الأجيال.

ولد عمار الشريعي في مدينة سملوط بمحافظة المنيا في صعيد مصر، في يوم الجمعة 16 أبريل عام 1948. وتوفي في يوم الجمعة 7 ديسمبر في إحدى مستشفيات القاهرة.

ولقد ولد كفيف البصر، وكانت العادة حينئذ أن يتعلم الكفيف القرآن تمهيداً لأن يكون رجل دين. فأحضرت له أسرته الثرية أحد الشيوخ كي يقوم على تحفيظه القرآن بدلاً من إلحاقه بأحد الكتاتيب كما كان يجري لأمثاله في ذلك الوقت، حتى قبل زمن الدكتور طه حسين.

غير أنه التحق في عام 1953 بمدرسة المركز النموذجي لرعاية وتوجيه المكفوفين التي كانت قد أنشئت حديثاً. ومن هنا ومن ذلك الوقت اتضحت موهبته الموسيقية إذ روى لنا أساتذتنا في تلك المدرسة أنه كان يشبّ كي يعزف على آلة البيانو. وكانت مدارس المكفوفين في ذلك الوقت تؤهل الكفيف كي يكون إما دارساً بالأزهر أو يلتحق بمعهد الموسيقى العربية تمهيداً لكي يكون مدرساً للموسيقى، أو تدرّبه على بعض الصناعات اليدوية كي يعمل بمصانع خاصة بالمكفوفين.

وفي عام 1957، قرر الزعيم الخالد جمال عبد الناصر أن ينال المكفوفون التعليم نفسه الذي يناله أقرانهم من

المبصرين. فكان عمار الشريعي أحد أفراد ثالث فرقة تنتقل إلى المرحلة الإعدادية وذلك في العام الدراسي 1960. أما كاتب هذه السطور فكان أحد أفراد الفرقة الثانية التي تتلقى تعليماً اعتيادياً كغيرهم من معظم أفراد الشعب المصري. ومن هنا جاء اللقاء إذ انتقل العبد لله إلى المدرسة التي كان يدرس بها عمار حيث كان بها التعليم الإعدادي.

ومنذ البداية، لفت نظري موهبته الموسيقية المتوقدة إذ كان يعزف لحن «قلبي دليلي» على آلة الأوكورديون مصحوباً بالتوزيع الموسيقي حتى إني ورغم تأكدي من أنه هو العازف، تحسست بيدي كي أتأكد من هذا. لكن آلة الأوكورديون آنذاك لم تكن قادرة على أداء الموسيقى الشرقية بما بها من أرباع النغم. لذا حرص عمار في وقت مبكر من المرحلة الثانوية على تعلم آلة العود وأتقن العزف عليها حتى أنه أكمل عزف كتاب دراسة العود تأليف صفر علي بأكمله. وفي تلك الفترة بدأ يلحن بعض الأغنيات التي يؤلفها بعض الزملاء أو يؤلفها هو بنفسه ولنفسه حين كان يشعر بالحاجة إلى ذلك. وأعتقد أن تلك الأغنيات لو أنها أذيعت الآن لما اختلفت كثيراً عما ظل يبدعه حتى قرب وفاته. ويرجع هذا إلى موهبته المبكرة.

وكان عمار أيضاً متفوقاً في دراسته. فكان لا يختلف ترتيبه عن الأول أو الثاني في فرقته.

وحين أنهى الدراسة الثانوية، والتحق بقسم اللغة الإنجليزية بجامعة عين شمس، تعرض لما يسمى بالصدمة الحضارية إذ وجد نفسه فجأة بين عالم بأكمله من المبصرين بدلاً مما تعود عليه من الزملاء المكفوفين والذين يعملون معهم من مدرسين ومشرفين. فتغلب على ذلك بأن كتب قصيدة رائعة عن أول أيامه في الجامعة. ولكنه سرعان ما تكيف مع حياة الجامعة وكوّن العديد من الأصدقاء من كليات مختلفة، وشارك في النشاط الموسيقي بالجامعة حتى إنه صار ألمع شخصياته.

وعمل في عدد من الفرق الجامعية التي كانت تعمل في الحفلات العامة والخاصة إلى أن بدأ العمل في الملاهي الليلية عازفاً في الفرق التي تصاحب الراقصات. وذات مرة اعترضت إحدى الراقصات على أن ترقص على عزف شخص لا يرى رقصها. ثم أخذوا يطلبون منه عزف ألحان لها أسماء متداولة بينهم لم يكن له علم بها. فجعله ذلك يبدأ السلم من أوله على حد تعبيره. وأخذ يعمل في الأفراح الشعبية حتى تمكن من اللغة والألفاظ الخاصة بهذا العالم الذي يختلف عما تعلمه في المدرسة. بعد ذلك، حين عاد للعمل في الملاهي الليلية أخذت الراقصات تتخاطفنه.

في تلك الأثناء، حَسَّنَ من قدرته على امتلاك العلم الموسيقي عن طريق الدراسة بالمراسلة في إحدى المدارس الأميركية التي تعلم أفرعاً مختلفة من المعرفة عن طريق المراسلة. وكان دائماً يدرك كما كان جميع من حوله يدركون أنه لا بد صاعد إلى أسمى درجات المجد في الموسيقى العربية.

وفي بداية السبعينيات، بالتحديد في عام 1972، التحق بالعمل عازفاً على الأوكوريون في الفرقة الذهبية بقيادة صلاح عرام. وحقق نجاحاً باهراً لأنه كان سريع الاستيعاب للألحان دون الحاجة إلى قراءة المدونات الموسيقية كغيره من الموسيقيين. وفي إحدى المرات، تغيب عازف آلة الأورج في الفرقة عن إحدى الحفلات وإنقاذاً للموقف طلب منه صلاح عرام أن يقوم هو بالعزف على الأورج حلاً للموقف. وكانت هذه هي النقلة التي جعلته يتحول إلى عازف للأورج، في زمن كان أشهر عازفي هذه الآلة هما مجدي الحسيني وهاني مهنا. وبلغ من المهارة حداً جعل من يكتبون عن الموسيقى يمنحونه لقب «صاحب الأصابع الذهبية».

من بين الفنانات اللواتي كُنّ يغنين على أنغام الفرقة الذهبية، كانت الفنانة مها صبري. لذا حين قام بتلحين أول لحن قرر أن يتقدم به كملحن عرض عليها أغنية «امسكوا الخشب». فلاقت نجاحاً طيباً.

لكن لم يتوقف نشاطه على العزف في الفرقة الذهبية. ذلك أن الإذاعة التفتت إليه، وكلفته بوضع الموسيقى التصويرية للعديد من المسلسلات الإذاعية، وبرع أيضاً في ذلك، في ظني، لأنه كدارس للدراما في قسم اللغة الإنجليزية أحسن التعبير عن المواقف. وما زال المخرجون حتى الآن يستخدمون موسيقاه في المسلسلات أحياناً دون ذكر اسمه.

في عام 1977، أسند إليه المخرج الكبير نور الدمرداش وضع الموسيقى التصويرية لمسلسل تليفزيوني حقق شعبية كبيرة هو مسلسل «بنت الأيام». فكان أن جعل آلة العود، التي كان يتقن العزف عليها، بطلاً حقيقياً في هذا المسلسل. فصارت بعد ذلك «موضة» ربما حتى الآن. وبعد ذلك قام بوضع موسيقى وأغاني مسلسل الأيام عن حياة طه حسين ومسلسل «أبنائي الأعزاء شكراً» أو بابا عبدو. وحضر كاتب هذه السطور العديد من الندوات التي كانت تناقش دور الموسيقى التصويرية في هذا المسلسل. وبذلك أعلى من شأن الموسيقى التصويرية ونقلها من مجرد شيء مصاحب يمكن الاستعانة فيه ببعض الأسطوانات إلى عنصر أساسي في الأعمال الدرامية.

وفي 8 فبراير عام 1978، سجلت له الفنانة الكبيرة شادية أغنية «أقوى من الزمان». بعد أن سمعت اللحن من شريط كان يحمله إليها الموسيقار الكبير كمال الطويل الذي كان شديد الإيمان بموهبة عمار الكبيرة.

أما السينما، فكانت تمتنع عليه بحجة أنه لن يتمكن من التعبير عن الصورة نظراً إلى كونه كفيفاً. غير أن شادية أصرت بقوة على أن يقوم بتلحين ووضع الموسيقى التصويرية لفيلم «الشك يا حبيبي» الذي كانت تتأهب للقيام ببطولته. فكسر هذا

الفيلم بما قدمه عمار من موسيقى تعبيرية حاجز السينما الذي كان موصداً في وجهه. بل إني أظن أنه استنزف قدراً كبيراً من جهده ووقته في وضع الموسيقى التصويرية للأفلام التي أخذت تنهال عليه. ومع ذلك، كانت له علامات هامة كان لا بد منها لتثبيت اسمه في هذا المجال مثل فيلم «البريء» الذي كتب أغنياته الشاعر الكبير عبد الرحمن الأبنودي. ولم يكن عمار يبخل بموهبته في أي مجال من مجالات الإبداع الفني، حتى إنه، ذات مرة، عهد إليه وضع الموسيقى التصويرية لفيلم «أحلام هند وكاميليا» وكان يرى أن بعض المواقف بحاجة إلى تعبير غنائي. وحين أخبره المخرج بعدم وجود ميزانية للأغنيات، قام هو بكتابة الأغنية المطلوبة وغناها بمصاحبة اكتشافه الجديد في ذلك الوقت الفنانة هدى عمار. (هذا هو الاسم الذي اختارته لنفسها) عرفاناً منها بفضله.

كذلك كان في الفترة من 1976 حتى 1983، يعيد صياغة الأغنيات المحببة لكبار المطربين أمثال محمد عبد الوهاب، وعبد الحليم حافظ، وفريد الاطرش، وأخيراً ليلى مراد. وكان يمكنك أن تسمع رجع صدى هذه الصياغات اللحنية يتردد في المدن المصرية والعربية.

في تلك الفترة، وبالتحديد، عام 1980، كان له رأي في الفرق الجماعية التي كانت تؤدي أغنيات معاصرة. فطلب منه أحد منتجي الكاسيت تكوين فرقة يقوم هو باختيار أعضائها ومن يتعامل معهم من كتاب الأغنية فولدت فرقة «الأصدقاء». وكان المطربون فيها من طلبة المعهد العالي للموسيقى العربية، وهم منى عبد الغني، وحنان، وعلاء عبد الخالق. وكان العازفون من شباب الموسيقيين المتعلمين، وجابت هذه الفرقة أنحاء مصر للغناء في الجامعات والأندية، إلى أن استقل كل من المطربين بشخصيته الخاصة به. وكانت هذه الفرقة في وقت ما إثراء للحقل الغنائي.

ثم جاءت الفترة التي أفضِّل تسميتها بالفترة الأبنودية التي استمرت من عام 1982 حتى 1989. وهذه الفترة تتسم بالثراء الغنائي الفني الراقي اذ أنهما قدما أغنيات لوردة، وميادة الحناوي ونادية مصطفى، ومحمد ثروت وغيرهم.كذلك قدم العديد من الألحان للفنانة التونسية لطيفة من تأليف الشاعر الراحل عبد الوهاب محمد.

أكاد أزعم أنه لا يوجد مجال من مجالات الغناء لم يسهم فيه عمار الشريعي إسهاماً وفيراً، وجميعنا يتذكر أغنياته للأطفال. وخاصة تلك التي قدمها للفنانة عفاف راضي، حتى إن شريطي الأغنيات الأول والثاني اللذين لحنهما لها من تأليف سيد حجاب كانا يقدمان كهدايا في أعياد ميلاد الاطفال. كذلك قام بتلحين الكثير من الأغنيات الوطنية الرائعة والأغاني الدينية على الأخص في تعاونه مع الشاعر الراحل عبد السلام أمين، غير أني أظن أن أغنية «بلد الحبايب» التي غنتها وردة من تأليف عبد الرحمن الأبنودي من أجمل ما لَحَّن. وربما يعود عدم تمتعها بالشهرة الكافية إلى أنها صورت للتليفزيون ولا تذاع كثيراً.

يمكننا القول إن جل إنتاج عمار الشريعي الموسيقي يتركز في مسلسلات التليفزيون. ولا يكاد يمر شهر دون أن ترى أكثر من عمل من الأعمال التي قدمها يعرض على إحدى الشاشات، ويرجع هذا إلى إقبال المخرجين والمنتجين على الاستفادة من موسيقاه خاصة إذا كانوا ينوون تقديم عمل كبير. ومن أدلة ذلك مسلسل «أم كلثوم» الذي قدم فيه المطربتين آمال ماهر وريهام عبد الحكيم. ومن المؤكد أن سر نجاح موسيقى هذا المسلسل يرجع إلى أنه كان يفهم الأساتذة الذين قاموا بالتلحين لأم كلثوم فهماً واعياً دقيقاً، مع وضع البصمة الخاصة به.

وفي عام 1989، بدا عمار في تقديم برنامجه الإذاعي الشهير «غواص في بحر النغم» الذي استلهم عمر بطيشة اسمه من قصيدة حافظ إبراهيم عن اللغة العربية حيث شبهها بالبحر المليء بالدر.

كذلك قدم برنامج «سهرة شريعي» في إحدى القنوات الفضائية، ما يزال يستعاد حتى الآن. كذلك كتب العديد من المقالات في الصحف، من بينها الأهرام العربي.

قام عمار الشريعي بزيارات متعددة لمعظم البلاد العربية، وكان على وعي جيد بصنوف الموسيقى المختلفة في تلك البلاد. وأقوى دليل على ذلك ما لحنه من أغنيات لفنان عربي مرموق هو عبد الله الرويشد، الذي جاء من الكويت خصيصاً لحضور جنازته ومجلس العزاء الذي أقيم له. فمن منا لا يعرف أغنيات مثل «أستحملك» أو «مسحور».

لم ينقطع عمار الشريعي عن صداقته لزملاء الدراسة في المدرسة، وكان يدعوهم للعشاء مرة كل شهر فيأتون من أنحاء مصر. وحين كانوا يعبرون له عن شكرهم كان دائماً يقول لو أن أي أحد منكم كان في إمكانه ذلك لفعل.

كان عمار الشريعي محل محبة وإعجاب العديد من الذين يعرفونه ومن لم يعرفوه. لدماثة خلقه وتسامحه مع القليلين الذين أساءوا اليه. فهو كان يحب أن يحيا في جو من الحب والود حتى بين من يعرفهم ويجلسون معه.

استمرت رحلة عمار الشريعي مع المرض من عام 1987، بعد أن انتهى من وضع موسيقى وألحان مسرحية «علشان خاطر عيونك» بطولة شريهان، إلى أن وافته المنية بعد أن اشتد عليه المرض.

أما أنا، فلا أملك الا أن أدعو له بالرحمة وبأن يلحقني العلي القدير به في أقرب الآجال إذ لم تعد الحياة تستحق أن تعاش بعده وفي غيابه.





مغنية الراب ديماس قبل وبعد

فنانات أوروبيات يرتدين الحجاب

ديامس تعتزل عشاقها

خاص بالدوحة

«لبس الحجاب واعتزال الغناء» لم تعد ظاهرة تقتصر على فنانات عربيات، بل صارت تمس أيضاً فنانات غربيات، كما حدث مؤخراً مع مغنية الراب الفرنسية الشهيرة ديامس.

قررت إذاً ديامس (اسمها الحقيقي ميلاني جورجياس) أن تختتم العام 2012 بإعلانها اعتناق الإسلام، ارتداء النقاب والتوقف عن الغناء. ففي خطوة أثارت كثيراً من ردود الفعل، وأثارت زوبعة آراء متناقضة في وسائل الإعلام الفرنسية، أصدرت صاحبة «غبار» (32 سنة) كتاباً بيوغرافيا تحكي فيه جانباً من معاناتها سنوات الطفولة، بعد انفصال والديها، حياتها في الضواحي الباريسية، بداياتها في عالم الراب وإصدار أولى الأغاني، نهاية التسعينيات وبداية الألفية الجديدة، النجاح الواسع الذي عرفته، والجوائز الفنية الكثيرة التي حصدتها، ثم بداية الانهيار النفسي والشعور بالفراغ الروحاني الذي قادها لاكتشاف الإسلام والزواج من عربي مسلم. لتظهر المغنية نفسها، مجدداً، قبل فترة وجيزة، على قناة «تي. أف1» الفرنسية، بنقاب يغطي كامل جسمها، عدا الوجه واليدين، وبخطاب ديني، وبشخصية تختلف كلية عما عرفت به في السابق. صورة ديامس حركت مشاعر عشاق ومتتبعي المغنية، بين مستهجن لتحولها المفاجئ ومشجع لها. من جهتها، ميلاني جورجياس، التي تخلت اليوم عن اسمها الفني السابق، صرحت بأنها تتفهم مواقف الآخرين لها، وعدم تقبل البعض منهم لها، وصدمتها من انتقالها المفاجئ من خشبة الغناء الى زاوية الانعزال والاكتفاء بممارسة الشعائر الدينية، وتربية ابنتها مريم (6 أشهر)، مصرحة: «لم يعد لي وقت للرد على المنتقدين. أفضل البقاء في البيت، وعدم الخروج منه». المغنية، التي حافظت، طيلة أكثر من خمس سنوات، على موقعها كواحدة من أفضل المغنيات في فرنسا، وصاحبة أكثر الأرقام مبيعاً في الراب، فسرت ارتداءها الحجاب بالقول: «وجدت فيه راحة نفسية. الآن أعرف ماذا أفعل وأين أذهب». قبل حوالي أربع سنوات، كان اسم ديامس مطلوباً في كبريات القاعات الفنية، مثل «زينيت» و«أولمبيا»، وكان الإعلان عن اسمها قادراً على استقطاب ما لا يقل عن 5000 شخص. أما اليوم، فقد تغيرت حياة ديامس كلية، وصارت، منذ آخر خرجة إعلامية لها، لا تتحدث سوى في الدين، مبدية سعادة لتوقفها عن الغناء واعتناقها ما تصفه بالطريق الصواب، مرددة: «في السابق، كنت مثل ذرة رمل تحملها الرياح، لا أعرف أين أذهب وماذا أفعل. أما اليوم، أعتقد أنني وجدت مكاني الطبيعي في الحياة بسلك طريق الإيمان». كما أنها تبرر خياراتها برغبتها في عدم سلك الطريق نفسه الذي ذهبت اليه بعض المغنيات، مثل آمي وينهاوس وويتني هيوستون.

رغم فصاحة ديامس في حوارها الأخير، وإعلانها لموقفها صراحة، تغيرها وتخليها عن الراب وعن الشهرة، فإن كثيراً من المتتبعين يتساءل عن سبب تأخرها في إشهار إسلامها. فمنذ 2010 والشائعات تدور حول ارتدائها الحجاب. ففي آخر حفل جماهيري لها، عام 2010، بالجزائر العاصمة، ظهرت ديامس بحجاب، ترتدي فوقه قبعة، رافضة، في ندوة صحافية الحديث عن موضوع اعتناقها الإسلام، باعتباره موضوعاً شخصياً. وكانت ديامس قد فسخت، مطلع السنة الجارية، عقد العمل الذي كان يجمعها مع شركة الإنتاج الموسيقي «ايمي»، لتشرع باب النقاش واسعاً عن ظاهرة انتقال فنانات كثيرات، خصوصاً في المنطقة العربية، من الغناء الى الحجاب، باعتبارهما ثنائيتين متناقضتين، أو ربما باعتبار الحجاب ماركة إعلامية - بحسب تعبير أحد الصحافيين - من شأنه أن يمنح الفنانة سمعة وشهرة إضافيتين.

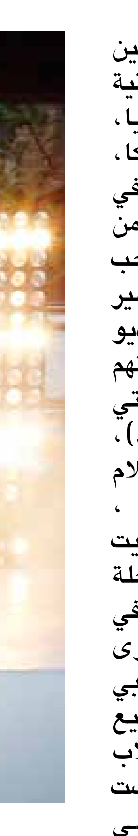
«غانغنام ستايل»

رقصة حصان متمردة وقصيدة حب

youtube.com/charts هو النطاق الفرعي المتخصص بالمحتوى الأكثر مشاهدة على اليوتيوب. بحسب الإحصاءات الحالية في الموقع حقق فيديو أغنية «غانغنام ستايل» (GANGNAM STYL) لمغني الراب الكوري الجنوبي «بي أس واي» (PSY) نسبة مشاهدة تجاوزت حتى الآن 700 مليون مشاهد منذ بثها على اليوتيوب في 15 يوليو/تموز 2012. وكانت الأغنية في ظرف 72 يوماً قد حققت ما يفوق 300 مليون مشاهد، محطمة بذلك كل الأرقام التي وصلتها في نفس المدة أغان سابقة لمشاهير البوب كأغنية جينيفر لوبيز «أون ذا فلور» التي تطلبت 139 يوماً للوصول إلى نسبة المشاهدة ذاتها، وأغنية جستن بيبر «بيبي» 188 يوماً، والأغنية الشهيرة «واكا واكا» لشاكيرا 194 يوماً، وأغنية مجموعة لمفاو «بارتي روك» التي تطلبت 227 يوماً. وبذلك تكون «غانغنام ستايل» الأكثر شعبية على اليوتيوب بنسبة مشاهدة قياسية لم يشهدها الموقع منذ انطلاقه في فبراير/شباط 2005.

على إثر انتشار الأغنية ظهر «بي أس واي» في العديد من البرامج التليفزيونية الشهيرة كان أبرزها على شبكة NBC الأميركية من خلال البرنامج الكوميدي «ساترداي نايت


من فيديو كليب غانغنام ستايل

لايف» و«ذا توداي شو»، و«ذا إيلين ديجينرس شو». كما تصدرت الأغنية قائمة أفضل الأغاني في بريطانيا، وبلغت المركز الثاني في أميركا، والأول في كوريا الجنوبية. وفي الصين تعد الأغنية الأكثر تحميلاً من الإنترنت. وفي اعتراف فاجأ صاحب رقصة الحصان، قام العديد من مشاهير الغناء والفن في العالم بمشاركة فيديو كليب «غانغنام ستايل» على صفحاتهم الشخصية منهم: (تي- بين، كايتي بيري، بريتني سبيرز، توم كروز...)، وقد ظهر الفيديو في وسائل الإعلام الدولية مثل وال ستريت جورنال ، سي إن إن إنترناشونال، وال ستريت جورنال، فايننشال تايمز، مجلة هارفارد لإدارة الأعمال، وأيضاً في إعلانات سامسونج. كما انتشرت عدوى تقليد رقصة الحصان، التي يؤديها «بي أس واي» في كليب الأغنية، جميع أنحاء العالم، إذ وصلت إلى طلاب الأكاديمية العسكرية الأميركية ويست بوينت (West Point)، بل وإلى زنازن السجناء في الفلبين. الجمهور العربي بدوره استطعم رقصة الحصان المتمردة ما جعل مجموعة ساخرة تطلق النسخة العربية من «غانغنام ستايل» على اليوتيوب.

الأغنية الحظ كما تسمى في الوسط الغنائي، انطلقت في آفاق واسعة من الشهرة العالمية، في الوقت الذي لم تكن فيه شهرة Psy قبل انتشار أغنيته في الشهور القليلة الماضية، تتجاوز حدود كوريا الجنوبية بالرغم من نجوميته لسنوات عديدة في بلاده. لكن أفكاره المتمردة وحركاته الكاريكاتورية في تصميم الرقصات كانت وراء شعبية كاسحة وغير متوقعة. رقصة الحصان الفريدة استغرقت منه 30 ليلة قبل أن يرقص العالم على إيقاعها.

تمزج «غانغنام ستايل» بين الراب والبوب وهي أغنية جديدة ضمن الألبوم السادس لـ «بي أس واي». عنوان الأغنية يستدل به على حي راق في سيول، وهو وإن كان لا يوحي بمضمون في العشق والغرام، إلا أن كلمات الأغنية بالرغم من اللوحات الراقصة المصممة بأسلوب بسيط وجنوني، إضافة إلى نمط الراب الصاخب تبدو قصيدة حب من طراز قصائد جاك بريفير أو نزار قباني! تقول الأغنية حسب الترجمة الإنجليزية من موقع kpoplyrics:

رجل بنمط غانغنام/ يا امرأة دافئة إنسانية في النهار/ يا امرأة جميلة تعرف التمتع برشف فنجان قهوة/ يا امرأة قلبها يزداد حرارة في الليل/ يا امرأة لديها هذا التغير/ أنا رجل دافئ مثلك في النهار/ أنا رجل يشرب قهوته كاملة برشفة واحدة قبل أن تبرد/ أنا رجل تنفجر دقات قلبه في الليل/ أنا هذا النمط من الرجال./ أنت جميلة ومحبوبة.../ الآن لنذهب حتى النهاية./ رجل بنمط غانغنام.../ يا امرأة تغطي جسدها لكنها أكثر إثارة من فتاة تتعرى/ يا امرأة تملك هذه الحكمة.../ أنا رجل يصبح مجنوناً في الوقت المناسب/ أنا رجل يفتخر بأفكاره بدلاً من استعراض عضلاته./ أنا هذا النمط من الرجال/ أنت جميلة ومحبوبة.../ أيتها السيدة المثيرة أنا رجل بنمط غانغنام/ خلف هذا الرجل الذي يمشي رجل يطير يا حبيبتي...

Psy، هو لقب صاحب «غانغنام ستايل» وهو اختصار للوصف «مختل عقليا»، أما اسمه الحقيقي فهو بارك جاي سانج (Park Jae-sang) يبلغ من العمر 34 سنة، وهو مغني راب كوري، وراقص، وكاتب أغان، ومنتج أسطوانات. معروف عنه المرح والدعابة في فيديوهاته كما في عروضه الضخمة على المسرح. درس في جامعة بوسطن، وفي معهد بيركلي للموسيقى، لكن كسله جعله يمكث في المرحلة الأولى أربع سنوات، وهو الآن يعبر عن ندمه في عدم إتمام دراسته التي كانت ستحقق حلمه في أن يكون مؤلفاً موسيقياً بدل الغناء. PSY يعترف بأن ثقافته وإمكاناته الموسيقية بسيطة، فهو لا يفهم في الهرموني، وكل أغنية ينجزها تكلفه الكثير من الجهد.



احمد الجنايني - مصر

الجبل بألوان متعددة

سيمبوزيوم إهدن الدولي للفنون «2012»

د. خالد البغدادي

إهدن

انتشرت في المنطقة العربية مؤخراً العديد من أشكال اللقاءات والاحتفاليات الفنية - بينالي/سيمبوزيوم/معارض دولية - سواء في مصر أو بلاد الشام ودول الخليج ودول المغرب العربي، حتى في لبنان ذاتها كان هناك أكثر من سيمبوزيوم - مثل سيمبوزيوم إهدن، وعاليه، وجونيه وغيرها... ولكن يبدو أن معظمها قد توقف لسبب أو لآخر، وما يتبقى منها يعقد بشكل منتظم إلا سيمبوزيوم إهدن الدولي، الذي يمثل ملتقىً حيوياً للفنانين من معظم دول العالم العربي والعالم الغربي.

في المعارض الدولية والبيناليات يشترك - عادة - الفنان بعمله الفني، وقد يأتي معه أو لا يأتي، ويذهب هو وعمله مع نهاية المعرض/أو العرض دون أدنى تأثير أو تأثر يذكر، لكنه في السيمبوزيوم - وخصوصاً سيمبوزيوم إهدن - يأتي الفنان دون أن يحمل معه أي شيء إلا قلبه المليء بالأمل، وعقله الحالم بالتغيير، وروحه المتأججة بالفن والجمال، ليجد في استقباله الجبل، والوادي، وسلسلة جبال على ارتفاع 1850 متراً فوق سطح البحر، مليئة بالخضرة والأشجار والزهور، مما يذكرك برحلة جوجان إلى جزر الكاريبي - هاييتي - فقد تصور أنه في الجنة عندما وجد حوله الورود والأشجار، والصبايا الحسان. والحقيقة أن هذا المعنى ليس بعيداً عن مثيولوجيا المنطقة، حيث تتداول أسطورة مفادها أن هذا المكان هو محل هبوط (آدم) بعد خروجه من جنة (عدن) لذلك سميت المنطقة عدن حتى تحولت بعد ذلك إلى (إهدن Ahdan).

وتتميز المنطقة بالعديد من المعالم الأثرية والدينية والفنية التي تصنع حالة من التوافق والتناغم بين الإنسان والمكان، وتسهم في إثراء الحالة الإبداعية على كافة مستوياتها، فنجد كنيسة (سيدة الحصن) حامية المدينة والتي حصنتها بالضباب وأخفتها عن عيون العداء - كما تقول الأسطورة - وتحتل الكنيسة أعلى نقطة فوق قمة الجبل ببنائها الهندسي المتميز والذي يراعي حسابات الضوء ومسارات



عصمت داوستاشي - مصر



إياد كنعان - الأردن

تيارات الهواء، وما يميزها هو ذلك التمثال الأبيض الضخم للسيدة العذراء، كما يوجد (متحف جبران) الخاص بشاعر المهجر جبران خليل جبران، ومن أهم المعالم في المنطقة كذلك وجود أقدم مطبعة في الشرق في دير مار أنطونيوس منذ عام 1585 ، وأيضاً كنيسة (القديسة رفقة) التي تعد رمزاً للطهارة والتسامح.

جورج زعتيني وحلم الفنان

بدأت فكرة هذا السيمبوزيوم كحلم في قلب الفنان جورج زعتيني الذي يمتلك تجربة فنية تمتد خلفه لعمق 50 عاماً تتلمذ وتعلم الفن خلالها على يد الفنان (صليبة الدويهي)، يعد أحد الأعمدة الهامة في التجربة التشكيلية اللبنانية، وأهم الأسماء في الجيل الأول الذي أسس لهذه الحركة، وقد ولد في 14 سبتمبر/أيلول 1912 في مدينة زغرتا، وبعد أن حاز على إجازة الفنون قام برسم سقف وجدران كنيسة (الديمان) المقر الصيفي للبطريركية المارونية، ثم هاجر واستقر في نيويورك منذ عام 1950 إلى أن انتهى مشواره الفني هناك.

ولأن أحلام الفنان لا تتوقف عند حد، فقد سيطر على وعي الفنان جورج زعتيني حلمه الذي وهبه الجزء الأكبر من حياته، وهو إنشاء (متحف إهدن الدولي للفنون) بالتعاون مع وزارة الثقافة اللبنانية، ليكون درة التاج في تلك المنطقة الخلابة، وليتوج جهد عشر سنوات من فكرة السيمبوزيوم وما أنتجه من أعمال فنية لمئات من الفنانين شاركوا في تفعيل هذا الحدث الذي يمتد زمنه إلى ما يقارب الثلاثة أشهر من صيف كل عام.

ملتقى العرب

أصبح السيمبوزيوم ملتقى للعرب والعجم من كافة ألوان الطيف السياسي والإيديولوجي، فكل عام يأتي العديد من الثقافات والجنسيات لينصهر الجميع في بوتقة واحدة - هي بوتقة الفن -



للنحات نايف علوان - لبنان

فتتبادل الخبرات، وتتلاقح الأفكار، وتتنوع الرؤى، ويشارك الجميع في نفس الحلم.

من مصر شارك هذا العام الفنان أحمد الجنايني الذي اعتاد على المشاركة في معظم دورات السيمبوزيوم حيث يعد الكومسير المصري للسيمبوزيوم نظراً لتوقيعه برتوكول للتعاون بين مركز (إيزيس للإبداع الفني) الذي أسسه ويشرف عليه وبين إدارة السيمبوزيوم، وتمتاز أعمال الجنايني بغنائية لونية تجمع مابين شفافية اللون وشفافية الروح، فهو ليس معنياً بالتجريب في خامات ووسائط معاصرة من ناحية الشكل إلا إذا حققت سنداً لإبراز الوعي الجمعي المصري من ناحية الجوهر، حيث يتبع في معظم أعماله رحلة الروح فنجد شخوصه وقد تحولت إلى أطياف، وأحياناً إلى أرواح تهيم في فراغ سرمدي لا نهائي موجود في أكفان الموتى.

كما شارك الفنان عصمت داوستاشي أحد أهم الأسماء في مدرسة الإسكندرية والذي رغم طبيعته الهادئة فإنه يدخل عبر الفن في اشتباك حقيقي مع كل مفردات الكون المحيط، حيث يختبر دائماً كل حدود الفن: الشكل، الخامة، الإطار، المضمون... إلخ - ويقفز فوقها إلى ما هو أبعد وأعمق، وإن بدا أحياناً أبسط، في محاولة مستحيلة منه لوضع المطلق داخل إطار، ويفسر هذا رغبته الدائمة في تكسير الإطار والخروج عنه إلى أشكال فنية مغايرة.

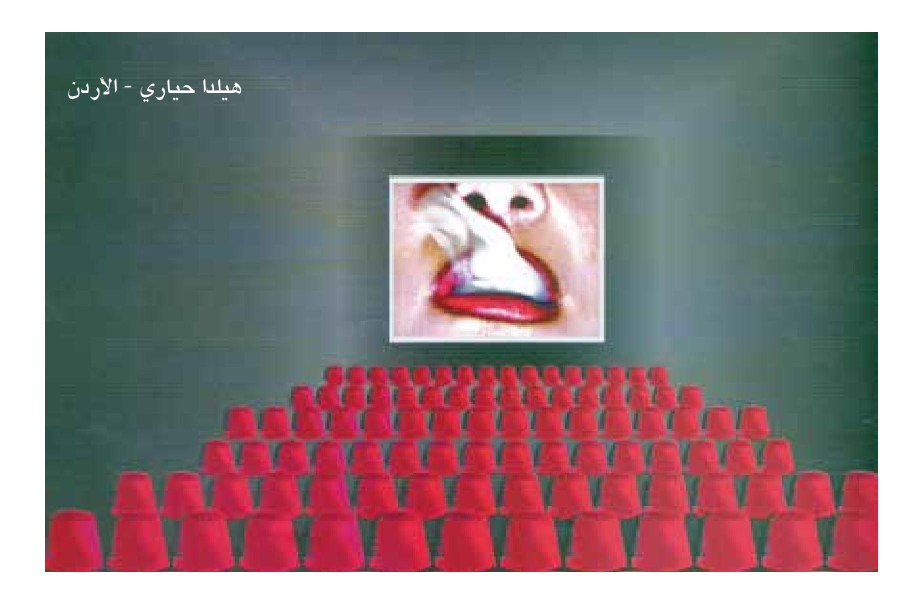


ريم حسن- مصر

وتفاعلت الفنانة ريم حسن مع الطبيعة من حولها فأنتجت مجموعة لوحات متنوعة الأحجام بألوان الأكليريك استلهمت فيها مفردات الطبيعة والمكان بأسلوب التجريدية التعبيرية.

الفنانة زينب محمود قدمت عدة لوحات عكست ذاكرتها التوارثية المستلهمة من منطقة النوبة. وهو ما أضفى نوعاً من النائقة الفنية والبصرية المختلفة، كما شارك خالد البغدادي - كاتب هذه السطور - بعملين حاول أن يعبر من خلالهما عن علاقة الإنسان بالكون وتأثير البعد الزمني على الاثنين.

وقد عرف السيمبوزيوم مشاركة العديد من الأسماء الفنية الكبيرة التي اعتادت المشاركة في الدورات السابقة من مختلف الدول العربية: من الأردن شارك الفنان إياد كنعان بأعمال تمتاز بقوة التعبير والانفعال وقوة المضمون الذي يتجاوز قوة الشكل أحياناً، كما يحتفظ السيمبوزيوم بمشاركة الفنانة هيلدا حيارى التي تعد من أكثر الفنانات مشاركة في مثل هذه الفاعليات الفنية العربية.



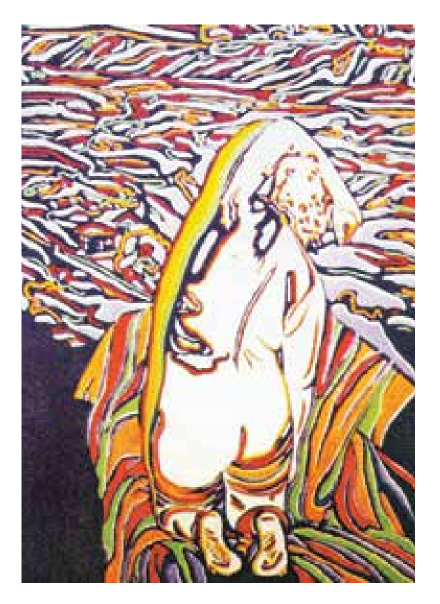
هيلدا حياري - الأردن



الفنان داوستاشي وريم حسن وزينب محمود وخالد البغدادي مع جورج زعتيني وفيرا فرح في سيمبوزيوم إهدن الدولي للفنون

أما الفنان السوري عبد الرحمن مهنا فيدخل في حالة صراع مع السطح، حيث يضيف إليه العديد من الخامات والمواد التي تصنع نوعاً من الملمس والتأثير والتوتر السطحي الذي ينتقل بدوره إلى المشاهد، كما اعتاد الفنان السعودي أحمد الأحمدي المشاركة أيضاً في السيمبوزيوم حيث يصنع حواراً مع اللوحة يعبر عبرها عن كثير من تجاذباته الفنية والفكرية مع الثقافة والتراث الخليجي بما فيه من بعد تراثي.

أما الفنانون اللبنانيون فيتفاعلون بقوة مع هذا الحدث السنوي لإدراكهم أهمية مثل هذا الملتقى والتفاعل مع خبرات وتجارب فنية متنوعة ومتميزة، مثل الفنانة باسكال أسود التي تعكس أعمالها روح شفافة وفياضة عبر الزهور والأشجار والجماليات الكامنة في الطبيعة، والفنانة هبة درويش التي قدمت تجربة جديدة في ألوان الباستيل، بينما تمتاز أعمال الفنانة ريتا أسمر بخبرة لونية واضحة وبناء



الفنان جورج زعتيني - لبنان

فني محكم ينم عن خبرة وموهبة، في حين تعبر أعمال الفنان سركيس متى عن بساطة وتلقائية عمق روحي نابع من تاريخ المنطقة وجاذبية المكان.

أما النحات المتميز نايف علوان فقد وهب نفسه لنحت القديسين والرهبان وكل شخصيات الكتاب المقدس، والذي ينفذها بتمكن واضح عبر النحت المباشر في الحجر والرخام والجرانيت، حيث تمتلئ المنطقة بأعماله.. ولعل أبرز هذه الأعمال هو تمثال القديسة (رفقة) وهي مريضة ونائمة على سرير الموت، والذي أنجزه في ثمانية أيام عبر النحت المباشر في قطعة رخام واحدة أخرج من خلالها كل العمل الجسد/والسرير، وأظهر في وجهها علامات المرض وأيضاً علامات الرضا والتسامح، كما كان لحضور الفنان وجيه نحلة صاحب التاريخ الفني الطويل والأسلوب المميز إضافات نوعية من خلال أعماله المشحونة بالغنائية اللونية والثراء شكلاً ومضموناً.

سيمبوزيوم إهدن الدولي ملتقى إبداعي يزيل الفوارق والحدود الوهمية المصطنعة ويقارب بين الرؤى والثقافات.. لعل الفن يصلح ما تفسده السياسة.




رشيد بكار

المرئي بوصفه «نصاً»

أنيس الرافعي
الدارالبيضاء

في معرضه الجديد، الذي احتضنه «لوفت غاليري» بالدارالبيضاء في الفترة الممتدة بين 20 ديسمبر/كانون الأول 2012 و10 يناير/كانون الثاني 2013، يؤكد الفنّان المغربي رشيد بكار بأنّ غياباً واحداً أو حافةً واحدةً لا يكفيان. فمن غياب إلى آخر، ومن حافة إلى أخرى، ليدلّل أنّ العمل باتجاه اللّوحة هو في الواقع عملٌ باتجاه الزمن.

ولهذا الاعتبار تحديداً، فهو من طينة الفنّانين الذين لا يتعجلون العبور من محطة صباغية إلى ما يليها، وإنّما يمكث فيها حتى يصير الإحساس بها «تجربة»، وتستحيل التجربة «تنكاراً»، ويأخذ التنكار في ما بعد طريقه الطبيعي نحو «النسيان».

غير أنّ هذا النهج، لا يجب أن يُفهم منه أنّ رشيد بكار يرسم لوحة تجريدية ذات ملمح واحد، أو ذات معطى جمالي موحّد. فدينامية طروحاته التشكيلية، وخياراته الأسلوبية غير المحدودة، وحسه التجريبيّ المنفتح، كلّها مقومات تسمح له في كل مرة بأن يتموقع داخل نقطة حاسمة وغير مسبوقة من سيرورة المحطة الصباغية التي يشتغل عليها.

وهذا «التموقع»،الذي لا تُزَايلهُ خصال تنويع البحث عن إيقاعات جديدة للمواد والأسانيد والعلامات،انسجاما مع قانون كون الزمن والذات واللّوحة سبيكة واحدة لا انفصام فيها، يوليه رشيد بكار عناية فائقة في هذا المعرض الموسوم بـ «على حافة الغياب، في اتجاه غياب أكبر»، سواء أثناء «الحركة الموجودة في الروح سابقاً»، أو غداة «الحركة المتوجهة نحو العمل»، أو بعد «الحركة المنفلتة من طيّ العمل»، أي في كافة مراحل تخلّق اللّوحة حسب ما أورده بول كلي في مؤلفه«نظرية الفنّ الحديث».

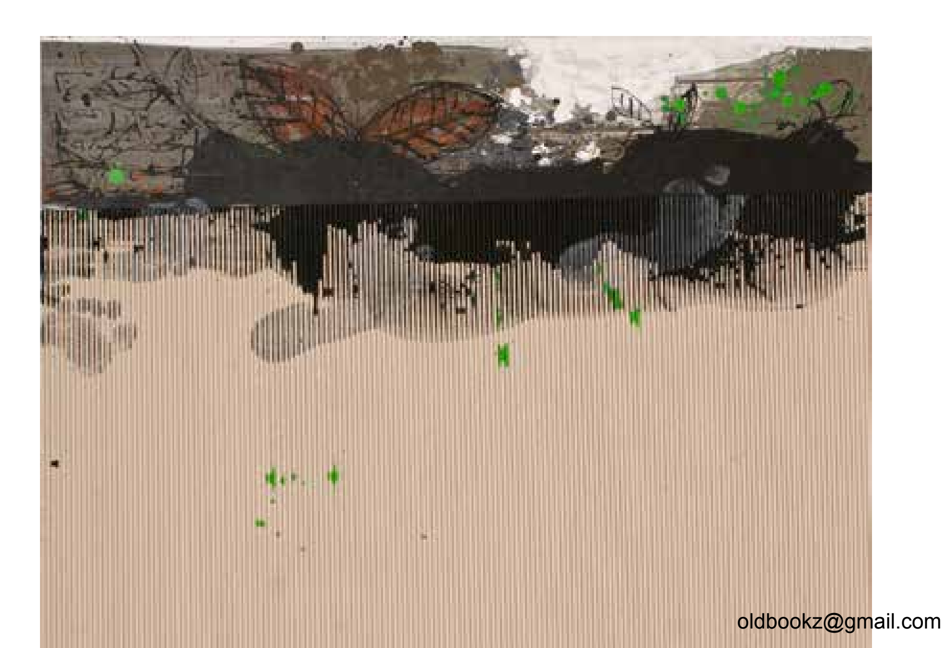
فتجربة الفنان رشيد بكار هي مزيج توليفي من داخله الفكري وخارجه التقني. منشغل على نحو نقدي بذئبية الإنسان ووحشية تقانته المعدنية التي تدهس الكون بدواليبها ومسنناتها القاسية، لذلك يعود إلى موضوعة «الطبيعة»، لأنّها بمثابة حلم رومانسي يخوّلُ الأوبة إلى بكارة

العالم وطهره البدائي.

طبعاً، رشيد بكار ينفي بشكل كامل فكرة محاكاة «الطبيعة»، فلا هي طبيعة تشبيهية ولا متخيلة، بل هي رؤية تجريدية لما بعد العالم الماديّ الملموس في الطبيعة. ومن ثمة، فهو يعتبر «الوردة» (وردة نوفاليس، بودلير، وايلد، بورخيس، ريلكه) أثراً «خالداً» من أشياء الطبيعة، لا يطاله الفناء أو الفوات، وبمقدوره أن يلغي، أثناء إقامته في الأبديّة، عنصر «الزمن»، ويحلّ موضعه «اللازمنية».

وهذه الدعامة الفلسفية الثرية والمترعة بالشاعرية، تجد لها جذراً راسخاً في المعالجة والتركيب والتأليف اللّوني للوحة رشيد بكار. الكتابة على المسطح تنمحي، والألوان تخفت حدَّ التلاشي، والمهيمن اللوني يقتصر على بقعة سوداء كأنّها «الثقب الكوسمولوجي» الذي سوف يبتلع الكون، بيد أنّ «الوردة» تنجو دائماً. الأخضر هارب منها إلى الهوامش والحواف القصيّة، يغادر موضعه الأصلي في تويجات الوردة كالربيع المؤجل أو الفرح المرجأ، لأنّ «بصمة قدم الإنسان»، وهي المعادل المجازي للموت، تطارده بلا هوادة.

وبصدد هذا المعطى، نُلفت إلى غياب الفزع من «الفراغ» لدى رشيد بكار. فهذا «الخلاء الموهوم» كما نعته الجرجاني صاحب «التعريفات»، يتحول إلى قيمة مضافة، لأن الشكل زاهدٌ في «الملء» وغير مكترث بشغل المساحة أو جعلها محتشدة بالتفاصيل التي يمكن الاستغناء عنها. وهو فراغ له طبيعة مزدوجة، «فراغ مشارك في الجوهري» و«فراغ مشارك في الظاهراتي» من اللوحة حسب تنظيرات الباحث الجمالي فرانسوا شينغ، أي الفراغ منظوراً إليه ليس باعتباره مجرد تعارض في الشكل، ولا طريقة لخلق العمق في اللوحة، وإنّما كيان حيّ مقابل للملء. مما يحيلنا مباشرة إلى تقنيات الرسم الصيني، التي يوظفها رشيد بكار على سطوح لوحاته، بما يجدر بها من بساطة وتلقائية، وبما يعتمل داخل أوارها من دفق شعوري وشحنات روحانية، وبما يوجهها من مجافاة لترميز اللّون مع الحرص على تقشفه وتضعيفه على نحو متوازن.





محمد المخزنجي

حلم المداخن

داوها بالتي كانت هي الداء. قاعدة لها بعض النفع في المداواة بجرعات شديدة الضآلة من العناصر المسببة للداء في مفهوم الطبابة المثلية homeopathy، وهي نافعة أيضاً في مداواة جراح الحب الضائع بحب بديل، وها هي تبزغ في أفق الطاقات البديلة، بفكرة تبدو كما حلم جنوني، لكنها كما كل أحلام العلم التي بدت جنونية في عمرها الباكر، تتقدم الآن لتتجسد حقيقة منهلة على الأرض، فتحصل البشرية المذعورة من خلو وفاضها المستقبلي من الطاقة على كهرباء من الهواء ! وبمساعدة الشمس. طاقة تدوم مادام تحت خيمة كوكبنا الأزرق اللؤلؤي هواء، ومادامت تسطع على هذا الكوكب شمس، لكنها ليست طاقة الرياح التي بتنا نعرفها، ولا طاقة المحطات الحرارية الشمسية أو الكهروضوئية، بل هي دمجٌ معجز البساطة لأفضال الهواء والشمس معاً، وبأداة بالغة البساطة، طالما التصقت في وعينا بالنقمة، فهي المداخن، وها هي تتحول بعد تطهُّرها وتطاولِها إلى نعمة، لأنها صارت مداخن ليست كالمداخن !

مداخن جديدة عملاقة لا يقل ارتفاع الواحدة منها عن 800 متر، أي ما يقارب ضعف ارتفاع ناطحة سحاب «الإمبير ستيت»، وقطرها أكثر من مئة متر، ولا ينبعث منها دخان، فهي لا تعتلي أفراناً ولا محارق من أي نوع، بل تتسنم نوعاً من صوبات مترامية، قطر الواحدة منها يبلغ الخمسة كيلومترات، مسقوفة بألواح بلاستيكية شفافة لتجميع حرارة الشمس، فحين تسطع الشمس مشرقة على الصحراوات الشاسعة الجافة، تلك التي تماثل صحراءنا العربية، تتركز الحرارة تحت سقف الصوبة الشفاف الذي يأسرها ولا يفلتها كما في أي صوبة زجاجية، فيسخن الهواء في جوف الصوبة، ويتوق كما كل هواء ساخن للصعود والابتراد، ولا يجد أمامه غير فتحة المدخنة السفلى الرحيبة ترحب بتوقه المحموم، بل المقترب من درجة الغليان عندما تكون درجة حرارة الجو خارج الصوبة 45 درجة مئوية، ويتوسط عند 70 درجة مئوية عندما تهبط حرارة الجو عشر درجات كاملة، ويظل ساخناً عند درجة حرارة أقل بعد الغروب، وفي كل الحالات يظل يندفع ذلك الهواء الساخن بكل تدرجاته ليصعد في رحاب المدخنة العملاقة، وبسرعة تقارب سرعة سيارة منطلقة بلا جنون، فيدير الهواء الدافق في طريقه الصاعدة 32 تربينا تولِّد 200 ميجا وات من الكهرباء، أي خمس ما يولِّده مفاعل نووي، وبتكلفة أقل من خمس تكلفة المفاعل النووي، وما أن يكتمل بناء تلك المدخنة العملاقة التي تقتنص الكهرباء من الهواء، حتى لاتكون هناك أعباء تشغيل إضافية، فلا وقود نووياً ولا أحفورياً، ولا تكاليف ترميم ولا دفن نفايات، ولا مخاطر إشعاعية، ولا تلوث بأي دخان حيث لا دخان هناك. فأي حلم ؟!

نعم حلم، لكنه ليس حلماً بغير علم، ومن ثم يخطو ليتجسد الآن، حقيقة يرسمها فريق علمي وهندسي أسترالي اقتبس هذا الابتكار من خزانة التقنيات الألمانية، وأقام عليه شركة دولية طموحة تحمل اسماً بالغ الدلالة هو: «مهمة بيئية» ENVIRO MESSION، وهي مهمة بيئية بامتياز، تضرب أكثر من عصفور بدفقة هواء وشمس واحدة، فإضافة لتوليد الكهرباء التي تكفي بها مدخنة عملاقة واحدة احتياجات مدينة يسكنها 200ألف إنسان، تكون هناك إمكانية لإعذاب مياه البحر، وسياحة تحمل مرتاديها في مصاعد شفافة إلى القمة العالية. أما على الأرض، فهناك الصوبة، لزراعة محاصيل تتطلب السخونة الغامرة، ولتجفيف محاصيل تنشد السخونة. أعجوبة لا يقرِّبها من حدود التصديق، غير كشف ما يكتنزه قلبها من علم، علم عبقري وبالغ البساطة في آنٍ.

إنها بساطة المدخنة، والتي تنهض على قاعدة في علم الفيزياء تسمَّى «تأثير المدخنة» chimney effect، وهو تأثير يكاد يعرفه كل الناس بما صار لديهم سليقة، وإن كانوا لا يعرفون جيمس ماكسويل الذي فسر ما كان لغزاً حتى صار لدينا سليقة، عندما قدم عام 1860 ورقة بحثية





عن أثر الحرارة في سلوك الغازات التي تتسارع جزيئاتها كلما ارتفعت حرارتها، فتخف للصعود ملتمسة أن تبرد، وتتلقف هذا الالتماس بنية المدخنة إذ يندفع الهواء الساخن نحو فتحتها السفلى ليصعد في قلبها، ويواصل الصعود والابتراد حتى يبلغ الفوهة العليا، عندئذ يتكفل سرٌ علمي آخر بسحب الهواء الذي برد من فوهة القمة ليطوح به في السماء المفتوحة، ومن ثم يستمر ويتسارع سحب الهواء الساخن من جوف الصوبة إلى قاعدة المدخنة، طبقاً لخبيئة علمية أخرى تكتنزها المداخن، اسمها «قاعدة برنولي»، وهي كما أعظم النظريات العلمية، تحمل ملامح الطرافة والبساطة المعجزتين التي تنطوي عليها قوانين الطبيعة، والتي ما كان لها أن تكتشف، إلا بتأملات عالم مثل برنولي، شغلته أعاجيب المداخن، وإن كانت مداخنه حيَّة !

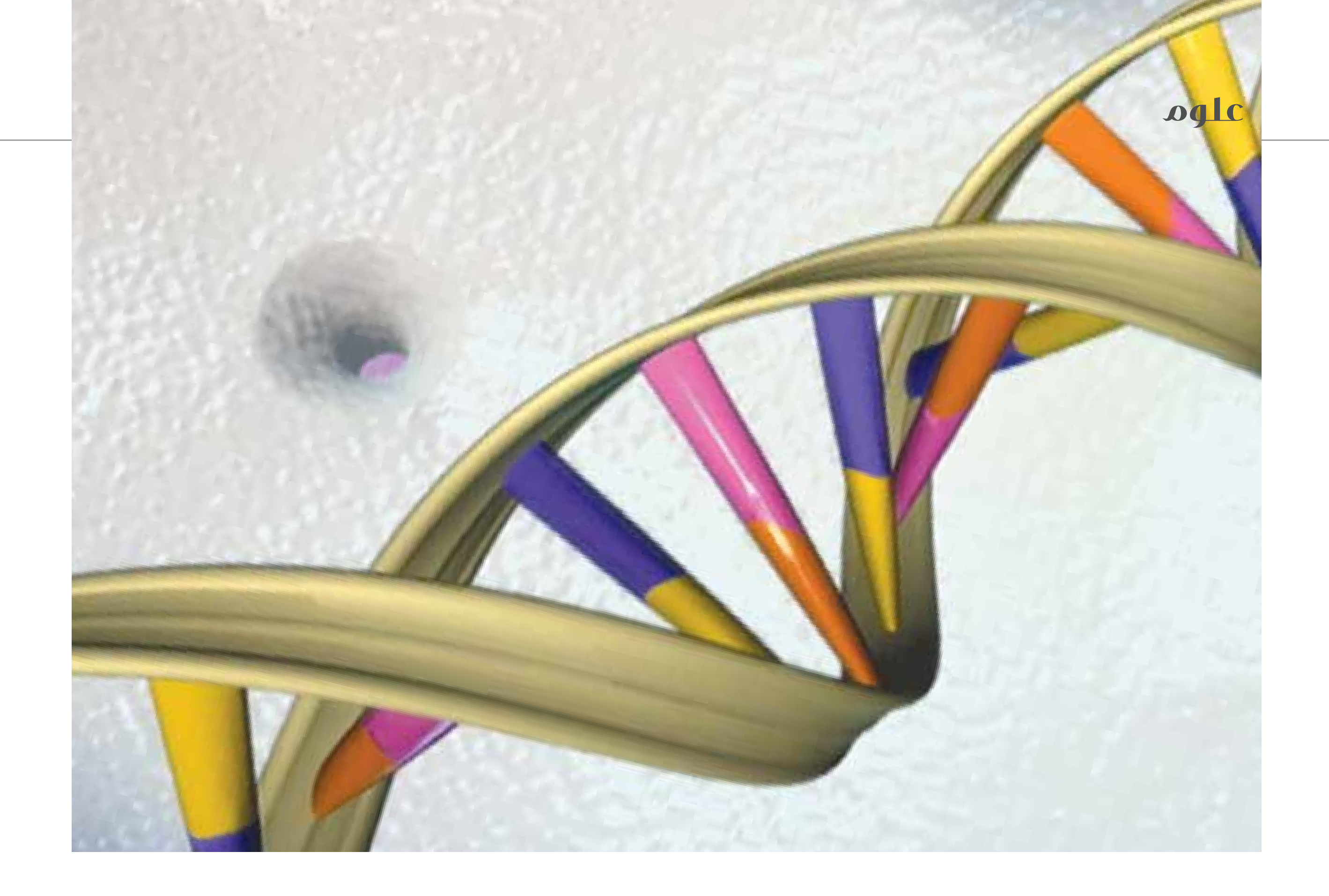
لم تكن المداخن الأولى التي اكتشف بعض سرها «برنولي» مداخن مصانع ولا قطارات، بل كانت مداخن في الجسد الإنساني، لا يتصاعد عبرها دخان ولا بخار، بل أنفاس حارة، ودماء دافقة، فبرنولي حامل إجازة الطب إضافة لأستاذيته في الفيزياء والرياضيات وحتى علم النبات، قدم في باكورة مسيرته العلمية أطروحتين أولاهما عن تصاعد الهواء عبر القصبة الهوائية برغم سلبية حركة عضلات الصدر والحجاب الحاجز عند الزفير، والثانية عن صعود الدم إلى المخ عبر الشرايين ضد الجاذبية الأرضية، وفي الوقت نفسه كان مهتماً بحركة السوائل عند انتقالها من حيز واسع إلى آخر أضيق. وانكشف له السر عام 1726 في قانون لم يحمل اسمه إلا بعد موته بعقود، ومفاده «يكون ضغط تيار الماء أو الهواء كبيراً إذا كانت سرعته ضئيلة، ويقل الضغط إذا زادت السرعة»، وبتطبيق ذلك على ما يحدث عند الفوهة العليا من المدخنة، نرى بداهة أن سرعة الهواء الحر خارج الفوهة تكون أكبر مما في داخلها، ومن ثم يكون الضغط خارجها أقل، فيزداد ويتسارع سحب الهواء من داخل المدخنة إلى خارجها، وبالتالي يزداد ويتسارع أكثر سحب الهواء من داخل الصوبة إلى فتحة المدخنة السفلى، ويدير ذلك الزخم تربينات توليد الكهرباء بكفاءة أفضل.

إنها قوانين الله في خَلقه، رأتها عيون التأمل العلمي في تكوين بدائي تكاد لا تتوقف أمامه عامة الأبصار، المداخن، التي استلهم سر صعود الهواء فيها جيمس ماكسويل، ثم سر تسريع خروج الهواء من فوهتها دانييل برنولي، وأتى من صنع من نتائج هذه التأملات حلماً لطاقة جديدة آمنة نظيفة عبر مداخن بلا دخان، تخلع عنها تسمية المداخن فتكون أبراجاً للطاقة Energy Towers، بل أبراجاً للطاقة الشمسية التي هي مصدر كل طاقات كوكبنا، فتسمى «أبراج الشمس» Solar Twers، فهل هي أبراج لإنقاذ المستقبل، أم مجرد حلم من أحلام الإنقاذ؟

لتكن حلماً، ولماذا لا نحلم مع الدنيا التي تتحدى الدنيا لتحيل أحلامها إلى حقائق على الأرض تبهرنا وتوسع الهوة بيننا وبين العصر وضروراته، خاصة وأرضنا ساحة رحيبة وعطشى للإعمار بتألقات هذا الحلم، حلم أبراج الشمس والهواء، كل خمس مداخن تعطي ما يعطيه مفاعل نووي بلا أذى ولا خوف ولا ارتهان لغير الله صاحب الشمس والهواء، وكل خمس مداخن في ركن من أركان صحراواتنا العربية الحارة الجافة الشاسعة تعطي ما يعطيه مفاعل نووي، ألف ميجاوات من الكهرباء، تحلي المياه المالحة وتضيء ليالينا وتحرك مصانعنا ومركباتنا التي ستكون بالضرورة كهربائية، في البر والبحر وربما في السماء أيضا. تصير صحراواتنا نعمة لا مثيل لها، بعد أن تصورناها نقمة. ونتداوى بعطاياها حين يداهم الدنيا سقم نضوب الطاقات الملوثة للبيئة، وسقم التلوث نفسه. فلنحلم، على الأقل الآن نحلم، فبعد الحلم عِلم.

---

http://www.youtube.com/watch?v=Kr4d1hPPug0



الثورة البيولوجية

تأكيد المساواة بين البشر

د. مصطفى النشار

مصر

كنت أتصور أن دعوة الفلاسفة منذ فجر التاريخ البشري إلى المساواة بين البشر دعوة مثالية أطلقها أخناتون من مصر القديمة وصادق عليها فلاسفة الرواق وشيشرون من فلاسفة اليونان وأكدتها الكتب الدينية المقدسة وخاصة في المسيحية والإسلام، فالناس سواسية كأسنان المشط ولا فرق بين عربي ولا أعجمي إلا بالتقوى، وأن فلاسفة العصر الحديث في أوروبا وخاصة في عصر التنوير قد عانوا معاناة شديدة حتى يؤكدوا على ذلك وينقلوه من ميدان النظر إلى ميدان العمل في الحياة السياسية والاجتماعية للبشر، ثم جاء الإعلان العالمي لحقوق الإنسان ليؤكد في ديباجته الشهيرة على ذلك تأكيداً قاطعاً قامت على أساسه كل مواثيق حقوق الإنسان المعاصرة.

وقد كانت مفاجأة حقيقية لي أن الكشوف العلمية في عصرنا قد أثبتت أن الله قد خلقنا فعلاً سواسية متساوين في كل شيء. وقد عبر كريج فنتر أحد رواد مشروع الجينوم البشري ملخصاً نتائج هذه الكشوف بقوله: «نحن أساساً كلنا توائم متطابقة»، إن إحدى المفاجآت الكبرى في مشروع الجينوم البشري أنه أثبت أن مقدار الاختلاف بين أي فرد وأي فرد آخر لا قرابة له به لا يكاد يبلغ واحداً من عشرة في المئة، وأن كل فرد منا يتشارك مع أي فرد آخر لا قرابة له به بمقدار 9. 99 في المئة من «دنا» نفسه، وحتى نتصور ذلك تقول جينا سميث في كتابها «عصر علوم ما بعد الجينوم» - الذي أحسن د. مصطفى إبراهيم فهمي صنعاً بنقله إلى العربية ضمن مشروع المركز القومي المصري للترجمة - «دعنا نتخيل أن جينوم كل فرد منا هو كتاب ولديك أنت وأي شخص آخر كتابان يكادان يتماثلان، الخط القصصي والترتيب نفسه للفصول والكلمات، إلا أن هناك في بعض صفحاته صفحة عشوائية ولتكن مثلاً صفحة 100من كتابك خطأ مطبعي ولعل الخطأ يذكر كلمة «سبع» بضم السين حيث ينبغي أن تذكر كلمة «سبع» بفتح السين، وربما تكون لديك كلمة تكررت مرتين كأن تتكرر كلمة هنا مرتين في حين أن الشخص الآخر لديه كلمة هنا مرة واحدة فقط. وحسب إحصاءات الجينوم البشري إذا أخذت أنت وأحد الأصدقاء في تلاوة ما لديكما من تتابعات «دنا» بمعدل حرف واحد

في كل ثانية سيمر زمن قدره ثماني دقائق ونصف الدقيقة حتى تصلا معاً إلى أول اختلاف. إن ذلك يعني ببساطة أننا بالأساس أشبه بالتوائم المتطابقة بأكثر مما كنا نعتقد!!»

إن هذه الكشوف تؤكد بما لا يدع مجالاً للشك أن كل ما نراه من اختلافات بين البشر في ألوانهم وأطوالهم وأوزانهم، عمياناً كانوا أم مبصرين، شقراً كانوا أم سوداً، سمناً كانوا أم نحافاً، مرضى كانوا أم أصحاء، إنما هي اختلافات فيما لا يكاد يذكر داخل الجينات المكونة لهم. إن الحقيقة التي أكدتها الكشوف الخاصة بالشفرة الوراثية البشرية هي أن البلايين الثلاثة من حروف القواعد التي تشكل هذه الشفرة ليس فيها إلا ثلاثة ملايين لا غير(0،1) في المئة تكون فريدة لكل شخص، وثبت في النهاية أن هذا يكفي لتفسير الاختلاف في المظهر والاستهداف للمرض وما لا يحصى من صفات أخرى، ولاشك أن المرء الذي يقرأ نتائج تلك الكشوف العلمية التي تؤكد التطابق بين البشر لهذه الدرجة المذهلة يتأكد له أن ما جاءت به الكتب السماوية عن المساواة بين البشر إنما هو حق لا ريب فيه، وأن ما قاله الفلاسفة عبر تاريخ الفكر البشري الطويل عن الدعوة إلى المساواة بين البشر والأخوة العالمية.. إلخ. إنما هي دعوات ليس فيها من المثالية المفرطة شيء مما كنا نصفها به، بل هي إذن دعوات تصادف الواقع الحيوي للإنسان والفطرة التي خلقه الله عليها. ولاعزاء بعد ذلك لأولئك المتعصبين والعنصريين الذين روجوا طوال تاريخ البشرية وحتى الآن للتمييز العنصري والتفاوت بين البشر في الملكات والقدرات، إنهم إنما يمايزون بين مَنْ لا يجب التمييز بينهم، فاختلاف اللون أو البيئات أو الطول أو القصر أو الصحة أو المرض أو الغنى والفقر، كل ذلك إنما لا تزيد نسبته بين البشر أجمعين عن واحد من عشرة في المئة. إذن فالإنسان الغربي كالإنسان الشرقي، والإنسان الأبيض كالإنسان الأسود أو الأصفر. كلهم بشر متطابقون في جيناتهم ومن ثم في قدراتهم الإبداعية. إننا كما قال أنطيفون الفيلسوف اليوناني القديم وقد كان من طائفة السوفسطائيين الذين كانوا من أوائل من دعوا إلى المساواة بين البشر «نأكل بنفس الفم ونتنفس بنفس الأنف.. ومن ثم لا ينبغي أن يتصرف أحدنا مع الآخر تصرف المتبربرين بل تصرف المتحضرين» الذين يدركون من وجهة نظره حقيقة المساواة بين البشر، ولقد قال أحد هؤلاء السوفسطائيين بحق «إن العبد ليس إلا عبداً بالاسم» في الوقت الذي قال فيه آخر «إن الناس متساوون بالطبيعة». إن هذه الأقوال التي قالها السوفسطائيون في القرن الخامس قبل الميلاد وأكدتها الأديان السماوية وكانت أصل الدعوات التي أطلقها فلاسفة عصر التنوير الأوروبي في القرنين السابع عشر والثامن عشر وعبرت عنها مواثيق حقوق الإنسان الدولية المعاصرة، إنما هي ذاتها التي يؤكدها علماء الجينوم البشري اليوم، فها هو هارولد فريمان أحد علماء مشروع الجينوم البشري يقول «إن المفهوم البيولوجي للعرق يستحيل الدفاع عنه»، وهذا ما عبر عنه أيضاً العالم الأنثروبولوجي سفانت بأبو الذي يعمل في معهد ماكس بلانك للأنثروبولوجيا التطورية بألمانيا حينما قال إنه «من وجهة النظر الوراثية كل البشر إفريقيون وهم إما يقطنون في إفريقيا أو في منفى حديث».

إن أصل البشرية هنا في إفريقيا وأن الجميع كما أثبتت أبحاث الدنا ومشروع الجينوم البشري سواء عاشوا فيها أو انتقلوا وعاشوا في مناطق أخرى من العالم، الجميع من عرق واحد ومن أصل واحد وأن الاختلاف بينهم لا يكاد يذكر كما أشرنا من قبل، حيث إن «الدنا» يتماثل فيما بين البشر بدرجة أكبر مما يحدث بين صنوف أخرى كثيرة من الحيوانات، فلقد اكتشف العلماء مثلاً أن الاختلاف بين أي فردين من الشمبانزي يختاران عشوائياً يكون أكبر بما يقرب من أربعة أمثال الاختلاف بين أي فردين من البشر يختاران عشوائياً. وليس ببعيد عن ذلك التأكيد على مدى القرابة بين الإنسان وبقية الكائنات الحية المحيطة بنا، فالكشوف العلمية للجينوم لم تكشف فقط عن المساواة بين البشر والتطابق بينهم بل أكدت كذلك على مدى التشابه الجيني بين الإنسان وبقية الحيوانات وبالذات الشمبانزي بنسبة تقرب من 1.99 في المئة، وهذا يعني أننا لو حللنا «دنا» إنسان جنباً إلى جنب مع «دنا» شمبانزي، سنكتشف أنه لا يمكننا أن نميز معظم المادة الموجودة فيهما.

لقد فتح العلماء منذ عام 2000م كتاب الحياة البشرية وانتهوا إلى تسليم النسخة النهائية لهذا الكتاب عام 2003م حينما انتهوا من اكتشاف كل المواد التي تصنع الـ «دنا» في الجينات البشرية، ولقد بدأ استثمار نتائج هذه الكشوف في اتجاهين، اتجاه لتحسين نوعية حياة البشر بتحسين النسل فيما يعرف بعلم اليوجينيا وهو علم عنصري يسعى لتوظيف هذه المكتشفات العلمية في التحكم في النسل إما بتحسين نوعيته بوسائل لا يقدر عليها إلا من يملكون الثروة والعلم أو بالقضاء على غير اللائقين بمنعهم من الإنجاب عبر التعقيم الإجباري وغيره من الوسائل غير الأخلاقية، أما الاتجاه الثاني فهو استخدام هذه الكشوف في العثور على ينبوع الصحة والشباب ومن ثم يمكن الحفاظ على صحة الإنسان وإطالة عمره بالقضاء على الخلايا المسببة للأمراض أو التدخل لإصلاحها قبل أن تتحول إلى خلايا مريضة لا يمكن علاجها. إن بعض العلماء يراهنون على أنه بات ممكناً في منتصف القرن القادم من هذه الألفية أن نرى أفراداً من البشر يعيشون لعمر المئة وخمسين عاماً! وإن كنت أعتقد أنه ليس مهماً أن يعيش المرء بفضل هذه الكشوف العلمية وما سيترتب عليها من وسائل صيانة الجسم البشري وتجديد خلاياه لأكثر من مئة عام بصحة جيدة، لأن الأهم في نظري هو أن يعيش البشر هذا العمر الطويل وهم يتحلون بأخلاق السماحة وحب الآخرين والتعاون المثمر بين الجميع دون تمييز أو عنصرية!! فهذا هو الإنجاز الحقيقي الذي ينبغي أن يفخر به علماء الجينوم البشري لأنهم نجحوا في أن يؤكدوا لنا بحق أننا متماثلون متساوون بالطبيعة، وتباً لمن يحاول بعد اليوم إزكاء روح التعصب والعنصرية والتمييز العرقي بين البشر!!.

شبكة الحياة
فهم جديد للبيئة

د. أحمد مصطفى العتيق
مصر

يمثل القرن العشرون بداية الانتقال الفعلي من النموذج الآلي mechanistic paradigm الذي يعتمد على السببية المطلقة إلى النموذج الإيكولوجي eological paradigm الذي يعتمد على الكلية المتفاعلة وجوهر المدخلية بين الأجزاء والكل، فعندما يكون التأكيد على الأجزاء آلياً أو اختزالياً أو ذرياً atomistic يسمى النموذج الآلي، على حين عندما يكون التأكيد على الكل يسمى النموذج الكلي holistic أو العضوي organismic أو الإيكولوجي - والتسمية الأفضل والتي أصبحت أكثر شيوعاً هي النموذج المنظومي. وعلى الرغم من أن العديد من العلماء - قبل عقد الأربعينيات من القرن العشرين - قد استخدموا مصطلحات «المنظومة» و«التفكير المنظوماتي»، إلا أن المفاهيم التي وضعها بيرتا لانفي Bertalanffy حول المنظومة المفتوحة والنظرية العامة للمنظومات هي التي أسست للتفكير المنظوماتي كاتجاه علمي رئيسي. وأصبحت مفاهيم التفكير المنظوماتي ونظرية المنظومات أجزاء متكاملة وتأسيسية للغة العلمية، وقادت إلى مناهج وتطبيقات جديدة، كهندسة المنظومات، وتحليل المنظومات، وديناميك المنظومات... إلخ.

وبدأ لودفيغ فون بيرتا لانفي سيرته كبيولوجي في فيينا خلال عقد العشرينيات من القرن العشرين، ثم سرعان ما انضم إلى جماعة العلماء والفلاسفة المعروفة عالمياً بحلقة فيينا. واشتملت أعماله من البداية على أطروحات فلسفية صريحة. ومثل غيره من علماء البيولوجيا العضوية، اعتقد بقوة أن الظواهر البيولوجية تحتاج طرقاً جديدة في التفكير تتجاوز المناهج التقليدية للعلوم الفيزيائية، ومشرع في إحلال النظرة الكلية محل الأسس الميكانيكية للعلم. والواقع أن ما توصل إليه بيرتا لانفي «كنظرية عامة للمنظومات» يمثل علماً «للكلية» التي اعتبرت حتى الآن مفهوماً غامضاً ومبهماً. وبشكلها الموسع ستكون فرعاً من الرياضيات الصورية المجردة لكنه قابل للتطبيق على العلوم التجريبية المختلفة.

وتتطلع بيرتا لانفي إلى تأسيس نظرية للمنظومات العامة على قاعدة بيولوجية صلبة. وقد اعترض على هيمنة الفيزياء على العلم الحديث وشدد على الاختلاف الجوهري بين المنظومات الفيزيائية والمنظومات البيولوجية.

لقد حاول بيرتا لانفي تسليط الأضواء على مشكلة كانت قد حيرت منذ القرن التاسع عشر عندما دخلت فكرة التطور الجديدة إلى التفكير العلمي - فبينما كان الميكانيك النيوتوني علماً للقوى والمسارات، فإن التفكير التطوري - أي التفكير بلغة التغير والنمو والارتقاء - تطلب علماً جديداً أكثر تعقيداً، والصياغة الأولى لهذا العلم الجديد كانت «الترموديناميك» وقانون الشهيد قانون تبدد الطاقة أو الحفاظ على الطاقة وتبعاً لهذا القانون الذي صاغة لأول مرة الفيزيائي الفرنسي كارنو بلغة تكنولوجيا المحركات الحرارية، بوصفها على أنها منظومة معزولة أو مغلقة تتقدم تلقائياً باتجاه التزايد الأبدي للفوضى فيها.

وقد حاول الفيزيائيون طرح مفهوم جديد دُعي «الأنتروبية» هو مصطلح منحوت من كلمة طاقة energy وكلمة tropos الإغريقية التي تحمل معنى التحول أو التطور.

ووفقاً لقانون تبدد الطاقة (أو الحفاظ على الطاقة



تتزايد باستمرار إنتروبية منظومة فيزيائية مغلقة، ولأن هذا الميل يتوافق مع تزايد الفوضى يمكن اعتبار الإنتروبية مقياساً للفوضى.

كانت هذه الصورة الكالحة للتطور الكوني على تناقض حاد مع التفكير التطوري عند علماء البيولوجيا في القرن التاسع عشر الذين لاحظوا أن العالم الحي - على عكس الفيزيائيين - ينحو من الفوضى إلى النظام متجهاً إلى حالات من التزايد الدائم للتعقيد. وجهتا نظر في التغير التطوري متعاكستان تماماً: الأولى تقول إن العالم الحي يتفتح باتجاه النظام والتعقيد والثانية تشبه العالم ذا الفوضى المتزايدة بالمحرك الذي يتخامد (يتردى) تدريجياً فمن كان على حق: داروين أم كارنو ؟

لم يتمكن بيرتا لانفي من حل هذه المعضلة، لكنه خطا الخطوة الأولى الحاسمة نحو ذلك، بالاعتراف بأن الكائنات الحية منظومات «مفتوحة»، لأنها تحتاج إلى تغذية بدفق مستمر من المادة والطاقة من بيئتها كي تبقى حية. ليس الكائن الحي منظومة ساكنة مغلقة على الخارج وتحتوي باستمرار على المركبات ذاتها، بل هو منظومة مفتوحة في حالة (شبه) ثابتة.. حيث تجتازها المادة باستمرار من وإلى البيئة المحيطة.

فعلى خلاف المنظومات المغلقة التي تبقى في حالة من التوازن الحراري، تحافظ المنظومات المفتوحة على نفسها في حالة ثابتة تتميز بـ «سيلان» و«تغير» دائمين. لقد ابتكر بيرتا لانفي مصطلح التوازن السيال أو التوازن المتدفق Flowing balance. وأقر بأن الفكر الفيزيائي (الترموديناميك) غير ملائم لوصف المنظومات المفتوحة في حالتها الثابتة بعيداً عن التوازن.

تأسست رؤية بيرتا لانفي لـ «علم عام للكلية» على ملاحظاته لكون مفاهيم ومبادئ المنظومات يمكن تطبيقها في حقول مختلفة من الدراسة فهو يرى: «أن التوازن بين المفاهيم العامة أو حتى القوانين الخاصة في مجالات مختلفة هو نتيجة لحقيقة أنها جميعاً منظومات، وأن مبادئ عامة محددة تطبق على جميع المنظومات الحية بغض النظر عن طبيعتها. وبما أن المنظومات الحية تشمل نطاقاً واسعاً من الظواهر تتضمن الكائنات الحية المفردة وأعضاءها والمنظومات الاجتماعية والمنظومات الإيكولوجية، فقد اعتقد بيرتا لانفي أن نظرية المنظومات العامة ستقدم إطاراً مثالياً من المفاهيم يوحد فروعاً علمية متنوعة كانت قد أصبحت معزولة ومفككة».

ويجب أن تكون نظرية المنظومات العامة وسيلة هامة للتحكم في انتقال المبادئ من حقل إلى آخر، ولن يصبح من الضروري اكتشاف المبدأ ذاته مرة ثانية أو ثالثة في حقول مختلفة معزولة عن بعضها بعضاً. لم يشهد بيرتا لانفي تحقق هذه الرؤية، وقد لا يصاغ أبداً علم عام للكلية من النوع الذي تخيله. لكن خلال عقدين من وفاته في عام 1972 شرع مفهوم تكاملي لدراسة البيئة متجاوزاً الحدود بين الفروع العلمية، وقد حمل معه بالفعل وعداً بتوحيد حقول مختلفة من البحث كانت منفصلة سابقاً. لقد أصبح هناك مفهوم أوسع للمشكلة البيئية متضمناً أبعادها: الاجتماعية والصحية والاقتصادية والنفسية.... إلخ.

إنها نظرية في المنهج وفي الفهم وفي الرؤية تُعيد بناء العلم وتجدد آلياته.. ولسوف ترى.



جمال الشرقاوي

رفاعة الطهطاوي وقضايانا الاجتماعية المستعصية

لم يقتصر التراث العظيم الذي أهدانا إياه الرائد الأول وباعث نهضتنا رفاعة الطهطاوي على رؤيته التقدمية للأسس والمقومات السياسية للدولة الوطنية الدستورية الديموقراطية الحديثة، وإنما طبيعياً أن تمتد رؤية هذا المفكر الموسوعي العبقري إلى الأبعاد العميقة لهذه الدولة فتصدى لقضايا مجتمعنا التي كانت مستعصية في زمنه، أو مستجدة، برؤيته التقدمية وبصيرته النافذة، وعقله الصافي المبدع..

ونبدأ بأهم وأخطر قضية كانت مستعصية في زمانه - قبل قرنين - بسبب الحالة المتخلفة لمجتمعات الشرق الإسلامي عندئذ، وانغلاقه على ثقافة موروثه، يتبناها، وتتشدد فيها عقول جامدة، ترفض حتى فكر الإصلاحيين المجددين من العلماء المسلمين، وتراثهم الناصع.. فضلاً عن عدم المعرفة، والقبول، بما جاءت به الحضارات الأكثر تقدماً «قضية المرأة».

ومن عجائب أحوال مجتمعاتنا، أننا بعد أن حققنا انفراجات هائلة في هذه القضية خلال القرن العشرين، قربتنا إلى حد كبير بالمجتمعات المتحضرة، إذا بردّة كبرى، تسعى لفرضها علينا جحافل سلفية متشددة جامدة العقول، ليعودوا بنا إلى القرون الوسطى، بعكس «حركة التاريخ».

(قضية المرأة)

في البداية، وعندما كان في باريس، سَجَّل ملاحظة عامة عن تقديره للمرأة ذكرتها الدكتورة سهير القلماوي، قال في «تخليص الإبريز»: «إن العفة لا علاقة لها بالملابس، مكشوفة أو مستورة..» وملخص ذلك أن وقوع اللخبطة بالنسبة لعفة النساء لا يأتي من كشفهن أو سترهن، بل منشأ ذلك التربية الخسيسة». ويضيف في نظرة المجتمعات، بحسب تطورها، للمرأة: «قال بعضهم إن النساء عند الهمل - المتخلفين - معدات للذبح، وعند بلاد الشرق كأمتعة البيوت، وعند الإفرنج كالصغار المدللين».

قال الشيخ رفاعة ذلك، مع تمسكه بحجاب المرأة، في زمن كان فيه الحجاب ليس مجرد ستر، وإنما علامة تميز طبقي. فقد كان يفرق بين الحرة والأمة، وبين الحرة المصونة والراقصة أو الغجرية، أو نساء الرعاع كما كان يسميهن، كما تحلل الدكتورة سهير.

ملاحظة أخرى تسجلها الدكتورة القلماوي، تكشف عن رقة قلب هذا الشيخ الجليل، عميق التدين، تقول: «إن منظر التحاب، بين الشبان والفتيات، الذي رآه في حديقة «اللوكسمبور»، أنطقه بصفحات من مأثور شعر الغزل، الرقيق من الشعر العربي القديم، وكأنما يعبر بلسان غيره الأبلغ عما اجتاحه من شعور وإقراره بعاطفة الحب».

لم تكن هذه المشاعر الرقيقة مجرد مشاعر الشاب رفاعة، وإنما كانت إشارة، ضمن إشارات، لعقيدة راسخة في عقله ووجدانه، أوحى إليه بها تدينه العقلاني الصحيح، بحقيقة المساواة التامة بين الرجل والمرأة في جمع الحقوق والواجبات. أكد ذلك في التعليم والعمل والزواج، بما في ذلك حق الفتاة كالشاب في الحب الذي يجب أن يكون أساس الزواج، ومن ثم حقها في اختيار الزوج. فهو يؤكد - كما تقتبس د. سهير القلماوي من «المرشد الأمين للبنات والبنين»، وهو آخر كتبه - أن يكون زواج المرأة بمحض اختيارها، بل إنه يشترط الحب أساساً للزواج، مع تفريقه بين عشق الحواس، وبين الحب العذري الذي سماه «عشق القلب». ولم يقل كما يقول، ويفتي غلاظ القلوب خشني الأحاسيس الذين يدعون التمسك بالشريعة، وأفتى أحدهم بأن الحب - العذري - بين الشبان والفتيات هو «زنا قلب» ولذلك فهو حرام!

وهو لا يساوي فقط بين الرجل والمرأة في كل شيء، ولكنه يكاد يضعها في مكانة أحلى. فهو يقول - كما يسجل الدكتور حسين عبدالرحيم عليوة - إنها «من أجمل ما صنع الله القدير، فهي قرين الرجل في الخلقة، والمعينة له في تدبير الأمر، والحافظة لأطفاله، والساهرة على العناية بتدبير أمورهم، والماسحة بيدها همومهم وآلامهم».

وفي مقتطف آخر، للدكتورة القلماوي يؤكد: أن الزواج مسؤولية، إلى جانب أنه حب وتوافق، أو مودة ورحمة. وهذه المسؤولية يحمل بعضها الرجال، فهم قوامون على النساء، ولكن بعضها الأثقل تحمله المرأة، لأنها قوامة على الحياة.

لم تكن هذه الكلمات مجرد أفكار عبرت على قلم رفاعة الطهطاوي، وإنما كانت مقاطع من منظومة متكاملة فكرية إصلاحية، هدفها تحرير نصف المجتمع من قهر اجتماعي ظالم، فرضه فكر مظلم، يتسربل بالدين.

يبدأ الطهطاوي العظيم في تحرير المرأة، من الأساس: «التعليم»، فيصلك شعاره الخالد: «التعليم ضرورة إنسانية من ضرورات الحياة ذاتها. إنه كالخبز والماء اللذين بدونهما لا حياة. فهو حق لجميع المواطنين، أغنياء وفقراء، ذكوراً وإناثاً». وهو ليس كالإرث للذكر مثل الأنثيين».

كتب الطهطاوي ذلك في زمن كان التعليم فيه قاصراً على

الصبيان، أما البنات، فكان داخل البيوت لمن يقدر عليه. استثمر رفاعة قرار الخديوي إسماعيل بإنشاء أول مدرسة للبنات في الشرق العربي، وتكليفه إياه بتأليف كتاب لمعلمي وتلاميذ مدارس البنات والأولاد، فألّف وهو في آخر سنوات عمره كتابه المعلم «المرشد الأمين للبنات والبنين»، وضع فيه خلاصة فكره في التربية والتعليم، وهو ما سنتناوله لاحقاً. لكنه فيما نحن بصدده، خصص فصلاً لتنشئة التلاميذ والتلميذات على عقيدة المساواة التامة بين الجنسين. وقد أورد في الحلقة السابقة فقرة منه، كتبها بأبسط العبارات، وأكثر حسماً، حتى تترسخ في عقول الأجيال الصاعدة.

وهو في صدد تأكيد حق البنات في التعليم، تصدى للمعارضين لذلك، الذين كانوا كثراً في زمانه، والذين يعيشون بيننا الآن، قادمون في الجحور المظلمة، وكهوف قندهار، يرد عليهم الشيخ الطهطاوي: «أما القول إنه لا ينبغي تعليم النساء للكتابة، وأنها مكروهة في حقهن، ارتكازاً على النهي عن ذلك في بعض الآثار (المراجع)، فينبغي ألا يكون ذلك على عمومه».. ثم يشكك في تلك الآثار من الأصل «ولا نظر إلى من علل ذلك» ويروي من الحديث النبوي، ما يؤيد رأيه.

وهو لا يرى التعليم بالنسبة للبنت لكي تؤدي رسالتها أفضل في خدمة بيتها وزوجها وأولادها فحسب - وهذا صار مسلما به من سلفيي اليوم - وإنما لكي يفيدها في العمل - وهذا ما يعارض فيه بعضهم الآن، وإن كان غالبيتهم لا يزالون يرون أن الإسلام كرم المرأة.. وتكريمهن بأن «يقرن في بيوتهن». يقول: «يجب صرف الهمة إلى تعليم البنات والصبيان معاً، ليمكن «التعليم المرأة، عند اقتضاء الحال، أن تتعاطى من الأشغال والأعمال ما يتعاطاه الرجال، قدر قوتها وطاقتها».

ولم يكتف هذا الرائد الذي كان يستشرف المستقبل المزدهر لبنات ونساء وطنه، بحقهن في التعليم الأساسي، وإنما بشر بالتعليم العالي والثقافة الرفيعة، كما رآها في المثقفات الفرنسيات. يقول: «قال بعضهم تعلموا الأدب، فإن كنتم ملوكاً ترقيتم، وإن كنتم وسطاً فقتم أقرانكم، وإن أعوزتكم المعيشة عشتم بأدبكم، فتعلم الأدب حسن في الرجال والنساء جميعاً، ويحسن الأدب في النساء زيادة، لما فيهن من الرقة الطبيعية والمحاسن المعنوية».

هذا ما نادى به الطهطاوي عن المساواة التامة في التعليم بين الجنسين.. فبماذا نادى في أهم علاقة بينهما: الزواج؟

لعل أفضل ما نبدأ به في الإجابة على السؤال هو موقف رفاعة العملي، الذي يؤكد قدسية الزواج، ووحدانيته، الحق المتعادل للزوجين في الوفاء. تمثل ذلك في الوثيقة التاريخية التي قدمها لزوجته. ونصها - كما نقلها الدكتور محمد عمارة عن كتاب جذور الفكر الاشتراكي للدكتور رفعت السعيد -:

«التزم كاتب هذه الأحرف رفاعة بدوي رافع لبنت خاله المصونة الحاجة كريمة بنت العلامة الشيخ محمد الفرغلي الأنصاري أنه يبقى معها وحدها على الزوجية دون غيرها من زوجة أخرى ولا جارية أياً كانت، وعلق عصمتها على أخذ غيرها من نساء أو تمتع بجارية أخرى. فإن تزوج بزوجة أياً ما كانت، كانت بنت خاله بمجرد العقد طالقة بالثلاثة، وكذلك إذا تمتع بجارية ملك يمين». ولكنه وعدها وعداً صحيحاً لا ينتقص ولا يخل، أنها مادامت معه على المودة المعهودة مقيمة على العهد لبيتها وأولادها وخدمها وجواريها، ساكنة معه في سكناه، لا يتزوج بغيرها أصلاً، ولا يتمتع بجواري أصلاً، ولا يخرجها من عصمه حتى يقضي الله لأحدهما بقضاه».

فعل ذلك رفاعة في زمن كان فيه تعدد الزوجات والاستمتاع بالجواري من طبائع الأمور.

لكنه كان عميق الإيمان بصحيح دينه الذي لا يبيح التعدد بشكل مطلق، وإنما قيده بالعدل غير المستطاع. وأيضاً لإدراكه لقيمة المساواة بين الرجل والمرأة. فإذا كان محرماً على المرأة أن تتزوج بأكثر من زوج، فالعدل يقتضي أن يلتزم الزوج بنفس الأمر.

وبماذا نصح الآباء والأمهات؟.. «أن من أحسن الإحسان إلى البنات تزويجهن إلى من هويته وأحبّته».

وهو يقدم ما سماه الدكتور محمد عمارة «دستور للحياة الزوجية»، يقول رفاعة ناصحاً الزوجين: «أن يجتهدا في تحبيبهما لبعض حباً تاماً، وأن لا يذم أحدهما الآخر في غيبته. وأن لا يغضبا في وقت واحد. وأن لا يكلم أحدهما الآخر بصوت عال. وأن يخضع كل منهما لإرادة الآخر، الرجل بالحب والمرأة بالطاعة. وأن لا يلوم أحدهما الآخر على زلة لم يتأكد وجودها فيه. وأن لا يلوم أحدهما الآخر على خطأ ماض. وأن لا يحرج أحدهما الآخر إلى تكرار الطلب في حاجة. وأن يتمسك أحدهما بالآخر ولو كلفه فوات من سواه. وأن لا يبكت أحدهما الآخر وأن لا يفارق أحدهما الآخر ولو ليوم واحد دون أن يودعه بكلمة محبة، لكي يتفكره بها مدة الغياب. وأن لا يلتقيا من دون ترحيب. ولا يدعا الشمس تغيب على غضب أو زلة. وألا يدعا زلة ارتكباها تمضي من دون إقرار بها، وطلب السماح عنها. وأن لا يتأوها على ما فات، بل يرضيان بما يوجد. وأن يجعلا الصدق دأبهما في معاملة أحدهما الآخر».

ومع المساواة الواضحة بين الزوجين، في واجباتهما لصيانة وتعميق رباطهما المقدس، فإنه بنفس شفافة يسجل - كما أورد الدكتور عمارة بإعجاب - نصيب كل منهما من الزواج من الاستمتاع والمشاق، بما يعظم قدر المرأة، يقول: «إن درجة الفضيلة في النساء، كالعفة والعصمة، أشد منها في الرجال، بحيث يبلغن في درجة الحياء أوج الكمال، فإن المرأة العفيفة الكريمة النفس تتحمل أثقال الحركات النفسانية عند الاحتياج إليها مما يعجز صناديد الرجال الصبر عليها.. فمن تأمل في نوع البشر ظهر له أن الأنثى لم تقتسم مع الرجل نصيبها مناصفة من اللذات والآلام، فهي دونه في ملاذ الدنيا، وأكثر منه في التعرض للأعراض الخاصة بها، لاسيما ما يعتري الرجال، حتى أن المرأة لا تتمتع بمطلوبها إلا إذا ذاقت في مقابلتها شديد الأوجاع، فلذتها المباحة لا تنالها إلا ببذل للقوة والصحة، وربما فقدت الحياة بقضاء وطرها، كأن تنطلق بالطلق (عند الولادة) إلى دار الحق».

ونختتم هذه الفقرة، بالتذكير بأمرين: أولها أن الشيخ الجليل وضع عصارة فكرة وتجربة حياته (آخر سني عمره - 72 عاماً) في هذا الكتاب «المرشد الأمين للبنات والبنين»، وثانيهما أن هذا الكتاب، بكل هذا الذي فيه، كان لتلاميذ وتلميذات التعليم الأساسي ومعلميهم، وكأنه أراد به أن يكون وصيته لأجيال وطنه الصاعدة، التي ستكون حالها أفضل.. وقد كان بفضل الرائد العظيم وتلاميذه المخلصين من أبناء رفاعة.

الكاتب الجبار يتعقب أمير الشعراء

شعبان يوسف

لم تكن المعركة التي قادها الشاعر والناقد الشاب عباس محمود العقاد ضد الشاعر أحمد شوقي في مطلع القرن العشرين نوعاً من استعراض العضلات، أو ترصد الشاعر الكبير، أو محاولة للشهرة بأي شكل من الأشكال، ولكنها كانت تأسيساً لمدرسة جديدة في النظر إلى الشعر والثقافة بطريقة مختلفة عن مدرسة الإحياء التي قادها محمود سامي البارودي في أواخر القرن التاسع عشر، وكذلك المدرسة التقليدية التي كان من أعمدتها في الشعر أحمد شوقي وحافظ إبراهيم، وفي النثر مصطفى لطفي المنفلوطي، وهذه المدرسة الجديدة عرفها تاريخ الأدب باسم «مدرسة الديوان»، وأسس لها إبراهيم عبد القادر المازني وعباس محمود العقاد، وفي عام 1922 أصدر المازني والعقاد كتاباً أسمياه «الديوان»، ونال هذا الكتاب اهتماماً كبيراً من الكتاب والنقاد والشعراء، واستطاع أن يستقطب شباباً يدافعون عنه باستبسال، وكان على رأس هؤلاء الشاعر سيد قطب، والذي كتب كتاباً تحت عنوان «مهمة الشاعر في الحياة» صدر بمقدمة للدكتور مهدي علام عام 1933، وجاء الكتاب شارحاً ومادحاً لنظرية العقاد في الشعر، كما استطاع كتاب «الديوان» أيضاً أن يستنبت خصوماً كثيرين، والجدير بالذكر أن العقاد كان قد كتب نقداً في شوقي قبل ذلك بعدة سنوات، وبالتحديد عام 1912، ونشره في كتابه «خلاصة اليومية»، وهوعبارة عن كراسة صغيرة كان العقاد يدون فيها آراءه وأفكاره وخواطره التي ينوي كتابتها في دراسات طويلة فيما بعد، وضمن ما كتبه في تلك الكراسة موضوع يتعلق بتعريف الشاعر، وفي هذا التعريف آثر العقاد أن يفسر معنى الشاعر بالشعور، وهكذا كان يقيس شاعرية شوقي على هذه الفرضية، وعاب عليه «رسمياته» التي كانت تأتي تقليدية جدا، ولا تهز الروح، فكتب معقباً على إحدى قصائد شوقي، والتي رثى فيها بطرس غالي باشا رئيس الوزراء المغتال، ويقول شوقي:

(القوم حولك يا ابن غالي خشع ... يقضون حقاً واجباً وذماما

يبكون موئلهم وكهف رجائهم ... والأريحي المفضل المقداما

متسابقين إلى ثراك كأنه ... ناديك في عز الحياة زحاما)

وكتب العقاد معقباً: «أكان يريد أن يقول إن زائري قبر الرجل، وفيهم ساداته الأمراء والوزراء والعظماء والعلماء... كلهم ممن كانوا يقصدون رجاء يستعطون من أريحية ساكنة الجواد ويستدرون من أفضاله؟ أم تراه يحسب أنهم ملكوا عليه حتى دموع عينيه، وأنه نائحة المعية، أي ليرثى كل من يموت من خدامها بغير قليل؟».

كان هذا التعقيب مقدمة لما كتبه العقاد عام1922 في كتابه المشترك «الديوان» إذ كتب معقباً على قصيدته في رثاء الزعيم مصطفى كامل: «فأما التفكك فهو أن تكون القصيدة مجموعاً مبدداً من أبيات متفرقة بينها وحدة غير الوزن والقافية وليست هذه بالوحدة المعنوية الصحيحة إذ كانت القصائد ذات الأوزان والقوافي المتشابهة أكبر من أن تحصى».

ثم «هذه كومة الرمل التي يسميها شوقي قصيدة في رثاء مصطفى كامل، نسأل من يشاء أن يضعها على أي وضع فهل





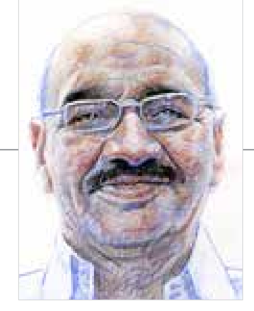
يراها تعود إلا كومة رمل كما كانت؟ وهل فيها من البناء إلا أحقاف خلت من هندسة تختل ومن مزايا تنتسخ ومن بناء ينقض ومن روح سارية ينقطع أطرادها أو يختلف مجراها، وتقريراً لذلك نأتي هنا على القصيدة كما رتبها قائلها ثم نعيدها على ترتيب آخر يبتعد جد الابتعاد عن الترتيب الأول ليقرأها القارئ المرتاب ويلمس الفرق بين ما يصح أن يسمى قصيدة من الشعر وبين أبيات مشتتة لا روح لها ولا سياق ولا شعور ينتظمها ويؤلف بينها، ونحن نأسف على فضاء نضيعه من صفحاتنا فلا يعزينا عن ضياعها إلا أنها كما نرجو لا تضيع عبثاً». ويستطرد العقاد في تشتيت أبيات القصيدة حتى يثبت أن القصيدة بلا بناء، بل أنها مكتوبة بشكل عشوائي، وتخلو من فكرة البناء العضوي للقصيدة، وأظن أن فكرة البناء العضوي للقصيدة والنصوص عموماً هي جوهر ما جاء ونادى به العقاد في منهجه، بالإضافة إلى الترابط النفسي الذي يشمل النص الشعري بأكمله، هكذا قرأ - فيما بعد - ابن الرومي وأبا العلاء وغيرهما من الشعراء، وهكذا حاول في تطبيقه هذا المنهج على شعره هو نفسه، وكان شوقي محل نظر طوال رحلة العقاد الفكرية.

ولم يقتصر العقاد على تناول شوقي شاعراً فقط، بل أنه أصدر كتيباً صغيراً بعد ذلك عن مسرحيته «قمبيز» تحت عنوان «رواية قمبيز في الميزان»، ويبدو أن مؤرخي حياة شوقي والعقاد لم يتناولوا هذا الكتاب بالتفصيل، رغم أنه استكمال لنظرية العقاد في الفن، واستكمال لوجهة نظر العقاد في شوقي، وهنا لم يتوقف العقاد عند السمات الفنية والأسلوبية واللغوية فقط، بل تعداها إلى وطنية شوقي وعدم الولاء الكامل لمصر، وهذا - كما يفسره العقاد - أن لشوقي جذوراً أخرى يونانية، فليست حكاية قمبيز في التاريخ المصري محل فخر، كما يرى العقاد، لأن الشاعر لا يلجأ إلى هذه الحكايات إلا بعد أن يستنفد صفحات المجد في ذلك التاريخ، والمسوغ الوحيد لتناول الشاعر مثل هذا الحدث، أن يستخرج منه عبرة وفخراً وأحال ما فيه من هزيمة إلى معنى أشبه بالنصر وأستر للعار، وذاك ما لم يصنعه شوقي في روايته «قمبيز». والمدهش حقاً أن العقاد هنا لم يكتف بتشتيت أشعار المسرحية هنا وهناك، لكنه كان يغير في النص، ويقول لو لم يكتب شوقي هذا وكتب ذلك لكان أفضل، وكان يقترح عدداً من الإجراءات الفنية على النص، وقسم العقاد كتابه إلى عدة فصول تناول فيها «النظم» وهو منطقة شوقي التي من المفترض أن يبرع فيها لطول ممارسته هذا الفن «هذا إذا ما بلغ شوقي غاية الاتقان، فكيف ترى يكون لومه وخذلانه إذا هبط عن غاية الاتقان، ثم هبط عن الاتقان المطلوب؟ ثم هبط إلى السخف والغثاثة، فإذا هو يقنع من الإعجاز بالعجز ويرضى من السبق بالتخلف؟».

ويلي هذا الفصل فصل آخر يتناول فيه التاريخ، ثم ينهي كتابه بفصل ثالث تحت عنوان «الخيال»، ويهمنا هنا أن نقتبس فقرة من حديث العقاد عن فكرة «التاريخ» في قمبيز فيقول:

«للشاعر أن يسد نقص التاريخ حيث سكت، وله أن يفتن في تصوير حقائق التاريخ لبعثها جديدة ويلبسها ثوب الحياة المشهودة، ولهذا تسمى الرواية تاريخية ويراد النظم في الموضوعات المهجورة، أما أن يتناول الشاعر الحقائق ليمسخها ويناقضها فذلك ما لا يجوز ولا يغني فيه حذر، إلا أن تكون رواية التاريخ معناها أن نشوهه ونكذب عليه، وذلك من الرواية التاريخية لا يخطر لأحد على بال، نعم لا يخطر لأحد على بال إلا شوقي وأمثاله، فإن قارئ «قمبيز» ليرى كأنما هذا الشاعر لم ينظمها إلا ليمسخ تلك الفترة من تاريخ مصر، فيمحو كل ما هو حقيق بالذكر وينكر فيها كل خطأ ولغو وفضول، وهذا بيان وجيز لبعض الأخطاء»، ويعدد العقاد الأخطاء التاريخية لتناول شوقي في المسرحية، بداية من تسميتها «قمبيز»، وهي ليست تسمية مصرية، بل يونانية، ثم حكاية قتل العجل «هابي» بطعنة في فخذه، ويستطرد العقاد : «ولوكان لشوقي بصيرة مؤرخ وخيال شاعر لعرف أن حكاية قتل العجل بتلك الطعنة خرافة لا تثبت على التمحيص، وإن وردت في بعض الروايات، لأن طعنة في الفخذ لا تقتل عجلاً قوياً ولا غير قوي».

والذي يتابع العقاد على مدى حياته بعد شوقي الذي توفي في 13 ديسمبر/كانون الأول 1932، ورحل العقاد في 13 إبريل/نيسان 1964، سيلاحظ أن العقاد لم يتراجع عن أقواله في شوقي إلا قليلاً، حتى بعد أن ترأس لجنة الشعر في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب في خمسينيات القرن الماضي، واحتفل المجلس بشوقي، كانت كلمة العقاد أشبه بتقديم الواجب، والآن والعالم العربي يحتفي بمرور ثمانين عاماً على رحيل شوقي، هل كان العقاد محقاً فيما قاله عن شوقي، أم أنه كان ظالماً له ومتجنياً عليه؟!



مكاوي سعيد

لهذا كرهت الكتابة

قال أبي موجهاً كلامه إليّ: اجري هات كراستك والقلم الجاف، هرولت لأحضرهما دون أن أفكر حتى في أسباب طلبه، وعند عودتي وجدته يرتشف من كوب «الشاي بالحليب» بتلذذ، وبقايا الشاي عالقة بشاربه الضخم، جذب مني الكراسة وفتحها عشوائياً، ثم وصف خطي بنعكشة الفراخ كعادته، وأنا خافض الرأس أتمنى أن تنتهي هذه الدقائق الثقيلة دون أن يلطشني على خدي أو يدفعني بيده فأقع على الحصيرة، لكني في الوقت ذاته كنت على يقين بأنه لن يعيرني بأني بليد وفاشل في التعليم، لأنه كان أمياً لا يقرأ ولا يكتب، ومتابعته لكراساتي لا تتعدى النظر إلى النجوم الحمراء التي يضعها المدرسون على الواجب المدرسي، هذه المرة لم يهتم بفحص الكراسة لكنه فتحها على مصراعيها وقطع ورقة مزدوجة من وسطها، طبقها بعناية ووضع الكراسة أسفلها كمسند لها، ثم ناولني كوب الشاي الفارغ لأدخله إلى المطبخ، كنت أتمنى أن أبقى في المطبخ إلى الأبد، أو ينفجر في جسدي وابور الجاز، سيمليني خطاباً إلى أهلنا بالصعيد، ويظل يوبخني على كل كلمة أكتبها ويقاوح مصراً أني أخطأت، أنا الذي في الرابعة الابتدائية ومدرس اللغة العربية يشيد بنبوغي، يصر أبي على فشلي في القراءة والكتابة!

صرخته القوية جذبتني من المطبخ إلى موقعه في لمح البصر، ناولني القلم الجاف والذي فرحت جداً أنهم سمحوا لنا باستخدامه في هذا العام الدراسي، أمسكت بالقلم وأنا أقف في مواجهته تفصلني عنه المنضدة الدائرية الصغيرة غير أنه أومأ برأسه لأقف بجواره واعتدل قليلاً حتى يتمكن من إملائي، كانت أمي قد تربعت على الكنبة وأزاحت طرحتها البيضاء فبدا شعرها الأسود الغطيس الطويل جميلاً، وأمسكت بمشطها العريض تسوي خصلاته، بينما قال لي بصوت جهير وهو يشير إلى قمة الصفحة: حسن خطك واكتب: بسم الله الرحمن الرحيم. بدأت رحلة العذاب المعتادة، لكن هذه المرة كان الأمر مختلفاً بعض الشيء، كان الخطاب موجهاً إلى خارج القطر، حيث يعمل خالي ويقيم في دولة الكويت منذ فترة، بعد السلام والديباجة دخل إلى الموضوع مباشرة، وطلب مني أن أكتب له أن الدائنين الذين اقترض منهم أبي لتوفير تذكرة سفره ومصروفاته، أصبحوا يطاردونه بإلحاح، وعاتبه لأنه قال إنه سوف يرسل المال بعد أن يقبض أول راتب، وها قد مرت أربعة أشهر دون أن يرسل شيئاً، وبينما كان أبي يفكر في فقرات أخرى، كنت أختلس النظر إلى والدتي حيث زاد معدل صعود وهبوط مشطها الأبنوسي وزادت كمية الشعر المتساقط حتى حولت لون المشط من اللون البني إلى اللون الأسود، وكان وجهها ممتقعاً وتكتم غيظها بصعوبة، فأنا وهي نعلم أن والدي يكذب، فلا دائنين ولا يحزنون، وكنت أعرف أن أمي تحب خالي مثلما تحبني، فهو أخوها الصغير والوحيد في العائلة الحاصل على دبلوم تجارة دون سنة رسوب واحدة، وكنت أعجب من إصرارها على الجلوس كل هذه الفترة تسمع ما يكدرها، لكني الآن أدركت حتمية وجودها حتى لا يتمادى والدي ويجبرني على كتابة سباب فاحش لخالي، انتهى الخطاب أخيراً وقرأته كله دفعة واحدة، وبدا راضياً عن الكتابة ثم طلب مني كتابة اسمه الثلاثي لطيف محمد علي.. قرب الخطاب من عينيه لمرة أخيرة وقام بنصفه العلوي واحمرت عيناه من الغضب، ارتعش جسدي كله وهو يشير تجاه التوقيع باسمه ويصرخ في وجهي : بتكتب اسمي غلط! كان الاسم صحيحاً وفق ما تعلمته، لكنني كنت لا أجرؤ على الجدال فبدأت أبكي وأكتم صوتي بقدر الإمكان ويهتز جسدي كله، وبجبروت نزع من يدي الورقة وتحت اسمه الذي اعترض عليه كتب اسمه كما اعتاد كتابته في أذون استلام البضاعة وعلى فواتيرها، لطيف: كتبها دون حرف الياء ومحمد: كتبها دون حرف الميم الثانية، وبُفجر ألصق الورقة بوجهي وهو يقول بتحدٍ: كده يا بقرة أنا مش عارف بيعلموكوا إيه في المدارس، ثم شطب الاسم الصحيح الذي كتبته ودفس الخطاب في المظروف المعد سابقاً، والذي لحسن حظي جعل أحد الزبائن المتعلمين يكتب على صدره عنوان المرسل إليه حتى لا أخطئ في كتابته ولا يروح إلى وجهته، وعلى ظهره عنوان بيتنا واسم الراسل الذي هو والدي بحرف الياء الذي يصر والدي على عدم وجوده في حروف اسمه.

من إصدارات
إدارة البحوث والدراسات الثقافية







سلسلة شعراء من السودان



وزارة الثقافة والفنون والتراث

الدوحة - قطر

زوروا
موقعنا الإلكتروني

www.aldohamagazine.com



البؤساء وأنا كارنينا
ولع السينما يتجدد

التحرير
شعب وميدان

بوكر العربية
صداع كل عام

محمود عبد العزيز
روح السودان



مجاناً كتاب:
ثورة الأدب
محمد حسين هيكل

الصندوق
أسطورة حلوة.. أسطورة مـــرة

صدر في سلسلة كتاب الدوحة:



وزارة الثقافة والفنون والتراث

الدوحة - قطر

ثقافة الحوار

استبدَّ بي هذا العنوان وأنا أحضر جلسات المؤتمر الدولي الرابع «الخطابة والمناظرة والحوار : نحو تأصيل منهجية التمكين في مؤسساتنا التعليمية» الذي نظمه مركز مناظرات قطر (عضو في مؤسسة قطر)خلال الفترة من 11إلى 13 يناير 2013 بمركز قطر للمؤتمرات، ودعا إليه معاهد وجمعيات دولية متخصصة في المناظرة والحوار.

أتاح هذا المؤتمر فرصاً عديدة للاطلاع على التجارب العلمية والعملية في مجالات الخطابة والمناظرة والحوار، وأسهم من خلال جلساته المتنوعة في تبادل الخبرات والآراء وتكوين العلاقات ومناقشة الأفكار مع مناظرين ومفكرين من مختلف أنحاء العالم، كما نجح المؤتمر في استقطاب شرائح عديدة من المجتمع لمتابعة الجلسات والمشاركة في المناقشات.

وفي كلمة سموها في افتتاح المؤتمر أكدت صاحبة السمو الشيخة موزا بنت ناصر أنه «إذا أردنا أن نبني عالماً آمناً وأجيالاً تنزع إلى السلام فلا مناص من تربية هذه الأجيال على ثقافة الحوار بدلاً من ثقافة العنف وتنشئة الطلبة على التعبير عن الرأي والقبول بالآخر ورأيه إلى جانب دعم الميل نحو نقد الواقع والإيمان بأن الجدل هو سر التطور كما أثبت ذلك تاريخ الفكر في العالم».

يكتسب الحوار أهميته من كونه جزءاً أساسياً في حياة الفرد، وهو حاجة ضرورية لتواصله مع غيره بل مع نفسه في كثير من الأحيان، ولذا يغدو مهماً أن يتعلم الفرد أصول الحوار ويتقن وسائله الفاعلة ويعتاد ثقافته بكل مكوناتها، ولكن أين يتعلم؟ وكيف يتعلم؟

تعَدّ الأسرة أول مدرسة يتلقى فيها الفرد تعليمه أمور حياته، وهي النواة الأساسية التي يتشكل فيها تعامله مع غيره، ومن هنا تبرز أهمية الحوار داخل المحيط الأسري حيث تتشكل المفاهيم الإيجابية ووجهات النظر والآراء السديدة من خلال المناقشات البناءة وتبادل الأفكار واحترام وجهات النظر وسيادة مبدأ الإقناع بالحجة والمنطق، وبالاعتياد على ذلك تترسخ قيم الثقة بالنفس والاحترام المتبادل والتفكير الناقد. ولا شك أن انعدام هذا الحوار الأسري سيؤثر سلباً في تكوين الفرد الثقافي والاجتماعي مما يعرضه لمشكلات اجتماعية عديدة يصعب علاجها مستقبلاً.

ويأخذ الحوار في كل مراحل التعليم مكانة كبيرة، وتكتسب المناهج أهميتها وتميزها من اعتمادها الحوار مطلباً أساسياً في تكوين المهارات وتعزيز القدرات الفردية والجماعية، وجعله ركيزة أولى في التدريس، مما يسهم في تعميق ثقافة الحوار وتنمية القدرات الحوارية وتفعيل التفكير النقدي وتشجيع الابتكار في مجال صناعة الأفكار.

ويمتد الحوار خارج الأسرة والمدرسة والجامعة ليشمل المحيط الاجتماعي بأسره ويصبح من الضروري العمل على نشر ثقافة الحوار في المجتمع بإقامة دورات تدريبية وورش عمل من أجل ترسيخ مبادئ الحوار واستراتيجياته، مما يسهم في تنشئة حوارية متوازنة لشباب واع يدرك تحدياته، ويقدر حاجته للمشاركة والتفاعل مع الآخرين لبناء عالم يسوده السلام والاحترام المتبادل، واعتماد الحوار البنّاء وسيلة لمعالجة كل القضايا والمشكلات في الحاضر والمستقبل.

رئيس التحرير

رئيس الهيئة الاستشارية

د. حمد بن عبد العزيز الكواري

وزير الثقافة والفنون والتراث

رئيس التحرير

د.علي أحمد الكبيسي

مدير التحرير

عزت القمحاوي

الإشراف الفني

سلمان المالك

سكرتير التحرير

نبيل خالد الآغا

الهيئة الاستشارية

أ. مبارك بن ناصر آل خليفة

أ.د. محمد عبد الرحيم كافود

أ.د. محمد غانم الرميحي

د. علي فخرو

أ.د. رضوان السيد

أ. خالد الخميسي

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:

تليفون : 44022295 (974+)

تليفون - فاكس : 44022690 (974+)

ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:

aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:

34 ش طلعت حرب، الدور الخامس،

شقة 25 ميدان التحرير

تليفاكس: 5783770

البريد الإلكتروني:

aldoha.cairo@gmail.com



الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 64

السنة الخامسة - العدد الرابع والستون
ربيع الأول 1434 - فبراير 2013

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث

الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75 يورو
أمـيـركـا	100 دولار
كندا واستراليا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي

تليفون : 44022338 (974+)

فاكس : 44022343 (974+)

البريد الإلكتروني:

al-marzouqi501@hotmail.com
doha.distribution@yahoo.com

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 0096777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

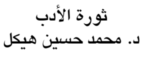
دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة
الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف الأول:



لوحة الغلاف
مانا نيستاني -إيران

مجاناً مع العدد:



ثورة الأدب
د. محمد حسين هيكل

متابعات 4

عندما تزلزت الأرض تحت أقدام السودانيين .. رحيل المغني
من أجل مجلس وطني للثقافة في المغرب
مراكز ثقافية ممنوعة في السودان
كُتّاب الجزائر..حقوق مهضومة
ساقية الصاوي .. تداعيات الإساءة للحرية في مصر
الجنسية الروسية .. ورقة توت أم ورقة هوية؟
نفرتيتي مئة عام من المنفى الألماني
شارلي إيبدو: النوايا الحسنة لا تكفي
وللحريّة أقنعة

ميديا 18

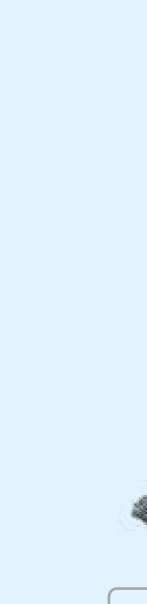
جزائريون يريدون «بوكر» مغاربية
دراسة تحذر من اللابتوب
انتحار عبقري الإنترنت
تطبيقات فيسبوك ويوتيوب تضيء عالم الهواتف
اكتشف المنتجات المزيفة بهاتفك الذكي
«ستار بهشتي».. «خالد سعيد» الإيراني
الحمامة الملتبسة
باب الشمس.. باب الأمل
أجهزة إلكترونية جديدة في 2013





ملف العدد

الصندوق



24

جماليات السر المكنون .. (خليل صويلح)
الغرفة المظلمة .. (عبد السلام بنعبد العالي)
شهريار والجني والأقفال السبعة .. (عبد الفتاح كيليطو)
الفرد يكشف الجماعة .. (محسن العتيقي)
بين الماء والدماء .. (هنادي زينل)
قفص واحد لكل الشعوب .. (عزت القمحاوي)
«الصندوق» المظلم والظالم.. (أحمد السيد النجار)
الموازنة الموازية وشبكات الفساد.. (د. عبد الخالق فاروق)
بقايا الألفة الخفية.. (منير أولاد الجيلالي)
الأرزاق على الله.. (عبدالرحمن مصطفى)
الصندوق المهجور .. (هنادي زينل)
بيت الأبدية .. (شريف الصيفي)
هنالك أرنب تحت القبعة .. (وحيد الطويلة)
اتفرّج على دنياك..يا سلام .. (جهاد بزي)
علامات الشوق دلائل الأمان .. (هدى بركات)
صندوق الملكة الملعونة .. (ترجمة - حسين محمود)

أدب 84

رائحة البوكر .. (سعيد خطيبي)
عبدالغفار مكاوي.. الهادئ كالضوء.. (طلعت الشايب)
لقاء وحيد وصورة!.. (شريف صالح)
ياسمينة خضرا: الفضل في انتشاري يعود للغة الفرنسية .. (سعيد خطيبي)
أدب الطوارق: الأسود لا يليق بتينهينان
النساء يحصدن جوائز كوستا للكتاب لعام «2012» .. (راجية حمدي)

ترجمات 100

نص لم ينشر من قبل لفرناندو بيسوا: الشاعر قاصاً.. (آنا ماريا فْريتاشْ وتيريسا ريتا لوبيشْ)
السالك

نصوص 112

مازلتُ معك .. (محمد سليمان)
متوالية حسابية .. (بشير عزّام)
باصُ أبي تسوقُهُ مارلين مونرو.. (علي السوداني)
شكوى بالجناح المكسور.. (أمينة رمضان)
انفلات الروح.. (إيهاب رضوان سعد)

تشكيل 136

أحمد مرسي .. أزمنة وشخوص في قاعة انتظار.. (فاطمة علي)
هاني راشد: هناك ما يجعلني أبدّد اللوحة.. (ياسر سلطان)
الرسام الإيراني آيدين أغداشلو: إحياء الجمال في موته.. (سمية آقاجاني وعبدالله ملايري)

موسيقى 142

سيدة «الحب كله».. (شتيفاني جزيل)

دوحة العشاق 155

كانوا أكثرَ تسامحاً .. (نزار عابدين)

سينما 148

البؤساء وآنا كارينينا في فيلمين جديدين: الأدب.. حين يتحول إلى موسيقى سينمائية!.. (عصام زكريا)
«حياة باي» خداع الصدق.. (د. رياض عصمت)
مهرجان الفيلم العربي بوهران.. ذاكرة السينما

علوم 158

طفل مريض يهب الأمل للبشرية
فلكي شهير تمنحه السماء هدية.. مجرة جديدة!

مقالات

مراكز البحوث بين العلم والسياسة (مرزوق بشير بن مرزوق) 17
حرية الضمير (الطاهر بنجلون) 22
نقطة بداية (أمجد ناصر) 65
السلام بالاس (إيزابيلا كاميرا) 99
العامية والفصحى في الرواية (أمير تاج السر) 111
اليوم العالمي للغة العربية (د. محمد عبد المطلب) 134
في خضم العواقب الوخيمة (عبدالوهاب الأنصاري) 135
المرشد الأمين لم يزل صالحاً لتهذيب البنات والبنين (جمال الشرقاوي) 156
البحث عن مطبعة (محمود الورداني) 160



عندما تزلزت الأرض تحت أقدام السودانيين

رحيل المغني

وجدي كامل

لم يتوحدوا على حزن واحد عريض وكثيف، ولم تتقاطر حشود السودانيين بهذا النحو الاستثنائي منذ زيارة الرئيس المصري الراحل جمال عبد الناصر للخرطوم عام 1967 أو وصول الزعيم جون قرنق إليها، مثلما تقاطرت وانهمرت أعدادهم الغفيرة على جانبي الشوارع المؤدية إلى المطار عند انتظارهم لجثمان المغني الأشهر، البالغ الشعبية محمود عبد العزيز الذي وافته المنية بالأردن صباح الخميس - السابع عشر من يناير - كانون الثاني هذا العام.

ركضاً من المطار إلى (حي المزاد) الشعبي البسيط بالخرطوم بحري شوهد المروَّعون المصدومون من الشباب وهم لا يلوون على شيء سوى إلقاء نظرة الوداع على مغنٍ شغل لياليهم وغسل جراحاتهم بأغانيه لفترة تقترب من ثلاثة عقود.

سارعت الأجهزة الأمنية للدولة بإرسال طائرة خاصة لحمل الجثمان من العاصمة الأردنية، وتنافست الأحزاب والقوى السياسية المعارضة في إصدار البيانات وتسطير خطابات الفقد وتقديم واجب العزاء في تقاطعات ساخنة مع عشرات من حالات الإغماء، وتداخل عويل نساء الحي مع الصراخ الهستيري للقادمين والذي غطته في معظم الأحيان إنذارات عربات الإسعاف والأصوات الغليظة للرجال المنتشرين طلباً للاستغفار والرحمة.

خرج محمود عبد العزيز للحياة في أكتوبر عام 1967، وأظهر منذ الطفولة الباكرة تفرداً لافتاً في خامة الصوت وأسلوب الأداء عبر الأناشيد المدرسية وبرنامج جنة الأطفال بتليفزيون السودان والذي غالباً ما أوكل اليه أداء الأغاني المصاحبة للتمثيليات والأدوار التي تتطلب مهارة في الأداء الغنائي. التحق الفقيد بعدها بقصر الشباب والأطفال حيث نضجت موهبته، وأصبح يؤدي الأغاني المسموعة لكبار المغنين، ولكن على نكهته وبأسلوبه





الذي أخذ من أسلوب المغنيين الهادي الجبل، والصومالي الراحل أحمد ربشة. قَلَّده النميري في أواخر السبعينيات جائزة الكشاف الأعظم، ومنذ أواسط الثمانينيات أضحى صوت محمود مألوفاً عبر الحفلات ومناسبات الأفراح لسكان منطقته التي انتشر غناؤه بها عن طريق مركز الشباب الذي لم يعرف صوتاً مماثلاً أجمل من صوته. ولكن جاءت الانطلاقة القصوى والمدهشة للمغني الشاب عندما بدأ في إصدار ألبوماته الشخصية والتي تسابق كبار الملحنين والموسيقيين السودانيين على التوقيع بألحانهم فيها. لَحَّن له كل من عبد اللطيف خضر، ويوسف الموصلي، وأحمد المك، ويوسف القديل، وهيثم عباس، وناصر عبد العزيز، ود. الفتح حسين وآخرين فاستطاع أن يصدر في قرابة عقدين حوالي ثلاثين ألبوماً غنائياً.

تتلخص مأثرة المغني الراحل في تغطية مضامينه الغنائية لكافة ممثلي الثقافات السودانية وتنوّعه العرقي من شماله إلى جنوبه (القديم)، ومن شرقه إلى غربه. ولا غرابة أن ذكر أحد التقارير القادمة في تعزيته من جمهورية جنوب السودان أن الجنوبيين أرادوا قبل أعوام الاستفتاء على مغنٍ شمالي وآخر جنوبي يفوزان بالقدر الأعلى من إعجاب الجماهير، وكم كانت المفاجأة عندما كان المغنيان الفائزان مغنياً واحداً هو محمود عبد العزيز. غير أن سر الشعبية الهائلة التي تمتع بها محمود يكمن في أن مصيره الحياتي وتفاصيل التجربة اليومية له قد عكست سائر مصائر وتجارب أبناء جيله والأجيال اللاحقة في مواجهاتها لواقع حياتي ووجودي شرس لا يخلو من تراجع حرج في فرص الحريات الشخصية والعامة ووقوعهم تحت مزدوجات من الحروب الأهلية والأزمات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية.

أما على المستوى الفردي فقد عَبَّر الراحل عن معاناة متنوعة بين السجون والعقوبات الجسدية التي تم تنفيذها عليه من قبل شرطة النظام العام التي جعلت استهدافه في أوقات كثيرة هدفاً عزيزاً لها.

ولا يمكن استبعاد الرغبات السياسية للحزب الحاكم وغريمته الحركة الشعبية في استخدام المغني الفذ في محاولة إغوائه وجعله متحدثاً غنائياً باسمهما. فمحمود عندما تكاثرت عليه العقوبات الجسدية من قبل أمن وشرطة النظام نظر في الحركة الشعبية، واقترب منها بوصفها مخلّصاً وحائطاً بمقدورها توفير قسط من الحماية له. ولكن انشطار البلاد وانفصال الجنوب كانا قد أعلنا ضعف الشق الشمالي للحركة الشعبية، وتحرك الحائط بالمغني الذي كأنما اختار السلام مع الحزب الحاكم بطريقته الشخصية، وصار كثيراً ما يتردد مغنياً في مناسباته وحفلاته.

من أهم الملاحظات التي يمكن إيرادها هنا أن الارتحال السياسي للمغني لم يعن تغييراً في حب ومحبة الملايين من معجبيه ومحبيه من الشباب بل ظلوا أوفياء مخلصين له، متدافعين أينما حل، ومتى ما أحيا حفلاً. أكسبوه الألقاب والأسماء التقديرية، ونادوه بـ(الجان) و(الحوت)، وعندما حضر الجثمان كانوا يكتبون على اللافتات: سكت الرباب، ورحل الغمام.

في العام الفائت ابتدأت الأمراض تفتك بالجسد النحيل العليل. فمن انفجار للقرحة في الاثني عشر، إلى تسمم في الدم، إلى تعطّل في وظائف الكلى والكبد.

تم نقل عبد العزيز إلى مستشفى ابن الهيثم بالعاصمة الأردنية عمان التي ما إن قضى بها بعض أيام حتى تدهورت حالته الصحية أكثر مما سبق بحدوث نزيف بالمخ تطور إلى انعدام الكهرباء بالدماغ ثم توقُّف بالقلب.

توقف قلب المغني الجميل، ولكن خلدت أغانيه وأعماله الخيرية التي لا ينساها له الكثير من السودانيين ممن وقف بجانبهم وأعانهم. غاب المغني محمود عبد العزيز محبوب الملايين، وكأنما أراد بغيابه تأكيد أن الحب أبقى وأثمن هدايا الإنسان على الإطلاق.





من أجل مجلس وطني للثقافة

الرباط - إدريس علوش

التقى رئيس الحكومة المغربية عبد الإله بنكيران، يوم الأربعاء 19 ديسمبر 2012، وفداً عن اتحاد كتاب المغرب، وآخر يمثّل النقابة المغربية لمحترفي المسرح والنقابة الحرة للموسيقيين المغاربة والنقابة الوطنية للمهن الموسيقية، على خلفية التباحث والتواصل في قضايا الإبداع المغربي وهموم المبدعين المغاربة كتّاباً كانوا أو فنانين.

حدثٌ قد يُعَدّ من الأهمية بمكان إذا ما خرج عن شكليات البروتوكولات الاعتيادية التي تنتهي خلاصتها بنهاية اللقاء وأخذ صور للذكرى وأخرى قد تصلح لتأثيث جداريات الفايسبوك وبعض المواقع الإليكترونية والصحف والمجلات والتغطيات الإخبارية لوسائل الإعلام ووسائطه المرئية البصرية ونظيرتها السمعية.

عبد الرحيم العلام رئيس اتحاد كتاب المغرب الذي كان مرفقاً ببعض أعضاء المكتب التنفيذي للاتحاد نوّه بهذا اللقاء التواصلي واعتبره خطوة أساسية وإيجابية بالإضافة إلى كونها تدخل في صلب اهتمامات الاتحاد وأفق انتظاراته والتي حددها رئيس الاتحاد عبد الرحيم العلام في ثلاثة أبعاد أساسية تخص الوضع الاعتباري للمثقف، والسياسة الثقافية، والدبلوماسية الثقافية. كما نَوَّهَ بالترحيب الذي أبداه رئيس الحكومة واستعداد حكومته للأخذ بعين الاعتبار المطالب التي تقدم بها الاتحاد للنهوض بالثقافة المغربية وبلورة مجالاتها الحيوية.

وزير الاتّصال والناطق الرسمي باسم الحكومة مصطفى الخلفي حضر أشغال اللقاء وصرح بأنه كان فرصة لتأكيد أهمية الثقافة والعمل على إعادة الاعتبار لوضع المثقف وإرساء مقاربة تشاركية لتنزيل المقتضيات الدستورية، التي نصت على إحداث المجلس الوطني للغات والثقافة.

هنا وتجدر الإشارة إلى أن الوضع الاعتباري للكاتب والمبدع والفنان في المغرب لم يبرح مكانه، وظل على ما هو عليه بحيث تبقى أرض الله الواسعة هي المجال الحيوي لهذا الأخير سواء كان كاتباً أو مسرحياً أو موسيقياً أو تشكيلياً لتدبير شؤون قوته وأخذ زمام المبادرة الذاتية لمحاولات العيش والبقاء على قيد الوجود والإبداع معاً. والاستثناء الوحيد الذي حدث مؤخراً وعلى عهد وزيرة الثقافة السابقة الفنانة المسرحية ثريا جبران التي منحت بطاقة الفنان للمشتغلين بحقول الفن المسرحي والموسيقي والتشكيلي،وان كانت هذه البطاقة رغم أهميتها لا تستجيب لشروط التغطيتين الصحية والاجتماعية،وهنا هو الأساس في استحداثها،ولا أهمية لها في غياب تفعيل جوهر بنودها.

يتطلع الآن في المغرب كل الممارسين والفاعلين الأساسيين والمنتجين في الحقل الثقافي المغربي في مجالات كل أشكال التعبير الفني والإبداعي والثقافي إلى الدور الذي يمكن أن يلعبه المجلس الوطني للغات والثقافة الذي أقره الدستور الجديد علّه يستجيب بشكل مؤسساتي لأفق انتظار المغاربة المندمجين عضوياً في الرهان الثقافي وإلحاقه بقاطرة التنمية المستدامة.



مراكز ثقافية ممنوعة

الخرطوم - طاهر محمد علي

أثار إغلاق السلطات السودانية لمراكز ثقافية في العاصمة الخرطوم جدلاً واسعاً بشأن الحريات، وقمع أصوات المجتمع المدني ما حدا بمثقفين للانتقال إلى خط المواجهة مع الحكومة.

وكانت السلطات السودانية أصدرت قراراً بإيقاف نشاط «مركز بيت الفنون»، «مركز الدراسات السودانية»، وسحب ترخيص «مركز الخاتم عدلان للاستنارة» في اليوم الأخير من ديسمبر/كانون الأول الماضي بتهمة تسلم أموال من جهات أجنبية، والتفكير في الإطاحة بالنظام.

ردود الفعل تنامت على إثر انتشار خبر الإغلاق، حيث أبدت الأوساط الثقافية والأكاديمية أسفها لفقدان تلك المراكز لكونها تمثل رصيداً للباحثين الذين يتوافدون على مكتباتها، فضلاً عن أنشطة أخرى تتعلق بإقامة الندوات والحوارات وإصدار الكتب والدوريات. واعتبر مثقفون ما أنجزه مركز الدراسات السودانية وحده لم تنجزه كافة وزارات الثقافة السودانية طوال ربع قرن. وقرار الغلق إنما هو خطوة في مسلسل النظام لإسكات المعارضة وإغلاق الصحف المستقلة وإصدار قانون جديد للصحافة لا يتيح إمكانية الرأي الحر، أو النقد، ويتم التوجه الآن لما تبقى من منظمات المجتمع المدني ونقاط الاستنارة في المجتمع السوداني في سبيل تصفية كافة أشكال المعارضة.

وقالت رئيسة اللجنة التنفيذية لحملة الدفاع عن حرية التعبير والنشر آمال عباس: «لابد من تصعيد حملات الدفاع لأن الإغلاق لن يقف عند مركز واحد»، معتبرة أنها بداية هجمة جديدة ضد نشر الوعي وهو ما يستوجب المواجهة. مبينة أن الإغلاق يدّل على تخوف السلطات مما تقدمه الكيانات المعنية، حيث يريدون وقفها حتى تتسنى لهم صياغة دستور دون مشورة القوى الأخرى.

من جهته، أكد مدير مركز الخاتم عدلان الباقر العفيف أن المركز نفسه ظل يسلم مفوضية العون الإنساني سنوياً ميزانية مراجعة معتمدة تحوي كل الأنشطة والبرامج، لكنهم لم يتلقوا أي ملاحظات سلبية على تقاريرهم السنوية. وأضافت أروى الربيع نائبه مدير المركز: «إن الحكومة لجأت إلى قرار الإغلاق بعد أن ضاقت ذرعاً بالدور التوعوي الذي تقوم به منظمات المجتمع المدني والمراكز الثقافية». مؤكدة أن «الهجمة على المراكز الثقافية كانت متوقعة لأنها بدأت بتقرير أمني خجول نشرته صحيفة يومية تتمتع بحظوة لدى متخذي القرار السيادي في البلاد». وأشارت الربيع إلى أن مفوضية العون الإنساني تعسفت في استخدام نصوص فضفاضة واردة بالقانون لإيقاف نشاط المراكز الثقافية، وذلك بناء على مغالطات واتهامات جزافية وردت في التقرير المشار إليه تدمغ الناشطين في المجال الثقافي بالتخابر مع جهات أجنبية.

وسبق للقيادي في حزب المؤتمر الوطني الحاكم السموأل خلف الله، وزير الثقافة السابق، اتهام جهات معارضة للحكومة، باستغلال مراكز ثقافية لدول استعمارية وأخرى وطنية لممارسة أنشطة سياسية ضد الفكر الإسلامي والفطرة الإنسانية، لافتاً إلى أن بعض المنظمات الثقافية السودانية تعمل على نشر الفكر الشيعي رغم عدم قناعتها به. وأشار قانونيون إلى أن الاحتجاجات ستتواصل من قبل منظمات المجتمع المدني والمراكز الثقافية والقوى الوطنية بالوسائل السلمية ضد التضييق على الحريات، واللجوء إلى القضاء، لكون الإجراء الذي أقدمت عليه السلطات منافياً للدستور. في السياق نفسه، قال مدير مركز الدراسات السودانية الدكتور حيدر إبراهيم إن قرار إغلاق مركزه يؤكد على حالة الارتباك التي يعيشها النظام، مبيناً أنه «يلجأ إلى الابتزاز وإظهار القوة والقدرة على القمع».

وأصدر إبراهيم بياناً تحدى فيه السلطات إثبات المزاعم التي وردت في أمر الإغلاق مشيراً إلى أن القرار لم يوضح غير سببين، لكنه أطلق العنان لحديث غير مسؤول عن أموال واتصالات مع جهات أجنبية مع ضبط وثائق، وتحدى حيدر وزارة الثقافة أن تقوم بنشر الوثائق ثم تقدمها للنيابة للتحقيق. وألقى المتحدث باللائمة على جزء كبير من العاملين في منظمات المجتمع المدني لصمتهم الدائم حيال التهم التي تكال إليهم باستلام أموال من جهات أجنبية في الوقت الذي تعتمد فيه على الدعم الأهلي والخيري من أفراد ومؤسسات داخل البلاد وخارجها.



كُتّاب الجزائر

حقوق مهضومة

الجزائر: نوّارة لـحرش

عاد، مؤخراً، النقاش بين الأوساط الثقافية، في الجزائر، عن حقوق الكُتاب المهضومة من طرف الناشرين وديوان حقوق المؤلف، وعن سرقة حقوق كتب أدباء متوفين. مشكلة تظل عالقة في علاقة الكاتب بالناشر، مع تواصل عدم تطبيق نصوص القوانين المتصلة بالمجال ذاته، فكثيراً ما يجد الكاتب نفسه ضحية معادلة ربحية، ينتفع منها الناشر ويخرج منها المؤلف صفر اليدين. حول هذه الإشكالية يقول الكاتب عز الدين جوهري: «من أجلِ حديث فاضِحٍ كاشف لهِنَّات دُور النَّشر، ورَقَصاتها على جماجمِ الكُتَّاب والمؤلفين، كانَ لابدَّ من حديث مؤلم عن منهجها الحَقيقيِّ، ورسالتها الثَّقافيةِ النّبيلة، وتحوُّلها إلى وحشٍ كاسرٍ أجهزَ على أحْلامِ الكُتَّاب في الحصولِ على مستحَقّاتهمْ المَاديَّة، والمعنَويَّة، نظراً لعدم التزامها بالمواثيقِ الأخلاقية والقانونيَّة التي تُنظِّم عمليَّة النَّشرِ». ويضيف صاحب رواية «زحف الهاوية»: « دور النشر تنحاز دوماً للمال والكسب الوفير دون مراعاة الحقوق المترتبة على عملية النشر، دونما تمكين الكاتب من حقه أو حتى الدفاع على قيمته».

ويرى الشاعر الطيب لسلوس أن وجود هيكل الديوان الوطني لحقوق المؤلف في الجزائر شيء جميل جداً لكن هذه المؤسسة لم تستطع إلى الآن أن تجد طريقة تنظيمية. ويضيف صاحب «الملائكة أسفل النهر»: «لا يبدو لي أن الأمر متعلق بها فقط، بل هناك ثغرة قانونية لا تأخذ بعين الاعتبار التعريف القانوني لتبادل المؤلفات الفكرية وحمايتها بوصفها منتوجاً خاصاً. ومن هنا يتم ضبط قوانين أخرى تتعامل مع هذا المنتوج، ربما من هنا بالذات ومن هذه الرمادية يأتي التلاعب بالمنتوج الحقوقي لأي مؤلف، فأنا لم أر إلى الآن هذه المؤسسة تقوم بأي جهد لرصد كل ما ينتج فكرياً أو فنياً وتدع المبادرة بيد الكاتب نفسه كما لو كان الأمر لا يتعلق بواجبها وصميم عملها». أما الكاتبة والناشرة آسيا علي موسى فتقول: «يفترض في كل أعراف العالم وقوانين البشر والأشياء، أن تكون مسألة الحقوق أمراً محسوماً وبيّنا عندما يحدد الإنسان مفاهيم الأخذ والعطاء، والتعامل على أساس احترام المسافة بينهما، هكذا يفترض أن يكون أي تعامل آدمي فما بالك بمعاملات (تجارية)، لأن الأمر يتعلق هنا بمنتوج ومنتِج، إضافة إلى انتماء هذه المادة التي يقوم على أساسها التعامل إلى حقل الإبداع (الفن) بما تحويه هذه الكلمة من دلالات معنوية وقيمية». ثم تردف المتحدثة: «يفترض إذن أن العقد الذي يربط الطرفين وتسجيل المادة في ديوان حقوق المؤلف هو الوضوح الذي يسري وفقه التعامل دون حاجة إلى لفّ أو تيه، ولكن مع الأسف نسجل تجاوزات كثيرة في هذا المجال، يلصق عادة بالناشر، لكن يجب ألا نغفل أن الأمر يتعدى أيضاً إلى الكاتب، كلاهما يقع في حالات كثيرة في نفق التلاعبات، وظلمات النزاع التي كثيراً ما تنتهي إلى الخسائر وما تروجه من ريبة وتخوف لدى الكتاب والناشرين قبل أي تعامل بينهما». في سياق متصل، يعتقد الكاتب محمد عاطف بريكي، أن مشكلة حقوق الكُتاب المهضومة من طرف الناشرين وديوان حقوق المؤلف تعتبر الضفة الأخرى من نهر الويلات الذي يعيشه الكاتب والكتاب في الجزائر، مضيفا: «بعد فوضى النشر المتفشية والتي تمثل الضفة الأخرى لنهر طويل من النكبة الثقافية الذي أضحى طوفاناً أتى على الأشياء الجميلة في العملية الإبداعية بأن يرى الكاتب إبداعه مسجى بين دفتي كتاب منشور، لكن تلك الولادة للكتاب عندنا أكثر من قيصرية، في كل مرة تترك ندوباً وآثاراً، فنحن ليس لدينا ناشرون بالمفهوم الاحترافي، بل فقط مجموعة من تجار الكتب».

ساقية الصاوي

تداعيات الإساءة للحرية

القاهرة - سامي كمال الدين

الأزمات لا تتوقف عن ملاحقة محمد الصاوي، آخرها أزمة منع الرسوم المسيئة للإخوان من العرض الشهر الماضي.

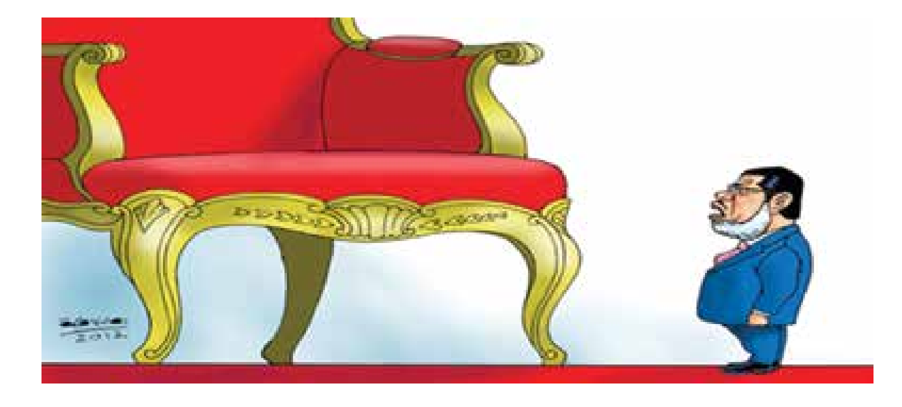
وزير الثقافة الأسبق، مؤسس الحزب السياسي «الحضارة»، سبق له أن دخل تحالفاً مع الإخوان المسلمين في الانتخابات البرلمانية، حصل من خلاله على مقعد في البرلمان المنحل، على الرغم من أن الصاوي أكد، في وقت سابق، أنه ترك السياسة، لأنه لا يقبل أن يتهم بالخيانة أو العمل للحصول على مكافأة من الإخوان، لكنه ظل طريد تهمة الانتماء السري للإخوان طوال الوقت، ومطارداً أيضاً بتهمة أخرى، هي عدم احترام حرية الإبداع، خصوصاً بعد منع عرض رسوم كاريكاتيرية ناقدة لجماعة الإخوان المسلمين، ولممارساتهم السياسية، وإلقاء اللوحات أرضاً، في محاولة لإهانة مبدعيها، في معرض «حصاد الكاريكاتير»، الذي أقيم الشهر الماضي في ساقية الصاوي (المشروع الثقافي المستقل الذي أسسه منذ سنوات ليحمل عنوان إحدى روايات والده عبدالمنعم الصاوي).

وأكد الفنان محمد الصباغ المشرف على المعرض أن أغلب اللوحات المشاركة في المعرض (400 لوحة) لم تعجب محمد الصاوي الذي رأى فيها إساءة للجهة الحاكمة.

قضية المنع أثارت حفيظة مثقفين ورسامين، وجبهة الإبداع المصري عموماً التي أصدرت بياناً تدعو فيه أعضاءها والمتابعين لها إلى مقاطعة ساقية الصاوي وكل أنشطتها، احتجاجاً على ما بدر من القائمين عليها من منع رسوم كاريكاتيرية. وجاء في البيان: «نرى أنه من الخطير جداً أن يقوم السيد الصاوي، بحكم منصبه في المؤسسة، بدور رقيب مانع في مؤسسة ثقافية..نحن لا نرضى أن يتحكم محمد الصاوي رقابياً، ليكون ملكياً أكثر من الملك، بحكم مغازلته الواضحة لجماعة الإخوان وما تلقّاه من ثمار هذه المغازلة حتى الآن من مناصب وكان آخرها (كما وصف نفسه) «ممثل الكنيسة» في تأسيسية الدستور بعد انسحاب الكنائس منها.. لا يليق هنا التصرف بشخص يدير مؤسسة ثقافية خاصة وإن كانت مقامة عن طريق حق الانتفاع بملكية عامة غير مستغلة (كما هو حال الساقية)..» كما دعا البيان إلى تنظيم معرض مواز يعرض اللوحات الممنوعة على الجمهور.

يذكر أن المعرض نفسه، الذي يقام سنويًا بالساقية، تعرض فيه رسومات فناني الكاريكاتير التي نشرت بالصحف على مدار العام. وكان الرسام جورج البهجوري أحد الذين منعت لوحاتهم من العرض، وعلق قائلاً : «شاركت في المعرض بمجمل 15 لوحة، وحاولت أن تكون رسوماتي معتدلة لأنني دائماً متهم بازدراء الإسلام، كما أنني أعرف الاتجاه الإخواني لصاحب الساقية محمد الصاوي ورغم ذلك منعت اللوحات من العرض، ولكن ما أحزنني هو منع عرض لوحة رسمتها للشهيد الحسيني أبوضيف، وما حدث هو اعتداء صارخ على حرية الفكر والإبداع». وفي رد لها جاء في بيان المشرفين على المعرض: «ساقية عبد المنعم الصاوى تؤكد على تقديرها للجمعية المصرية للكاريكاتير برئاسة الفنان الرائد أحمد طوغان ومجلس إدارتها وفنانيها المبدعين، وتحيي في هذا السياق تلك الغيرة الحميدة من جبهة الإبداع المصري على حرية التعبير، كما تقدر لها عدم استغلالها لهذا الخطأ الفردي العابر وعدم التعجل بإصدار الأحكام، هذا وقد قررت الساقية استكمال لوحات المعرض، وذلك في إطار السياسة العامة للساقية التي تقوم على الاحترام الكامل لحرية الإبداع والتعبير التي ميزت عملها طوال مسيرتها، منذ تأسيسها عام 2003».

جاء بيان الساقية عقب الاجتماع بين ممثلي جبهة الإبداع المصري، من جهة، وبين محمد الصاوي، ممثلاً عن المؤسسة من جهة أخرى، والذي انتهى بتأكيد هذا الأخير على احترام ساقية الصاوي للإبداع وحرية المبدعين، والاعتذار عما حدث بوصفه خطأ بدر عن أحد المسؤولين عن إدارة الساقية ولن يتكرر.



الجنسية الروسية

ورقة توت أم ورقة هوية؟

موسكو: منذر بدر حلّوم

الفقراء جداً والأغنياء جداً والنصّابون الفاسدون جداً والمغامرون والعاشقون وشيوعيون سابقون والحالمون ممن نشأوا على الأدب والفن الروسيين في عصريهما النهبي والفضي.. يريدون الجنسية الروسية، فما الذي يجمع هؤلاء الراغبين فيها على تناقضهم؟ ناهيك عن أن عشرات آلاف تجار (شنطة) صغار حازوا هذه الجنسية في تسعينيات القرن الماضي، بعد انهيار الاتحاد السوفياتي، ومنهم من ورث غير قليل من تركة الإمبراطورية العملاقة المنهارة، والثرية جداً بشعبها المفقر جداً.

مسألة الجنسية الروسية معقدة ومتلونة ومتغيرة مع الزمن، وربما كان الجامع في هذه الورقة على اختلاف ألوانها واختلاف أهداف طالبيها وحمولتها المعنوية والمادية، كونها تشكّل غطاء قانونياً وجغرافياً - بشرياً، فيه كثير من الثغرات للحلم وربما أكبر منها للفساد واللعب والسيطرة لمن يملك أسبابها، ورقة تفتح أبواب فضاءات جديدة للعيش ولاختبار الذات وربما تحقيقها وتوكيدها، مضافاً إلى ذلك، بالنسبة لمن يكتسب الجنسية ويعيش خارج روسيا، إمكانية التنصل من الاستحقاقات التي تمليها التابعية الجديدة.

الجنسية الروسية بوصفها مشكلة، أو تخفيفاً مسألة، لا تبدأ مع الممثل الفرنسي المعروف جيرار ديبارديو الهارب من الضرائب ومن شرطة مرور تلاحق من يضج دمهم بالجعة إلى الديموقراطية (العظيمة)، التي لا ترأف بحال الشاربين ولا السكارى العابقين بروائح التشرد التي تكاد تفوح من لوحة ليميخوف الكاريكاتوري الروسي الشهير التي تصوّر هوية ديبارديو الروسية، أو التي تقول «ماذا يعني، في شرط ما حاضر في جميع أرجاء روسيا في كل حين، أن تكون روسيّاً؟» وليس النفور الذي تسببه اللوحة كنفور بريجيت باردو من سلوك المسؤولين الفرنسيين اللاحيواني -ألسنا نقول اللاإنساني؟- وتهديدها سلطات بلادها بالجنسية الروسية، ولكن ليس احتجاجاً على رفع الضرائب إنما على سوء معاملة فيلين مريضين في سيرك والحكم عليهما بالإعدام بعد إصابتهما بالسل. وقد تم عزل الحيوانين واستئناف الحكم.

هناك كثير من السمر المغمورين سبقوا ديبارديو إلى حب الوثيقة الروسية بسنوات، لكنهم ما زالوا يصارعون الآلة البيروقراطية الصدئة، وكثير منهم ارتبطوا بعقود قران شكلية من أجل الوثيقة-الانتماء. هل حقاً الانتماء؟! ومنهم من علق وما زال بين أسنان الآلة البيروقراطية المثقلة بالفساد، دون أن يمتلكوا القدرة على مخاطبة الرئيس. ولكنه ديبارديو! ومع ذلك فهل تكسب روسيا من شهرته ومكانته العظيمة في الفن شيئاً، أم تخسر معنوياً، لما أثير ويثار حول الديموقراطية الروسية التي وصفها الممثل بالـ(عظيمة) ومعاني المواطنة الروسية وأسئلة القانون والعيش في روسيا، على مثال قرار الرئيس بوتين منحه الجنسية الروسية، ناهيكم عن الانتماء الشكلي الذي يعنيه قرار المنح، بل المتفق على شكليته ضمنياً من كل الأطراف؟ ولذلك فليس غريباً أن يعلّق النائب الفرنسي اليميني هنري جينو المستشار السابق لساركوزي، قائلاً: «ما هي إلا جنسية على الورق فقط، ولكن أعتقد أن قلب ديبارديو سيبقى فرنسياً».

يبدو، للوهلة الأولى، وكأن السلطات الروسية تمنح الجنسية بسهولة، لكن الممارسة تقول بأن السلطات التي تمنح بسهولة تنزع وتحجب بالسهولة نفسها. وكما أن هذه المسألة لا تبدأ مع ديبارديو، فهي لا تنتهي مع طلب تجريد الصحافي الروسي الشهير فلاديمير بوزنر من الجنسية إياها. فقد سبق ذلك كله تاريخ سوفياتي من تجريد أسماء كبيرة من جنسيتها، ليس أولها ولم يكن آخرها حائز نوبل للآداب مؤلف الأرخبيل ألكسندر سولجينيتسين. وعلى الرغم من الاستفزاز في قول بوزنر «الدورا = الحمقاء» بدلاً من «الدوما = مجلس النواب» في نهاية برنامجه المسمى باسمه (بوزنر) في الثالث والعشرين من كانون الأول / ديسمبر الماضي، من على شاشة القناة الأولى الحكومية «طريقة التفكير التي عبّرت عنها الدورا، عفواً.. زل لساني، أعني الدوما، تثير الدهشة»، القول الذي جاء رداً على اقتراح قانون قدّمه أحد ورثة الاستبداد إلى الدوما يسمح بنزع الجنسية الروسية عن المتهمين بالعمالة. هل يختلف إسقاط الجنسية عن أحد ما أو إبعاده عن وطنه بحجج أمنية عن نبذ الابن الضال وطرده من القبيلة بل هدر دمه في بعض الحالات؟ جوهر القضية يكمن في قبولنا من حيث



عناق بوتين وديبارديو .. مشهد من فيلم واقعي جدا

المبدأ بفكرة أن يمتلك أيّ شخص أو أية جهة حق نزع انتمائنا، أو رفض انتمائنا الذي نختاره بناء على إرادة يفترض أنّها حرة. إنه شيء ما يشبه شلع الروح من الجسد بكل القسوة الممكنة، على ما فيه من وهم. في حين لا تضيف الجنسية الممنوحة إلا القليل للروح. للجسد؟ نعم. خاصة في بلاد عرف الممسكون باللقمة فيها كيف يصدّرون الحسناوات إلى العالم ومعهن أسئلة الجنسية المنزوعة الياء والتاء.

أن تمتلك الجنسية الروسية لا يعني أن تصبح روسياً في أعين الروس السلافيين وفي أعين من سيعاين جواز سفرك قبل منحك تأشيرة أو سمة دخول أو فيزا. تبدو المسألة هنا وكأنها خارج السياق لما تشي به من علاقة بالعنصرية. ولكن، هل الجنسية، في عالم اليوم، إلاّ وثيقة تصنيف عنصري؟! وهل أنْ تحمل وثيقة سفر أميركية كأنْ تحمل وثيقة روسية في أعين الأوروبيين ولا أقول في أعيننا نحن العرب؟ حين استخدمت جواز سفري الروسي أول مرة، وكان ذلك عام ثلاثة وتسعين، حدّقتْ الموظفة في مطار (شيرميتوفا) طويلاً فيه وتفحّصته حتى أطالت، فقاطعتُ إمعانها بقول: «روسي!»، وكنت أعني الجواز، فأجابتني ساخرة: «أي روسي أنت؟!!». طبيعي أن شهرة ديبارديو وثروته ستحولان دون تعرضه لموقف مشابه لما تعرضت له في شيرميتوفا، هو الذي أعلن تخليه عن جنسيته الفرنسية بعد أن وصف رئيس وزراء بلاده جان مارك أيرو قراره الانتقال للعيش في بلجيكا بـ «الأمر المثير للشفقة»، ورد حينها ديبارديو بقوله «ليس كل من ترك فرنسا أهين كما أهان- وأضاف- لكم جواز سفري. ما عدنا من الوطن نفسه بعد اليوم. إنني أوروبي بحت. مواطن عالمي». وربما نسي النجم الفرنسي أن روسيا نفسها لا تعلم مَنْ تكون بعد، أو لتقل تعاني خلافاً في سؤال الهوية، أوروبية أم آسيوية أم أوراسية، وأن بين الأوروبي البحت والمواطن العالمي مساحة ضائعة كبيرة، لا أدري إن كان موقعها الصحيح في روسيا، أم إذا كان هناك مكان تتحقق فيه على الأرض؟ على أية حال، كثيرون ممن نعتوا أنفسهم بهذه الصفة يعيشون في إسرائيل اليوم، وكثير منهم يتمتعون بالجنسية الروسية فيفيدون من الـ(هنا) والـ(هناك)، متنقلين بين سوء الأحوال ويسرها. فإلى حيث اليسر يرحلون، وإلى حيث يكون الفساد مفيداً ينزعون. فعلى الرغم من أن الفساد هو العامل الأهم في رسم صورة سلبية لروسيا في العالم إلاّ أن البعض يرون فيه فائدة وعامل جنب لأعمالهم غير النظيفة. روسيا بين البلدان الأكثر فساداً في العالم بين رواندا والفلبين.

عوامل أخرى تؤثر سلباً في صورة روسيا في العالم اليوم، منها المؤشرات الديموغرافية السيئة، والإدمان على الكحول والمخدرات وسوء الرعاية الصحية، وارتفاع معدلات الهجرة من روسيا نفسها. لكن ذلك كله لا يقلل من عدد الراغبين في امتلاك الجنسية الروسية، وليس فقط وسط طالبي العمالة البسيطة الذين يقيم منهم، على الورق طبعاً، في شقة موسكوفية صغيرة لا تتجاوز مساحتها أربعين متراً مربعاً آلاف كثيرة. معظم هؤلاء لفظ أهاليهم انهيار الامبراطورية السوفياتية إلى هوامش الفقر والذل. لطلبات الجنسية وعقود الزواج الزائفة هنا معان أخرى.

يستند الطلب المصري لاستعادة نفرتيتي إلى المادة 13 - من اتفاقية اليونسكو عام 1970 الخاصة بمنع وتحريم الاستيراد والتصدير والنقل غير القانوني للممتلكات الثقافية. لكن وزير الشؤون الثقافية الألماني دافع مؤخراً خلال افتتاح معرض «في ضوء العمارنة 100 عام على العثور على نفرتيتي» على احتفاظ ألمانيا بالتمثال في وقت تجنب فيه السفير المصري في ألمانيا التطرق إلى الخلاف بين القاهرة وبرلين حول رأس الملكة.

نفرتيتي
مئة عام من المنفى

برلين: محمد نبيل

الملكة نفرتيتي هي عروس المتاحف في العاصمة الألمانية، والرحلة الشرقية معها في برلين لا تتوقف، بل تنهب بنا إلى فضاءات مكان جذاب يدعى جزيرة المتاحف التي تقع في قلب العاصمة، وتعد كنزاً من كنوز الإنسان، وواحداً من أهم معالم الاستقطاب للسياح والمحليين، وتضم خمسة متاحف ذات شهرة عالمية واسعة، هي «متحف بوده»، «متحف بيرغامون»، «المتحف الحديث»، «المعرض الوطني للتراث» وأخيراً «المتحف القديم».

جزيرة المتاحف تمثل أكبر تجمّع للمتاحف في أوروبا، وتحتوي على تراث لأجيال وعصور متعاقبة يزيد عمرها على 6 آلاف سنة. وقد تم إدراج هذه الجزيرة على قائمة التراث العالمي لليونسكو منذ العام 1999. ومن بين أهم المتاحف المهمة في الجزيرة نجد المتحف الإسلامي أو «متحف برغامون» الذي يزيد عمره على 2000 سنة، ويعد المعلم الأكثر اجتناباً للزوار.

هذه السنة تحتفل ألمانيا ومصر بمرور مئة عام على اكتشاف الملكة نفرتيتي، وذلك في معرض فني نظم بهذه المناسبة في برلين، وأطلق عليه: «في ضوء العمارنة، 100 عام على العثور على نفرتيتي».

ويضم المعرض نحو 1300 قطعة أثرية للفرعون المصري إخناتون وزوجته نفرتيتي يرجع تاريخها إلى نحو 3400 سنة، ويعرض معظمها لأول مرة، كما تم ترميم بعضها خصيصاً من أجل المشاركة في هذه الفعالية الثقافية. لكن حضور رأس الملكة في ألمانيا يزعج المصريين ويشعل فتيل صراع على أحقية الحصول على التمثال بين القاهرة وبرلين.

عالم آثار ألماني يعثر على رأس الملكة الساحر

في السادس من ديسمبر عام 1912، اكتشف عالم الآثار المصرية الألماني لودفيغ بورشارد، التمثال النصفي للملكة نفرتيتي عندما كان ينقب في تل العمارنة، وتحديداً في بيت النحات تحتمس، الذي كان في خدمة الفرعون أخناتون. ومنذ أن عثر عليه، وُضع التمثال في عدة مواقع في ألمانيا، بما في ذلك منجم ملح في ميركس-كيسلنباخ، ومتحف داهليم في برلين الغربية، والمتحف المصري في شارلوتنبورغ، والمتحف القديم في برلين. لكن منذ عام 2009، استقر التمثال في متحف برلين الجديد.

تتحدث الوثائق والمصادر التاريخية عن عدد من القطع النادرة التي عثر عليها مع تمثال الملكة الفرعونية، إلا أن الكنز الأبرز يظل هو تمثال الملكة. ويقول المؤرخون إن نفرتيتي كانت فائقة الجمال، واسمها يعني ذلك: «الجميلة أتت».

ألغاز في تاريخ الملكة

كانت نفرتيتي تحظى بمكانة متميزة لدى زوجها الفرعون أخناتون، الذي أمر آنذاك بعبادة الإله الواحد آتون. لكن أحداً لا يعرف ما إذا كانت الملكة قد شاركت فعلاً زوجها أخناتون سلطة الحكم، كما يعتقد البعض، كما أن تاريخ وفاتها بالتحديد ما زال مجهولاً.

تقول كتب التاريخ إن نفرتيتي عاشت في القرن الرابع عشر قبل الميلاد، كزوجة للفرعون المصري إخناتون، وهو أحد ملوك الأسرة الثامنة عشرة في مصر القديمة، الذي دعا لديانة جديدة سميت الديانة الآتونية، وهي ديانة تدعو لتوحيد عبادة قرص الشمس آتون.

الكثير من المعطيات لا نعرفها عن نفرتيتي، لكن هناك نظريات تشير إلى أنها كانت من الأسرة الملكية أو أميرة أجنبية أو ابنة مسؤول حكومي رفيع يدعى آي، الذي أصبح «فرعون» بعد توت عنخ آمون. ما تؤكده نفس المصادر، هو أن نفرتيتي كانت زوجة لأخناتون، الذي حكم مصر من 1352 ق.م إلى 1336 ق.م، وأنجبت ست بنات لإخناتون، إحداهن هي عنخ إسن آتون (التي عرفت فيما بعد باسم عنخ إسن أمون) زوجة توت عنخ آمون.

وتتحدث روايات تاريخية عن نفرتيتي التي اختفت من التاريخ في السنة الثانية عشرة من حكم إخناتون، ربما لوفاتها أو لأنها اتخذت اسماً جديداً غير معروف لدى المؤرخين. وتقول



بعض الوثائق إنها حكمت البلاد لفترة وجيزة بعد وفاة زوجها.

شكوك حول مكتشف تمثال الملكة

ماحدث يوم اكتشاف الملكة من طرق عالم الآثار المصرية الألماني لودفيغ بورشارد جدير بالتأمل. فبعد عملية العثور على التمثال، تم تسجيله تحت رقم 748 مع وضع عبارة عليه: «تمثال مرسوم للملكة». لكن العالم الألماني سجل في يومياته ما يلي: «ما عثر عنه هو تمثال الملكة، حجمه كبير، وألوانه كأنها رسمت بالأمس القريب. إنه عمل جبار، ومن المستحيل وصفه. لابد من رؤيته». بعض المصادر تتحدث عن صمت عالم الآثار الألماني وعدم تحدثه عن جمال تمثال الملكة للتمكن من إخراجه من مصر.

وعند اكتشافه لرأس الملكة كان عالم الآثار الألماني لودفيغ بورشارد موظفاً في القنصلية الألمانية العامة في القاهرة عام 1899، وكانت وظيفته حسب تقارير المختصين، هي ملء المتاحف الألمانية بالقطع الأثرية النفيسة التي تنتمي إلى عصر الفراعنة. سلوكيات هذا العالم جلبت له انتقادات عدة من لدن بعض زملائه في أوروبا، كحالة عالم الآثار البريطاني ألان كاردينار الذي يتهم مكتشف نفرتيتي بأنه «أسس شبكة للتجسس الأكاديمي في حوض النيل»، حسب ما أوردته المجلة الألمانية دير شبيغل.

الملكة نفرتيتي وحكاية «الحب النازي»

أحب الزعيم النازي أدولف هتلر الملكة المصرية، ومنعها من الخروج من ألمانيا، كما وعد المصريين بتخصيص متحف خاص بها، رافضاً التخلي عن تمثالها. وبالرغم من أن رئيس الوزراء البروسي آنذاك قرر تسليم نفرتيتي للملك المصري عام 1933، ومحاولة وزير الدعاية النازي غوبلز إقناع الزعيم النازي بأن في تسليم رأس الملكة قيمة دعائية لألمانيا، أصر هتلر على قراره بعدم تسليم نفرتيتي.

ومنذ ذلك الحين، والملكة تثير الكثير من الجدل بين القاهرة وبرلين، جدل صاحب دفع د. زاهي حواس أمين عام المجلس الأعلى للآثار سابقاً إلى توجيه ثلاثة خطابات رسمية إلى السلطات الألمانية يطالبهم فيها باستعادة تمثال رأس نفرتيتي، استناداً إلى المادة 13 ب من اتفاقية اليونسكو عام1970 الخاصة بمنع وتحريم الاستيراد والتصدير والنقل غير القانوني للممتلكات الثقافية، وهي المادة التي تطالب جميع أطراف الاتفاقية بضمان التعاون في تسهيل استرداد الممتلكات لأصحابها الأصليين.

لكن وزير الدولة الألماني للشؤون الثقافية «بيرند نويمان» دافع عن احتفاظ ألمانيا بالتمثال النصفي الشهير للملكة الفرعونية نفرتيتي خلال افتتاح معرض «في ضوء العمارنة، 100 عام على العثور على نفرتيتي». مضيفاً أن «ملكية نفرتيتي تابعة عن حق وبدون شك لمؤسسة التراث الثقافي البروسي، ونفرتيتي في برلين أصبحت جزءاً من التراث الثقافي العالمي، وهي معلم جزيرة المتاحف»، في وقت تجنب فيه السفير المصري في ألمانيا محمد حجازي، في كلمة افتتاح المعرض، التطرق إلى الخلاف بين القاهرة وبرلين حول ملكية التمثال.

ويذهب هرمان شلوغل، عالم الآثار الألماني في نفس الاتجاه، حين يقول «إن تسليم التمثال لمصر يمثل خسارة لألمانيا، وطلب الاستعادة المصري هو موقف يشبه تسليم لوحات رامبرانت إلى هولندا». فقيمة التأمين على تمثال نفرتيتي والتي نشرتها الصحافة الألمانية تقدر لوحدها بـ 390 مليون دولار.

بنشرها كتاباً مصوراً عن سيرة النبي محمد:

شارلي إيبدو:

النوايا الحسنة لا تكفي

باريس: عبد الله كرمون

استهلت صحيفة شارلي إيبدو الهزلية السنة الجديدة بنشرها ملحقاً خاصاً على شكل كتاب مصور يتناول سيرة النبي محمد. وبما أن لهذه الصحيفة باعا طويلا في التهكم على كل ما يمتّ إلى الإسلام بصلة، خاصة خلال السنتين الماضيتين، فقد هب القائمون عليها لتبرير مقاصدهم، وتبرئة ذممهم من كل استفزاز. وأكدوا أن سرائرهم صافية ومرادهم، هذه المرة، سليم. وحجتهم الكبرى أن محمداً رجل، وأنه ليس ملك أحد، دون غيره، ويحق لهم بذلك أن يتناولوه كما يرغبون، وشفيعهم في ذلك نيتهم في أن يعرّفوا به الذين يجهلون كل شيء عنه. وزعموا أنهم يدافعون هنا عن حق المعرفة، أي معرفة حياة محمد، ويصنفون مسعاهم إذن ضمن إنجاز كتيب تربوي من شأنه أن يفيد الناشئة. ثم إن عنصر الخيال مستبعد نهائياً من النص، إذ يتبجح شاربونييه، وهو مدير تحرير الصحيفة، بأن المادة التاريخية مستقاة برّمتها من السيرة النبوية ومن الكتب التاريخية المتعارف عليها من قِبل أهل الإسلام، مشيراً بسخرية بادِية بأن مضمون كتابه المصور «حلال» تماماً»!

بغض النظر عن مرافعة شارب (شاربونييه) هنا، الواقعة على الغلاف الأخير، فإن للكتاب أمرين آخرين يعضدانه: أولاً: المقدمة التي وضعتها الصحافية المغربية زينب المساهمة في الكتاب باعتبارها باحثة في علم اجتماع الأديان، ثانياً، الهوامش الموضوعة في نهاية الكتاب. وكل ذلك مرصود لتبرئة ساح جماعة شارلي إيبدو من كل نية في الافتراء أو الاستفزاز أو الحط من شخصية محمد التي يعظمها المسلمون كثيراً.

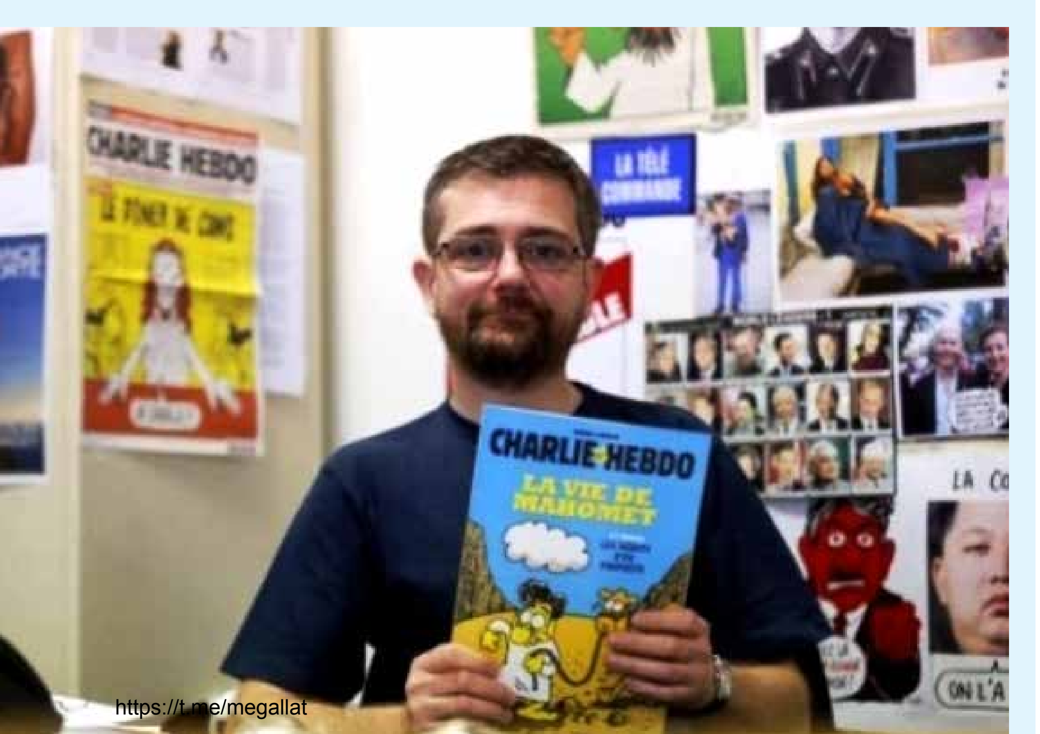
نخلص من هذا كله إذن إلى أن الهدف الأساسي من نشر كتاب حول سيرة النبي محمد، حسب شارلي، نابع من حرص علمي على نشر المعرفة، وإنارة الغالبية التي تجهل كل شيء عن محمد في بلد يعرف مثل فرنسا اكتساحاً هائلاً للإسلام. وما دامت جماعة شارب تتكون من رسامين في الغالب، وأن مهنتهم هي الكاريكاتير والسخرية، فهل ليس هناك أجدر منهم بإنجاز تلك المهمة؟ أم أن الضحك باب من أبواب العلم!

فهل صحيح أن الناس في الغرب يجهلون قاطبة كل شيء عن حياة محمد؟ ثم هلِ لا يتعلق الأمر إلا بمزاعم؟

إذا ما حسم كون محتوى الكتاب المصور قد تم تجميعه من مصادر موثوق فيها، وما ثُبِّتت الإحالات في آخر الكتاب إلا للتدليل على ذلك. فإن هناك أمراً آخر، ألا وهو مسألة تجسيد النبي وآله وتصويرهم بشكل هزلي أي كاريكاتيري، الشيء الذي جعل شارب يهيئ لمن قد سيستنكر ذلك جواباً جاهزاً، واقتنع اقتناعاً بأنه لم يثْبت في عرفه أي نص قرآني أو حديث نبوي في باب تحريم تصوير النبي وتجسيده. فيجابه مرة أخرى معارضيه بإثارة الانتباه إلى المنمنمات الفارسية التي تصور النبي متربعاً على سجاد، ومعتمراً عمامة بيضاء ضخمة وهو يتحدث إلى صحابته، مشيراً إلى أنها لم تعكر أبداً صفو نهار زيد ولا أقلقت ليل عمرو قط!

لقد توافرت إذن، حسب منطق شاربونييه وجماعته، كل الشروط الصحية السليمة لكي تلتقط زينب نتفاً من السيرة من «أمهات الكتب»، ويرسم، هو، النبي وآله على هواه،

للحريّة أقنعة



كي يحققا في الأخير الكتاب الذي كبرت آمال شارلي عليه حتى إنهم تمنوا له أن يدرج في البرامج التعليمية بفرنسا! وذلك من أجل تحقيق المبتغى: تنوير الناس، وإخراج حياة النبي من السر إلى العلن!

لكن ما مدى صحة كل هذا؟ وما هي الحوافز الحقيقية الكامنة خلف إنجاز هذا الكتاب المصور؟ هل السخرية والاستهزاء غائبان عن العمل؟ وأليست المعرفة التي يتطلع شارب إلى نشرها حول تاريخ النبي معرفة خاصة ومحددة بعينها؟

سعى شارب إلى التفنن في رسم شخوصه، مستعملاً ألواناً فاقعة، وقدم الكثير منها رقشاء كأنها مصابة بالجدري أو بأمراض مشابهة، كما أنه عرّى كثيراً منها، بغض النظر عن معرض ذكره لطقوس الحج قبل الإسلام، التي كان العري فيها أمراً مألوفاً. وأثبت، على الأقل، ثلاث مرات، رسماً للخنزير، سواء مثل حيوان حي يركض في فناء أو كلحم شواء محمول على طبق أثناء حفل زفاف عبد الله من آمنة، أو غيره. كما أنه صوّر محمداً وهو يقضي حاجته في الخلاء، لدن حديثه عن أصوات ملك الوحي التي تحاصره حتى وهو في الخلاء كما أبرزه الكتاب المصور.

دون التوغل في تفاصيل كثيرة، فإن شارب وجماعته قد اختاروا هذه المرة طريق الشرعية لممارسة حقهم في الكاريكاتير، لأنهم ألحوا على أن نص السيرة صحيح، واحتفظوا بما يعتبرونه في الرسم حقهم في النقد والسخرية، التي تعتبر بدورها، وفي كثير من حالاتها نقداً.

أرادت الصحيفة في كتابها المصور إذن أن تتهكم من حياة النبي، أو بالأحرى من رواية السيرة المتداولة حول المجريات المحيطة بولادة النبي وتلك التي تعقبته في مسالك حياته الأخرى. يفند هذا إذن إدعاءاتهم حول رغبتهم الصادقة في التعريف بالنبي محمد الذي زعموا بأن حياته مجهولة في الغرب. إن الذين يعرفون تاريخ الإسلام برّمته في كل تدقيقاته هم، في الحقيقة، الغربيون، وهم في ذلك أفضل بكثير من غالبية المسلمين.

تم التركيز إذن في الكتاب على انتقاء المناحي الأشد إثارة للجدل في السيرة، أو على المعطيات التي تثير بالضرورة ضحك الإنسان الغربي. ولأن هدف شارلي هو أيضاً البحث عن الهشاشة التي تفترّ لها الشفاه، فإنها لم تكتب سيرة محمد، بل بحثت فيها عن ضالتها المنشودة. وشاءت بذلك أن تكيل بمكيالين لمن تسميهم بـ «الإسلاميين»؛ إذ هاجمتهم هذه المرة - بدهاء - بسلاحهم عينه. حتى إن الكتاب بدأ بإشارة حادة إلى نسب قريش، بل نسب النبي الذي يمتد إلى أبراهام لافتة الانتباه إلى ما يعنيه الانحدار من هذا الاسم الأخير من حرج. هنا أيضاً أرادت شارلي من قرائها، وتلكم مهنتها، أن يضحكوا! إذ تم الإتيان فيه كذلك على الصفة التي تلصق كثيراً في الغرب بالنبي، ألا وهي مزاولة القتال واستمراء الحرب!

يبدو من كل هذا أن التجديف بالإسلام والمسلمين يدرّ أموالاً هائلة على شارلي إيبدو، وبينما هي استساغت الأمر، ظلت تعيد كرّتها، كلما ضاقت بها الحال. وقد عرفت مبيعاتها انهياراً فادحاً في السنوات الأخيرة، فصارت تطبع آلاف النسخ كل مرة، وتنبعث من رمادها كل كرة.

وإلا فماذا تقصد شارلي بتعرضها لحياة النبي؟ وكم من كتاب مصور سيلزمها، مادام الإصدار الحالي ليس سوى الجزء الأول؟

تواصل صحيفة «شارلي إيبدو» الساخرة إثارة الجدل بين أوساط المسلمين، بنشر شريط مرسوم يحكي سيرة الرسول(ص). الصحيفة الفرنسية صارت تختصر نقاشاتها في قضايا الهوية، والمعتقد الديني، وتنتقل، تدريجياً، في قناعاتها، من اليسار إلى اليمين.

في مكتبه الضيق، بصحيفة شارلي إيبدو، المكتظ ببعض الكتب، الملفات الإدارية، الرسومات، وصور افتتاحيات الجريدة للسنة الماضية، لا تنكرنا ملامح ستيفان شاربوني(المدعو شارب - Charb) سوى بملامح واحدة من شخصيات أميلي نوتون الهادئة والثائرة في آن معاً. بلحيته الشقراء، صوته الخافت ونظراته الخجولة، يمنحنا الرجل انطباعاً بالوقار والحنكة. وعندما يتكلم شاربوني (45 سنة) فإن حديثه سيقتصر في الغالب على الصحيفة التي يسيرها منذ مايو2009، والتي لا تمل من إثارة الجدل أوروبياً، عربياً، وحتى دولياً، والتنمر من الشكاوى والاستدعاءات القضائية التي يتلقاها دورياً.

من المغرب إلى عمان، لا يكاد يمر اسم «شارلي إيبدو» دونما إثارة حساسية، أو تحريك مشاعر كره أو إعجاب في نفسية القارئ. الصحيفة الفرنسية الساخرة صارت، في السنتين الماضيتين، واحدة من أشهر الصحف الفرنسية في الخارج، ومدير تحريرها يعرف تهافتاً إعلامياً، وحضوراً يتجاوز حضور مديري تحرير صحف عريقة، مثل «لوموند» أو «لوفيغارو».

أن تسخر من الربيع العربي

تنطلق «شارلي إيبدو» (تأسست بداية السبعينيات) من قناعة سياسية يسارية، فهي «تمثل اليسار بمختلف أطيافه» يقول شارب. حيث ساندت الصحيفة نفسها، الربيع الماضي، المرشح الاشتراكي فرانسوا هولاندا في سباق محموم مع الرئيس الأسبق نيكولا ساركوزي، نحو قصر الاليزيه، كما أنها، في الوقت نفسه، لا تتوانى في السخرية من مواقف اليمين المتطرف، اليمين الكاثوليكي، التنظيميات الإسلامية الراديكالية، بما يتماشى مع خيارات الجيل الأول من مؤسسي الصحيفة، الذين أرادوها ناطقاً باسم الهامش ومدافعاً عن الأقليات المسحوقة في المجتمع. ولكن، في فرنسا، المعادلة الإعلامية ليست دائماً ثابتة، و«المثالية الصحافية» التي طالما دافع عنها الكاتب والصحافي المخضرم جون دانيال (1920) ليست واردة أوقات الأزمة. فالصحيفة الساخرة ذهبت بعيداً في دفاعها عن حقها في حرية التعبير، التي يكفلها القانون الفرنسي، واستثمرت الحساسيات الدينية، و«سرعة تفاعل

وغضب مسلمي فرنسا» لترفع، في وقت قياسي، أرقام مبيعاتها. شهر فبراير 2006، وزعت «شارلي إيبدو» حوالي 400,000 نسخة (بعدما كانت تكتفي بحوالي 150,000 نسخة)، والسبب: إعادة نشر الرسوم الكاريكاتورية المسيئة للرسول(ص)، كما نشرتها سلفاً الصحيفة الدنماركية «يولانس بوستن»، مما دفع عميد مسجد باريس إلى رفع قضية ضدها، لم تساهم سوى في الترويج للصحيفة، وإكسابها مزيداً من القراء والمتعاطفين. مع شهر يوليو 2008، دخلت الصحيفة أزمة سياسية عميقة، أثرت كثيراً على مردوديتها وسمعتها بين القراء، بعد إقالة أحد أعمدتها المهمة: الصحافي موريس سيني(1928) بتهمة معاداة السامية.

قضية حركت زوبعة وسط الرأي العام، وورطت مثقفين في ردود فعل متناقضة. الصحيفة الساخرة، التي طالما اشتهرت بدفاعها عن حرية الرأي، خلعت يوماً واحداً من أقنعتها، وتخلت عن أحد صحافييها، دفاعاً عن منهج الدولة العبرية. حينها فقط أدرك القراء أن للصحيفة خطأً أحمر وأن سخريتها إنما هي «سخرية جبانة» بحسب تعبير طارق رمضان.

عام 2010 وجدت الصحيفة نفسها في مواجهة تقلص أرقام المبيعات، فالأزمة الاقتصادية التي مست القارة العجوز إجمالاً لم تستثن قطاع الإعلام. حقيقة دفعتها إلى رفع سعر النسخة الواحدة منها، من 2 يورو إلى 2.5 يورو. خطوة لم تكن كافية لخفض العجز وإنعاش المداخيل في سوق إعلامي فرنسي يشهد منافسة جد قوية. وانخفض عدد النسخ الموزعة أسبوعياً إلى حوالي 45,000 نسخة، غالبيتها نسخ الاشتراكات. لكن الوضع الصعب لم يستمر طويلاً، فقد جاء الربيع العربي وصعدت الحركات الإسلامية، في تونس ومصر، إلى الواجهة (التي استفادت من تصويت التونسيين والمصريين المقيمين في أوروبا إجمالاً، وفرنسا خصوصاً)، ليمنح الصحيفة فكرة «استفزازية»، تمثلت في نشر عدد خاص تحت عنوان «شريعة إيبدو». ففي الثاني من تشرين الثاني/نوفمبر 2011، نشرت الصحيفة عدداً خاصاً، اختارت له النبي محمد (ص) رئيساً للتحرير، مع نشر رسم كاريكاتوري له على الصفحة الأولى، وتعليقاً جاء فيه: «مائة جلدة لمن لا يضحك»، مع توقيع عمود صحافي باسمه أيضاً بعنوان «شراب حلال».

ولم ينتظر بعض «أصحاب النوايا الحسنة» طويلاً ليردوا بعنف على الصحيفة، برمي مقرها(جادة دافو – باريس) بزجاجات حارقة (مولوتوف)، مع قرصنة موقعها الإلكتروني، ونشر صور مكة المكرمة، وإرسال تهديد لمدير التحرير عبر صفحتها على الفيسبوك. حينها انتفضت الساحة الثقافية الباريسية، بأكملها، وتدخل وزراء دفاعاً عن شارلي إيبدو وعن حقها في حرية التعبير، وصرح وزير الثقافة الأسبق فريديريك ميتيران: «لن نتسامح مع التهديدات ومحاولات تخويف شارلي إيبدو». وتكررت «مراودة الصحيفة لرموز الإسلام» شهر سبتمبر الماضي، بنشر رسومات كاريكاتورية جديدة للرسول(ص)، تزامناً مع صدور فيلم «براءة المسلمين» الذي أثار سخط الجماعات الدينية، في كثير من الدول المسلمة. وقتها لم تكن ردة فعل مسلمي فرنسا بالحدة نفسها، كما لو أن منطق تجاهل الصحيفة، والنظر إليها باعتبارها مجرد وسيلة إعلامية، قد ترسخ في ذهنية البعض. تكرر نشر رسومات كاريكاتورية لنبي الإسلام أفقد «شارلي إيبدو» جاذبيتها واستفزازيتها السابقتين.

ركوب الموجة

في فرنسا، تبقى الأسبوعية الساخرة «Le Canard enchaîné»، العنوان الأهم في هذا النوع الصحافي. فهي الصحيفة الفرنسية الوحيدة التي تحافظ على استقلاليتها المادية، ترفض رفضاً قاطعاً نشر إشهار على صفحاتها الثماني، كما تتجنب «التخندق» في توجه سياسي معين ضد الآخر، مما منحها مصداقية وانتشاراً و«توازناً مادياً جيداً» تحسدها عليه نظيراتها من الصحف الأخرى، مثل «شارلي إيبدو» التي لم تستكمل حلقة رسوماتها الكاريكاتورية عن النبي، وأصدرت، مطلع الشهر الماضي، أول شريط مرسوم يحكي سيرة الرسول(ص)، بغلاف ينطلق من كليشيه، نرى فيه الرسول وهو، في الصحراء، يمسك بناقة. الشريط المرسوم البيوغرافي يعتمد - بحسب شارب - على سيرة الرسول الحقيقية. «تصوير الرموز الدينية كاريكاتورياً ليس فعلاً محرماً، والشريط المرسوم لا يستهدف المساس بشخص الرسول» يضيف المتحدث. ولكن ما نسيه شارب، هو أنه بالتركيز على الإسلام، واللعب على مشاعر مسلمي فرنسا، فهو يقترب من نزعة اليمين المتطرف، ويتخلى تدريجياً عن قناعاته اليسارية. «شارلي إيبدو» التي طالما كرست صفحاتها للسخرية من مارين لوبان، وقبلها والدها جون ماري لوبان، الزعيم التاريخي لحزب الجبهة الوطنية اليميني، تحصر اليوم نقاشاتها في مسألة «الهوية الدينية في فرنسا»، وتغض الطرف عن قضايا أهم. فقد صارت، بتحمسها في الدفاع عن حرية التعبير، وبحثها عن صفحات إشهارية، تقترب من المفهوم الشعبوي للعمل الصحافي، أكثر من الحفاظ على استقلالية الرأي الذي سبقت إليه «Le Canard enchaîné».





مرزوق بشير بن مرزوق

مراكز البحوث بين العلم والسياسة

لسنوات طويلة لم يعرف الوطن العربي مراكز بحثية مستقلة في مجالات المعرفة المختلفة، ولم يتوفر لنا متى قام أول مركز بحثي علمي وموضوعي ومحايد ومستقل في الوطن العربي، لكن المتتبع لنشأة المراكز البحثية على مدى السنوات الماضية سوف يجد أن هناك نوعين من المراكز، نوعاً منها يتبع المؤسسات الصحفية، ونوعاً آخر يتبع المؤسسات الأكاديمية، فبينما يعمل النوع الأول من المراكز على متابعات الأحداث الآنية واستقرائها بأسلوب الفعل ورد الفعل الآني دون خضوعها لشروط البحث العلمي، يهتم النوع الثاني بالدراسات الأكاديمية ويخضعها للمواضيع والمناهج الجامعية، ورغم تمسكها بالمنهجية البحثية، لكن معظم ما تقوم به هذه المراكز هو تقييم المواضيع من أجل الترقية المهنية للدارسين في الجامعة.

كانت السياسات والقواعد التي تتبعها تلك المراكز، رغم تقيدها في معظم الأحيان الظاهري بالقواعد البحثية، إلا أنها تخضع في النهاية للسياسات والتوجهات التي تفرضها السلطة وتدخلاتها المباشرة في الاختيار والفسح لذلك الدراسات التي تنشرها المراكز، بل أحياناً تطالب (أي الحكومات) تلك المراكز بعقد مؤتمرات ونشر دراسات تدعم القرارات والمواقف السياسية للدولة، أي أن المراكز في هذه الحالة عبارة عن ذراع من أذرعة الدولة وجزء من آلتها السياسية.

في السنوات الأخيرة اكتشفت السلطات في عدد من الدول العربية أن تأثير تلك المراكز التي تتبعها بشكل مباشر أو التي تمولها محدود جداً في إقناع الرأي العام بالقضايا التي ترغب الدولة المعنية إيصالها للرأي العام، وعليه سمحت بإنشاء مراكز للدراسات والبحوث مستقلة بمسميات محايدة لتوحي بأن تلك المراكز هي من تملك قرارها والتحكم في نتائج دراساتها دون تدخل السلطات، ومع ذلك استمرت هذه المراكز بنفس السياسات السابقة عند اختيارها لمواضيع البحث والدراسة وعند اختيارها لعناوين المؤتمرات واللقاءات العلمية وانتقاء أسماء المشاركين والمحاورين فيها.

بينما يشكل التوجيه والتدخل المباشر من الحكومات في إدارة المراكز والبحوث العلمية في الوطن العربي الضعف الأساسي في قيام هذه المؤسسات بواجبها العلمي والمنهجي في خدمة الرأي العام، هناك أيضاً أسباب أخرى تضعف من أداء هذه المراكز، منها انخفاض نسبة المخصصات المالية التي تصل إلى0.30٪ من الدخل القومي في الدول العربية، بينما تصل في إسرائيل وحدها إلى6.1٪ من الدخل القومي، كما لا تتوفر للمراكز الصلاحيات القانونية للوصول إلى المعلومات المطلوبة لدى الجهات الرسمية والتي تخدم البحث المطلوب، إضافة إلى مشاكل لوجستية ومهنية داخل بنية المراكز العلمية ذاتها.

إن الوطن العربي في حاجة إلى مراكز بحثية مستقلة خصوصاً مع المتغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية المتوالية أكثر من أي وقت مضى حتى تتمكن هذه المراكز من المساهمة في صنع القرار السياسي والمشاركة في التخطيط الاستراتيجي لمسيرة الأمة على أسس علمية ومنهجية بعيدة عن القرارات المزاجية والانفعالية والآنية التي غيبت القرارات السابقة الصائبة، وراكمت المشاكل أكثر من حلها.



جزائريون يريدون «بوكر» مغاربية



الجزائر - نوّارة لحرش

أثار إعلان القائمة القصيرة لجائزة البوكر لهذا العام، جملة من الانتقادات من بعض الكتاب والإعلاميين الجزائريين، بسبب إقصاء روايتي كل من أمين الزاوي وواسيني الأعرج من لائحة دورة 2013. ففي الوقت الذي كتب فيه الزاوي على صفحته بالفيسبوك، مباركاً للروائيين الـ6 الذين وصلت رواياتهم إلى اللائحة القصيرة، وعبر واسيني الأعرج، من جهته، عن رأيه بأن الواصلين الى القائمة القصيرة يستحقون ذلك، وبأن اختيارات اللجنة، جاءت لتشجيع الأقلام الشابة، كتب آخرون باستياء وتنمر، منتقدين إقصاء الروايتين، وذكر الكاتب والصحافي حميد عبد القادر: «أعتقد أنه حان الوقت للتخلي عن المركزية العربية. لا بد من خلق تقاليد أدبية جزائرية ومغاربية». في حين كتب الناقد بن ساعد قلولي: «كنت أدرك منذ البداية أن المشاركة الجزائرية ممثلة في روايتي (أصابع لوليتا) لواسيني الأعرج و(حادي التيوس) لأمين الزاوي في جائزة البوكر العربية لا تتجاوز كأقصى حد الوصول إلى القائمة النهائية القصيرة ولم أشأ التصريح بذلك أملاً في مفاجأة ما، وها هي تقصى الآن حتى من الوصول إلى القائمة القصيرة، وهذا بسبب عوامل أخرى إعلامية وخارج نصية، طالما أن لكل جائزة من الجوائز العربية مهما كانت أهميتها وسياقات تشكلها، موضوعاتها أو الموضوعات القريبة من توجهاتها الأيديولوجية ومساحات الضغط المعياري»، كما أرجع قلولي خروج روايتي الزاوي وواسيني إلى الإعلام الثقافي في الجزائر الذي يفتقر الى «إعلام ثقافي قوي وفاعل ومؤثر في المشهد الثقافي والإعلامي العربي وفي ذائقة المتلقي والقارئ العربي، إعلام منتج في آلياته الدعائية بالمعنى الفاعل لإحداث نوع من التوازن والفاعلية في التداول الإعلامي لمختلف أنماط الخطاب الروائي العربي، والبالغ التأثير ولفت انتباه صناع القرار الثقافي على مستوى الجوائز العربية بأهمية المنجز الإبداعي الجزائري عموما».

دراسة تحذر من اللابتوب



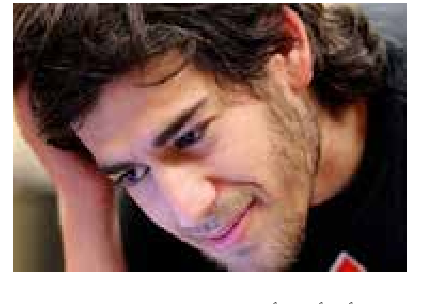
حذّرت دراسة أميركية من أن الإفراط في استخدام «اللاب توب» قد يرتبط بفقدان الخصوبة عند الرجال، لأن الحرارة المنبعثة من الجهاز تؤثر على السائل المنوي وتضعفه، ونصحت الدراسة الرجال الراغبين بالزواج والإنجاب بالتفكير قبل استخدام الكمبيوتر المحمول بسبب ارتباطه بالعقم.

وأكّد الدكتور طه عبد الناصر أستاذ طب وجراحة الذكورة بجامعة القاهرة أن وضع الكمبيوتر المحمول «اللاب توب» على الركبتين يرفع درجة حرارة الخصيتين ويجعلهما غير قادرتين على إنتاج السائل المنوي.

وصرّح عبدالناصر بأن أغلب مستخدمي الجهاز يضعونه على ركبتيهم، ويعد هذا أمراً في غاية الخطورة، لأن الجهاز يبعث بأشعة كهرومغناطيسية ترفع درجة حرارة الأنسجة القريبة، ومنها الخصيتان.

وأضاف عبد الناصر: «إن الخصية موجودة خارج الجسم، لأنها تحتفظ بدرجة حرارة أقل من الجسم درجتين وهذا المناخ المثالي لعملها، وتسخينها يعني عجزها عن إنتاج السائل المنوي وضعف الخصوبة عند الرجال»، ناصحاً مستخدمي الجهاز بوضعه على منضدة أو مكتب حتى يتفادوا آثاره الضارة.

انتحار عبقري الإنترنت



مـات ارون شـوارتـز نشط الإنترنت وعبقري الكمبيوتر، والذي ساعد في ابتكار نسخة مبكرة من نظام (أر أس أس) لتغذية الإنـتـرنـت، والـذي كـان يـواجـه اتهامات جنائية اتحادية في قضية تحايل مثيرة للجدل منتحراً عن عمر يناهز «26» عاماً.

عثرت الشرطة على جثة شوارتز في شقته في بروكلين بنيويورك، وذكرت تدوينة يـوم السبت من كـوري دكتورو مؤلف قصص الخيال العلمي وأحد أصدقاء شـوارتـز أنـه ينسب الفضل على نطاق واسـع لشوارتز في كونه المشارك في وضع مواصفات نظام (أر أس أس 1.0) لتغذية الإنترنت والتي عمل عليها وهو في سن الرابعة عشرة.

و(أر أس أس) صيغة لنقل المحتوى من مواقع تتغير بشكل مستمر مثل البرامج الإخـبـاريـة والـمـدونـات إلـى المستخدم. وأصـبـح شـوارتـز أحـد رمـوز الإنترنت لمساعدته في توفير جبل حقيقي من المعلومات مجاناً للناس من بينها ما يقدر بنحو 19 مليون صفحة من وثائق المحكمة الاتحادية من نظام باسير القانوني.

ولكن شوارتز واجه مشكلات في يوليو 2011 عندما اتهمته هيئة محلفين كبرى اتحادية بالتحايل عن طريق الكمبيوتر واتـهـامـات أخـرى لها صلة بمزاعم عن سرقة ملايين من المقالات والـدوريـات الأكاديمية من أرشيف رقمي في معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا.

تطبيقات فيسبوك ويوتيوب تضيء عالم الهواتف

سجلت اللعبة الالكترونية انجري بيردز (الطيور الغاضبة) وانستجرام وفيسبوك إقبالاً يجعلها بين أكثر التطبيقات التي تم تحميلها في 2012 لكن نجوماً جديدة بدأت تسطع في عالم الهواتف الذكية وأجهزة الكمبيوتر اللوحية. ووفقاً لما ذكرته شركة (فلوري) لتحليل البيانات فقد قضى المستهلكون في 2012 ساعتين يومياً في المتوسط في استخدام تطبيقات الهواتف المحمولة بزيادة قدرها 35 بالمئة مقارنة مع 2011. ومن المتوقع أن يستمر العدد في الزيادة في 2013.

ولا تزال بعض الفئات مثل تطبيقات التواصل الاجـتـمـاعـي والأخـبـار والترفيه وتعديل الصور والألعاب تستحوذ على اهـتـمـام المستهلكين.



ويتصدر يوتيوب وانجري بيردز قائمتي التطبيقات المجانية والمدفوعة على الترتيب في نافذة التطبيقات الخاصة بشركة أبل (آب ستور). لكن في نفس الوقت انضمت بضعة تطبيقات صدرت في 2012 سريعاً إلى قوائم التطبيقات الأكثر تحميلاً وتحقيقاً للإيرادات خلال العام. وسرعان ما اكتسبت لعبة درو سامسنج أو (ارسم شيئا) على هواتف آي فون والهواتف التي تعمل بنظام انـدرويـد شعبية عند إصـدارهـا في فـبـرايـر/شـبـاط وبـرغـم تـراجـع الإقبال عليها إلا أنها ظلت ثاني أكثر اللعب المدفوعة تحميلاً في 2012 على أجهزة انرويد وأبل.

اكتشف المنتجات المزيفة بهاتفك الذكي

كشفت شركة «براندباونتي» الأميركية عن تطبيق إلكتروني يـسـمـح لـلـمـسـتـخـدم بـتـحـديـد المنتجات المزيفة أو المقرصنة عبر هاتفه المحمول.

وقال جوناثان غونين وهو أحد مؤسسي «براندباونتي» في مؤتمر «تك كرانش ديسرابت» التكنولوجي في سان فرانسيسكو إن هذا التطبيق هو «حل بسيط ومرح وفعال يحول المستهلكين إلى حراس للماركات». واعتبر أن التزوير والقرصنة كلفا الاقتصاد الأمـيـركـي بين 1200 و1700 مليار دولار السنة الماضية. ويـتـيـح التطبيق للمستخدم تسجيل نقاط والفوز بجوائز من خلال استخدام هاتفه الذكي لنشر صـور أو مـواصـفـات لمنتجات مزيفة. ويعتبر أصحاب الماركات هـذا التطبيق مـصـدراً مباشراً للمعلومات المتعلقة بانتهاكات محتملة في السوق.



ستار بهشتي
«خالد سعيد» الإيراني



تداولت الصحف الإيرانية، لا سيما المعارضة منها أخباراً عن مقتل المدون الإيراني «ستار بهشتي» 35 عاماً، جراء التعذيب على يد الشرطة الإيرانية.

وتتشابه حالة مقتل هذا المدون مع حالة الشاب المصري «خالد سعيد»، الذي أثار مقتله موجة غضب شعبية عارمة في مصر وردود أفعال من منظمات حقوقية عالمية، تلتها سلسلة احتجاجات سلمية في الشارع في الإسكندرية والقاهرة نظمها نشطاء حقوق الإنسان الذين اتهموا الشرطة المصرية باستمرار ممارستها القمعية في ظل حالة الطوارئ.

الأمر نفسه يتكرر في إيران، حينما اعتقلت شرطة المعلومات، المدون بهشتي في 30 سبتمبر 2012م، بتهمة القيام بأنشطة على شبكات التواصل الاجتماعي والفيسبوك تهدد الأمن القومي الإيراني. ثم زجه في سجن آفين، وإعلان النائب العام «محسن إيجائي» وفاته في 3 نوفمبر 2012م، دون تفسير لأسباب الوفاة.

بعد ذلك تخرج معلومات من داخل سجن آفين حول تعذيبه أثناء استجوابه. وتبدأ سلسلة من الانتقادات داخل صحف المعارضة، وعبر كافة تياراتها وعلى رأسها جبهة المشاركة، وجبهة الثورة الخضراء في الخارج، والمجلس الوطني للمقاومة الوطنية التابع لمنظمة مجاهدي خلق اليسارية.

وأمام الضغط الإعلامي الخارجي، وتصريحات المتحدثة باسم الخارجية الأميركية «فيكتوريا نولاند»، في 9 نوفمبر، حول تعذيب بهشتي بسبب آرائه السياسية بدأ بعض نواب البرلمان الإيراني يطالبون بالتحقيق في مسألة مقتل بهشتي، وحقيقة تعرضه للتعذيب أثناء استجوابه داخل سجن آفين.

وتفاقمت الأزمة مع تصريحات المسؤولين وهيئة الطب الشرعي المتتابعة والمتناقضة، والتي بدأت بالحديث عن وفاته بسبب تعرضه لضغوط نفسية مفرطة، وانتهت بإقرار تعرضه لحالة تعذيب على يد أفراد على أيدي السلطات، مما أدى إلى تحرك إسماعيل أحمدي مقدم، قائد الشرطة الإيرانية، وعزله للعقيد محمد حسن شكريان، رئيس الشرطة في العاصمة طهران؛ لقصوره في تأدية واجباته.

بعد ذلك بدأت المعارضة الإيرانية في الداخل والخارج، بكافة أطيافها المتعارضة تتعامل مع «ستار بهشتي» على أنه رمز وطني، وأنه دلالة واضحة على عسف النظام الحاكم بالشعب الإيراني، وعدم احترامه لحرية وكرامة المواطن الإيراني.

الحمامة الملتبسة



أعلنت مديرية أمن القليوبية (شمال القاهرة) مؤخراً عن خبر طريف، يتعلق بالعثور على حمامة من نوع «الزاجل» معلق في قدميها رسالة وميكروفيلم، وذلك بعدما عثر أحد حراس الأمن بأحد المصانع على الحمامة وهي مصابة في قدمها، وأثناء قيامه بالإمساك بها عثر في القدم الأولى على رسالة مكتوب عليها «إسلام إيجبت»، وفي القدم الأخرى عثر على ميكروفيلم.

انشغلت صفحات الفيسبوك كعادتها مع أي خبر طريف، فكتبت سمر نور معلقة على الواقعة:

ما ذنب الحمام؟ تعدينا مرحلة العبث وطايرين لمرحلة العبث الزاجل.

وكتب سامح سمير: قوات الأمن تعثر على حمامة زاجل معلق في إحدى قدميها رسالة، وفي القدم الأخرى ميكروفيلم، وفي بطنها فريك ورز معمر بالمكسرات والكبد والكلاوي.

أما صفحة «هنا الثورة» فقد ألفت عدة تعليقات ساخرة منها:

- الرئاسة تطلب الإفراج الفوري عن الحمامة ولا مجال لقيد الحريات.
- حمدين صباحي: مصر لكل أنواع الحمام.
- شفيق: الرسالة برجل الحمامة غير مبررة.
- الشيخ محمد شعبان: هاتولي حمامة
- عبد المنعم الشحات: الحمام أصلاً حرام.
- عصام سلطان: حمامة فلول.
- عبد الله بدر: حمامة أتت لنشر الفسق بين الحمام الطاهر.
- عكاشة: الحمد لله أنا متخصص بط مش حمام.
- مرتضى منصور: السي دي موجود ياست حمامة.



باب الشمس.. باب الأمل

قـرر أكـثـر مـن 250 فلسطينيا وفلسطينية إقامة قرية «باب الشمس» فـي مـا يـعـرف بمنطقة E1. وقـال النشطاء في بيان صدر عنهم نشروه على صفحات فيسبوك وتويتر، «نعلن نحن، أبناء فلسطين، من كافة أرجائها، عن إقامة قرية «بـاب الشمس» بقرار من الشعب الفلسطيني، بلا تصاريح الاحـتـلال، وبـلا إذن من أحـد، لأنها أرضنا ومن حقنا إعمارها، ولقد اتخذنا قراراً بإقامة قرية «باب الشمس» على أراضـي ما يسمى بمنطقة E1 والتي أعلن الاحتلال قبل شهور عن نيته إقامة 4000 وحدة استيطانية عليها. لأننا لـن نصمت على استمرار الاستيطان والاستعمار في أرضنا، ولأننا نؤمن بالفعل وبالمقاومة، نؤكد بأن القرية ستصمد إلى حين تثبيت حق أصحاب الأرض على أراضيهم».

وتـقـع منطقة E1 عـلـى أراض فلسطينية شـرق مدينة الـقـدس بين مستوطنة معاليه أدوميم الواقعة على أراضـي الضفة الغربية المحتلة وبين القدس، وتبلغ مساحتها حوالي (13) كيلومترا مربعا.

وحول تسمية المدينة بباب الشمس قال النشطاء إن الاسم مستوحى من رواية «باب الشمس» للكاتب اللبناني الياس خوري، وهي رواية تحكي عن تاريخ فلسطين ونكبتها من خلال قصة حب بين البطل الفلسطيني يونس الذي يذهب للمقاومة بينما تظل زوجته نهيلة متمسكة بالبقاء في قريتها بالجليل وطوال فترة الخمسينيات والستينيات يتسلل من لبنان إلى الجليل ليقابل زوجته في مغارة «باب الشمس».

على الـرغـم من قيام قـوات الأمـن الإسـرائـيـلـيـة، بـإخـلاء مخيم «بـاب الشمس» بالقوة واعتقال النشطاء إلا أن المبادرة النضالية اعتبرت إبداعاً جديداً في مسار المقاومة الفلسطينية الشعبية، وقد تركت صدى كبيراً على صفحات الفيسبوك وتويتر وتبادلها النشطاء وشجعوا عبر صفحاتهم من قاموا بها.

أجهزة إلكترونية جديدة في 2013



10 أجهزة إلكترونية جديدة من المنتظر أن تغير أسـلـوب الحياة، ينتظرها متابعو التكنولوجيا الحديثة عام 2013 . وأهمها فوجيتسو «لايف بوك» عبارة عن جهاز كمبيوتر محمول وجهاز لوحي وهاتف نقال، الثلاثة في جهاز واحد يمكن ضمها معاً أو فكها والعمل بأي من ثلاثتها باستقلالية تامة وتعتمد على نظام تشغيل واحد.

* نـظـارات الـواقـع الافـتـراضـي من المنتظر طرحها بواسطة جوجل منتصف عـام 2013 وتمكن مرتديها من رؤية شاشة متصلة بهاتفه الجوال وتعطيه إرشادات ومعلومات خلال السير.

* هـاتـف جـوال قـابـل لـلـطـي من سامسونج من المنتظر طرحه العام المقبل ضمن سلسلة جالاكسي الشهيرة.

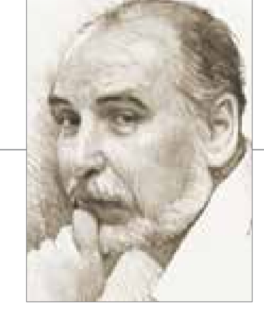
* مايكروسوفت «سـيـرفـس بـرو» يخوض منافسة في الأسواق من جديد بقدرات أكبر على التفاعل مع ويندوز 8 وقـدرة على التكيف مع كل برامج ويـنـدوز، جهاز لوحي قريب جـداً من الكمبيوتر المحمول.

* بلاك بيري 10 هو آخر محاولات شركة أر أي إم للحاق بسباق الهواتف النكية مع أبـل وهـواتـف الأنـدرويـد ، وتسعى إلى ذلك بنظام تشغيل أكثر تـطـوراً وبتصميم جديد للبلاكبيري ومحبيه.

* الأي باد 5 من المنتظر طرحه بنهاية 2013 لمواجهة ابـتـكـارات الشركات الأخـرى ويـأتـي بـوزن أخـف وشاشة أفضل من النسخ السابقة لأي باد.

* بلاي ستيشن 4 نسخة جديدة من أحد أكثر أجهزة العالم شعبية على مستوى الألعاب.

* بعد النجاح المبهر لشركة أمازون في تصنيع الجهاز اللوحي «كيندل فاير» والـقـارئ الإلكتروني «كيندل» تدخل أمازون عالم الهواتف النقالة هذا العام.



الطاهر بنجلون

حرية الضمير

بحسب علمي، دساتير العالم العربي لا تقر بمفهوم «حرية الضمير». أتذكر أن هذا الخيار طرح، ربيع 2011، فترة تعديل الدستور المغربي، لكن مقاومة القوى المحافظة، ذات التوجه الديني فرضت في النهاية منطقها. في تونس كما في القاهرة، دار النقاش حول إمكانية تطبيق الشريعة من عدمها. وبان، بشكل جلي، فكر الشريعة على النص. سنجد الحال نفسه تقريباً في ليبيا، رغم هزيمة التيار الإسلاموي في الانتخابات. لما لا يتمتع المواطن العربي، البالغ والمسؤول، العاقل والوطني، بـ«حرية الضمير»؟ رغم أنه ليس سوى أمر طبيعي في عدد من الدول المتقدمة والمعاصرة؟ لما لا يمتلك الفرد العربي الحق في العيش الحر؟ لأنه غير معترف به ككيان واحد ومتفرد.

المجتمع العربي – الإسلامي يمنع الفرد من البروز، هو مجتمع يفضل النظر إلى العائلة، الجماعة والقبيلة. هذا ما يمنع المرأة من التمتع بنفس الحقوق مثل الرجل. مستوى تحضر المجتمع يحدده وضع المرأة. كلما نالت المرأة حقوقاً تقدم البلد خطوة نحو المعاصرة والتطور. فحقيقة عدم الإقرار بالفرد ككيان مستقل تخدم الديكتاتوريات، فالفرد هو صوت، حق، مرادف للحرية.

حيثما أذهب لإلقاء محاضرات، أطلب مقابلة تلاميذ المدارس الابتدائية. أرى أن التواصل مع اليافعين أمر أساسي للكاتب، فمعهم ستطرح أسئلة عن عمله، عن دوره وعن مجتمعه. كنت، مؤخراً، في مدرسة مزدوجة، عربية وفرنسية، بالدار البيضاء. واحد من الأسئلة المهمة التي طرحت عليّ، أو بالأحرى الملاحظة التي طرحت: «لماذا يتصل العالم العربي والإسلامي بسمعة سيئة؟»، هكذا تساءلت صبية لم تتجاوز سن الثانية عشرة. رغم فهمي لطرحها، فقد طلبت منها أن توضح لي سؤالها. وأضافت: «الأوروبيون لا يحبون الإسلام. يقولون بأنه مصدر الإرهــاب..». حاولت أن أشرح لها الأمر ببساطة وبشكل مباشر. تكلمت عن المغالطات، عن البروباغندا الغربية ضد الدول الإسلامية كما أشرت إلى أن بعض المسلمين يساهمون، بأفعالهم، في نشر صورة سيئة عن الواقع.

نحن نفتقد للحرية. نعيش اضطراباً. الأطفال يشعرون به ويعبرون عنه بلغتهم. إعاقتنا هي الخوف من الحرية. هل تهدد حرية الفرد دولة؟ هل إذا رفض مواطن جانباً من جوانب الدستور، فإن الدولة ستضعف؟ هي تخفي هشاشتها بمرجعيات مقدسة، غالبيتها دينية.

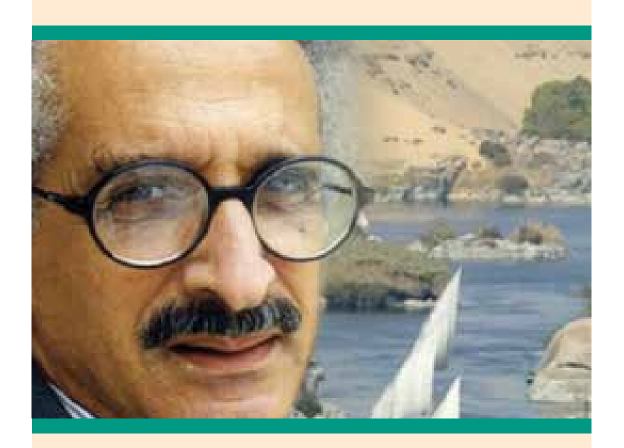
وما دمنا لم نفصل بين الدين والحقل السياسي، فإننا لن نستطيع التقدم. وهنا الفصل لا يعني الإلغاء. فالعلمانية تعني، بالدرجة الأولى، احترام الدين، احترام كل الديانات. هي حق الفرد في ممارسة ديانته إذا أراد دونما فرض ممارستها على الآخر. المؤمن يعيش في صلة مباشرة مع الخالق. وهو الوحيد المسؤول عن أفعاله، هذا هو المقصود بمفهوم «حرية الضمير»، وهي قاعدة وحق ثابت لكل فرد. ولكن، ما يحاول رجال الدين فرضه هو توجيه خطوات كل واحد من أفراد المجتمع، والتدخل في الحياة الشخصية للناس، السماح لهم بما يريدون ومنعهم مما يشاؤون. افتقاد الحرية هي خاصية مشتركة في مجمل الدول العربية، مع ذلك، يواصل المواطنون المطالبة بها.

أيام مظاهرات ميدان التحرير، شهدنا تعارض نظرتين مختلفتين للعالم. الأولى تربط مصيرها بالدين، والثانية بالفرد المسؤول. واعتبر البعض ثوريين، والآخرون محافظين ورادي فعل. في الوقت الراهن، ردات الفعل هي التي انتصرت، مع العلم أن الثورة لم تكتمل.

همس مرة طالب، في جامعة تونس، زمن بن علي، في أذني سائلاً: «هل تؤمن بالله؟». كان بإمكاني أن أجيب بنعم وأنهي السؤال، لكن عمقت الموضوع وأجبته: «سؤالك يتعلق بجانب شخصي خاص. علاقتي بالله لا تخص أحداً غيري، لست مطالباً بإعلانها أمام الناس جميعاً، تعلم إحترام حرية ضمير الآخر». ردة فعله جاءت غريبة: «إذن، أنت ملحد!». أخبرته أنه لم يفهم شيئاً. كان من الصعب عليّ أن أشرح له رسالة العلمانية. زد على ذلك أن البعض يخلط عمداً بين العلمانية والإلحاد، وهو أمر خاطئ تماماً. فنحن لم نعود أبناءنا على الحوار.

نحن لم نعود أبناءنا على النقاش، على التعارض في الرأي، على الحوار المشبع بالإثباتات. نحن نعيش مرحلة حيث البعض يعتقد أن مشاكلنا ستحل بالعودة إلى الدين. الدين يلعب دوراً ما، الإنسان بحاجة إليه. فهو ليس مطالباً بأن يدير له ظهره، بل فقط أن يمارسه في صمت. ما دمنا لم نفتح نقاشاً عن مكانة الدين في حياة المجتمع، فسنظل نتجنب طرح الإشكاليات الحقيقية والتقدم نحو معاصرة مسؤولة، تضاهي عصر النهضة التي صدرها الإسلام إلى العالم بين القرنين التاسع والثاني عشر الميلاديين.

العدد القادم:



صنع اللّه إبراهيم:

حاولوا شراء صمتي عن جرائم النظام

حوار



فيصل دراج يكتب:

تحولات البطل في الرواية العربية



الصندوق

أسطورة حلوة
أسطورة مُرة

يحمي النفيس، يحمي المقدس، يحمي السر، يحمي الخديعة.

حياتنا محكومة من الميلاد إلى ما بعد الممات بمجموعة من الصناديق، ومع ذلك نادراً ما يسأل المرء نفسه كم صندوقاً يفتح وكم صندوقاً يغلق في اليوم؟

صناديق تحفظ مقتنياتنا الثمينة، نأتمنها على وجودنا؛ إذ الأوراق التي تربطنا بالحياة، صناديق تصنع الدهشة كصندوق الساحر، صناديق تحمل الفرحة كصندوق العروس الذي يرافقها في بداية حياتها الجديدة، وصندوق بوسعه أن يكون شاهد زور؛ صندوق الاقتراع.

الصناديق ليست مادية فقط، بل معنوية أيضاً. صدرنا صندوق بمفاتيح متعددة تفتح على الآخرين بقدر المودة والاطمئنان الذي نكنه لأحدهم، كل الصدور تذهب إلى القبر بسر واحد على الأقل لم ينكشف أمام آخر.

صندوق النقد، صندوق النذور، والصناديق المالية المتخصصة، بوسعها أن تأخذ المحتاجين إلى بر الأمان المادي أحياناً وإلى الإفلاس غالباً. وأخيراً: الأيديولوجيا؛ النوع الأخطر من الصناديق؛ حيث تتكثف كل مآسي البشرية التي صنعها محاربون عجزوا عن التفكير خارج صندوق انحيازهم السياسي، الديني، أو العرقي.

الصندوق، هو أسطورة حياتنا غير المحتفى بها - ربما لأنها ليست سارة دائماً - لكننا قررنا أن نحتفي بها في هذا الملف!

رسوم الملف للفنان الإيراني مانا نيستاني

جماليات السر المكنون

خليل صويلح

يضع غاستون باشلار في كتابه «جماليات المكان» مفردة الصندوق في صور الألفة ليستدرج مفردات أخرى مشابهة مثل الخزانة والأدراج لجهة التخفّي والسريّة، واستدعاء جدل الداخل والخارج. الصندوق مكمن السر، سواء كان من الخشب أو الحديد. السّر الذي سوف ينتهك بمجرد خلع القفل. المفتاح لا يفضح السّر إذا كان بيد صاحبه. عملية الخلع هي العتبة الأولى لاكتشاف المخبوء والحميمي والعجائبي.

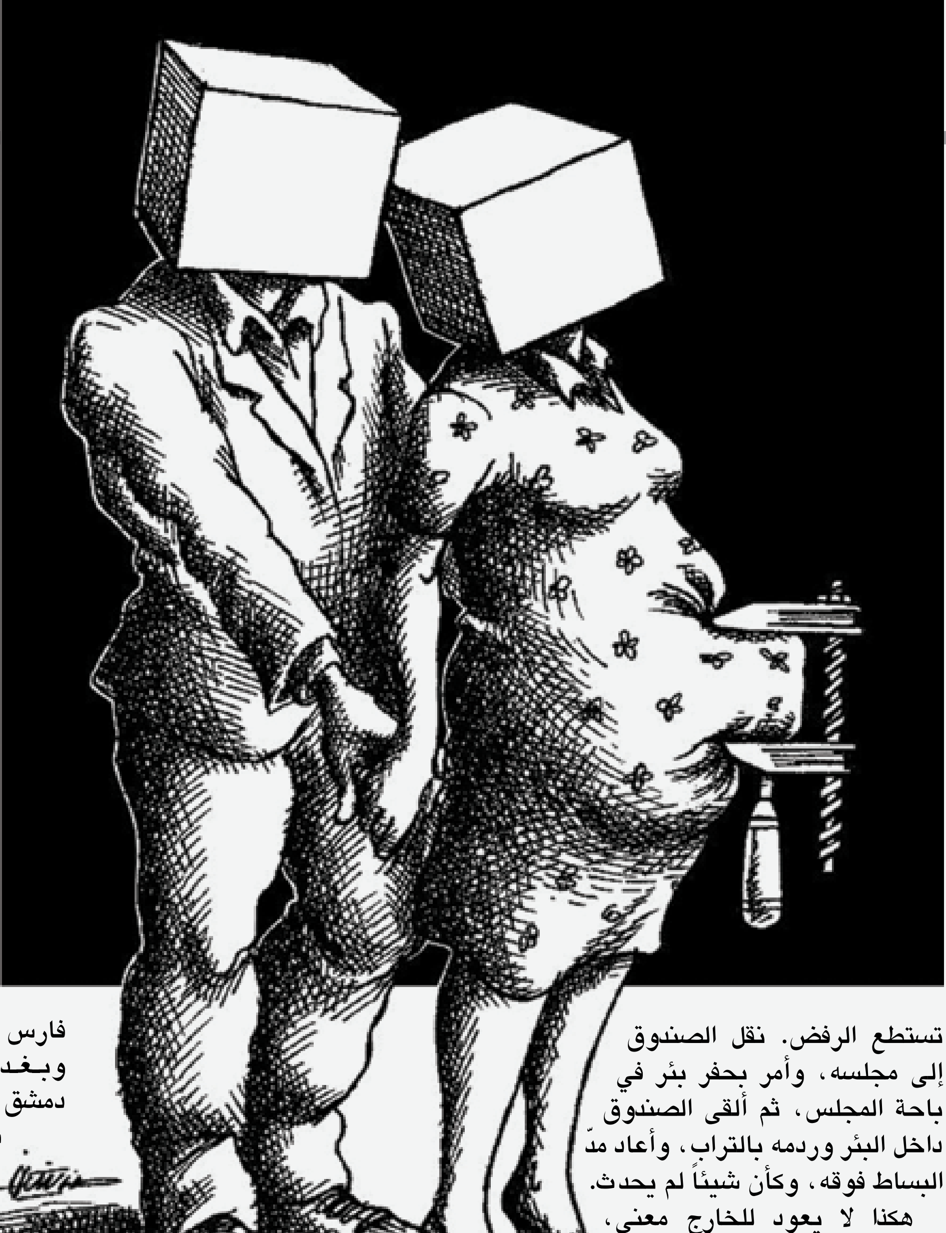
صندوق العروس لا يشبه في محتوياته، صناديق أخرى. ستفوح منه رائحة عطر أولاً، لينفتح المشهد على رغبات محمومة، وأدوات زينة، ومجوهرات، وكحل، وحناء، خلافاً لصناديق الحكايات، ففي الغرف الممنوعة التي تخترعها «شهرزاد» في «ألف ليلة وليلة»، غالباً ما نجد صندوقاً يحذَّر من فتحه، وإلا فستنفتح علينا أبواب الجحيم. في حكايات أخرى يتحوّل الصندوق إلى مركب يحمل طفلاً مجهولاً، وستحمله الأمواج إلى أقداره، من دون أن يغرق مرّة واحدة. وسنجد في صندوق آخر خريطة سريّة بعلامات ورموز ودوائر تقود إلى كنز مدفون في جدار بيت قديم، أو تحت بلاط غرفة مهملة.

الراديو، لحظة دخوله إلى القرى النائية في خمسينيات القرن المنصرم، كان اسمه الأول «صندوق الجنّ»، إذ يستحيل أن ينحشر جسم بشري داخل صندوق بهذا الحجم الصغير، ويطلق كل هذه الأصوات المتنافرة، وفقاً لتحليلات صارمة لوجهاء وعجائز وأولياء. صندوق الفرجة كان خارج أحلامنا كقرويين. كان وصول بائع متجوّل (الحوّاج) بصحبة حمار ينحني تحت ثقل صندوقين متعادلين على ظهره أقصى حالات البهجة والفرجة. كان لكل صندوق محتوياته الخاصة: الأول لزينة النساء: مناديل ملوّنة، وأساور فضيّة وذهبية مزيّفة، وكحل عربي، ومكاحل نحاسية بمراود خشبية مصقولة، وزجاجات عطر بروائح نفّاذة، وثياب مقصّبة، وإبر وخيطان، ومحلب وبطم وتوابل، فيما كان الصندوق الثاني مخصصاً لإغواء شهية أطفال محرومين: سكاكر، ولبان، وكرات زجاجية للعب، ومفرقعات.

بهبوب الربيع تصل قافلة الغجر، وسنقف مسحورين عند أطراف خيمة، ننظر بدهشة إلى صندوق صغير، ستفتحه غجرية عجوز، لتخرج أدوات الوشم. إبرة محمّاة على نار موقد صغير، ومسحوق كحل عربي، ومواد أخرى مجهولة، وسنتحمّل آلام الإبرة مقابل وشم سيف أو سمكة في الساعد، أو دائرة زرقاء في مقدمة الأنف، وتعاويذ هندسية على الرسغ، أو حرف من اسم حبيبة مجهولة.

جدتي فضة الجاسم، كان لديها صندوقها أيضاً. من هذا الصندوق ناولتني سواراً نادراً من الفضة بزخرفة يدوية، لعلها تعويذة غامضة، كانت جلبته معها في عرسها، هديتها لي في عرسي، مرفقاً بأجمل دعاء سمعته في حياتي «دربك أخضر». سيكون هذا الدعاء بوصلتي إلى المدن البعيدة.

في الصحراء التي أتت منها جدتي لأمي، كان على العروس أن تصعد إلى الهودج، قبل أن تتحرك الناقة. ولكن أليس الهودج صندوقاً أيضاً؟ الهودج الذي يخفي بين جنباته سرّ العروس وفتنتها وسحرها. السّر الذي سيصبح مكشوفاً على الملأ، بمجرد أن تهبط قدما العروس عن ظهر الناقة. نقرأ عن صناديق أخرى، تلك التي كانت تحتوي مخطوطات الكتب النفيسة في رحلتها من بلد إلى آخر بصحبة رحّالة ومستشرقين ونسّاخين، وإذا بمخطوط نادر من سمرقند أو بغداد أو دمشق، يحطّ رحاله في إحدى خزائن مكتبات إسطنبول، فيما عبرت صناديق الكتب في قافلة خرجت من الأندلس، إثر سقوطها، مروراً بالمغرب، فموريتانيا، إلى تمبكتو في مالي، خوفاً على هذه المخطوطات من التلف. وفي المقابل سنقع على حوادث مفزعة، إذ انتهى الشاعر وضاح اليمن إثر علاقة آثمة مع أم البنين، زوجة الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك مدفوناً في صندوق وهو حيّ. كان أحد خدم الخليفة، قد أخبر الوليد بأن وضّاحاً في غرفة أم البنين، وقد أخفته في صندوق، فأمر الخليفة بقتل الخادم قبل أن يتوجه إلى الغرفة، ويجلس على الصندوق المقصود، وطلب منها أن تمنحه هذا الصندوق، فلم



في الصحراء التي أتت منها جدتي لأمي، كان على العروس أن تصعد إلى الهودج، قبل أن تتحرك الناقة. ولكن أليس الهودج صندوقاً أيضاً؟

تستطع الرفض. نقل الصندوق إلى مجلسه، وأمر بحفر بئر في باحة المجلس، ثم ألقى الصندوق داخل البئر وردمه بالتراب، وأعاد مدّ البساط فوقه، وكأن شيئاً لم يحدث.

هكذا لا يعود للخارج معنى، في حال ألقينا نظرة إلى داخل الصندوق، سوف ننهمك بجماليات الداخل، ونبش ما هو مخبوء. ليس بالضرورة أن يكون الداخل طريقاً إلى البهجة على الدوام، فقد يؤدي إلى الجحيم. صندوق باندورا في الأسطورة الإغريقية ينسف أي احتمال في هذا السياق، فالأرواح الشريرة تنتظر كوة لإطلاق اللهب. وسوف يحضر حصان طروادة كمثال آخر على صندوق غرائبي أدى إلى هلاك مدينة طروادة بعد حصارها طويلاً.

أثناء اشتغالي على كتابة روايتي الأولى «ورّاق الحب»، ستقودني المخيّلة إلى مقهى «النوفرة» المتاخم للجامع الأموي في دمشق القديمة. كان على الراوي أن يجد مفتاحاً لروايته، فيستدعي تاجراً قادماً من بغداد، يفتّش عن خان ينام ليلته فيه، وأثناء مروره في أحد الأزقة يلمح امرأة فاتنة تطل من وراء نافذة بيت يطل على المقهى، وحين يسأل صاحب الخان عن تلك المرأة يخبره بأن هذا البيت مهجور منذ زمنٍ طويل، لكن المرأة ستزوره في منامه، فيستيقظ مهموماً ومشوّشاً. هكذا يتجه إلى المقهى، ليراقب عن كثب شرفة المرأة الغامضة، مدة سبع ليالٍ، فيتخلّف عن قافلته، وفي نهاية الليلة السابعة، يتسلل إلى هذا البيت، فيجده مهجوراً فعلاً، لكنه سيكتشف صندوقاً مهملاً في باحة الدار، وحين يفتحه بعد تردد، يجد رقعة مطوية في داخله، فيقرأ «إذا أردتني زوجاً لك، ورغبت بأن تدفع مهري، عليك أن تنسخ لي كتاباً يحتوي أجمل ما قيل في الحب والفراق والموت».

بعد غيبة تسعة عشر عاماً وسبعة أشهر وثلاثة عشر يوماً، وجد هذا الرجل ميتاً أمام عتبة البيت، وقد سدّ الزقاق بقافلة من الجِمال المحمّلة بمئات المخطوطات التي جمعها خلال رحلته الطويلة التي طاف فيها بلاد فارس وبخارى والأندلس وفاس ومصر وبغداد والقدس إلى أن وصل إلى دمشق فجر العاشر من ذي القعدة من سنة (237 هجرية)، ووجد أحد المارّين الرجل ممدداً على الأرض، وعندما اقترب منه تأكد أنه أسلم الروح، ولفت انتباهه وجود رقعة إلى جانبه، وحين فتحها قرأ ما فيها، فأصابه العجب من أمر هذا الرجل الغريب:

«بسم الله الرحمن الرحيم. أما بعد: من العبد لله زيد بن إبراهيم البغدادي إلى(ياسمين زاد).. أوصي بحمولة هذه الجِمال أن تُحفَظ في مكان أمين، على أن يتردد عليه كل من مَسّه العشق وأصابته لوثة الهيام، للتزوُّد من أخبار هذه الكتب التي نسختها بمداد القلب أياماً وليالي، دون أن يصيبني الوهن أو توقفني علّة عابرة، عن إتمام ما نويت عليه في ليلة ظلماء من ليالي دمشق، ولولا ما أصابني من شلل في يدي اليمنى، ثم في يدي اليسرى، لكنت وفيت وعدي الذي قطعته على نفسي قبل أن أتلوه عليك بحضورك وغيابك، والله على ما أقول شهيد».

في الأيديولوجيا يبدو البشر مقلوبين على رؤوسهم
كما يبدون في صندوق التصوير المظلم

الغرفة المظلمة

عبد السلام بنعبد العالي

«في الأيديولوجيا تُعلَّب الأفكار وتودع داخل غرفة، ويقفل الباب دونها، فتُفصل عن قاعدتها الفعلية التي من شأنها وحدها أن تمكّنها من النور والحقيقة».

سارة كوفمان

أطلق بعض الإعلاميين في المغرب على جهاز التليفزيون حين ظهوره اسم «صندوق العجب». تشير الكلمة الدارجة «لعْجبْ» إلى كل المعاني التي ينطوي عليها البعد العجائبي الذي تحيل إليه رمزية الصندوق. فالصندوق، كما نعلم، ينطوي دائماً على أسرار. إنه يحمل دوماً ما يفاجئ. ويخفي كنزاً ثميناً يصونه ويحميه، مما يجعل فتحه من قبيل المغامرة التي تجعلنا مستعدين لأن نتوقع أي شيء.

لعل هذا التوجس، وتلك القدرة على المباغتة وعلى الإخفاء في آن، وذلك الضياء المحفوف بالظلمة، وذاك الإحساس بأن ثمة دوماً شيئاً يتحجب عن الرؤية، لعل كل ذلك هو ما دعا النقاد الإعلاميين إلى ذلك الربط.

وجه شبه آخر بين جهاز التليفزيون والصندوق ربما كان أقل وضوحاً، لكنه أشد ارتباطاً، هو قدرتهما على أن «يختنقانا» ويحبسا أنفاسنا. ومن يقول خنق الأنفاس يقول بالانغلاق وحجب الأنوار وقلب الحقائق والإغراق في الظلمات. فرغم أنوار الشاشة، يظل التليفزيون، مثل الصندوق، «غرفة مظلمة».

الغرفة المظلمة camera obscura التي يُعزى أول حديث عنها إلى العالم ابن الهيثم في «كتاب المناظر»، عبارة عن صندوق أسود في إحدى جهاته ثقب شديد الصغر بحيث ترسم الأشعة المتسربة منه على الجهة المقابلة صورة معكوسة مقلوبة عن المنظر الخارجي. إنها جهاز التقاط الصور وإسقاطها على الشاشة، لكنها أيضاً جهاز القلب والخداع. لا عجب إذن أن يوظف «فلاسفة التوجس» مفهوم «الغرفة المظلمة» هنا في تحديدهم لآليات القلب والتضليل والكبت اللاشعوري. هذا التوظيف هو ما تحاول الفيلسوفة سارة كوفمان أن ترصده عند كل من ماركس وفرويد ونيتشه.

لم يكن استعمال «الغرفة المظلمة» بدءاً ليُربَط بمعان سلبية كالخداع والقلب والتشويه. فقد كان هذا الصندوق يستخدم عند الرسامين، مثل ليونار دافانشي، آلة لمحاكاة الطبيعة ونقلها نقلاً شفافاً، وأخْذ صورة تتحدى القوانين المعقدة للمنظورية كي تقرّب الرسام ما أمكن من الصورة الدقيقة لما يريد رسمه. لقد كان كما قيل «عيناً من غير وجهة نظر»، عيناً بريئة. كان علامة على شفافية الوعي، وعلى انسجام الإنسان مع العالم المحيط به.

إلا أن المفهوم سرعان ما اتخذ معنى مخالفاً عند حلول القرن التاسع عشر وظهور من سيطلق عليهم بول ريكور «فلاسفة التوجس»، أي أولئك الذين سيطعنون في تلك الشفافية، وسيتشككون في ذلك الانسجام الذي افترضته



العهود السابقة، وسيكشفون عن واقعية الأوهام، فيبينون «أن نموذج الغرفة المظلمة يقتضي وجود «معطى» لا يعطينا نفسه دوماً إلا مقلوبا»، وأن كلاً منا يحمل صندوقه معه.

سيتخذ المفهوم إذاً نفحة سلبية، وسيغدو عند ماركس استعارة على القلب الأيديولوجي الذي يجعل البشر «إذا كانوا يبدون في كل أيديولوجيا مقلوبين على رؤوسهم كما لو كانوا في الغرفة المظلمة، فإن هذه الظاهرة تتولد عن مجرى تاريخهم الفعلي، مثلما أن قلب الأشياء على شبكية العين يتولد عن حياتهم الفسيولوجية»، كما سيعني المفهوم عند نيتشه منظورية معمَّمة، فيصبح لكلّ «منظوريته» وغرفته المظلمة، ليؤكد نيتشه أنه «ما من عين بريئة»، وأن ليست هناك عين من غير وجهة نظر. أما فرويد الذي يستعمل بالأولى استعارة «الكاميرا»، أعني آلة المصوّرين وليس صندوق الرسامين، فسيحيل المفهوم عنده إلى «غياهب» اللاشعور.

مع هؤلاء إذاً ستغدو «الغرفة المظلمة» بالفعل «صندوقاً عجائبياً» يحجب العلائق الفعلية، ويضع حاجزاً بين الوعي وبين نفسه، بينه وبين العالم. لقد أودع «فلاسفة التوجس» الإنسان داخل صندوق مظلم «وتركوه، على حد تعبير نيتشه، سجين وعي متعجرف موهوم، ثم ألقوا بالمفتاح بعيداً». فهل له أن يأمل في استعادة المفتاح، أم أن ما يتبقى عليه هو أن يسترق النظر عبر ثقب قفل «الغرفة المظلمة»؟

الصبية في علبة والعلبة في صندوق والصندوق في البحر

شهريار والجني والأقفال السبعة

عبد الفتاح كيليطو

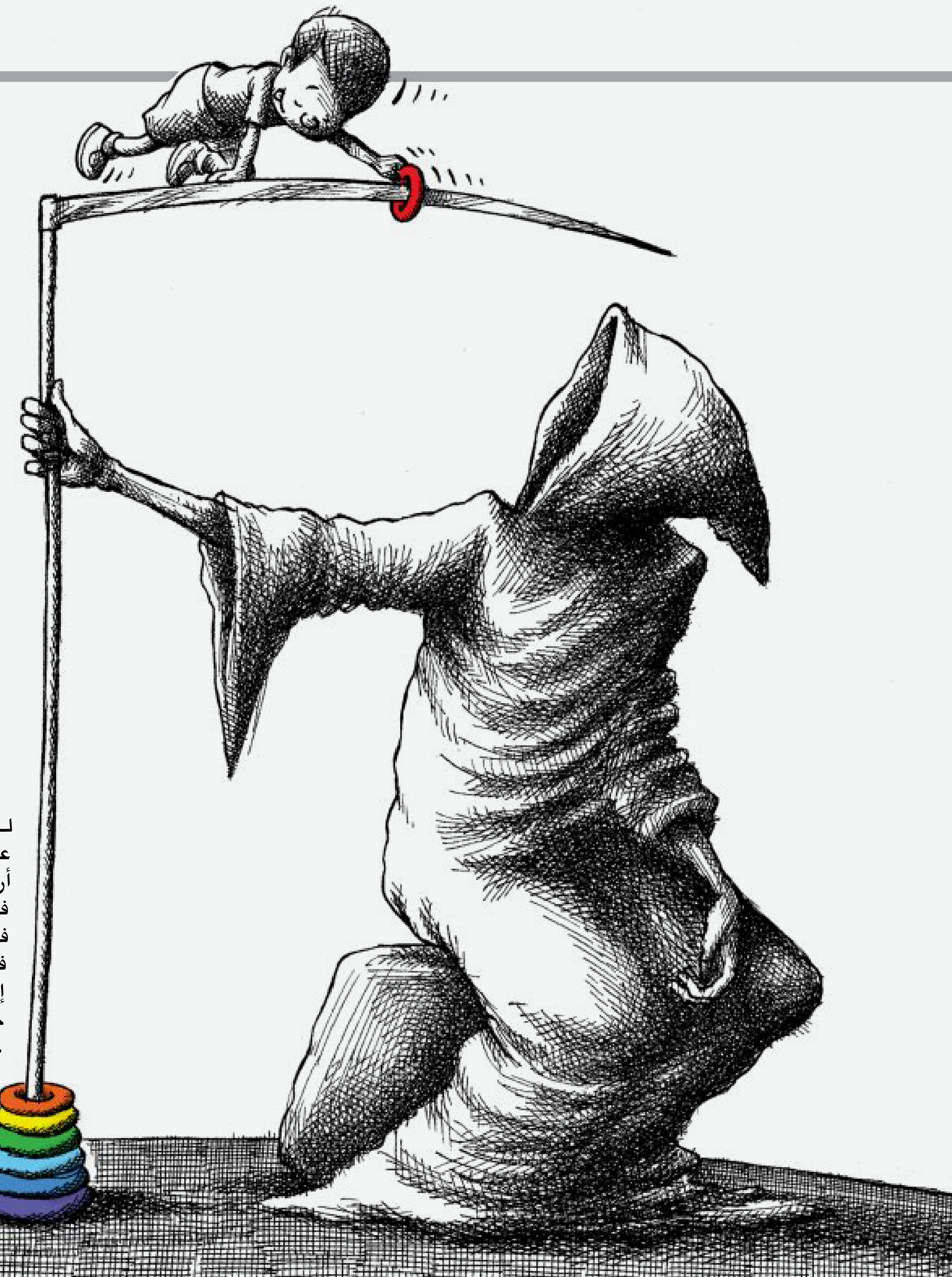
اسودت الدنيا في عين شهريار بعد المصاب الذي حلّ به، فقال لأخيه شاه زمان: «قم بنا نسافر إلى حال سبيلنا، وليس لنا حاجة بالملك حتى ننظر هل جرى لأحد مثلنا أو لا». خرج الأخوان خفية من باب سري في القصر، وأثناء سفرهما شاهدا جنياً رهيباً يخرج من البحر وعلى رأسه صندوق من زجاج، فخافا وطلعا إلى أعلى شجرة (شهريار فوق الشجرة!). وإذا بالجني يفتح الصندوق ويخرج منه علبة، يفتحها هي أيضاً فتبرز منها «صبية غراء بهية»... أن تفتح صندوقاً معناه أن تفاجأ، قد تجد داخله كنزاً، وقد تجد امرأة، وقد تنبعث منه شرور البشرية. أليس كتاب ألف ليلة وليلة صندوق باندورا؟...

يحمل الجني معه صندوقه أينما حل وارتحل، ظناً منه أنه يضمن بهذه الوسيلة وفاء المرأة له، فهو سجين أوهامه، حبيس صندوقه محكم الإقفال. لكن النوم يقهره وينهله عن الاحتراس، النوم نقطة ضعفه، تستغلها صاحبته لإرغام شهريار وأخيه على النزول من الشجرة وعلى مضاجعتها، «ولما فرغا [...] أخرجت لهما من جيبها كيساً وأخرجت لهما منه خمسمئة وسبعين خاتماً. فقالت لهما: أتـدرون ما هذه؟ فقالا لها: لا ندري. فقالت لهما: أصحاب هذه الخواتم كلهم كانوا يفعلون بي على غفلة قرن هذا العفريت، فأعطياني خاتميكما أنتما الاثنان الآخـران». ثم روت لهما قصتها مع العفريت الذي اختطفها ليلة عرسها، مبررة بذلك على ما يظهر سلوكها، ومؤكدة فوق ذلك «أن المرأة إذا أرادت أمراً لم يغلبها شيء».

ما مدلول هذه القصة الطريفة وما هي وظيفتها؟ من الواضح أن هناك مماثلة بين شهريار والجني، بين الصندوق الزجاجي والقصر، وأن القصة بكاملها مـرآة يشاهد فيها الأخـوان قصتهما الخاصة. إلا أن ما لا ينبغي إغفاله أنها أول قصة تـروى في الكتاب – طبعاً بعد حكاية ما جرى لشهريار وأخيه من مصاب. إنها خارج الألف ليلة وليلة، وتجدر الإشارة إلى أن الصبية البهية الـغراء أول راويـة في الليالي، قبل شهرزاد التي لن يأتي ذكرها إلا فيما بعد. الصبية - هكذا ينعتها النص وستظل بـدون اسم - سبقت شهرزاد وشرعت أبواب السرد. وهنا تظهر المهارة الفائقة لمؤلف الليالي المجهول، أو بالأحرى المؤلفين، فلقد نسجوا هذه الحكاية وهم يفكرون في بنية الكتاب وأسلوب نظمه وصنوف تشعباته ومنعرجاته. ذلك أن الصبية تمهد لظهور شهرزاد، وتعلن بصفة مستترة مضمون الكتاب وشكله: خواتم في علبة!

عدد الخواتم التي غنمتها الصبية صارت في نهاية الأمر خمسمئة واثنين وسبعين، لـم تصل بعد إلـى الألـف، ولكنها في طريقها إليه. وفي صيغة أخرى للقصة يبلغ عدد الخواتم ثمانية وتسعين، يضاف إليها خاتم شهريار وخاتم شاه زمان ليصل المجموع إلى مئة. وسواء أأخذنا بهذا العدد أم بذاك، فالمقصود هو العدد الهائل من الخواتم التي بحوزتها، ما لا يحصى من الخواتم. وعلى المنوال نفسه، فالألف الذي يشير اليه كتاب الليالي يحيل على عدد لا يحد ولا يحصى، كما يقول بورخيس. بهذا المعنى فان الحديث عن ألف ليلة وليلة هو بمثابة إضافة وحدة إلى اللانهائي. وبالمثل فإن الصبية قامت بالإضافة نفسها عندما زادت خاتمي شهريار وشـاه زمـان... في افتتاحية الكتاب

يحمل الجني معه صندوقه أينما حل وارتحل، ظناً منه أنه يضمن بهذه الوسيلة وفاء المرأة له، فهو سجين أوهامه، حبيس صندوقه محكم الإقفال



له أقفال ومفاتيح يصل عددها حسب النسخ إلى أربعة أو سبعة. أما الصبية فهي في علبة، والعلبة في صندوق، والصندوق في البحر... ألا يحيل هنا إلى كتاب الليالي وإلى حكاياته التي توجد بداخلها حكايات، تتضمن بدورها حكايات، وهكذا؟

تروي الصبية قصتها، إلا أنها لا تروي ما جرى لها بالتفصيل مع عشاقها الاثنين بعد الألف. ولمن قد ترويها يا ترى؟ أللأخوين الخائفين الوجلين؟ ليس لديها وليس لديهما متسع من الوقت لذلك. أللجني الشرس الرهيب؟ مستحيل. إن ما يمكن أن ترويه كتاب لم يصنف بعد، ولن يؤلف على الإطلاق، وإن كان مضمراً في حكايتها مستتراً فيها. وقد يكون هو الكتاب نفسه الذي يضم ما سردته شهرزاد...

تعلن الخواتم مسبقاً عن العدد الهائل من الليالي التي ستحييها شهرزاد. من جهة الصبية، ومن جهة شهرزاد، واحدة تجمع الخواتم، والأخرى الحكايات. تملك شهرزاد كما نعلم ألف كتاب، والصبية تملك ألف خاتم. للصبية عقد من الخواتم والعشاق، ولشهرزاد عقد من الحكايات والشخوص. للصبية كيس يضم عقد خواتم، ولشهرزاد ديوان يشتمل على سلسلة حكايات.

وبهذا الصدد، تشد الانتباه في القصة موضوعة الاختفاء وأيضاً الانغلاق. فشهريار وأخوه يختبئان بين أغصان الشجرة وأوراقها، والصندوق الزجاجي

السر الفردي ليس كالسر الجماعي، وفي اختلاطهما يتشعب المستور فيكون سر الفرد فضيحة الجماعة. من الأسرار المجلجلة ما يتداول على نحو فكاهي، وأخرى لهولها تصيب التاريخ السياسي بجلطة مثلما تجمده الاغتيالات فيخلد سر المغدور في صندوق الغيب!

الفرد يكشف الجماعة

محسن العتيقي

كما للنظام المستبد في الاختفاءات القسرية، التي لا تطوى صفحاتها بزر المصالحات وجبر الضرر، للجماعات السياسية كذلك طواحين التآمر ومطابخ الحركات التصحيحية.

من الأسرار ما يكتشف بالصدفة وأخرى بتصفية الحسابات، وقليلة منها لإراحة البشرية. كما تفضح بالتنصت، والوشاية، والصحافة، وفي تقاعد الجنرالات.تخرج الأسرار إلى العلن بعد انتفاء أغراضها، كما في مذكرات دونالد رامسفيلد، وزير الدفاع في عهد بوش الابن، الذي كتب فصلاً عن التنسيقات التي دارت بينه وبين المرجع الشيعي العراقي علي السيستاني، قبل وبعد الحرب على العراق. ومن محيط الجنرالات تبقى المرأة الخزان الفائض لأسرار القادة، وقد أدت سيرة الجنرال ديفيد بترايوس التي كتبتها خليلته الضابطة السابقة في الجيش الأميركي بولا برودويل الملقبة بـ «لوينسكي البنتاغون» إلى تنحية بترايوس من منصب مدير «سي آي إيه». ومذكرات العسكر لها رواج يضاهي معاشاتهم، ومن الأمثلة في هذا؛ أن تحقيقات «سكوتلانديارد» كشفت تعاقداً بين سوزان مبارك ودار «كانون جيت» البريطانية للنشر، يقضي طباعة مذكراتها مقابل 10 ملايين جنيه إسترليني، ثبت تحويلها على حساب سوزان السري في بنك «الايتسادو شيلي» المعروف بتخصصه في حسابات الرؤساء المخلوعين.

وللمبدعين الكبار في الأدب والفن أو في الكاريزما والشعوذة، قدرة هائلة على إخفاء المصدر وخفة اليد والخيال.

ولما كان المستور الشخصي محموداً في التعاليم الدينية التي تنصح المسلمين بقضاء حاجياتهم في الكتمان، والتستر عند الابتلاء، فإن المستور الجماعي كان وسيبقى جريمة يزداد وقعها على مصائر الناس

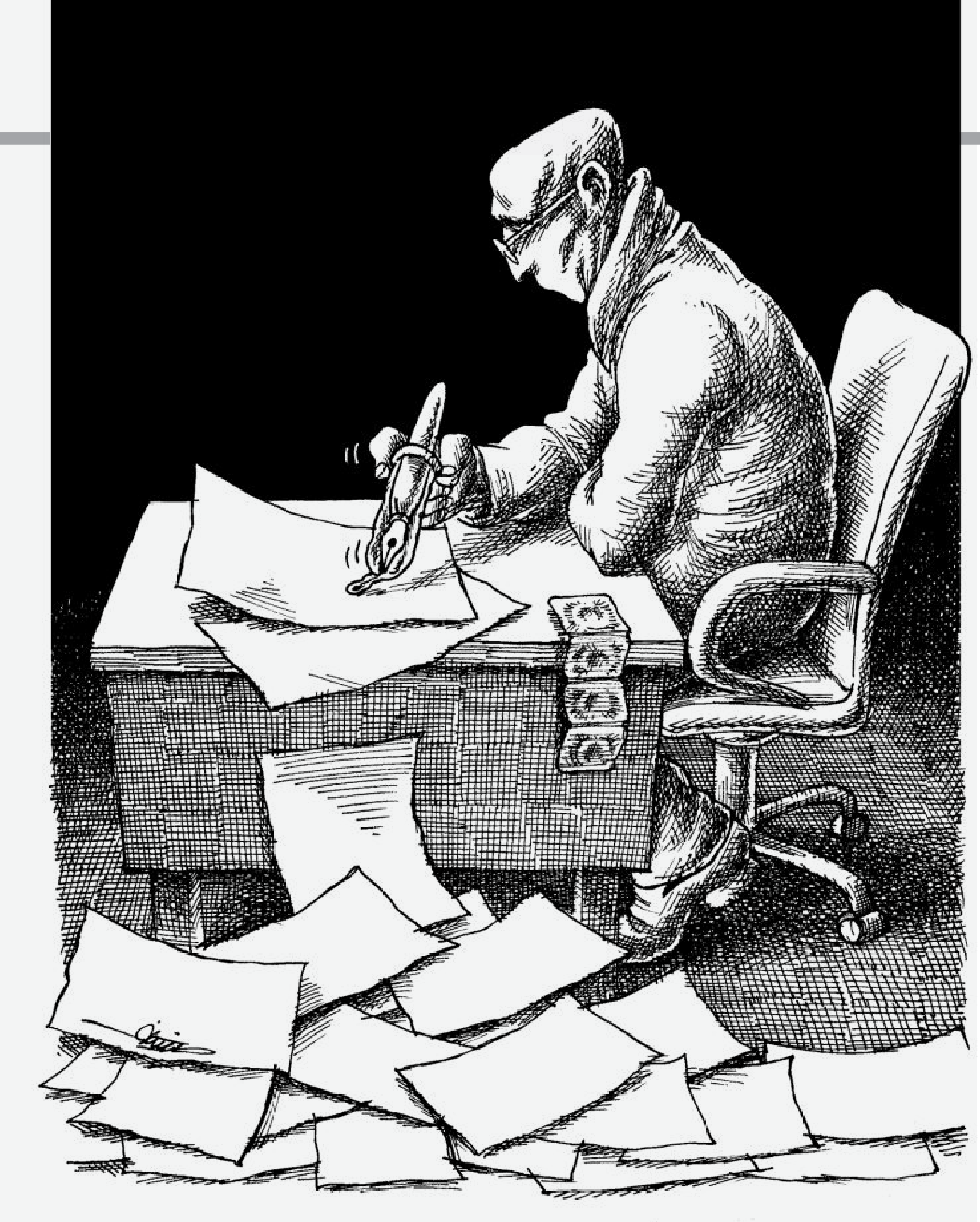
وللأنظمة دائماً خرائط الأسرار الحزبية، تصنع بها وبأصحابها ما تشاء وقت الحاجة، ومن أسرارها كذلك ما يضع الرأي العام في علبة.

وحده السر يستوطن المشاعر، فيما آلاف الكلمات بين الإنصات والتحدث لا ترقى للكتم، والكتم شرط الانكشافات الحميمية. ولما كان المستور الشخصي محموداً في التعاليم الدينية التي تنصح المسلمين بقضاء حاجياتهم في الكتمان، والتستر عند الابتلاء، فإن المستور الجماعي كان وسيبقى جريمة يزداد وقعها على مصائر الناس كلما طال إخفاؤه. وفي الأنظمة الديكتاتورية، باعتبارها التجسد الصارخ للأسرار الجماعية، تنكشف الفضائح السرية بالانشقاقات وقت الثورة، ومنها ما يفتضح بتربص الأعداء، وأخرى بأصدقاء الأمس.

من بين قنوات تسريب الأسرار، تبقى الصحافة الأكثر إثارة للحقائق من نسبية المذكرات وسير المنشقين؛ وقد تبين للعالم بأن الاغتصاب كان سلطة تنفيذية في خيمة معمر القذافي بعد صدور كتاب الصحفية الفرنسية آنيك كوجان «فرائس في حريم القذافي». كما كشف البشير التركي في كتابه «بن علي الفاسد» أسراراً كثيرة عن حياة الرئيس الهارب ودائرته الفاسدة. ويكفي إجمال أسرار عديدة حول زعماء الغرب بالإشارة إلى كتاب «في سر الرؤساء» لمؤلفه الفرنسي فانسان نوزي، من ضمنها إصرار الرئيس الأميركي السابق رونالد ريجان على قتل معمر القذافي، وسعي جاك شيراك للإطاحة ببشار الأسد، وحديث جورج بوش الأب مع فرانسوا ميتران قائلاً: «سنرقص في شوارع بغداد حين يسقط صدام».

إن أسراراً تكشف بعد فوات الأوان مثل هاته، ليست فائدتها في كشفها مادامت لا تؤدي إلى إعادة ترتيب التاريخ وفق محاكمات عادلة، فحسبها أنها تطوي مرحلة تاريخية، لتبدأ مرحلة جديدة بعد ثورة ترغم السلطة على التعتيم والتكتم تأسيساً لتاريخ سري مستقبلي خاص بها.

يذهب غوستاف لوبون، في



سيكولوجية الجماهير، إلى أن حشوداً من الأفراد قد يرددون كلمات الحرية والديموقراطية في مظاهرة دون أن يدركوا تماماً معاني هذه الشعارات. ذلك أن ما يحركهم فضيحة النظام، والثورة تتغذى بأسرار منظومة الحكم، وفي واقع الأمر ليس قمع ثورة ما إلا كتماً للأفواه التي تكشف فساد الساسة.

من طموحات الثورات فتح صفحة بيضاء، ومن أسرار الحكم توليد العادة والاستقرار. وككل تعاقد جديد بين الناخبين ورجال السياسة لا بد من إجراءات ثقة، لكن يحصل أن تبدو الأمور بتعريف بول فاليري «السياسة فن منع الناس من التدخل فيما يخصهم». فما أن تصعد الجماعة الجديدة سدة الحكم بعد ثورة حتى تشرع في تحصين نفسها بالأسرار. وفيما يطول انتظار الناس لرؤية ثمار ثورتهم يبدأ الشك في الظهور من جديد. وقد يحدث أن يستثمر زمن الشك من طرف الخصوم والمعارضين بالشكل الذي يجعل الفوضى هي الحالة السائدة، وداخل كل فوضى تضيع الحقيقة مثلما تضيع داخل النظام المستبد. على سبيل المثال، في مصر هذه الأيام، يمكننا أن نتساءل مع كثير من العجب، عن مآل الحقيقة التاريخية التي دونها ثروت الخرباوي، القيادي السابق في جماعة الإخوان المسلمين، في كتابه «سر المعبد» الذي يكشف فيه صندوق الأسرار الخفية للجماعة، واصفاً إياها بالعصابة. ومع أنه كتاب يتراوح أسلوبه بين: التاريخ والذاكرة، والسيرة والرواية، ومعظم ما فيه مكشوف بمنهج التفكيك الأدبي. فإن ما تضمنه كاف ليرقى إلى درجة السر الفضائحي، لكنه لم يقلب الطاولة على أصحابها حتى الآن.

تضمر السياسات الكبيرة فضيحة مضادة لكل فضيحة!. في كتابه «الخدعة الرهيبة» اتهم الكاتب الفرنسي تييري ميسان أميركا بفبركة تفجيرات 11 سبتمبر 2001، ثم تلاه بكتاب آخر بعنوان «البانتكايت» يقول فيه إن البنتاغون استهدف بصاروخ وليس طائرة ركاب مخطوفة كما في رواية البيت الأبيض. تييري ميسان بالرغم من أن كتابه عن 11 سبتمبر ترجم إلى 27 لغة، فإنه لم يفلح في دعواه إلى التحقيق في التفجيرات، وفي المقابل نشرت مئات الكتب تفند أطروحته، وأضحى صاحب «شبكة فولتير» المعادية للسياسات الأميركية أحد أبرز المشوهين الإعلاميين لصورة أميركا في العالم، وهذه فضيحته!.

من الأسرار ما يشبه هزات الأرض والبراكين؛ مع جوليان أسانج كان السر كوبيرنيكيا، والوثائق السرية المسربة عبر موقع ويكيلكس كانت كافية لربيع كوني، لكن الرجل تارة يلاحق بتهمة تهديد الأمن القومي الأميركي، وتارة أخرى بفضيحة اغتصاب. هذه التهمة الأخيرة ليست دائماً ممكنة، وفي انتفائها كان على البنتاغون شراء طبعات كتاب «سانت مارتن برس» الذي يفضح فيه انتوني شيفر الضابط السابق بالاستخبارات الاميركية أسرار عملية «القلب الأسود» وفشل قادة الجيش الأميركي في العمليات السرية داخل أفغانستان وباكستان. كما لا يعقل اتهام غوغل ايرث بالاغتصاب! وكان يكفي للبنتاغون تقديم طلب حجب خرائط القواعد العسكرية الأميركية، ليستجيب غوغل فوريا.



بين الماء والدماء

هنادي زينل

تظل لحظات استخراج جثة «ريم» تلك الصبية التي استرعت انتباه نائب الأرياف في رواية توفيق الحكيم «يوميات نائب في الأرياف» أشد اللحظات تعلقاً بذهني. ريم - الأجمل والأرشق كدمية جميلة تتشح بالسواد في أول مرة يلتقيها النائب - تخرج من قاع الترعة، فإذا الذي يخرج أول مرة صندوق الانتخابات الخشبي الذي يحوي أصوات أهل القرية الحقيقية ، في مشهد رمزي يعرض الجمال العفوي البريء والشرعية غارقين في مياه الترعة الضحلة الملوثة.

غرق الإرادة في الماء ربما يكون أقل فداحة من غرق البشر في الدم. وأكاد لا أنسى دموعاً منهمرة عند قراءتي لخطوات الصبي إبرهيما مشوش اللغة والعقل، وهو يسلك رحلة عذاب من ساحل العاج إلى ليبيريا مروراً بالحروب الأهلية ،حاكياً كل ما يرى عن شرور البشر وفظاعات الانتخابات، وما قامت به الميليشيات من حمامات الدم وعقاب آلاف المدنيين من خلال الخيارات التي صارت شهيرة فيما بعد في عالم الجرائم ضد الإنسانية «الأكمام الطويلة، والأكمام القصيرة، والابتسامة» حيث ينجو الموافق بذراعه ويتعرض غير الموافق لقصها أو قص شفتيه اللتين نطقتا بـ «لا» المحرمة.

الرحلة التي سجلتها رواية «الله يفعل ما يريد» للكاتب الإفريقي الشهير أحمدو كوروما في ذاكرة البشرية تفضح عنفاً امتد حتى للأطفال الرضع - لأنهم «مشروع ناخب صغير» - يصر الناس على الذهاب إلى تلك الصناديق مع صديق أو فرد من الأسرة يمتلك على الأقل يداً واحدة لتظهر نقطة أمل في وسط عبثية الوجود لشعب يسعى لصندوق في الطرف الآخر. وفي الطريق يفعل الله ما يشاء.

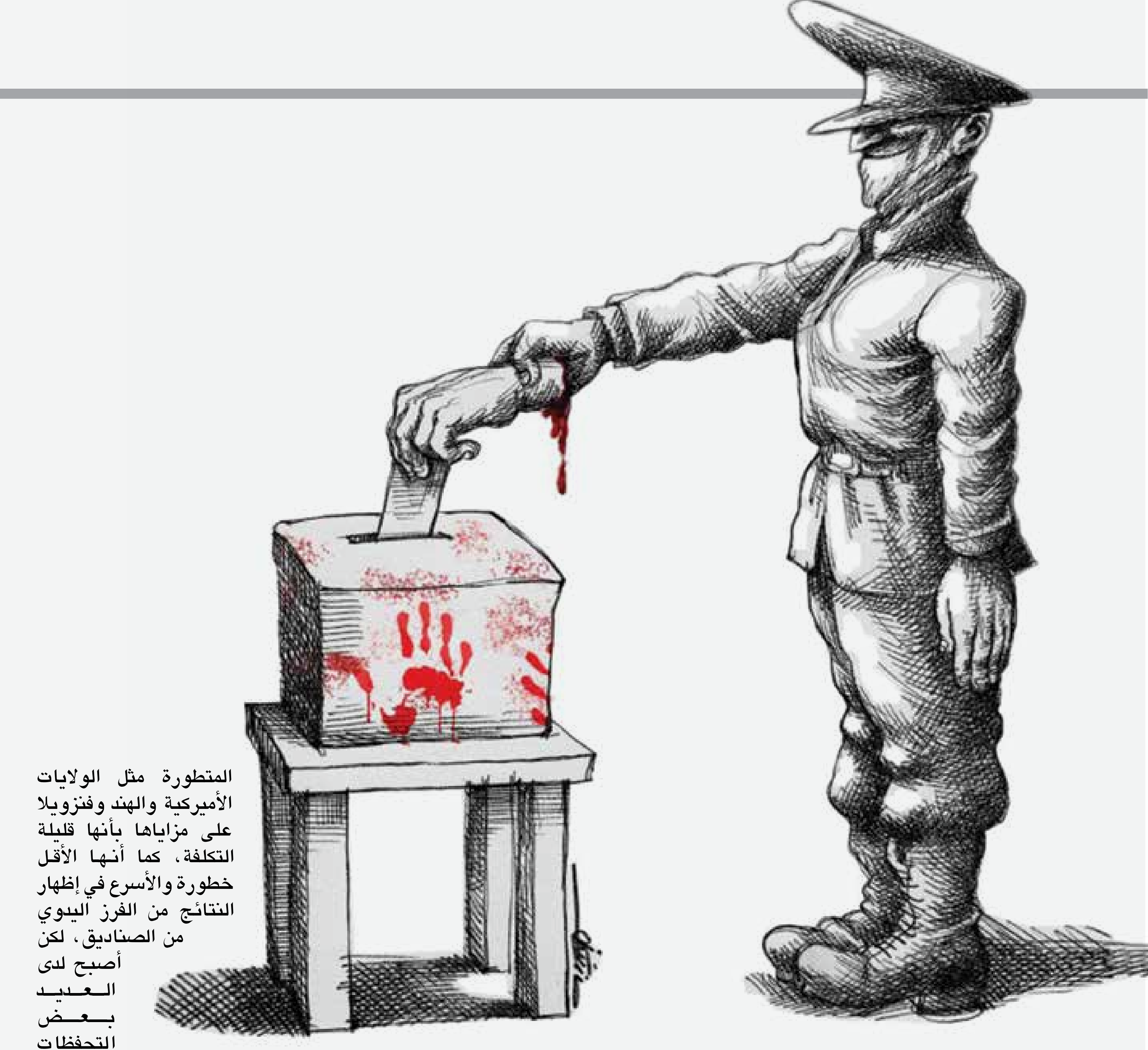
> يأتي أصل الكلمة اللاتينية المستخدمة لوصف صندوق الانتخاب بصندوق الكرات من اللغة الإيطالية الدراجة

بين صندوق خشبي يحمل بقايا الشمع الأحمر المتبقي من انتخابات سابقة وصندوق زجاجي شفاف رحلة للبحث عن أصل الصندوق وبداياته في تاريخ الإنسانية.

في الحضارة اليونانية القديمة في القرن الخامس قبل الميلاد كان يتم الاقتراع من خلال استخدام قطع من الفخار المكسور للإشارة إلى اسم المرشح، ثم ظهر الاستخدام الورقي في روما عام 139 (قبل الميلاد).

ويختلف الحال في الحضارة الهندية القديمة التي كانت تستخدم جريد النخيل لكتابة أسماء المرشحين في اجتماعات القرية، ثم توضع بعد ذلك في أوانٍ فخارية وذلك لعدّ الأصوات، حيثُ الاختيار من متعدد هو المبدأ.

أقدم استخدام لصندوق الانتخابات في بريطانيا كان في مدينة بونتفراكت البريطانية في 15 أغسطس 1872 (بالإنجليزية اسمه صندوق الكرات ballot box) حيث يتم الاقتراع في الصندوق الخشبي بمساعدة عَدّاد وفتحة لإدخال الورق مع عجلة تُدار لإدخال الورقة في الصندوق وعَدّ الورق. ويكون العداد ظاهراً من جدار الصندوق



للناخبين كوسيلة لمنع التزوير والتأكد من أن الصندوق خال عند بدء استقبال الناخبين، ولازال هذا الصندوق موجوداً في متحف المدينة.

يأتي أصل الكلمة اللاتينية المستخدمة لوصف صندوق الانتخاب بصندوق الكرات من اللغة الإيطالية الدراجة، وقد استخدم هذا الوصف لوصف الصندوق الأول للانتخابات، وقد كان يتم الانتخاب من خلال استخدام الكرات البيضاء للموافقة، والسوداء للمعارضة وكانت تستخدم هذه الطريقة في النوادي الاجتماعية الخاصة بالماسونية وغيرها.

وبعد تاريخ طويل تم التحول لصناديق الانتخاب الزجاجية أو البلاستيكية الشفافة لضمان عدم التزوير وللتأكد من عدم ملء الصندوق قبل بداية الاقتراع في مراكز الاقتراع، ومع تطور الأزمنة والمجتمعات ومعها التكنولوجيا المتداخلة في جميع جوانب الحياة منذ بداية القرن ظهر التصويت الإلكتروني عام 1960في العديد من الدول باستخدام التكنولوجيا لفرز الأصوات، ثم بالتصويت المباشر على أجهزة الكمبيوتر في أماكن مخصصة للاقتراع تسمح في الدول المتقدمة بتصويت الناخبين ذوي الاحتياجات الخاصة تأكيداً على حقوقهم الديموقراطية.

أكدت الدول المستخدمة لهذه التقنيات المتطورة مثل الولايات الأميركية والهند وفنزويلا على مزاياها بأنها قليلة التكلفة، كما أنها الأقل خطورة والأسرع في إظهار النتائج من الفرز اليدوي من الصناديق، لكن أصبح لدى العديد بعض التحفظات والمخاوف من الاقتراع الإلكتروني بعد حادثة جورج بوش (الابن) الشهيرة وانتصار القانون للاقتراع الإلكتروني في مقابل الفرز اليدوي وقبول منافسيه بالحكم إعلاء لكلمة القانون.

بالنسبة للدول العربية فإن أول اقتراع شهدته مصر، وكان حق الاختيار مقصوراً على الأعيان، حصل في مجلس شورى النواب الذي أسسه الخديوي إسماعيل عام 1866، وجاء معه استخدام صندوق الانتخابات، ولكنه سقط في قاع الترعة، ولم تزل محاولات انتشاله جارية حتى اليوم!

قال عبدالبصير: الضرير زوج أختي الخرساء - لما أتاه غلام صاحب القلعة - ذهب إلى الحداد والنجار وصانع الأقفاص من جريد النخيل.. وقال لهم: «تنافسوا في صنع قفص لكل الطيور - في زمن مقداره سنة - والغالب منكم سيحصل على ألف قطعة من النحاس، وصاحب القلعة سيهبط بنفسه ليمنح المال ويكلل المنتصر»

يحيى الطاهر عبد الله «قفص لكل الطيور»



قفص واحد لكل الشعوب

عزت القمحاوي

«ارسم لي خروفاً» يقول الصبي الذي ظهر فجأة أمام طيار سقطت طائرته في الصحراء. يرسم الرجل خروفاً، فخروفاً آخر، لا يعجب الصبي. فيهتدي الرجل إلى رسم صندوق مغلق ويقول: الخروف الذي تريده بداخل الصندوق. وكانت المفاجأة أن الصبي انشرح وقال له: هذا بالضبط ما كنت أريده!

لا أتعب من العودة إلى رواية الأطفال «الأمير الصغير» وأرى أن الحاكم الذي فاته قراءتها في طفولته عليه أن يتدارك نقص ثقافته بقراءتها قبل أن يجلس على الكرسي، لكن الحكام في العادة يفضلون أمير ميكيافيللي اللئيم على أمير سانت أكزوبيري الصغير الحكيم.

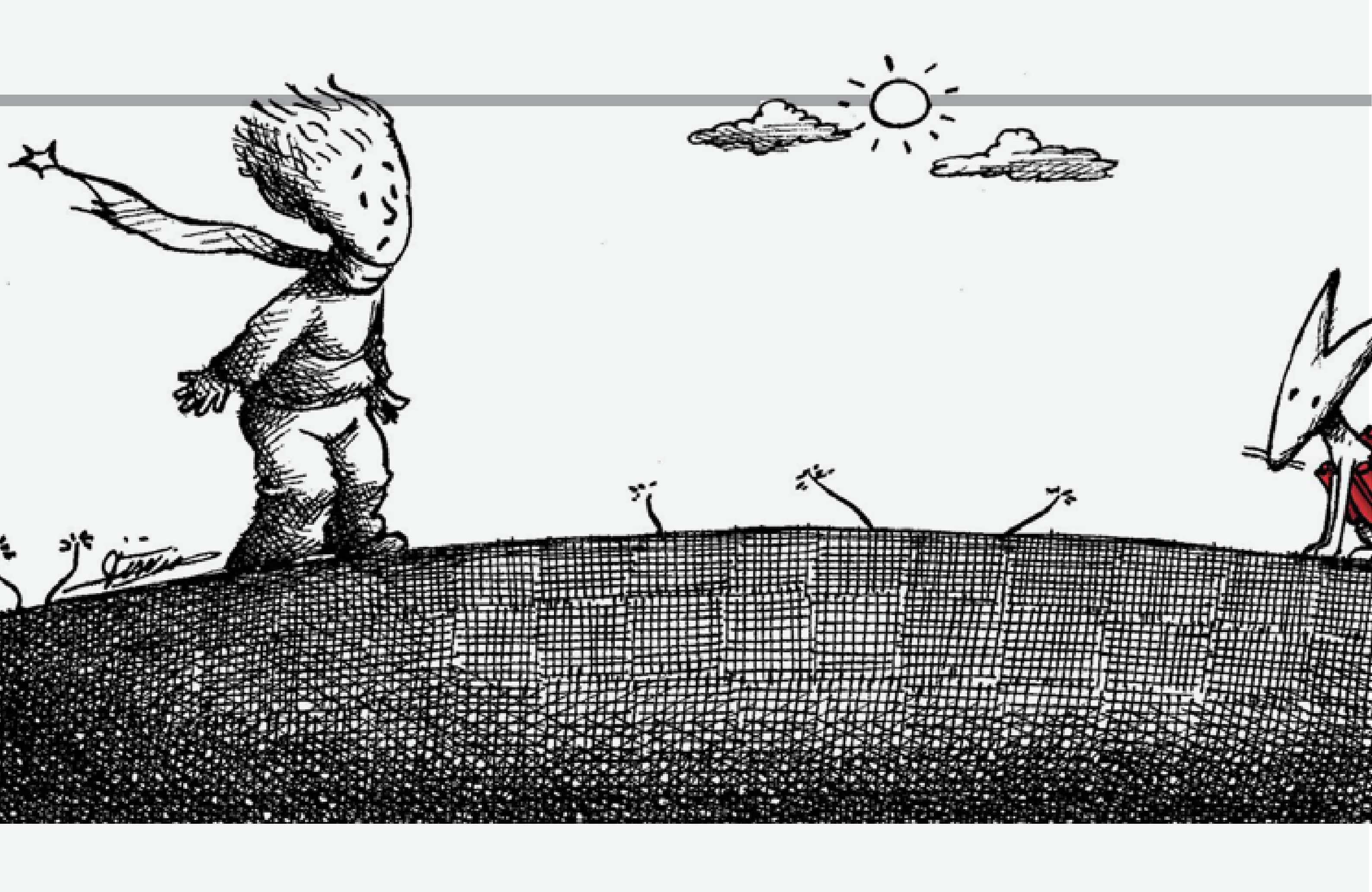
يؤسس ميكيافيللي للحكم على قاعدة الخداع، ويختار سانت أكزوبيري قاعدة الرضا، يقول الملك للصغير في الرواية «لكي أطاع يجب أن تكون قراراتي معقولة» ويشرح: إذا أمرت أحد جنرالاتي بأن يطير كعصفور فلن يفعل، لأن هذا غير معقول.

القرارات المعقولة هي مصدر الرضا الشعبي، ولكي تكون القرارات معقولة خاضت الإنسانية نضالات أوصلتها إلى الديموقراطية، أي حكم الشعب بالشعب ولا سبيل إلى فعل ذلك في المجتمعات الكبيرة إلا من خلال صناديق الانتخابات. لكن الذين لا يريدون الحكم بالعدل حولوا هذه الوسيلة المعقولة إلى حيلة لإدامة الأوضاع غير المعقولة، رسموا الصندوق الفارغ وأوهموا الناخبين بأن الرئيس الذي يريدونه داخل الصندوق.

تقديس الصندوق وحده، هو أكبر تدليس مورس باسم الديموقراطية، التي يمثل الصندوق خطوة واحدة من خطواتها؛ خطوة لا تضمن بحد ذاتها عدالة النتائج، ولا قيمة لها إلا بما يسبقها وما يليها من خطوات.

قبل الذهاب إلى الصندوق، ومع افتراض توفر الوعي الكامل لدى من يتمتعون بحق التصويت، يجب أن تتوفر لهم المعلومات الكاملة والمتوازنة عن المتنافسين، كما يجب أن تتوفر البنية الإدارية النزيهة والكفؤة التي تضمن تسهيل عملية التصويت وعدالة عملية الفرز والعد.

وبعد إعلان نتيجة الصندوق، هناك القسم الذي يتعهد بموجبه عضو البرلمان أو الرئيس بالالتزام برعاية مصالح الوطن والمواطن، وبهذا يكون القسم جزءاً أصيلاً من العملية الديموقراطية؛ فهو الذي يتمم العقد السياسي بين الناخب ومن يمثله. وعندما يحنث الممثل بالقسم يسترد الأصلي (الناخب) سلطته من الوكيل (الرئيس، رئيس الوزراء، عضو البرلمان) إما بحكم المحكمة أو بخروج أعداد كبيرة من الغاضبين إلى الشارع ، وفي هذه الحالة تجري الدعوة إلى انتخابات مبكرة التي يقدم عليها الحاكم بنفسه في ظل الديموقراطيات الواعية، فإما أن تعيد الانتخابات الجديدة تثبيته وتلقم المعارضين حجراً



أو يتحول إلى صفوف المعارضة، انتظاراً لفرصة قادمة بعد الاستفادة من أخطاء الفرصة السابقة.

هذه هي حدود الصندوق في الديموقراطية التي أصبحت الشكل المقبول للحكم منذ أن ترسخت الثورة الصناعية، وبعد تضحيات إنسانية ضخمة في ثورات كبرى.

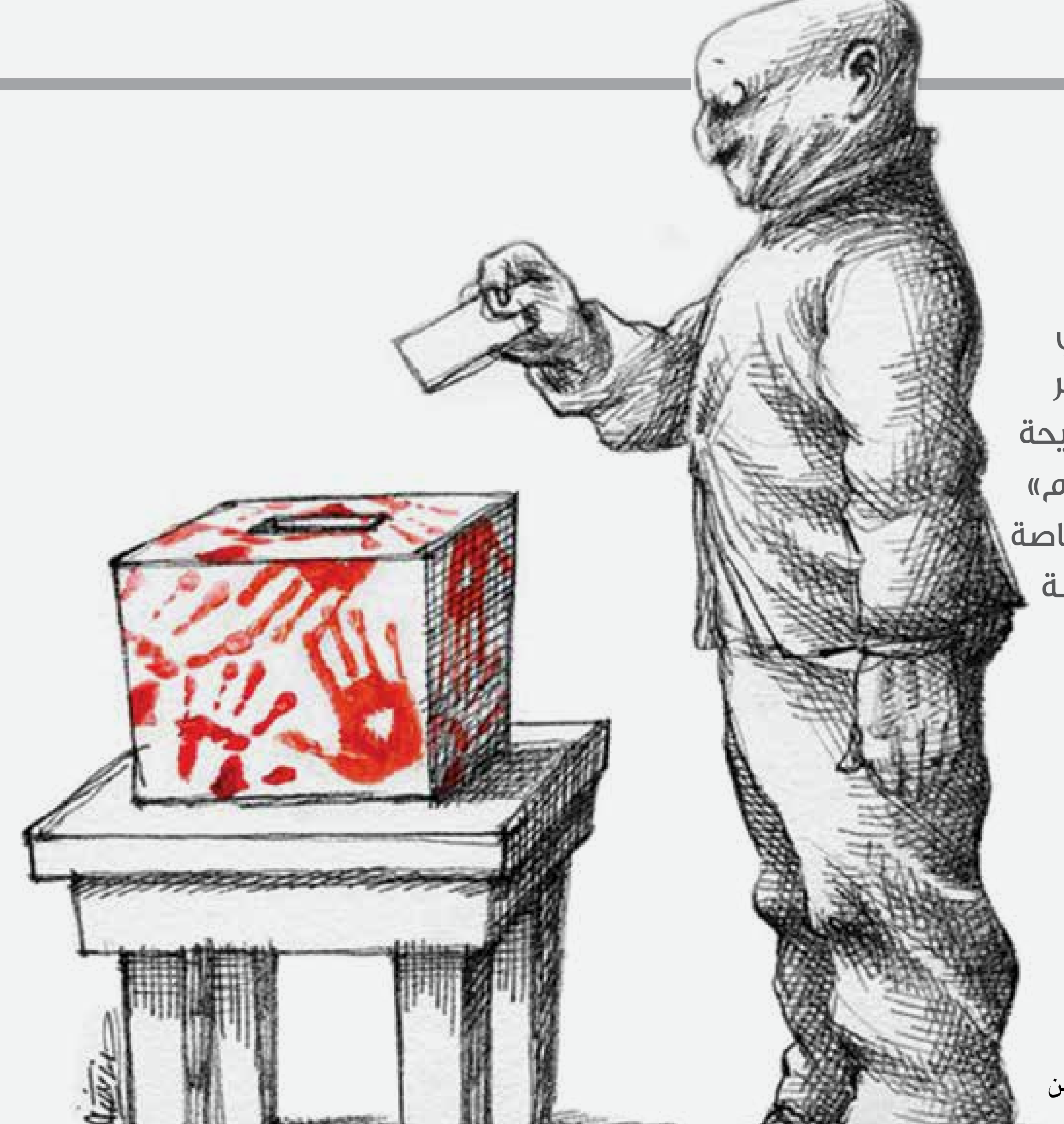
ولأن البشر مجبولون على النقص لا يمكن الادعاء بنجاح الديموقراطية في تحقيق العدالة، لكنها تمثل وعداً دائماً يناضل من أجله الحالمون بعالم فاضل، وتقاومه الطبقات أو الطوائف أو الأعراق المسيطرة من خلال اللعب في الإجراءات، للوصول بالديموقراطية إلى آليات صماء، يحتل فيها الصندوق دور المركز، لأنه الجزء الصلب المرئي والملموس في العملية الديموقراطية.

أشرس الديكتاتوريات هي التي تبالغ في احترام نتائج الصندوق، بعد أن تحوله إلى صندوق ساحر تدفع فيه بمنديل وتستخرج من الجهة الأخرى وحشاً. يستوي في ذلك الاقتراع بين نخبة كما في الحزب الشيوعي السوفياتي أو الاقتراع الجماهيري كما حدث في صعود هتلر وموسوليني بألمانيا وإيطاليا. في أمثال هذه الديكتاتوريات الفظة يتم التلاعب بالوعي والإجراءات معاً، قبل وبعد الاقتراع. وفي الولايات المتحدة الأميركية، حيث يستحيل التلاعب بالإجراءات لم يكن هناك من سبيل إلى إدامة سلطة رجال المال في «وول ستريت» إلا من خلال آلية تزييف الوعي التي استخدمها هتلر وموسوليني، ولكن بنعومة وحرفية أعلى تم التنظير لها، وحملت اسم «هندسة الموافقة». هذا المبدأ الذي أرساه والتر ليبمان في بداية ثلاثينيات القرن العشرين، يضمن للناخب الأميركي الاختيار، بحرية تامة، لكنه لا يختار إلا المرشح الذي حددته له وسائل الدعاية.

> لا يمكن الادعاء بنجاح الديموقراطية في تحقيق العدالة، لكنها تمثل وعداً دائماً يناضل من أجله الحالمون بعالم فاضل

لتزييف الوعي لابد من الاستناد إلى قيمة كبرى. القيمة في الاتحاد السوفياتي هي سيادة الطبقة العاملة بعد حكم القياصرة والطبقة الارستقراطية التي كانت تستعبد البشر، وفي ألمانيا القيمة هي مجد البلاد التي تعرضت للإذلال بعد الحرب العالمية الأولى، وفي أميركا القيمة العليا هي حرية الفرد ورفاهيته وسعادته، أو بالأحرى «حق البحث عن السعادة».

الحركات الإسلامية التي ابتلعت ثمار الربيع العربي، لديها قيمتها العليا



«الاحتكام إلى الصندوق» هو خطاب جماعتي الحكم في مصر وتونس الآن. صيحة «الصندوق يا قوم» تملأ قنواتهم الخاصة وتليفزيون الدولة هنا وهناك

كذلك، بل القيمة الأعلى من كل القيم: إعلاء شرع الله. ولديها من أجل التمكن تراث طويل من الدعاية الغليظة والناعمة، ولهذا تختلط لديها الوسائل، من حشد المؤيدين بالشاحنات والاعتداء على المعارضين، كما في التجربتين الألمانية والإيطالية إلى الدعاية الأميركية الهادئة في وسائل الإعلام.

«الاحتكام إلى الصندوق» هو خطاب جماعتي الحكم في مصر وتونس الآن. صيحة «الصندوق يا قوم» تملأ قنواتهم الخاصة وتليفزيون الدولة هنا وهناك، وهي موجودة بقوة في القنوات الأخرى، التي تستضيفهم لتحقيق التوازن.

صار الصندوق وثناً. الأكثر راديكالية منهم يقسونه انطلاقاً من التضحية التي أقدموا عليها بقبولهم الانخراط في العملية الديموقراطية بعد أن كانوا يحرمونها، وكأنهم يقولون للخصوم: «استدرجتمونا إلى ما نكره وتقللون من قيمة الصندوق الآن؟!».

الجماعات الأكثر تمرساً مثل النهضة والإخوان المسلمين يعرفون ما يفعلون، ويدركون أن الصندوق ليس إلا لحظة واحدة سبقتها لحظات مشوبة بأنواع التزوير الموروثة من النظام القديم وعمليات التوجيه والسيطرة على مسار الثورات مثل تأخير إعداد الدستور واستخدام الدعاية للحشد على أساس الحلال والحرام في شؤون الدنيا.

وتبعته خطوات الفشل الاقتصادي وحصار المحاكم وضرب المعارضين وتحصين مؤسسات غير شرعية.

ولكن سقوط الحلف على حماية الدستور والقانون ورعاية مصالح الوطن لا يهم، كما أن الدعوة إلى انتخابات مبكرة ليست في عرف من يعبدون الصندوق، والمهم عندهم أن هذا الرئيس أو ذاك البرلمان جاء بسلطة الصندوق. وبسلطة الصندوق وحده تحيا كل الديكتاتوريات، وتصبح «الديموقراطية» قفصاً لكل الشعوب.

«الصندوق» المظلم والظالم

أحمد السيد النجار

عندما انتهت الحرب العالمية الثانية كان اقتصاد الولايات المتحدة الذي نجا من ويلات الحرب على عكس كل القوى الكبرى التي دارت الحروب على أراضيها وتعرضت لدمار اقتصادي مروع، يحقق ناتجاً يقرب من 45٪ من الناتج العالمي، وصادرات تبلغ نحو ثلث الصادرات العالمية، وكان لدى واشنطن الطموح والقدرات لبناء نظام للهيمنة الاقتصادية العالمية. وكان تأسيس مؤسستي بريتون وودز، أي صندوق النقد والبنك الدوليين والسيطرة عليهما واعتماد الدولار كعملة احتياط دولية قابلة للتحويل إلى ذهب بسعر ثابت هو 35 دولاراً للأوقية، هما الغنيمة العظمى للولايات المتحدة.

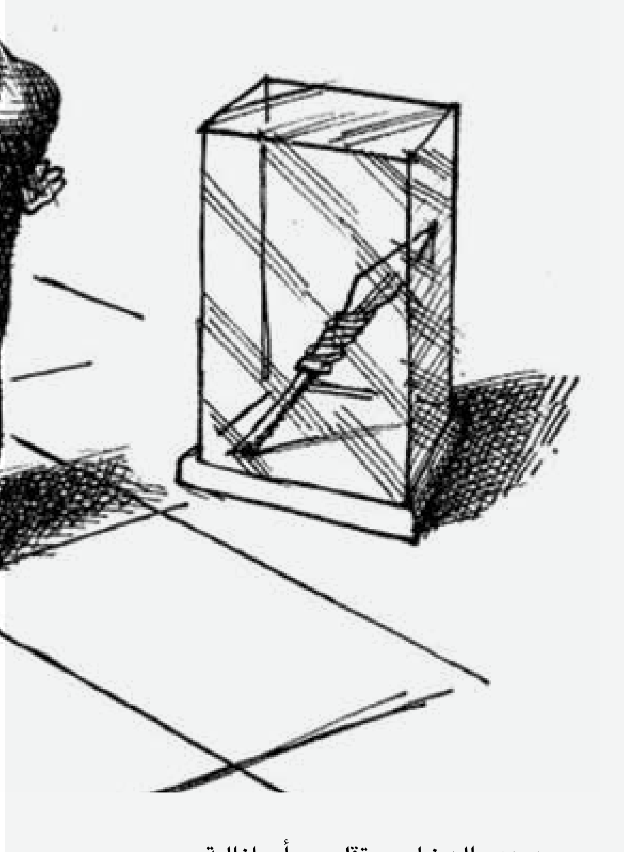
وعندما تم تأسيس صندوق النقد الدولي في عام 1944، كانت الأهداف الرئيسية المعلنة له هي تشجيع التعاون النقدي الدولي، والعمل على تحقيق النمو المتوازن للتجارة الدولية وتجنب فرض القيود على المدفوعات الخارجية والوصول إلى نظام متعدد الأطراف للمدفوعات، والتخلص من القيود المفروضة على الصرف، والعمل على ثبات أسعار الصرف بين الدول الأعضاء. وكل ذلك كآليات لتحقيق مستويات مرتفعة من الدخل والتوظف ونمو التجارة العالمية والاستثمارات الدولية.

وقد تحددت القوة التصويتية لكل دولة عضو في صندوق النقد الدولي على أساس 250 صوتاً لكل دولة يضاف إليها صوت عن كل 100 ألف وحدة حقوق سحب من حصة كل دولة، وبالتالي أصبحت الدول صاحبة الحصص الأكبر وعلى رأسها الولايات المتحدة (18.3٪ من الكتلة التصويتية في الصندوق) هي المسيطرة على الصندوق، وتم بناء مؤسسة غير ديموقراطية منذ البداية تقوم على هيمنة الدول الرأسمالية الكبرى، حيث كانت تملك مجتمعة أكثر من نصف القوة التصويتية في الصندوق.

التغيرات المؤثرة في دور «الصندوق»:

تمثلت أهم التغيرات المؤثرة على دور صندوق النقد الدولي بعد تأسيسه في توالي استقلال دول العالم الثالث واتباع الغالبية الساحقة منها لسياسات تسعير تحكمية لعملاتها مقابل العملات الحرة الرئيسية. وهذا التطور جعل قاعدة الذهب التي يستند إليها النظام النقدي الدولي مفرغة المحتوى تقريباً على الأقل بالنسبة للدول النامية، إلى أن عجزت الولايات المتحدة التي تراجعت حصتها من الناتج العالمي والصادرات الدولية وبدأ وتفاقم عجز ميزانها التجاري عن الالتزام بتحويل الدولار إلى ذهب، فقررت في 15 أغسطس 1971 إنهاء تحويل الدولار إلى ذهب لتسقط قاعدة الذهب ويبدأ عصر تعويم العملات واضطراب أسعارها بشكل هائل عصف تماماً بهدف تثبيت أسعار الصرف بين الدول الأعضاء في صندوق النقد الدولي والذي كان أحد الأهداف الرئيسية من تأسيس الصندوق، كما أشرنا في موضع سابق، كما تعاظمت قوة المضاربين وأرباحهم وقدرتهم على هز استقرار العملات في العديد من الدول. ونتيجة لذلك أقر مجلس محافظي «الصندوق» في عام 1976 بحق الدول الأعضاء في اختيار نظام الصرف الذي يلائمها وإلغاء السعر الرسمي للذهب والصفة النقدية له.

واستمر هذا الاتجاه في ظل النمو السريع لاقتصادات دول أوروبا واليابان وتجارتها الخارجية، والذي تواصل خلال عقود الخمسينيات والستينيات والسبعينيات وأدى إلى تزايد وزنها النسبي في الاقتصاد العالمي على حساب الوزن النسبي للاقتصاد الأميركي من اقتصاد العالم، وأيضاً على حساب حصة الولايات المتحدة من إجمالي التجارة العالمية. فقد انخفض الوزن النسبي للناتج القومي الأميركي من نحو 45٪ من إجمالي الناتج العالمي بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة عندما كانت اقتصادات أوروبا واليابان محطمة بشكل مروع من جراء الحرب، إلى نحو 36.2٪ من الناتج العالمي عام 1970، إلى 23.4٪ عام 2010، مقابل ارتفاع الوزن النسبي للاقتصاد الياباني والاقتصادات الأوروبية، ثم الارتفاع الهائل في حصة الصين من الناتج والصادرات العالمية، والصعود الكبير لروسيا مجدداً وللعديد من الاقتصادات النامية التي تحولت لاقتصادات صناعية جديدة مثل البرازيل وكوريا والهند. كما تراجعت الحصة



> في ديسمبر عام 1994 طبقت الحكومة المكسيكية روشتة صندوق النقد والبنك الدوليين، وانتهى الأمر بتراجع العملة المكسيكية بنسبة 45% خلال شهر، وعجزت المكسيك عن الوفاء بالتزاماتها الخارجية وأصبحت مفلسة تقريباً

الأميركية من الصادرات العالمية من الثلث عند نهاية الحرب العالمية الثانية إلى نحو 8.5٪ فقط في عام 2010، مخلية المكانة الأولى للصين، بحصة بلغت 9.6٪، والثانية لألمانيا بحصة بلغت 9٪ في العام المذكور.

وقد أدى هذا إلى خلق شروط موضوعية لتقليل الاعتماد على الدولار كعملة احتياط دولية بعد أن كان مهيمناً بصورة شبه مطلقة على سلة الاحتياطات الدولية لغالبية دول العالم من العملات الحرة في أعقاب الحرب العالمية الثانية.

الأزمة المكسيكية وانهيار الطابع المؤسسي للصندوق

تعد الأزمة المكسيكية عام 1995 نقطة فاصلة في تاريخ الصندوق، ففي ديسمبر عام 1994 طبقت الحكومة المكسيكية روشتة صندوق النقد والبنك الدوليين، وانتهى الأمر بتراجع العملة المكسيكية بنسبة 45٪ خلال شهر، وعجزت المكسيك عن الوفاء بالتزاماتها الخارجية وأصبحت مفلسة تقريبا. ولأن المكسيك شريكة الولايات المتحدة في منطقة التجارة الحرة لأميركا الشمالية، ولأنها ثالث أهم شريك تجاري للولايات المتحدة، فإن الأخيرة كانت معنية تماماً بإنقاذها مالياً للحفاظ على جاذبية منطقة التجارة الحرة لأميركا الشمالية، وأيضاً لمنع حدوث ركود قوي فيها تنتقل آثاره للولايات المتحدة عبر آليات التجارة.

ولذلك تدخلت الولايات المتحدة لدى صندوق النقد الدولي للمشاركة في إنقاذ المكسيك ماليا. وأرغمت الصندوق على تقديم 17.8 مليار دولار توازي نحو 1015٪ من حصة المكسيك في الصندوق البالغة 1753 مليون دولار، وهو ما يعد مخالفة واختراقاً لكل قواعد الإقراض التي يعمل الصندوق على أساسها. وذلك ببساطة لأن الولايات المتحدة أرادت ذلك، ولم تهتم بالحصول على موافقة أغلبية الثلثين في الصندوق حتى تخترق أسس عمله!

الأزمات الآسيوية تؤكد تحول «الصندوق» إلى وكيل الدائنين

عانت دول شرق وجنوب شرق آسيا في عام 1997 من تراكم عجز موازين مدفوعاتها، وتزايد ديونها الخارجية قصيرة الأجل بالذات بصورة عجزت معها عن سداد الأقساط والفوائد، خاصة في ظل سرعة النمو في القطاع المالي بشكل أكبر بكثير عن معدل النمو في الاقتصاد الحقيقي بما خلق وضعاً هشاً لاقتصادات تلك الدول.

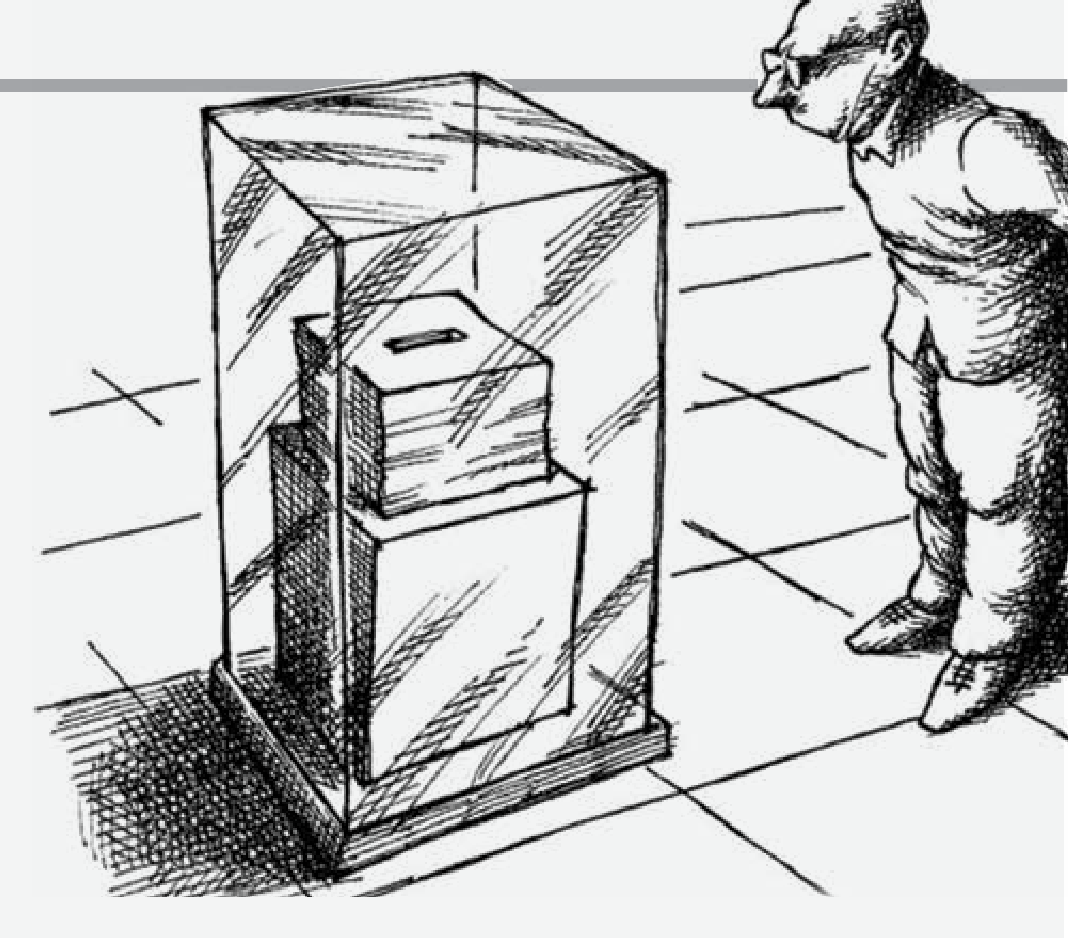
وعندما استغاثت دول شرق وجنوب شرق آسيا بالصندوق لمساندتها مالياً في مواجهة أزماتها، قام الصندوق بترتيب برامج إنقاذ للدول التي قبلت بشروطه وبشروط الدول المانحة، وتجاهل الدول التي رفضت هذه الشروط، فكانت المساندة المالية الكبيرة لكوريا الجنوبية وتايلاند وإندونيسيا، بينما تم تجاهل ماليزيا.

وكانت شروط الصندوق أو «الروشتة» التقليدية له لترتيب برامج مساندة مالية للدول الآسيوية المأزومة تتركز في ضرورة إنهاء الدور المباشر للدولة في الاقتصاد، وفتح الاقتصاد وأسواق المال أمام الأجانب بلا قيود، وتخفيض أو إزالة الدعم السلعي، متجاهلاً أن ذلك إجراء ظالم يضر بشدة بمصالح الفقراء ومحدودي الدخل، وتقليص أو إزالة دعم المنتجين المحليين، بدعوى أن ذلك يتناقض مع قواعد الكفاءة وحرية المنافسة، وضرورة تحرير التجارة الخارجية وخفض الرسوم الجمركية، وضرورة تنشيط الإيرادات عبر زيادة الضرائب التي يتم إلقاء أعبائها على الطبقة الوسطى بالأساس، وتخفيض الاعتماد على المدخرات الأجنبية ودعم القطاع المالي وتحسين مستوى الشفافية ومكافحة الفساد، والقبول بتخفيض أسعار صرف العملات الوطنية وتعويمها.

وهي سياسات تؤكد في غالبيتها دوره كوكيل للدول الدائنة في مواجهة الدول المدينة، وانحيازه المطلق للرأسمالية الكبيرة المحلية والأجنبية على حساب الفقراء والطبقة الوسطى.

الدول العربية وصندوق النقد الدولي

أدت الاتفاقات الحكومية للدول العربية مع صندوق النقد والبنك الدوليين والتي تضمنت كلها رفع أسعار السلع الأساسية ومواد الطاقة وسياسات اقتصادية - اجتماعية ساهمت في زيادة البطالة والفقر وسوء توزيع الدخل، لانفجارات جماهيرية كبرى في مصر والمغرب وتونس والأردن منذ



سبعينيات القرن العشرين وحتى الآن.

وعلى ضوء كل التطورات في أهداف ودور صندوق النقد الدولي، فإن الدول العربية التي تضم عدداً من الدول المدينة التي اضطرت إلى اللجوء لصندوق النقد الدولي وتطبيق البرامج التي يوصي بها، لابد لها من إعداد اقتصاداتها للتفاعل من موقع قوي مع صندوق النقد الدولي حتى تتمكن من تحقيق مصلحة الشعوب العربية في التعامل مع هذه المؤسسة المالية الحكومية الدولية، ولابد لها من تفادي التعرض لاختلالات مالية واقتصادية حتى لا تضطر إلى اللجوء إلى الصندوق لمساندتها مالياً بشروطه التي قد تكون غير ملائمة اقتصادياً أو اجتماعياً وسياسياً.

وإذا أخذنا حالة مصر التي يعد تفاوض حكومتها مع «الصندوق» محوراً للجدل المحلي والعربي وحتى الدولي في الوقت الراهن، فإن اللجوء للصندوق ناجم أساساً عن العجز الهائل في الموازنة العامة للدولة الذي يجب أن تتركز مساعي الحكومة على معالجته بدلاً من الجري وراء قرض الصندوق بشروطه التقليدية المعادية للفقراء والطبقة الوسطى. وهناك عدد من البدائل التي يمكن أن تعتمد عليها مصر للاستغناء عن قرض صندوق النقد الدولي وتنمية وتطوير موارد وإيرادات محلية أكبر كثيراً من قرض الصندوق وذات طابع متجدد. ويمكن تركيزها على النحو التالي:

أ- إصلاح نظام الدعم بإزالة كل الدعم المقدم للأثرياء والمنتجعات السياحية والرأسمالية الكبيرة المحلية والأجنبية التي تبيع إنتاجها بأعلى من الأسعار العالمية في صناعات الأسمنت والأسمدة والحديد والسيراميك والألومنيوم، وتحويل المخابز وقمائن الطوب وسيارات النقل والميكروباص للعمل بالغاز، مما سيوفر كتلة عملاقة من الدعم تصل إلى 75 مليار جنيه من أصل 95.5 مليار جنيه تم إنفاقها على دعم المواد البترولية ونحو 5 مليارات جنيه على دعم الكهرباء في العام 2011/ 2012.

ب- تغيير قانون إدارة الثروة المعدنية والمحجرية ورسوم استغلالها بما سيضيف لمصر نحو 25 مليار جنيه سنويا، حسب تقديرات الهيئة العامة للثروة المعدنية.

ت - إصلاح أسعار فائدة إقراض البنوك للحكومة، وإجراء تسوية للفوائد القديمة المتراكمة بحيث لا يزيد سعر الفائدة بأكثر من نقطة مئوية عن سعر الفائدة الذي يعطي لأصحاب الودائع في الجهاز المصرفي. وهذا الإجراء سيخفف كثيراً من المدفوعات العملاقة (133 مليار جنيه) على الديون الداخلية المتراكمة.

ث - إجراء تغيير حقيقي وجوهري في نظام الضرائب نحو نظام متعدد الشرائح وتصاعدي، وفرض ضرائب على المكاسب الرأسمالية في البورصة والتداول العقاري وفوائد الودائع. والحصيلة المتجددة سنوياً لهذا التغيير تتجاوز قيمة قرض صندوق النقد الدولي.

ج - إجراء تغييرات حاسمة لأسعار تصدير الغاز المصري لكل من تركيا وإسبانيا والأردن لتتساوى مع الأسعار العالمية بما يضيف نحو 15 مليار جنيه للإيرادات العامة سنوياً.

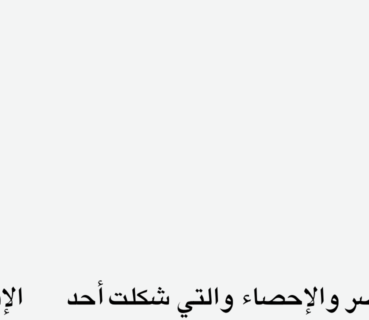
ح- فرض ضريبة ثروة ناضبة على كل الشركات المصرية والأجنبية التي تعمل في قطاع النفط والغاز لاسترداد حقوق الشعب منها، لأن غالبية عقود المشاركة في الإنتاج أبرمت عندما كان سعر النفط حوالي 17 دولاراً للبرميل في تسعينيات القرن الماضي، وما زالت كما هي بعد أن تجاوز سعر البرميل 100 دولار، ولابد من استرداد حق مصر من هذه الزيادة من خلال هذه الضريبة على غرار ما فعلته دول أخرى مثل الجزائر.

خ- إنهاء فوضى «المستشارين» ومن تجاوزوا سن المعاش لتوفير مخصصاتهم التي تبلغ قرابة سدس مخصصات الأجور وما في حكمها.

د- الجدية في تحصيل الضرائب من كبار الرأسماليين وشركاتهم، حيث إن هناك 63 مليار جنيه من المتأخرات الضريبية المستحقة على كبار العملاء، ويصل الرقم إلى 126 مليار جنيه لكل المتهربين من الضرائب.

الصناديق المالية الخاصة

الموازنة الموازية وشبكات الفساد



د. عبد الخالق فاروق

تتأسس ميزانيات الدول الحديثة على مجموعة من القواعد والأسس من أجل ضمان سلامة البناء المالي للدولة؛ وفاعلية السياسات المالية والنقدية المتبعة في تنشيط دورة الإنتاج والتسويق من ناحية، أو الحد من الضغوط التضخمية وارتفاع الأسعار الضارة لمحدودي الدخل من ناحية أخرى.

ومن هنا جاءت القواعد الملزمة لوضع الموازنات العامة للدولة، ومن أبرزها مبدأ وحدة الميزانية وشمولها لكافة الموارد وأوجه الإنفاق. وخروجاً على هذين المبدأين جاء اختراع ما يسمى «الحسابات الخاصة» Special Accounts أو «الصناديق الخاصة» Special Funds في النظام المالي المصري والذي بدأ فعلياً بعد نكسة الخامس من يونيو عام 1967 بصندوقين في كل محافظة، وأخذ يتوغل عاماً بعد أخر حتى تجاوز آلاف الحسابات والصناديق الخاصة العصية على الحصر والإحصاء والتي شكلت أحد مرتكزات دولة الفساد في العهد السابق.

في البدء كانت النكسة

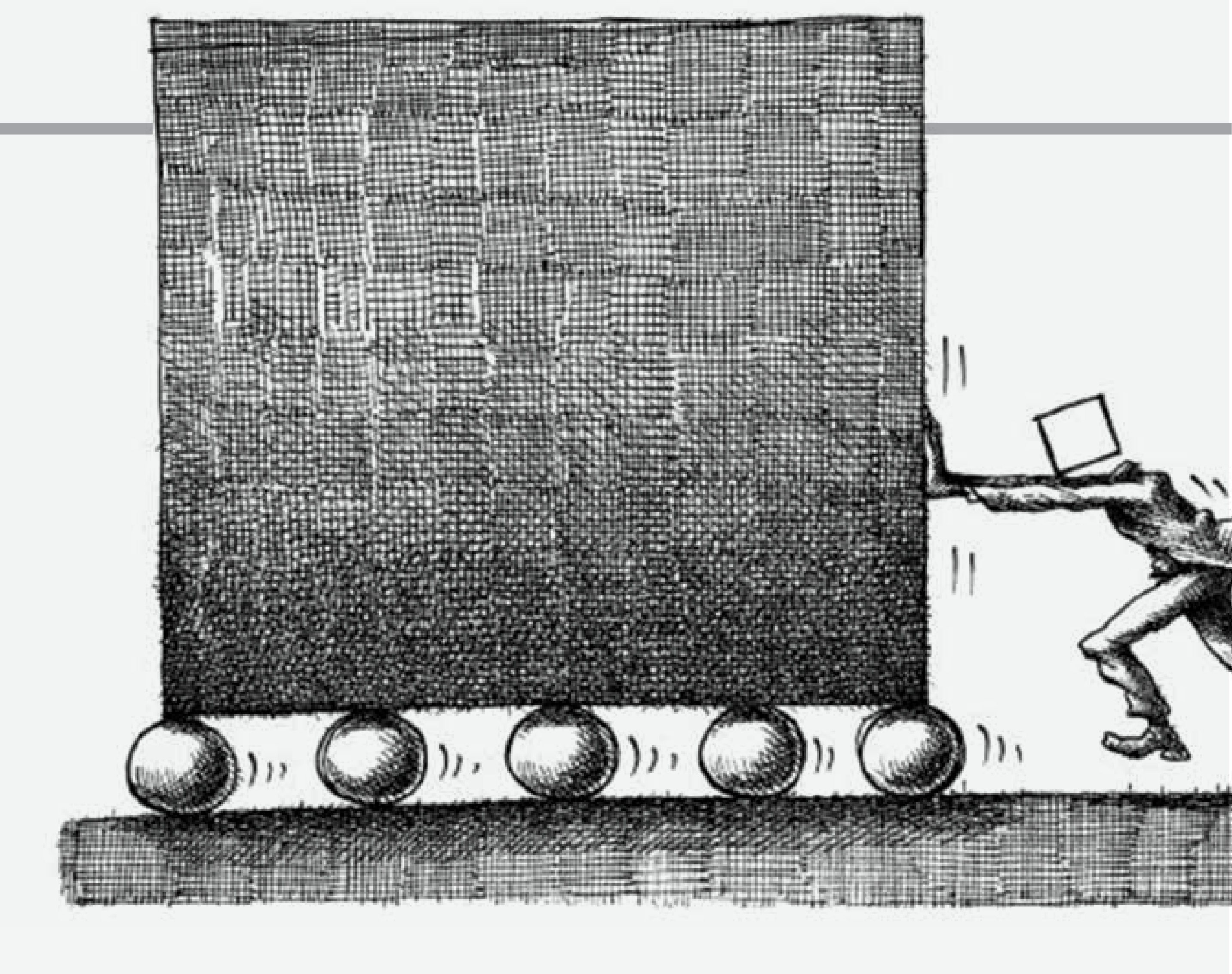
ترتب على العدوان الإسرائيلي على مصر وثلاث دول عربية في الخامس من يونيو عام 1967؛ أثار اقتصادية ومالية سيئة. وفي محاولة من الحكومة لتعويض العجز في تمويل بعض الخدمات بالمحافظات؛ أصدرت القانون رقم (38) لسنة 1967 الذي فرضت بموجبه رسوماً للنظافة وإيداع إيراداته ومصروفاته في حساب خاص خارج الموازنة العامة للدولة، ثم في عام 1976 صدر قرار وزير الحكم المحلي رقم (8) الذي فرض بموجبه رسوماً على أوعية محلية بكل محافظة لتمويل موارد حساب خاص بالخدمات.

وفي نفس العام صدر قانون البناء رقم (106) لسنة 1976 الذي أنشأ في أحد مواده حساباً خاصاً لمشروعات الإسكان الاقتصادي لتمويل مشروعات الإسكان الاقتصادي بالمحافظات تأتي موارده من حصيلة بيع الأراضي المعدة للبناء وحصيلة الضريبة العقارية على الأراضي الفضاء، وهو ما ألغته بعد ذلك بسنوات المحكمة الدستورية العليا.

ثم صدر قانون الإدارة المحلية رقم (43) لسنة 1979 متضمناً إنشاء حساب خاص للخدمات والتنمية المحلية، وحساب أخر لمشروعات الإسكان الاقتصادي، وحساب ثالث لاستصلاح الأراضي، وأخيراً حساب رابع للجان الخدمات بالمناطق الصناعية.

وهكذا وحتى عام 1980 كان لدينا رسمياً بكل محافظة أربعة حسابات خاصة: حساب (للإسكان الاقتصادي – حساب للنظافة – حساب خاص للخدمات – حساب خاص لاستصلاح الأراضي).

ثم بدأت سلسلة متتالية من القوانين منذ عام 1979 تضمنت في بعض موادها إنشاء صناديق وحسابات خاصة



خارج الموازنة العامة تُموّل من مصادر متعددة، منها رسوم تفرض على المتعاملين مع هذه المصالح والإدارات الحكومية ومن مخصصات الموازنة العامة للدولة، ومن المنح الخارجية وبروتوكولات التعاون الثقافي أو العلمي مع الجهات الأجنبية.

وهكذا توسع الفتق على الراتق بحيث بدت الصورة عشية خلع الرئيس السابق في الحادي عشر من فبراير عام 2011 شديدة الغموض والتشعب. وقدرت مصادر رسمية بالجهاز المركزي للمحاسبات وبعض الباحثين الثقاة عدد هذه الحسابات والصناديق الخاصة بحوالي ثمانية آلاف إلى عشرة آلاف صندوق وحساب، وقدرت حجم الفوائض المالية للمعروف منها (رصيد أخر المدة) بحوالي 97 مليار جنيه (ما يعادل 16 مليار دولار أميركي بسعر الصرف 6 جنيهات).

ووفقاً للبنك المركزي المصري فقد تبين أن عدد الصناديق والحسابات الخاصة المدرجة في الحساب الموحد بالبنك قد بلغت في عام 2009/ 2010 حوالي 3302 حساب؛ بلغت الأرصدة المجمعة لها حوالي 50,8 مليار جنية علاوة على 616 حساباً بالعملة الأجنبية تشتمل على حوالي 3,0 مليارات دولار أميركي كما يظهرها الجدول رقم (1).

من أمثلة الصناديق الخاصة:

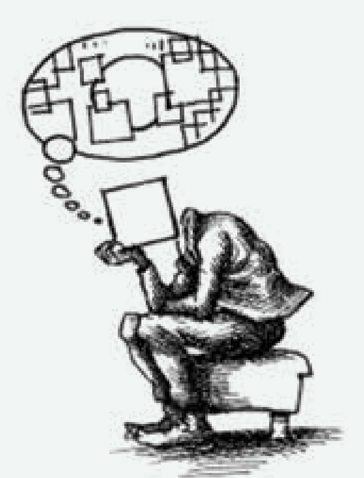
صندوق تراخيص إنشاء مصانع

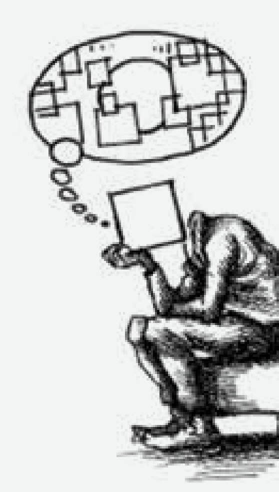
الجدول رقم (1)

م	الجهات	عدد الحسابات	إجمالي الرصيد في 2010/6/30
1	الجهاز الإداري	783	8.7 مليار جنيه
2	الإدارة المحلية	1369	7.6 مليار جنيه
3	الشخصيات الاعتبارية والهيئات الاقتصادية	246	4.0 مليار جنيه
4	اتحاد الإذاعة والتليفزيون	18	2.0 مليار جنيه
5	الهيئات الخدمية (الجامعات والمراكز البحثية)	276	26.5 مليار جنيه
6	جامعة القاهرة والإسكندرية	610	2.0 مليار جنيه
	الإجمالي	3302	50.8 مليار جنيه

- المصدر: البنك المركزي المصري، نظام حسابات البنك المركزي المصري، أرصدة العملاء حتى2010/6/30 (رمز التقرير 11-13080282«R-ACC»).







الحديد والإسمنت وصندوق تحسين الخدمة ودعم البحوث بديوان وزارة الصحة وصندوق صيانة وإنشاء الطرق.

وقد تبين بعد ثورة الخامس والعشرين من يناير وجود عشرات ومئات الحسابات والصناديق الخاصة منها ما هو موجود في وزارة الداخلية والتي جرى حصر أحد عشر حساباً منها حتى تاريخه، ومنها صندوق مشروعات أراضي وزارة الداخلية (وبلغت إيراداته 568 مليون جنيه) وصندوق تطوير نظام الأحوال المدنية، وصندوق تصنيع السجون، وصندوق تحسين الخدمة بمستشفى الشرطة... إلخ.

وقد قام وزير المالية الأسبق (د.يوسف بطرس غالي) عام 2006 بتعديل قانون المحاسبة الحكومية رقم 127 لسنة 1981 بما يسمح للجهات صاحبة الحساب أو الصندوق الخاص بفتح حسابات لها خارج الحساب الموحد بالبنك المركزي أي في البنوك التجارية المصرية والأجنبية ففتح باباً إضافياً للتلاعب بهذه الحسابات.

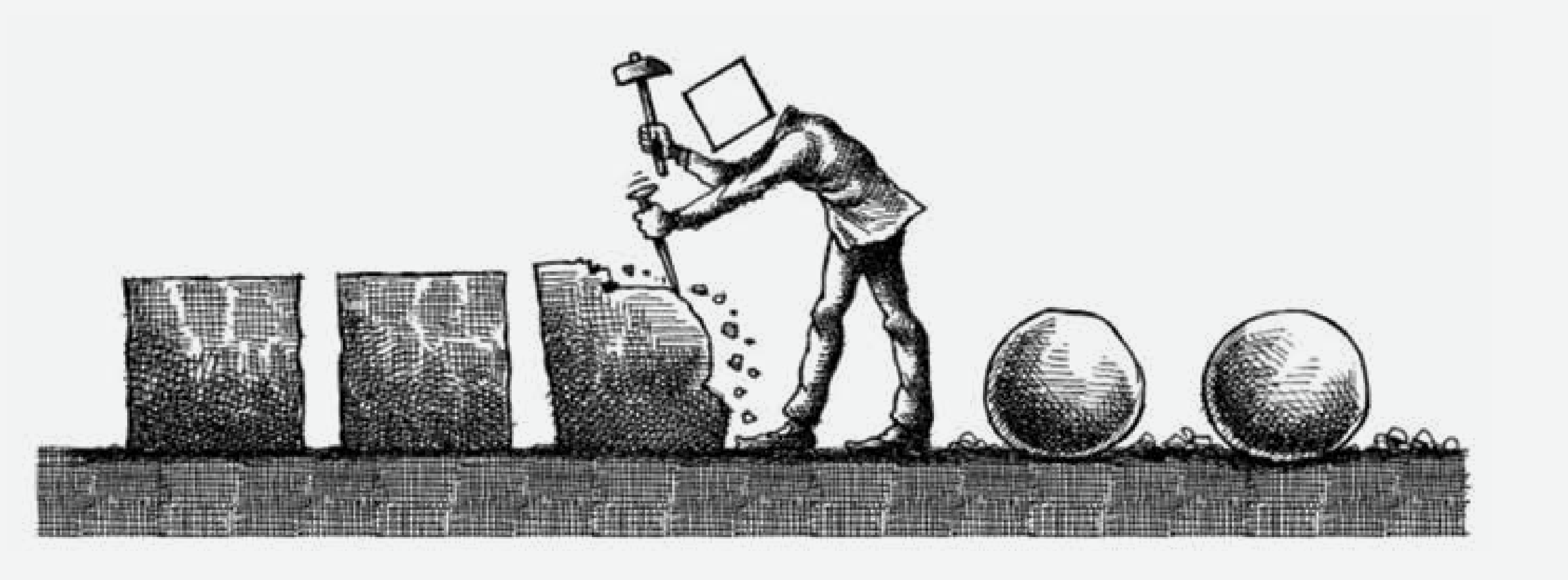
لقد ساهمت سيطرة رجال المال والأعمال على ألة العمل التشريعي (مجلس الشعب) طوال عشرين عاماً ماضية في وضع ثغرات في بنية القوانين الاقتصادية الصادرة بحيث تسمح بتوفير مظلة قانونية لحماية الفساد ورعايته وتعزيزه مما أفقد الموازنة العامة للدولة طوال الثلاثين عاماً الماضية مبالغ هائلة؛ بل إن ستة قوانين منها فقط أخرجت من الموازنة العامة ما بين 283 مليار جنيه إلى 418 مليار جنيه أنفقت في مجالات أخرى خارج نطاق السياسة المالية المعتمدة من الدولة المصرية:

بعض الحالات والمواد والجهات التي سمح لها بإنشاء حسابات وصناديق خاصة وتكاليف ذلك كما في الجدول رقم (2).

أي أن مجموع ما ضاع على الخزانة العامة سنوياً من جراء هذه القوانين

الجدول رقم (2)

م	الجهة	القانون	المادة	ما أضاعه على الخزانة العامة سنوياً
1	هيئة المجتمعات العمرانية الجديدة	القانون رقم (59) لسنة 1979	المادة (33)	من 3 مليارات إلى 5 مليارات جنيه
2	هيئة التنمية والتعمير الزراعية	القانون رقم (143) لسنة 1981 وتعديلاته بالقانون رقم (205) لسنة 1991 و(96) لسنة 1995 و(72) لسنة 1996	المادة (15)	من 3 إلى 5 مليارات جنيه
3	البنك المركزي المصري	رقم (88) لسنة 2003 وتعديلاته بالقانون رقم (162) لسنة 2004	المواد (96) و(131) و(132) و(133)	من300 مليون إلى 500 مليون جنيه
4	المنطقة الاقتصادية الخاصة	القانون رقم (83) لسنة 2002	المادة (7)	من 7 مليارات إلى 10 مليارات جنيه
5	قانون فرض الحراسة وتأمين سلامة الشعب	رقم (88) لسنة 2000 ورقم (95) لسنة 2000	المادة (23 مكررا) والمادة (23 مكرر 2)	2 مليار جنيه
6	صندوق تنمية الصادرات	قانون رقم (155) لسنة 2002	مادة (3)	من 2 مليار إلى 4 مليارات جنيه



الستة وحدها وما أسفرت عنه حوالي 24,5 مليار جنيه إلى 34 مليار جنيه.

«ومن ثم فإن ما أضاعته منذ بداية التطبيق عام 1981 حتى خلع مبارك عام 2011 يتراوح بين 283 مليار جنيه إلى 418 مليار جنيه».

صحيح أن بعض هذه المبالغ المالية قد اتجهت لأداء منافع محددة ثم إدخال المرافق العامة في المجتمعات العمرانية الجديدة؛ بيد أن ما ضاع في عمليات فساد ونهب وإهدار للمال العالم من الضخامة بحيث لا يقل عن نصف هذه القيمة توزعت على صرف مكافآت ورواتب مبالغ فيها جداً للقيادات والمستشارين أو في شراء سيارات تستخدمها تلك القيادات أو في بناء وحدات إدارية فخمة ومبالغ في تأثيثها وغيرها من أشكال نهب وإهدار المال العام.

أما الجامعات فقد انخرطت بدورها في هذه الشبكة الواسعة من الفساد المالي المظلل بغطاء قانوني واه.

ففي كلية الهندسة بجامعة القاهرة على سبيل المثال وليس الحصر ابتكر الأساتذة نظاماً لاستنزاف أولياء أمور الطلبة تحت مسمى «الساعات المعتمدة Credit Hours» وبمقتضاه تُقَدَّم دروس جماعية بسعر 21 ألف جنيه للطالب الواحد في الموسمين الدراسيين

خطورة الصناديق والحسابات الخاصة تكمن في خلق تيارات مالية ونقدية خارج نطاق وسيطرة راسم وصانع السياسة الاقتصادية والمالية في الدولة

(الترم) هنا بخلاف 500 جنيه أخرى قيمة ساعات التدريب، ويحصل الطالب على «فاتورة» غير قانونية بهذه القيمة وغير معتمدة (مختومة) وتصل حصة وزارة المالية من هذا المبلغ إلى أحد عشر جنيهاً في الترم الواحد فقط لا غير.

وبحساب بسيط فإن قيمة الساعات المعتمدة في الصف الواحد (450 طالباً) تعادل 8,6 مليون جنيه، ويصل مجموع مبالغ المحصلة من الطلاب في ستة أقسام وللصفوف الخمسة بالكلية حوالي 286 مليون جنيه كل عام.

وإذا جمعنا قيمة الساعات المعتمدة في بقية كليات جامعة القاهرة ذات الطبيعة العلمية (الطب – الصيدلة – الإعلام... إلخ) فإن قيمة هذا الصندوق تعادل 1200 مليون جنيه كل عام توزع على عدد من أساتذة جامعة القاهرة من خارج نطاق الموازنة العامة، وهكذا يجري في بقية الجامعات المصرية.

وتقوم هذه الصناديق بصرف مكافآت شهرية في صورة شيكات لكبار قيادات الجامعة بحيث يصل ما يحصل عليه رئيس الجامعة حوالي 500 ألف جنيه شهرياً علي أقل تقدير.

هذه الشبكات من الفساد المالي والإداري انتشرت كالنار في الهشيم في جميع مكونات الجهاز الحكومي في مصر والمحافظات المختلفة.

وخطورة هذه الصناديق والحسابات الخاصة لا تكمن فقط في تعزيزها لشبكات مصالح فاسدة؛ وإنما في خلق تيارات مالية ونقدية خارج نطاق وسيطرة راسم وصانع السياسة الاقتصادية والمالية في الدولة؛ حيث هناك كميات مالية كبيرة تتحرك تلقائياً في سراديب ودهاليز خارج نطاق سيطرته ومعرفته؛ فتؤثر على متغيرات اقتصادية أخرى سواء بالسلب أو الإيجاب مثل معدلات التضخم وارتفاع الأسعار، أو التأثير على الدخل الشخصي المتاح للأفراد والأسر وخفض مستوى المعيشة.

بقايا الألفة الخفية

منير أولاد الجيلالي

خارج الشعر، يصعب جداً، ونحن ننحدر من بؤس التطابقات العمياء، أن نجد الأحلام التي ترافق وجودنا تنجذب نحو القذارة، أو نحو أكثر الحالات شراً وقساوة في هذا العالم الممتلئ بالأسرار. لذلك لا يكون عادة لصندوق القمامة أي إغراء فني أو دعوة رمزية للبحث باستمرار عن أشياء مستفزة ذات أبعاد شعرية وجمالية تقاسمنا داخل الحدود المتنافرة للذة ألفتنا الخفية.

لا تحتفظ كلمة صندوق بشحنة كابوسية وشعرية عميقة فقط. بل إن الصندوق اتخذ دائماً أشكالاً تاريخية ونفسية سحرية، فهو اللغز والكنز، السر المخبوء والعتبة الكاشفة هو الحياة المباغتة والموت المؤجل. هو نسيان ما يوجد وذكرى ما لا تعيه الذاكرة. إن كلمة صندوق تتجسد بهذا المعنى لتقول شيئاً ما، عن أشياء كثيرة لا تجيء إلا لكي لا تبقى أو لكي لا تكون، إنه عتبة أنطلوجية بأشكال متعددة ومثيرة وخزان تفاصيل حياة. البقايا، الفضلات، النفايات، كلها جزء من تاريخ دمار طويل للرغبات داخل عوالم يصير فيها الصندوق وبها رؤية وخصوصية.

من هذا المنطلق التأملي، يمكن القول بكثير من المغامرة بأن لكل صندوق خصوصية والتزاماً، قصة ومفاجآت، وصندوق القمامة هو كذلك صيرورة حكاية وهوية تحول وامتداد. الأشياء الفارغة وحدها من تصنع وجوداً معزولاً عن الألفة. أن نملأ صندوقاً ما، بشيء ما، سواء كان هذا الشيء قطعة قماش موبوءة أو علبة شوكولاته مستعملة أو ذهباً، فإن لذلك دلالة قوة غير عادية بالنسبة لكل ما يمكن أن يبقى من تاريخ وعلاقة وأحلام. من هنا تولد مصادفة الشعر بكامل تعددها، أو على الأصح، هنا تنتصر شاعرية الكينونة ليس باعتبارها موسيقى وجوهراً، ولكن لأنها، فوق كل ذلك اختبار لخيمياء الأشياء ولقدرتها التي تجعل من القذارة ذاكرة ومن صندوق للقمامة لوحة صورة ينقصها وعي ما.

لذلك فإن بعض الملاحظات في هذا السياق المفارق، قد تهدف إلى القول بأن صندوقاً ما للقمامة يجب ألا يكون مجرد صورة ولدت فجأة من العزلة. لأنه إلى جانب ذلك يكون عديماً للجدوى تجاوزاً لرمزيته المكثفة وقوته الشاعرية. فالأزبال هي أيضاً صور شعرية لأنها تمتلك حساً مباشراً لحالات إنسانية أودعتها الرغبة في تدمير طويل ولا منطوق.

إننا لا نريد لصندوق القمامة كيفما كان، فارغاً أو ممتلئاً، متسخاً أو أنيقاً، عاكساً للوفرة والبذخ أو العكس، بأن يكون مجرد شيء له تاريخ، أو بديلاً عن شيء ما بلا ذاكرة. لهذا فإن النظرة التي يجب أن تكون موضوع اهتمام وقوة، يجب أن تنصب على تأمل أكثر الأشياء جاذبية وزوالاً داخل صندوق معين. ونعني بها شاعرية القمامة. إننا ننحو هذا المنحى الارتكازي اعتباراً بأن صندوق القمامة ليس مجرد حاوية لتجميع البقايا داخل أنظمة تكرار هندسية وداجنة. إنه فوق كل ذلك ذاكرة وديمومة، حياة لأشياء تنتهي وتختفي لتتحول، وصور للأسرار التي تجعل الوجود أكثر من صيرورة تاريخية للاستهلاك. بإمكاننا القول إذن، بأن التأمل في صندوق قمامة هو لحظة شاعرية، تأمل تاريخي تشككي في جمالية القبح أو المعنى الميتا- وجداني للقبح الجميل، حيث تتغذى العديد من الصور المتطابقة على جدلية مبهرة لدمار ما كان، وهوية ما قد يصير ويوجد. ينتج عن هذا النوع من العودة وبكثير من اللبس الوظيفي والجمالي، ميلاد الولادة للأشياء التي رأيناها كيف تنتهي في سيطرة الوعي وهي تتجسد كلغز.

بهذا يكون صندوق القمامة، بعيداً بشكل كلي عن تلك العتبة النمطية التي تسجن مجموع رموزه الدلالية في وصف المعيش اليومي فقط، وقراءته في أبعاده المختلفة من حيث هو واقعاً يكشف بعلاقاته التبادلية وضعاً طبقياً





بالرغم من أن صندوق القمامة الوحيد، من بين كل الصناديق التي قد تصور أشكالاً مختلفة للانتصارات الأخلاقية والبطولات والمجد، فإنه يرمز إلى القذارة والنهاية والموت.

معيناً أو العكس. لأنه بالإضافة إلى ذلك، وبالنظر إلى المودة المحايثة التي تصالح بين الأمكنة وأشيائها، بين الصور وتأويلاتها يصير هذا الصندوق ذو العزلة القذرة والمعزولة، عالماً من الرموز واللغات التي تتخفى وراءها عوالم النفي والعودة. فلا الصندوق ولا البقايا يوجدان. لأن كلا منهما، لا يصير سوى لحظة انتصار للرغبة على ذاتها داخل ذلك الأفق الذي يجعل من الرغبة ابتكاراً فينومونولوجياً للخروج ثانية إلى الوجود، ومن وعي الإشباع اعترافاً كوجيفياً (نسبة إلى الفيلسوف الروسي الكسندر كوجيف). محرراً من هيمنة النهاية.

إننا حين نمنح لشيء ما، الثراء الذي يجد فيه امتداده وحيويته، فإننا لا نفتح علامة إلا لكي ندخل عتبة من عتبات التنبؤ التي يثيرها حس الإخفاء. لذلك فإننا رغم كل هذا، نحن مطالبون بأن نجد لصندوق القمامة قدراً ممكناً من الموضوعية الإيتيكية التي يمكن أن تثير إلى حد ما نوعاً من التقويض للمتمثلات النمطية المتقادمة والمسطحة التي راكمتها، وعملت على تأبيدها الثنائيات الميتافيزيقية، ومن جملتها ثنائية الجمال والقبح.

وهكذا تصير الأسرار واللغات والأشكال التي يمكن أن تتجمع داخل صندوق القمامة ذات هيمنة سحرية مشحونة بعناصر متعددة الإمكانات والتأويلات، وبتلك القصدية المنهارة التي قد تتماهى، بعفوية غير اعتيادية لتصير من جديد وعياً هائلاً لأشياء حدثت في مكان ما، لكنها في وجودها العميق والمنفصل، تعود إلى ذاتها المفزوعة والمتحولة، حيث تتجسد البداية لأشياء تسترجع في لغة التلاشي كينونة راسخة للولادة.

رغم الغرابة الشعرية التي يمكن أن يثيرها موضوع مثل موضوع صندوق القمامة، فإنه يمكن القول بأن الانزياحات الوظيفية والرمزية التي قد تمنح نوعاً من الحقيقة للتعبيرات التي ترافق الكثير من الصور، وخصوصاً تلك التي تكون أشياء القمامة موضوعاً لها، توجد وكأنها نوع من الكتابة. علينا إذن داخل هذه اللغة المنعزلة ألا نعتقد بأنه يمكننا أن نجد في القمامة شيئاً آخر غير القمامة ذاتها. لكننا بالمقابل يجب ألا نترك الكثير من صور القمامة التي تتعايش - داخل الصندوق- كنصوص إيحائية تمر دون أن تجد أحداً في استقبالها. فإذا كانت بمعنى ما، بقايا قنينات النبيذ الفرنسي، العطور الأميرية، مجلات الموضة، وفواتير الأداء النكية وغيرها، تحيل على وضع طبقي ورمزي راق ونخبوي. في مقابل بقايا، مثل مبيد الحشرات، حبات منح الحمل، علب الشاي المحلي، وعلب السردين المستورد التي تحيل على وضع طبقي وثقافي مختلف، فإن شاعرية صور الصندوق تجد امتدادها وقوتها في تناقض دلالة هذه الأشياء حين تجتمع بداخله خارج كل تلك التأويلات الثابتة والباردة. هناك حيث تتعايش في انسجام لا واع بقايا قنينات العطور الفاخرة مع الجوارب الرخيصة والنتنة، ومجلات الموضة العالمية مع أحمر الشفاه البلدي، ورابطة العنق المصنفة مع الأحذية البلاستيكية العجوزة. هناك حيث ينوب مفهوم الطبقات والمرجعيات الثقافية ليبقى الشعر، وليبقى الصندوق باعتباره نفقاً جمالياً لأسرار مباغتة، لكنها حميمية ورائعة.

صحيح أنه أحياناً لا يمكن أن نرى بأن هناك ضرورة ما، تدفعنا للحديث المطول عن الصندوق أو القمامة. لكن في أحيان كثيرة نجد بأن مثل هذه الرموز التي قد تحرز أفقاً جمالياً مرعباً ورائعاً تستحوذ على استعارات رمزية كثيرة لفضح شيء ما، أو جعله في الأماكن الأكثر قذارة ووضاعة والتي قد يكون صندوق القمامة رمزاً لها.

غير أنه بالإضافة إلى كل هذه الأشياء، يمكن القول أنه بالرغم من أن صندوق القمامة الوحيد، من بين كل الصناديق التي قد تصور أشكالاً مختلفة للانتصارات الأخلاقية والبطولات والمجد، يرمز إلى القذارة والنهاية والموت. فإنه في كل ما يمتلئ به هو الحياة ذاتها وقد نابت عنها شيخوخة الألفة في مصادفة الرمز. بيد أنه بالإضافة إلى الكثير من الصور المفقودة، يصير صندوق القمامة عنصراً دالاً على الحياة، وعلى الوعي بالذات، وبالتالي للجوهر الإنساني وللتاريخ الكوني بشكل عام. أي أن الرغبات تغدو هي الرابط العضوي والحدس المركزي لفهم الإنسان باعتباره كائناً راغباً ومستهلكاً. فحيثما يوجد هناك صندوق قمامة، فإن ثمة صورة مجسدة للرغبة وللحياة، ولشيء قد تم استهلاكه وتدميره. إنه الاستهلاك الذي يحرك تاريخية التملك والرغبة، أي داخل الإمكانية التي تستعيد للحياة جوهرها وقلقها الدائم واللا نهائي.

الأرزاق على اللّه

عبدالرحمن مصطفى



تتشابه صناديق ماسحي الأحنية على أرصفة شوارع القاهرة، نفس الشكل التقليدي، ونفس أدوات العمل من طلاء وورنيش للتلميع، تخفي الصناديق داخلها العديد من أسرار أصحابها. في أعلى كل صندوق مسند صغير يستقبل أقدام الزبائن، ليبقى الحذاء منتصباً في وجه ماسح الأحذية مقابل جنيه إلى جنيهين، حسب كرم الزبون.

قبل أكثر من تسعين عاماً قام فنان الشعب سيد درويش بتلحين كلمات ساخرة في أغنية «البويجية» عن الخواجة اليوناني الذي اضطرته الأيام إلى مسح الأحذية في فترة ما بعد ثورة 1919 نتيجة سوء الأحوال الاقتصادية، وتقول الكلمات: «مخسوبكو انداس، صبّحْ محتاس، مسختوا بابوتسي ياناس، مفيس فلوس، بقيتو منخوس، فقرتو خلاص».. نفس تلك الحالة الاقتصادية المتردية الآن بعد الثورة المصرية رمت بعم أحمد خلف صندوق الورنيش جوار محطة القطار الرئيسية في ميدان رمسيس، يرفض الحديث عن الأسباب الشخصية التي حولته إلى ماسح للأحذية. يتحدث بنبرة متعلمة قائلاً: «كل منا هنا خلف صندوقه، ولا تحدث خلافات إلا في أضيق الحدود.. وإن حدثت فما الغريب في ذلك!؟ حتى بين الأطباء وأرقى المهن تحدث المشاكل..». يبتسم مخفياً قصته خلف صندوق تلميع الأحذية، وفي خلفيته شارع «كلوت بك» حيث يجلس الحاج محمد إمام الذي يعرفه أغلب ماسحي الأحذية في هذه الناحية. «تبدأ أسعار الصناديق من 20 جنيهاً وتنتهي بـ 60 جنيهاً.. الموضوع غير مكلف». في المخزن المجاور للحاج محمد عدد من الصناديق الخشبية، وعلى كل واحد منهم سعره، أما أغلاها فهو المطلي بطبقة لامعة تعطي مظهراً بهياً لحامله. «أنا مجرد وسيط بين صانعي الصناديق والزبائن، يمدني بها ماسح أحذية قديم يعمل الآن في وظيفة حكومية، لكن ذلك لم يمنعه من أن يقضي وقتاً إضافياً في صناعة هذه الصناديق، كي يزيد من دخله». يصف الحاج محمد زبائنه بأن أغلبهم ينتمي إلى محافظات الصعيد، جاؤوا طامحين إلى الاستقرار في القاهرة، على أن تكون البداية بصندوق الورنيش.

في داخل الصندوق أماكن لزجاجات الطلاء التي لا يزيد سعر الواحدة منها على جنيه واحد، وعلب ورنيش لا يتجاوز سعرها الأربعة جنيهات، ويقتصر دور الحاج محمد هنا على بيع الصناديق لزبائن بسطاء كوكيل عن الصانع الأصلي، دون أن يكون شريكاً حقيقياً في الصفقة البسيطة، وهي مهمة تختلف عن محلات أخرى تبيع صناديق الورنيش على هامش تجارتها في بيع مستلزمات الأحذية.

يفصل شارع باب البحر بين مخزن الحاج محمد وتلك المتاجر في ميدان باب الشعرية. وفي عمارة زوزو الشهيرة هناك تتجاور محلات بيع مستلزمات الأحذية والمنتجات الجلدية.. يجلس عرفة عبادة أمام المحل، ساندا ذراعه على كومة من الأكياس، تعلوها صناديق ورنيش خشبية، وينقل جلسته إلى المقهى المقابل ثم يبدأ في الحديث: «قبل حوالي 20 سنة، كانت محلات تصليح الأحذية تبيع صناديق الورنيش، لكن مع مرور الوقت، زهدوا في بيعها وتركوا المهمة لنجارين يأتون على فترات متباعدة، أما أنا فأشتري منهم حسب الحاجة».

في المناطق القريبة من قلب القاهرة مثل العتبة و«وسط البلد» انتشرت في الماضي محلات متخصصة في تصليح وتلميع الأحذية، في تلك المحلات المندثرة كان المشهد مطابقاً للاستعراض الغنائي الشهير الذي أداه الفنان



الأميركي فريد إستير في فيلم «عربة الفرقة الموسيقية – إنتاج 1953»، حيث كرسي عال في أسفله موضع قدمين، يسهلان مهمة ماسح الأحذية في عمله، لكن تلك المشاهد اختفت من شوارع القاهرة، وبقيت الصناديق المتجولة مع ماسحي الأحذية.

مازال «عرفة عبادة» يتنكر في جلسته قرب ميدان باب الشعرية، ذلك الشاب العشريني الذي اشترى منه صندوقاً للعمل والهروب من البطالة، يصف ذلك قائلاً: «كان مملوءاً بالخجل والتردد، لم يعرف إلى أين يذهب بعدّته الجديدة، فأشرت عليه أن يتجه إلى محطات مترو الأنفاق، لكنه عاد بعد ساعتين فقط، كي يعيد الصندوق، ويسترد أمواله».

كثيرون من ماسحي الأحذية المنتشرين في المسافة بين باب الشعرية حتى منطقة «وسط البلد» القاهرية يدركون هدفهم بالضبط، فهم إما متخفين وراء مهنة تجلب لهم الستر، أو يرون في صندوق الورنيش مجرد عتبة سلم إلى مهنة أخرى، وهو ما

كان مملوءاً بالخجل والتردد، لم يعرف إلى أين يذهب بعدَّته الجديدة، فأشرت عليه أن يتجه إلى محطات مترو الأنفاق

سَجّله عدد من ماسحي الأحذية الوافدين من خارج القاهرة.

في إحدى المجموعات التي انتشرت قرب ميدان رمسيس ذكروا ملمحاً عن حياتهم، إذ تجمعهم غرفة واحدة في حي «الدويقة» ذي الطابع العشوائي تكلفهم 50 جنيهاً في الشهر، بينما قد يتراوح أجر ماسح الأحذية بين 30 وأربعين جنيهاً في اليوم الواحد، وفي أيام أخرى قد لا يحقق ماسح الأحذية خمسة جنيهات على حد قولهم.

في منطقة «وسط البلد» حيث العديد من المقاهي الشهيرة بالقاهرة، كانت علاقة «همام أحمد» المنتمي إلى محافظة سوهاج واضحة بصندوق الورنيش، بدأ الشاب الذي لم يتجاوز الثامنة عشر سنة قبل أسابيع الطواف في المنطقة من ميدان الإسعاف حتى ميدان باب اللوق، لا يدعمه أحد، وجاءه خاله بالصندوق، على أمل أن يكرر تجربته، إذ يعمل خاله الآن بائعاً متجولاً يبيع الفواكه في حي العمرانية، بعد سنوات من مسح الأحذية. لا يصدق «همام» أن ماسحاً للأحذية نجح في الوصول إلى رئاسة الجمهورية في إحدى الدول النامية كالبرازيل مثل لولا داسيلفا الذي انتخب دورتين متتاليتين، يكتفي بجملة مقتضبة: «الكلام ده ماينفعش عندنا». ولم يكن دا سيلفا الوحيد الذي جلس أمام صندوق خشبي لتلميع الأحذية حتى أصبح من مشاهير العالم، آخرون فعلوا ذلك قبله مثل المغني الأميركي الراحل جيمس براون، والزعيم الأميركي الأسود مالكولم إكس.

هنا في عالم «وسط البلد» أخرج الكاتب علاء الأسواني نموذجاً لشخصية درامية هي «الحاج عزام» ماسح الأحذية الذي تطورت حياته مع تجارة المخدرات إلى أن وصل إلى البرلمان، واستخدم الأسواني تلك الشخصية في رواية «عمارة يعقوبيان» التي تدور أحداثها في وسط البلد. وفي محيط تلك المنطقة على بعد أمتار من المقهى الذي كان يدير فيه الأسواني صالونه قبل سنوات، يمر أحمد شعيب السبعيني حاملاً صندوق تلميع الأحذية، بعيداً عن عالم الرواية وعن التحولات المفاجئة للبسطاء التي لا تحدث إلا نادراً. اختار الصندوق صديقاً يؤنسه في عامه الثالث والسبعين، يقضي وقته في العمل وقتل الفراغ.

«كل ما علي هو أن أعمل، وربما يهديني الله برزق من حيث لا أحتسب!». يكمل حديثه مستعرضاً موقفان تعرَّض لهما حين جلس يلمِّع حذاء أحد الزبائن، وتلقى أجرته العادية، وفوقها ورقة بمئتي جنيه، ليتحول صندوق الورنيش إلى فرصة لرزق غير متوقع. هذا التطور الأخير لحياة أحمد شعيب أحد قدامى ماسحي الأحذية في منطقة «وسط البلد» يشبه التطور الأخير للحالة الاقتصادية في مصر، إذ بدأ العمل في مجال تصنيع الأحذية قبل ستين عاماً هنا في السوق القديم في باب اللوق، كما عمل في مصانع مجاورة كانت تصدر إنتاجها إلى الاتحاد السوفيتي في عهد الرئيس الراحل جمال عبدالناصر، وقبل 15 سنة فقط صنع صندوقه بنفسه، وظل ملاصقاً له كبديل عن الجلوس بالمنزل دون عمل. «أسمع على المقاهي أحاديث في السياسة، وتتكرر أمامي أسماء : خيرت الشاطر، وحمدين صباحي، وغيرهما، فلا أشاركهم في الكلام». ينهي حديثه أمام مقهى الحرية في ميدان باب اللوق منطلقاً بصندوقه على أمل أن تهديه الأيام مبلغاً مجزياً يعوضه عن أيام أخرى يطوف فيها، ولا يجد زبائنه.

الصندوق المهجور

هنادي زينل

ذلك الصندوق الخشبي بمدخل عمارتنا بالقاهرة كان يحمل لي البهجة عند دخولنا إليها، حيث كانت مهمة الأطفال الدائمة هي استكشاف ما بداخله من رسائل شخصية أو فواتير أو إعلانات ورقية. كان يمثل لي عنوان منزلي الذي أحفظه عن ظهر قلب. وكنا أطفالاً نتلصص على جيراننا من أصواتهم عبر منور العمارة كصندوق ضخم تختلط فيه الحكايات.

صندوق السيدة ليلى كان يكسوه التراب حيث انتقلت للمعيشة في الكويت، صندوق المهندس جمال الموظف الحكومي مفتوح دائماً، فيما يبدو يعتمد هذا الجار على صندوق آخر لجهة عمله، صندوق الأستاذ مسعد كان مختلفاً حيث ابنته الكبرى تكاد تلتصق بالصندوق، انتظاراً لخطابات من خطيبها الغائب بإحدى الدول للدراسة، كان لكل شقة بالعمارة صندوق بالمدخل، تستطيع أن تميز حالة أسرة كاملة من خلال شكل الصندوق الخاص بها.

عند سفري للمملكة المتحدة للدراسة أخذ تعاملي مع صندوق البريد شكلاً أكثر صرامة. كنت أتلقى عبر صندوق البريد الحديدي في سكن الطالبات إخطارات الجامعة ومواعيد الطبيب، وتعرفت على ثقافة عريقة من تبادل الرسائل في مناسبات رسمية وغير رسمية فما زالت الطبقة الارستقراطية هناك تفضل إرسال رسائل الشكر الخاصة من خلال صندوق البريد، للتعبير عن الامتنان على حفاوة الاستقبال في سهرة بين أصدقاء.

ويعامل العنوان البريدي بشكل بالغ القدسية، فهو أساس الكثير من المعاملات بين المواطن وجهات الإدارة المختلفة، وعلى سبيل المثال فإن عدم تلقي البنك ردوداً من العميل من عنوانه المدون قد يعرضه للحرمان من فتح حساب بنكي في كل البنوك مستقبلاً، كما لا يستطيع المالك التصرف بالبيع في عقار سبق أن وردت منه شيكات بنكية غير مقبولة.

وقد خلد الأدب والفن صندوق البريد في روايات شهيرة، للكولومبي جابرييل جارثيا ماركيز وحده اثنتان، هما «ليس لدى الكولونيل من يكاتبه» حيث كان الكولونيل المتقاعد ينتظر ورود خطاب يحمل مكافأة التقاعد، وفي «الحب في زمن الكوليرا» كانت رسائل الحبيبة الأرستقراطية تعيد العاشق فلورينتينو إلى الحياة. وفي السينما العربية يكفي أن نتذكر فيلم البوسطجي، قصة الكاتب الكبير يحيى حقي الذي قام ببطولته شكري سرحان وإخراج حسين كمال، حيث كان البوسطجي يفتح الخطابات وتدخل بالمصادفة في مراسلات بين شاب وفتاة حملت منه وأدى هذا التدخل إلى انقطاع الرسائل بينهما، مما انتهى بكارثة قتل الفتاة.

هل تبقى للصندوق شيء من هذه المهام؟ هل من حضور للصندوق في حياة الناس اليوم بعد أن تعرض لمزاحمة الصناديق الافتراضية، في الإيميل والفيسبوك وتويتر؟

تحكي الآنسة سالي سميح لـ «الدوحة» عن ذكرياتها مع صندوق البريد: «كنت مرتبطة في صغري بصندوق البريد، حيث كان يحمل رسائل من أبي الذي كان يعمل خارج مصر. كنت أفتحه بلهفة وترقب نهاية كل شهر، وكم كانت سعادتي غامرة عندما أتلقى رسالة الوالد المحملة بالشوق لنا جميعاً، ومع وجود التكنولوجيا المتاحة الآن مازلت استخدم الرسائل البريدية والتليغراف؛ فأنا كما يقولون بالعامية «دقة قديمة!».

أما محمد سيف فيتذكر ذكرياته مع البريد وأصدقاء المراسلة من أيام الطفولة والمراهقة بحنين بالغ، حيث كان يستقبل ويرسل الرسائل عبر صندوق البريد من عدة دول عربية وأوروبية ويحكي عن صديق بريطاني: «كان صديقي بيتر جونز رجلاً بالغاً يعمل مدرساً للغة الإنجليزية وقد حصلت على عنوانه البريدي من إحدى المجلات الإنجليزية، وذلك لتقوية مهارة الكتابة لدي، وكان يعبر عن سعادته الشديدة لاستقبال رسائل من طفل في سني وقتها، وكانت رسائله تحمل دائماً بعض التصحيحات اللغوية المشروحة بشكل لطيف، وكان يحكي لي عن قصصه في مجال التدريس. كانت لرسائله التي مازلت احتفظ بها أعظم التأثير عليّ، فأصبح حلمي الذي حققته لاحقاً أن أصبح مدرساً للغة الإنجليزية مثل صديقي بيتر».

صندوق الدكتور أمير جمال لم يكن يحمل ثقافة، بل أخباراً. يتحدث عن ذكرياته مع صندوق البريد بوجه تعلوه الابتسامة وهو يتذكر صديق والده «كنت أنتظر رسائل عمو خالد المحملة بالقصص الشيقة لمراهق مثلي عن سفراته الدائمة من كل دول العالم وعن زيجاته أيضاً! فقد كان كالبحار يحتفظ في كل بلد بزوجة. باءت زيجاته جميعها بالفشل لسبب لم يستطع أبداً التوصل إليه ولكنني كنت أعزوه لروحه المتحررة الرافضة للقيود» ويستطرد ضاحكاً «وعندما استقر في المغرب وجدت في صندوق بريدي منه بطاقة بريدية تحمل عبارة (الأمر مختلف هذه المرة) وبعدها قلت رسائله وتباعدت ففهمت أنه حظي أخيراً بالسعادة التي كان يبحث عنها.



للمغتربين وشكواهم للمسؤولين وعتابهم للغائبين دون عودة. التصاق صندوق البريد بحائط المسجد زرع بداخلي بعداً روحياً لهذا الصندوق. عندما وصل طول قامتي لما يمكنني من الوصول لصندوق البريد كنت أحاول طويلاً النظر من خلال فتحته الضيقة لأرى ما بداخله من أسرار وحكايات مغلفة بعلم الوصول». في القرى لا يوجد صندوق للوارد، حيث البوسطجي أو ساعي البريد هو صندوق الأسرار - الرجل الصندوق. في القرى البعيدة كان البوسطجي صندوقاً متحركاً بأسرار أهل القرية جميعاً.

كان ذلك من أعوام قاربت الثلاثين، وقد زرت قريتي مؤخراً ووجدت الصندوق في مكانه وبابه الحديدي مفتوحاً خالياً إلا من غبار تركته الأيام على جانبيه.

الصندوق في القاهرة يختلف، بحسب محمد العلاقمي«في شوارع القاهرة كان الصندوق مختلفاً قليلاً فصندوق بريد المرسل بلونيه الاحمر للبريد العادي بينما الأزرق للبريد الدولي.الفرق بين صندوق الصادر والوارد برأيه» صندوق الصادر مليء بالشكاوى والأمنيات والدعوات، بينما صندوق الوارد هو الحلم والإجابة من الحكومة، الجامعة، المحبوبة، ومن الله، فصندوق البريد الأول كان ملتصقاً بباب مسجدنا».

ويبدو أن صناديقنا المحلية الواقعية والافتراضية لم تعد حتى تستطيع أن تستقبل رغباتنا في الشراء وتحقيق أحلام صغيرة بشكل مباشر ولكن يتبقى لنا المشاعر الدافئة والذكريات، لذلك يحدثنا عامر مهدي عن نوع ثالث: صندوق افتراضي أجنبي! «نتيجة للتطور المنهل في التسوق الالكتروني عبر الشبكة العنكبوتيه ظهرت العديد من المواقع التي تتيح لك شراء منتجات من مختلف دول العالم، مما أظهر دوراً جديداً لصندوق البريد، لكن ونتيجة النظم الاقتصادية في بلادنا العربية لا تستطيع هذه الشركات إرسال مشترياتنا إلى صناديقنا البريدية المحلية مباشرة، مما يتطلب منا أيضاً فتح صناديق بريدية افتراضية وسيطة عبر شركات متخصصة في دول العالم المتقدم. أنا مثلاً لي صندوق بريد أميركي وصندوق بريطاني وآخر صيني».

رسالة خطية في يوم من الأيام ولم يرتبط بصندوق البريد «استخدم في التواصل مع الأصدقاء الوسائل التكنولوجية الحديثة كالتويتر والفيس بوك والواتس اب؛ فلا أتخيل حياتي من دونها حيث إنها تتيح بالطبع مجالاً أوسع وأسرع لتشارك العديد من الأمور مع الاصدقاء كالموسيقى والنقاشات الاجتماعية والسياسية» ويعترف «كنت في سن المراهقة استخدم البريد الالكتروني للتعرف على الفتيات الجميلات وتبادل الصور أما الآن بعد أن كبرت استخدمه غالباً للتواصل مع أختي الكبرى وابنتها حيث تعمل بالخارج».

المهندس محمد العلالمي على العكس من ذلك، يعتز بذكرياته مع صندوق البريد يقول: «كان لقريتنا الصغيرة صندوق بريد وحيد مثبت على جدار مسجد للقرية على يمين الداخل للصلاة يلقي أهل القرية بداخله تحياتهم وأمنياتهم الطيبة

ولهذا لم يعد لدى الصبي من يكاتبه».

الدكتورة هالة عمر أستاذة العلاقات الدولية كان الصندوق بالنسبة لها مستودعاً لمشاعر أمومية خالصة. عن ذكرياتها مع صندوق البريد تقول: «كان هذا الصندوق يحمل لي أغلى الرسائل فقد استقبلت من خلاله أول رسالة من ابنتي الحبيبة عندما تعلمت الكتابة وقد كنت وقتها مسافرة إلى روسيا للدراسة. حملت صناديق البريد لي بسبب تعدد سفراتي رسائل الأهل والأصدقاء وحتى مع وجود وسائل الاتصال الحديثة مازال لي صديق توقفت به الحياة بسبب المرض يراسلني عن طريق الصندوق ولا ينسى دائماً أن يشكر ساعي البريد على كل ظرف في لفتة لطيفة منه تكاد تنعدم في زمننا هذا».

ويختار المهندس أحمد منتصر - وهو حديث التخرج - أن يحدثنا عن صندوق البريد الالكتروني فهو يؤكد أنه لم يكتب



بيت الأبدية

شريف الصيفي

تحكي السردية المصرية القديمة، التي وصلتنا من عصر الدولة الوسطى (2000 ق. م):

أن سنوحي تغرَّب في سورية خوفاً من الزج باسمه في مؤامرة لاغتيال الملك، وعاش أعواماً طويلة بين البدو، وعندما اقترب الأجل أرسل مرسالاً للملك الجديد يستعطفه للسماح له بالعودة للوطن ليدفن وفق التقاليد المصرية، ويوضع جثمانه داخل تابوت ولا يدفن في الرمال بدون تحنيط كما يفعل البدو، فقد كان أشد ما يزعج المصري القديم الموت في الغربة والدفن وفقاً لطقوس مغايرة لمعتقداته، فهذا يعني عدم الولوج في عالم الأبدية مع أوزير، والفناء.

كان يطلق على التابوت ألفاظ عدة، لكن أهمها هو اللفظ «هن» ويشير إلى الصندوق بشكل عام بصرف النظر عن محتوياته، وأيضاً إلى التابوت، ومن التعبيرات التي وصلتنا «هنو إن عنخ» أي صندوق الحياة إشارة إلى التابوت، كما كان يطلق على الصندوق الذي يضم الأواني الكانوبية، التي كانت توضع بها أحشاء المتوفى أثناء التحنيط. وقد استمر اللفظ في القبطية القديمة وأصبح «خن»، وما يزال مستعملاً في العامية المصرية حالياً للتعبير عن المكان الخفي الذي نحتفظ فيه بالأشياء الثمينة.

للتابوت وظيفة مهمة وهي حفظ المومياء من عوامل التعرية، لكنه عند الملك هو أيضاً مظهر بذخ، فمن مقبرة توت عنخ أمون، وهي الوحيدة التي اكتشفت كاملة، عثر على مومياء الملك موضوعة في تابوت بديع مكسو بالذهب موضوع بدوره في تابوت ثانٍ، والثاني في تابوت ثالث أكبر، وحفظ هذا الأخير في أربعة دواليب كبيرة على شكل العلامة الهيروغليفية الدالة على التابوت.

كانت التوابيت الأولى في عصر ما قبل الأسرات (قبل 3000 ق. م) تصنع



من الطين، ثم أصبحت تصنع من الحجر الجيري أو البازلت في منتصف عصر الدولة القديمة، وكان أغلبها مستطيل الشكل، وأقدم تلك التوابيت يعود للملك زوسر ثاني ملوك الأسرة الثالثة (حوالي 2600 ق. م).

بعد سقوط الدولة القديمة بدأ التحول تدريجياً للتوابيت الخشبية وكان أغلبها عبارة عن صندوق مستطيل من الخشب مزين في الخارج بأبواب وهمية وعين حورس على كل جانب، وفي الداخل دُونت نصوص جنائزية (متون التوابيت). في عصر الدولة الحديثة أخذ الصندوق الهيئة المومياوية، وفي بعض النماذج الملكية أخذ التابوت شكل «الخرطوش»، الذي يكتب داخله اسم الملك.وفي كل الحالات كان الغطاء مقبى ليحاكي السماء، أو تنحت صورة للربة نوت.

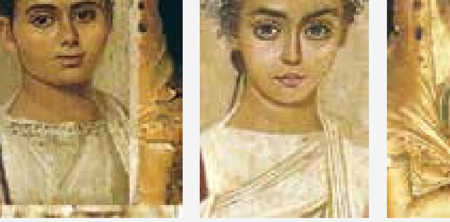
في العصور المتأخرة كانت التوابيت متواضعة الحال: عبارة عن صندوق بسيط من الخشب أو من رقائق مصنوعة من البردي المضغوط. صنعت توابيت البسطاء في الدلتا من الطينِ وهي ما يطلق عليها : «نعوش الخفّ»، وكان يصنع قناع من الطين بشكل منفصل ويثبت على مكان رأس المتوفى، ثم يوضع التابوت في قبو بسيط تحت الأرض ويُغَطّى بالرمال.

ابتداء من القرن الأول الميلادي حدثت نقلة نوعية في طريقة الدفن بالاستغناء عن التابوت والاكتفاء بتحنيط الجثمان مع رسم بورتريه بالشمع على قطعة خشب للمتوفى ووضعه على الوجه، وهنا ما يعرف بأقنعة الفيوم، وظلت هذه الطريقة مستعملة حتى تم النصر النهائي للمسيحية على الديانات القديمة في القرن الرابع الميلادي.

زُيّنت أغلب التوابيت الحجرية أو الخشبية بمقاطع من النصوص الجنائزية، التي تنوعت باختلاف العصور، فقد كان تطور النصوص الجنائزية محكوماً بالفصل الحاد بين الملك ومصيره في العالم الآخر وبين بقية أفراد الشعب، فنشأ عرف خصوصية النصوص الملكية، التي كانت تصاغ أولاً بوصفها نصوصاً جنائزية خاصة بالملك، ومع مرور الزمن، ومع تفكك الدولة المركزية تمتد أيادي الأمراء وكبار الموظفين وتنهل منها لتزيين مقابرهم، ثم يتم توحيد البلاد وفقاً للنسق القديم ويبدع الكهنة نصوصاً ملكية جديدة هي في الغالب تنويعات عن الأصل، مثالنا في ذلك متون التوابيت، وهي أقدم نص ديني على الإطلاق، كتب في البداية بوصفه نصاً ملكياً، وكتب على جدران حجرة الدفن في أهرامات ملوك الأسرتين الخامسة والسادسة حوالي 2345 - 2181 ق.م

والنصوص عبارة عن شعائر جنائزية وتعاويذ وأناشيد دينية تدور حول فكرة صعود روح الملك (فقط) إلى السماء في ملكوت الأب إله الشمس «رع» وسط تهليل الآلهة. كتبت متون الأهرامات بعد سقوط الدولة القديمة على حوائط حجرات الدفن لكبار الموظفين، ومع صعود الدولة الوسطى كانت هذه النصوص قد زيدت بفصول تعكس المقدمات لمقرطة العالم الآخر بالمزاوجة بين العقيدة الشمسية والعقيدة الأوزيرية، ولم تعد حكراً على الملك. الجديد أنها أصبحت تكتب على التوابيت. كان أول ظهور لها بشكل واسع في مقابر أمراء مصر الوسطى في أسيوط وبني حسن والليشت من عصر الأسرة الثانية عشرة، ومع حلول عصر





من وجوه الفيوم



بيت يحمي ويصون

الدولة الحديثة نسخت بعض من هذه النصوص على لفائف البردي، وزيدت بعدد من المدائح لتوضع على رأس المتوفى أو تحتها لتساعده في رحلته للعالم الآخر، وهذا ما يعرف على مستوى واسع باسم «كتاب الموتى».

البيت والعالم

قَدَّسَ المصري القديم المعبد لأنه صورة العالم وبيت الآلهة، وما ينطبق على المعبد انعكس في النظرة للتابوت لأنه بيت الآلهة، فحوّل المتوفى الربات الحاميات: سرقت، ونايت، وإيزيس، ونفتيس، وتحتضنه نوت ربة السماء، إضافة أن المتوفى نفسه أعضاؤه تماثل عدداً من الآلهة، فكل الكتب الجنائزية أكدت على المكانة الإلهية التي يتمتع بها المتوفى حيث يقرن اسمه باسم أوزير وتماثل أعضاؤه عدداً من الآلهة، على سبيل المثال ما جاء في الفصل 42 من كتاب الموتى:

«أنا الجزء الإلهي الكامن في شجرة الجميز.

ما أجمل اليوم من الأمس (تقال أربع مرات) أنا رع الممدوح دوماً، أنا الجزء (العامود الفقري)(1) الإلهي الكامن في شجرة الجميز، ولأني معافى فإن رع أيضاً معافى وبالعكس.

شعري هو نون، وجهي هو رع، عيناي هي حتحور، أذناي هي فاتح الطريق (أبوات)، أنفي رب أوسيم، شفتاي هما أنوبيس، أسناني هي سرقت، عنقي هي العرش الإلهي، ذراعاي هما الروح الإلهية لرب أبوصير، صدري هو «نايت» سيدة سايس، لحمي أرباب «شرعحا»(2)، ظهري هو «ست»، قضيبي هو أوزير(3)، أحشائي هي سخمت، أردافي هي العظيم المتجلي في اهناسيا، فخذاي هما عينا حورس، (السمانة؟) هي نوت، قدماي هما بتاح، أصابع يديّ وأصابع قدميّ ثعابين الكوبرا (يوريات).

لا عضو في جسدي غير مؤله، وتحوت يحمي كل أعضاء جسدي»(4).

كان التابوت أيضاً في الذهنية المصرية القديمة بمثابة البيت الذي يحمي ويصون جسد المتوفى، تقول المرثية: «هو يسكن في بيته، ويستطيع الخروج من أبوابه (الوهمية) والنظر خارجه عبر العيون المرسومة على جدرانه». كان التابوت أيضاً صورة مكثفة للعالم، أرضية التابوت تمثل الأرض برمزيتها كمدخل مشترك بين الميلاد والموت، وجوانبه تمثل أعمدة السماء، والغطاء المقبّى يمثل السماء، وقد أصبح رسم صورة للربة نوت (ربة السماء) عليه من العناصر الثابتة بعد سقوط الدولة الحديثة، ويدون بجانب صورتها النص التالي:

«ادخل في سلام، مُرحَّب بك في تابوتك، مكانك في بيتك الأبدي، ذراعاي ممدودتان تحتضنان جسدك، وأصون مومياتك وتبقى حياً للأبد».

اعتبرت الربة نوت سيدة التابوت في أغلب النصوص، فمن تابوت محفوظ بالمتحف المصري في القاهرة تحت رقم 29305، نقرأ نصاً على لسان الربة يقول: «طفلي الحبيب، تعال وارتح فيها، أنا أمك، أحميك دائماً وأصون جسدك من كل شر»، ومن تابوت آخر محفوظ بمتحف اللوفر تحت رقم 3148، نقرأ: «حملتك أمك على الأرض تسعة أشهر، وأرضعتك ثلاث سنوات، وأحملك أنا للأبد، ولن ألدك أبداً».

1- يعتبر العمود الفقري تجسيداً للثبات والديمومة (دجد) وهو إشارة لأوزير.

2- حالياً حي ماري جرجس في مصر القديمة.

3- تفيدنا الأسطورة أن «ست» بعثر أشلاء جثة أوزير في كل مصر حتى لا تجدها إيزيس وتعيد قيامته، ورمى بعضو الذكورة في النيل والتهمه السمك، ولما جمعت إيزيس أشلاء زوجها صنعت له عضواً جديداً بقدرتها السحرية، وهنا صار هذا القضيب رمزاً للخصوبة والتجدد.

4- الخروج إلى النهار (كتاب الموتى)، ترجمه من المصرية القديمة شريف الصيفي، المركز القومي للترجمة، القاهرة 2009.

5- التعبير المصري القديم «ردي. إن. تا» بمعنى الجلوس على الأرض هو تعبير عن الولادة والوضع، وفي سياق آخر يشير للموت.



وتبقى حياً للأبد

هنالك أرنب تحت القبعة

وحيد الطويلة

في روايته غير المنشورة – دم أبيض- يحكي الشاعر سعدني السلاموني على لسان بطل روايته، عن الفرحة التي طارت به إلى سابع سما حين رأى صندوق الدنيا لأول مرة، سأل صاحبه بلهفة ورجاء، ربما ما بعد الرجاء أن يجعله يتفرج، أجابه: هات قرش وتعال. أمي ليس عندها قرش. روح العب بعيد يا بني.. أجيبلك كوز درة؟ ماحدش بيتفرج بدرة.

سرق بطل سعدني الشبشب اليتيم لأبيه اليتيم أيضاً ليرى ما في الصندوق، ما في الدنيا وما وراءها، لكنه لم ير صندوق الساحر ولا صندوق الدنيا.

لم يأت الساحر إلى قريتنا مرة بلحمه، كان يأتي عبر حكايات الأكابر الذين يركبون القطار العتيق ويذهبون للموالد في البلاد البعيدة، كيف يفرد منديلاً لتخرج منه حمامات حمراء وزرقاء، كيف يمد يده في فتحة كمه لتخرج أرانب بيضاء من غير سوء.

أعلنوا فجأة في ميكروفون المسجد أن الساحر سيأتي لقريتنا، أخذوا من كل دار كيلة قمح أو أرز حسب الموجود، ومن لم يجدوا عنده غير ذرة كنا نتوعده بأنه سيقف في آخر الصف، قالوا عنده صندوق كبير يخبئ فيه جنيات بعيون حمر وسيقطع العمدة إلى نصفين ثم يعيده، لكن العمدة رفض رفضاً قاطعاً ووعد بتقديم قربان آخر. انتظروا الساحر، رحنا ننتظره، كل يوم في الميكروفون، وقبل أن يأتي بربع ساعة أعلنوا أنه اعتذر وسيأتي في الصيف القادم.

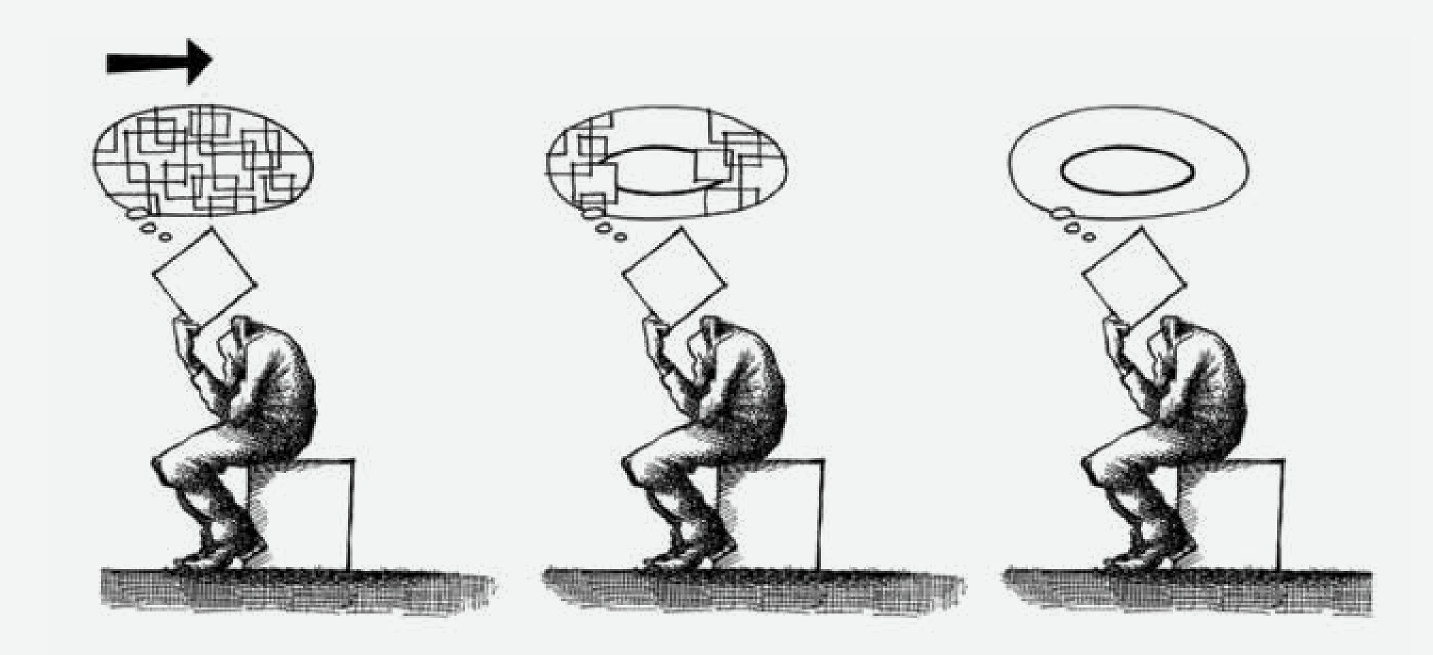
طارت حمائم بيض فوق رؤوسنا طوال الوقت نحن- أبناء القرى-، أمسكنا بالأرانب ولعبنا بها، بل وجذبناها بعنف من جحورها العميقة، كان علينا أن ننتصر على الخيال بخيال آخر، على غير الممكن بغير الممكن، كنا نذهب في اتجاه المستحيل، نذهب خلف أقراننا الذين يكبروننا قليلاً في العمر لنشاهد سحرة محليين، يلف أحد اليافعين رأسه بلفة كبيرة من برسيم تغطي شاربه، وبالطبع رأسه، يدسها داخل خزانة الأرانب في عمق الظلام، أرانب طيبة تنتظر رزقها، وحين تمد شهوتها لتشبع جوعها يكون قد اقتنصها وأشبعنا نحن جوعنا بها.

من سمع ليس كمن رأى، قادتنا أقدامنا في المدينة الواسعة إليه حافية أو بأحذية من بقايا عصر نابليون، تخطينا كل الألعاب وتحلقنا أسفل قدمه، حين رأيناه في قلب السيرك رفرفت قلوبنا، وحين رأينا الصندوق رجفت، لكنه حين قطع البنت السنيورة نصفين انخلعت قلوبنا وغصنا في أرجلنا، كأننا نسينا أنها لعبة، نعم ليست لعبة، عشنا وغرقنا فيها، صدقناها بالفعل، وبعد أن ينفد منا كل العرق وتنقطع كل الأنفاس ويموت الرجاء، يلتحم نصفا السنيورة بقدرة ساحر، تلهب أكفنا وترتطم قلوبنا الصغيرة بما تبقى فيها من دماء ورعب، لكن السنيورة بفردة حذاء واحدة، كأن الثانية كانت قربان نجاة.

صندوق الساحر ليس كصندوق العروس، ليس مزركشاً ينطق بالبهجة، لكنه ينطق بالوعود، يبدو كتابوت لولا أن يد الصانع كانت تفكر في اللعب فأنقذته من لون الموت وصبغته بماء الحياة، لولا أن عصا الساحر الذهبية مرة والفضية مرة أخرى تتطوح في الهواء، تسرق الألوان من الأضواء فتذهب أرواحنا خلف بهجة أحمرها وأزرقها، لولا قبعته العالية التي يعجن فيها بذور الأمل، يلبسها فنشعر بسطوة الإمبراطور أو المهرج، يخلعها فنحس أنه واحد قريب منا. مبهج الساحر، أوسع ربما من أحلامنا لولا صندوقه نصف الكئيب.

قلت لأمي: الذين يموتون في صندوق الساحر يعودون، لكن الجنود الذين يأتون لقريتنا في صناديق لا يعودون.

نحن أبناء الريف حزانى نموت داخل الموت، لا يخرجنا منها سوى



ساحر قبل أن يتم اختراع القروض وصندوق النقد الدولي.

ثم ظهر ديفيد كوبر فيلد، كنا قد انتقلنا إلى مرحلة التليفزيون في خضم رحلتنا الحضارية، ديفيد استعار اسمه من رواية لتشارلز ديكنز صاحب الأحاجي البسيطة، مع ديفيد انتقلنا من مرحلة الغموض والخوف إلى الغموض والبهجة، كنا نلعب معه، لكننا لم نعد جزءاً من اللعبة التي خطفتنا صغاراً، صرنا خارج اللعبة نصفق ونفتح أفواهنا فقط بالدهشة.

ثم دخلنا إلى السينما أو دخلتنا، هكذا يمكن لك أن تتبع خطواتنا الحضارية بسلاسة منقطعة النظير، سحر فوق سحر أو سحر بالسحر.

للفن سحره الذي يطلع فوق قبعة الساحر، في فيلم the prestige للمخرج البارع نولان كريستوفر، نشاهد حكاية الساحر الذي يتطلع إلى مستقبل كبير بمساعدة زوجته الفاتنة جوليا، لكنه يصدم حين تموت في أحد العروض بسبب خطأ فادح من زميله الساحر الآخر، لتلفظ الزوجة أنفاسها الأخيرة أمام عينيه داخل صندوق زجاجي ممتلئ بالماء، ليفترق الساحران بعدها ويدخلا في صراع تستخدم فيه أبشع الألاعيب السحرية.

حكاية الفيلم مأخوذة من رواية تحمل نفس الاسم للروائي الإنجليزي كريستوفر بريست، اللعبة البارعة في الفيلم هي كيف تنتقل الدهشة التي تعلو وجه المتفرج إلى المشاهد في قاعة السينما.

صنع المخرج والسيناريست فيلمه بنفس طريقة الساحر، واضعاً البطل المفجوع أمام صندوقه، متأملاً إياه ليسحب منه طاقة لروحه كي يعيد رتق الصندوق الزجاجي الذي تحطم، صاغ الحكاية ومنحها غموضها ثم أماط عنها سرها بنفس الطريقة التي يكشف بها الساحر عن خدعته ليصبح الفيلم كله لغزاً ينتظر ساحره، وصندوق أحلامه في نهاية الفيلم يسبح في أطراف السماء.

> مرة مشيت خلف الساحر وأطلت، سألني بلطف بينما كنت في منتصف الرعب وأنا أتطلع برعونة داخل الصندوق: عَمَّ تبحث ؟

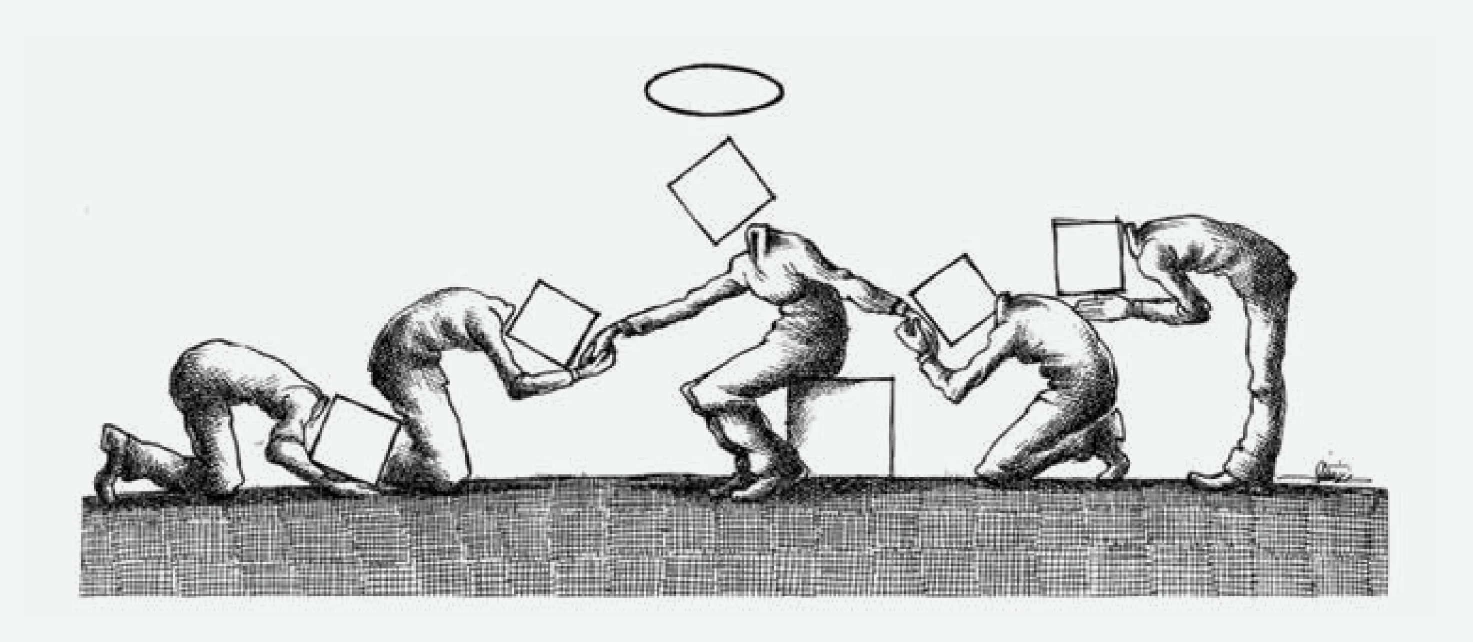
من قال إن خيال السحرة أوسع من خيال الكتاب! في القصة الفاتنة للفاتن البرازيلي موريليو أوراي ينظر البطل إلى وجهه في مرآة المطعم ليكتشف أن شعره فقد كثافته ودب الشيب إليه فجأة، لم يرعبه هذا الاكتشاف بقدر ما أدهشه، لدرجة أني أدخل يده في جيبه فأخرج منه صاحب المطعم.

سأله مرتبكاً كيف استطاع أن يفعل ما فعل..

قال له إنه متعب.. «إنني ولدت هكذا متعباً وضجراً».

ودون أن يعير اهتماماً لجوابه أو يوجه له أسئلة أخرى عرض عليه العمل عنده، وهكذا وفي نفس اليوم، شرع في العمل يسلي رواد المطعم بألعابه السحرية.

وفي يوم لم يتجاوب صاحب المطعم مع عرض من عروضه السحرية، ذلك أنه أثناء العرض، قدم فجأة للحاضرين وجبات مجانية



متنوعة، أخرجها من معطفه، ورغم أن هذه الطريقة كانت تجلب الكثير من الزبائن، إلا أنها لا تعود على المطعم بمزيد من الربح.

الطريف أن صاحب المطعم قدم البطل إلى مدير السيرك «الأندلسي» الذي علم بقدراته فعرض عليه العمل، مشدداً عليه أن يأخذ الحذر والانتباه جيداً لما يقوم به من ألعاب، قد يفكر في توزيع تذاكر الدخول بالمجان على الجمهور لمشاهدة عروضه، وخلافاً لكل التوقعات المتشائمة، كان سلوكه مستقيماً، وصارت ألعابه تبهر الجمهور وتدر على أصحاب السيرك الأموال الطائلة. كان الجمهور في البداية يستقبله بنوع من الاستخفاف وغياب أدنى حماس، ربما لأنه لم يكن يحسن اختيار البذلة المناسبة مع قبعة على رأسه أو ينسى أن يفتح الصندوق، لكن ما إن يشرع في إخراج الأرانب والأفاعي والسحالي من قبعة أحد المتفرجين، حتى يصعق الجمهور من شدة الإثارة.

في العرض الأخير، جعل تمساحاً يخرج من فروج أصابعه، ثم ضغط على التمساح من طرفيه فحوله إلى آلة أكورديون واختتم العرض بعزف السلام الوطني للصين.

صندوق الساحر أم صندوق الكاتب الساحر ؟

«حدث غير ما مرة، أن أردت إخراج منديل كي أجفف أنفي، فخرج لي بدله ملاءة سرير كبيرة، مثيراً بذلك دهشة الجالسين إلى جواري. أما إذا لمست ياقة معطفي دون قصد يخرج منها فوراً صقر كبير.

وفي حالات أخرى، حين أحاول ربط خيوط حذائي، تتقافز الحيات خارجة من بنطلوني فيصرخ الأطفال والنساء، ويهرع العسس ويتجمهر الناس حولي، فضيحة. وفي هذه الحالة، عليّ أن أدلي بتصريحاتي لرجال الأمن، وأنصت في اهتمام وصبر إلى التعليمات التي تمنعني من إخراج الزواحف في الأماكن العامة».

لا يوجد سحر خارج صندوق، يقول حماي لزوجتي: خذي حذرك من قلوب الرجال، قلوب الرجال صناديق مغلقة، قد تصعقين مما قد يخرج منها.

في فيلم «الساحر» للساحر المتواري لحين (رضوان الكاشف)، آمنا كيف يكون السحر عظيماً، حين يقوم البطل بكل المحاولات لتزوير حصان جربان وبيعه على أنه حصان أصيل من أجل أن يؤمن نقوداً ليعالج طفلاً من ورم بالمخ، رأينا كيف يمكن أن ننتصر بالحيلة، وأن نقبلها دون خديعة، رأينا أن الساحر مننا وصندوقه في قلبه.

الخديعة الوحيدة التي تمنح البهجة، وتنام دون وخز ضمير في صندوقها.

مرة رأيت بطل رواية سعدني السلاموني يحكي حكايته مع الصندوق بالحسرة، لكنه بعد أن رآه استراح وطارت فوق رأسه حمامات بيضاء.

مرة أخرى رأيته يحمل صندوقاً فوق كتفه ويسرح به.

هل هي أحلامنا التي لم تتحقق فنحملها فوق أكتافنا أو يحملها أبطالنا نيابة عنا إلى أن يأتي الساحر ليحققها أمامنا؟

مرة مشيت خلف الساحر وأطلت، سألني بلطف بينما كنت في منتصف الرعب وأنا أتطلع برعونة داخل الصندوق: عَمَّ تبحث ؟

قلت وأنا استجمع شجاعتي:أبحث عن الفردة الثانية لحذاء السنيورة.

ابتسم طويلاً، قَلَّب عينيه، لَوح سريعاً بعصاه الفضية، بينما كان أرنب يلهو تحت القبعة.

اتفرّج على دنياك.. يا سلام

جهاد بزي

لم يعد موجوداً.

الصندوق الذي كان يحمله رجل على ظهره، يدور فيه من مدينة إلى قرية، في القاهرة ربما، في بيروت، في ريف الشام، كأنما اختفى قبل عقود مغرقة في البعد. كأنما لم يكن يوماً، صندوق الفرجة، أو، في اسم آخر أحلى، صندوق الدنيا.

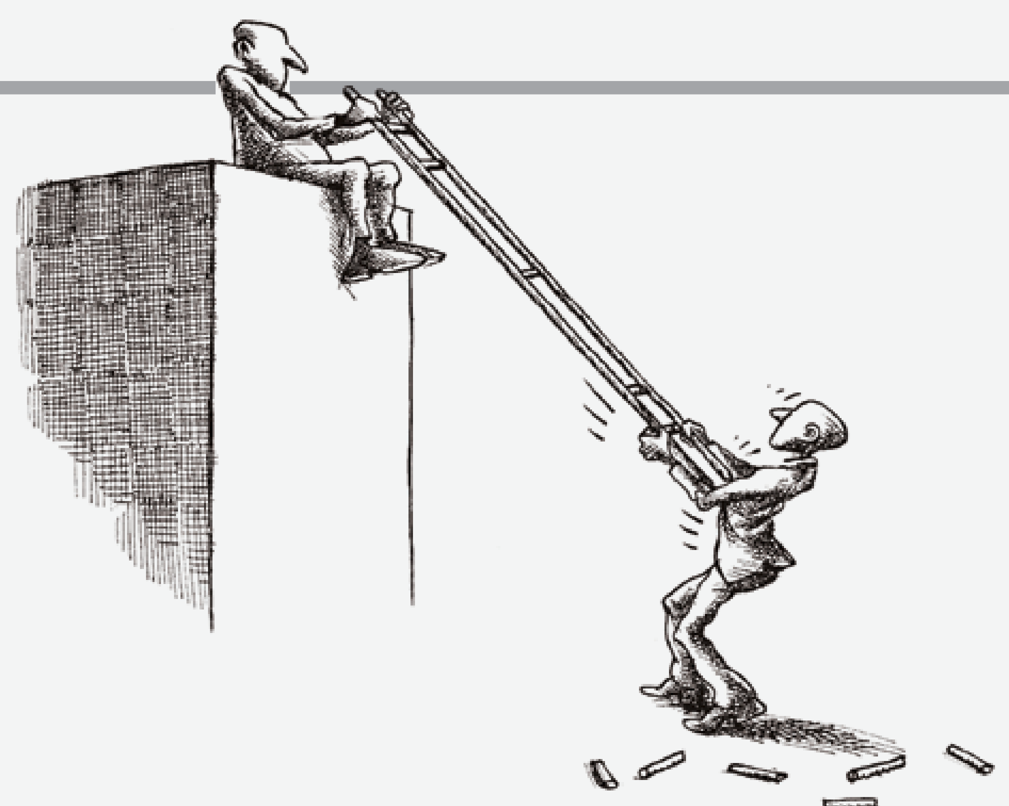
«اتفرج.. يا سلام». ثمة ما يشبه مسرحاً كاملاً، ارتفاعه أقل من قامة رجل. له عيون زجاجية سحرية، إذا نظر الأولاد من خلالها، سحروا وخطفوا إلى عالم آخر مواز، تتحرك فيه الشخوص، شخوص الزير سالم، والشاعر المقاتل، الهائم خلف حبيبته، وعبلة التي لم تأت امرأة بحسنها في الخيال.. وشهرزاد وملكها الكئيب.. وحكاياتها المتناسلة بعضها من بعض، كي تعيش.

نحكي عن الشاشة الأولى، الأم. علينا أن نغرق في التخيل إذا أردنا أن نلمس تجربة طفل تطوف به حواسه كلها، وأولاها حاسة الذهول، وهو، في مطلع قرن العجائب الفائت، يتطلع إلى مرور الرسومات أمامه، والحكاية تسقط عليه من فوق، من حيث يقف الحاوي يدور بيده «المانفيلا» التي تجعل الصور تدور من اسطوانة إلى اسطوانة. تمر الصور ويحكي شعراً مقفى وشبه مغنى. العناصر نفسها مذ بدأت الحكايات. نفسها: الحب والحرب والبطولة والشجاعة.

أي أثر كان يترك صندوق الدنيا في العيون؟ ثمة مشاعر لا تصفها كلمات. تلك التي نختبرها ولا نجيد التعبير عنها ما حيينا. سرها يمكن هنا، في أنها لا تترجم. فقط تحس. ولا يمكننا تذكرها إلا إذا تعرضنا لها نفسها. إذا عدنا إلى طريق كنا نركضه فنظن أنه أطول وأعظم طريق في العالم. إلى ملعب المدرسة الأولى. إلى اللعبة التي تخرج من علبتها بكل ألوانها، مبهرة ورائعة. هكذا على الأرجح كان يفعل الصندوق بالأولاد حين يذهبون إليه في الأعياد أو يأتي إليهم. يسحرهم، هم الذين ما زالوا يعيشون في عوالم كلها سحرية، في صندوق الدنيا نفسه، الأزرق والأبيض الذي يشبه الكرة. بعد قليل من أعمارهم، ستفقد الأشياء سحرها، ويختفي الصندوق. سيكبرون وسينزل أثر الحواس إلى أعماقهم. وقد يصادفونه ثانية، وقد يدفنونه، حيث هو، إلى الأبد.

صندوق الدنيا ليس موجوداً إلا في ذاكرة عتيقة عتيقة. مدفون. لكن اسمه استمر. نعرفه بسبب استمرار اسمه. بقي لأن كل تطور لاحق على الشاشة سمي به أو وصف به. التليفزيون ورث الاسم – الصفة، وعن حق. التليفزيون كان صندوقاً خشبياً ببابين يفتحان ويغلقان. كان صندوقاً وقد حمل الدنيا كلها إلى العيون. أيقونة القرن العشرين واختراعه العظيم، إن لم يكن الأعظم. لولاه لما خطا نيل آرمسترونغ خطوته الصغيرة

تلك، على سطح القمر. لما كانت هي نفسها من دون أن يسندوا ذقونهم على أكفهم ويصابوا بنشوة الدهشة التي لا تزول. في الصندوق الأبيض والأسود، الملون لاحقاً، والذي فقد شكله مؤخراً، فصار مسطحاً، تبدل مفهومنا لأنفسنا ولحيواتنا ولعالمنا. تبدل مفهومنا لحاضرنا ومستقبلنا وماضينا. لا عبارة تفي التليفزيون حقه إلا تلك الأثيرية التي تقول إن ما بعده ليس كما قبله. التليفزيون في الأصل صندوق فرجة، وصندوق دنيا. ليس هناك من يقف بقربه ليشغله لنا، لكنه ساحرنا الدائم. شكّل ذاكرتنا المصورة وألوان خيالاتنا. نستعيد الآن الرسوم المتحركة التي كنا نشاهدها صغاراً. نتفرج عليها باحثين عن الأثر الذي طاف يوماً على جلودنا وعلى وجناتنا الطرية. نحاول العودة بالزمن لا لنعود أطفالاً بل لنحيا الآن الشعور نفسه، اللحظة نفسها. يخدش قلوبنا حنين لئيم وفظ. وتدمى القلوب إذ تعرف أن الحياة لا يمكن أن تكون لفافة يمكن أن تعاد هي نفسها، في صندوق فرجة، مرة بعد مرة. الحكاية لا تظل هي نفسها، في المرة الثانية على روايتها. كذلك الحكاية التي في الصورة. صندوق الدنيا كان ذاك الذي فتح ستارة المسرح على العصر المرئي. عالمنا بات مرئياً. صندوق الدنيا كان، ككل السابقين بريئاً وساذجاً وبسيطاً. لكن حكمتنا الإنسانية تجبرنا



دائماً على التعقيد لأسباب نجهلها على الأرجح. نسل الجد المحمول على كتفي صاحبه بات صناعة عظيمة، قائداً في كل الساحات، من السياسة إلى الاقتصاد إلى الاجتماع. يخترع البشر آلة ثم مع تطورها يروحون يكتشفون احتمالاتها. فجأة تصير أكثر تعقيداً بكثير مما بدأت عليه، وتصير كالمتاهة. ينكبون على التأثر بها، سلباً وإيجاباً، ويشبعونها درساً. الأطفال المختبئون دواخلنا يوغلون في اختبائهم ونفقد المتعة. وغالباً، حين نظن أننا فهمنا حدود الآلة، وتأثيراتها، تعود فتتفوق علينا. تعود لتذهلنا ونقف أمامها عاجزين. صندوق الدنيا كان مذهلاً لمن رأوه. سيكون مذهلاً أكثر لأطفال اليوم إذا رأوا أن الصور بحاجة إلى رجل يدوّر ساعده كي تتحرك. الصورة بالنسبة إليهم تتحرك من تلقاء نفسها. وإذا أردنا تحريكها فلن نجلب رجلاً. الأصابع باتت كافية لتحريك الأشياء على الشاشات الصغيرة التي تغزو أيدينا، إن في الهواتف أو في الألواح الرقمية. الأطفال يجيدون التعامل مع هذه التقنية أفضل منا بكثير، لأنها الأقرب إلى النكاء الفطري الذي نفقده مع تقدمنا في العمر. أول البديهيات بالنسبة إلينا تحريك الأشياء بأصابعنا. أحدث أشكال التليفزيون تلك التي تخلت عن آلة التحكم، وبات بالامكان التحكم بها عن بعد، بالأصابع. الطفل الآن سيجدها صعبة على التصديق أن التليفزيون كان في الماضي بلا «ريموت كونترول». لن يعرف كي يمكن التقليب بين مئات المحطات من دونه. لن يعرف أن التليفزيون كان يقتصر على محطات بعدد أصابع يد واحدة. لن يتخيل هذا المفتاح الذي كان يدور كلما قررنا التقليب بين الخيارات المحدودة إلى هذه الدرجة. أطفال مقبلون في المستقبل لن يفهموا ما الغاية من آلة التحكم عن بعد التي كان أهاليهم يستخدمونها. ربما لن تعود الآلة نفسها موجودة كما نراها. قد تصير مجرد جهاز صغير يمكن أن يبث الصور على جدار، أو في فضاء الغرفة. سترتفع أبنية قزمة وتطير طائرات وتندلع حروب ثلاثية الأبعاد في فضاء الغرفة وقد نجد أنفسنا واقفين في منتصف حرب تدور حولنا. سيكون جهاز التليفزيون الذي نعرفه جداً أخرق وصندوق دنيا عتيقاً بالياً. لكنه سيحمل في طياته حنيناً بشرياً باقياً مذ الصندوق الأول. التليفزيون، في حالته الأحدث آخذ في التطور إلى أشكال أخرى. إلى آلة تفقد شيئاً فشيئاً إمكانية تشاركها بين أكثر من شخص، وتتحول إلى آلة شخصية. التليفزيون يتحول إلى نظارات، يكفي أن تضعها لتنتقل إلى عالم ثلاثي الأبعاد بالكامل، لك وحدك. شاشتان تصنعان مشهداً يلف عينيك تماماً. تصير جزءاً مما تشاهد. مرة جديدة يطل صندوق الدنيا بعينه الزجاجية الساخرة لنرى منها كم العالم يتطور. الشاشات التي نحملها بين طيات أغراضنا، كبيرة وصغيرة ومتوسطة. كلها صناديق دنيا، وكلنا جمهور يبحث عن الأثر الأول، ذاك المفقود. بعض الهواتف الذكية استطاعت أخيراً أن تعرض صورة ثلاثية الأبعاد من دون حاجة إلى وضع النظارات الخاصة بهذا النوع الخلّاب من الرؤية. بالأبعاد الثلاثية عاد الجهاز المسطح صندوقاً صغيراً له عمق كاف لوقوف وجلوس فرقة موسيقية كاملة ولتمايل راقصتي باليه دقيقتي الحجم على طول المسرح وعرضه. فيه أيضاً، يمكن «قراءة» كتاب رحلات جيلفر الذي لا كلمات فيه. حين تقلب أول صفحة من الكتاب، ترى سفينة تصارع أمواج البحر. بالسبابة يمكنك أن تضيف رعداً وبرقاً فوق السفينة، وترفع أمواج البحر. في الصفحة الثانية ترى جيلفر ممداً على الأرض وقد أسره الأقزام. في الثالثة والرابعة والخامسة يتابع قصته في عالم الأقـزام. في السادسة والسابعة والثامنة والتاسعة والعاشرة يصير هو القزم ويعيش مغامرات لا تحصى قبل أن ترميه النسور في البحر ويعود إلى عالمه. قصة تمر في لفافة صور. من قال إن صندوق الفرجة لم يعد موجوداً. لطالما كان معنا، ولم نكن ننتبه إليه. كل ما كان علينا فعله هو أن نقترب وأن نتفرج على دنيانا.. يا سلام.

علامات الشوق دلائل الأمان

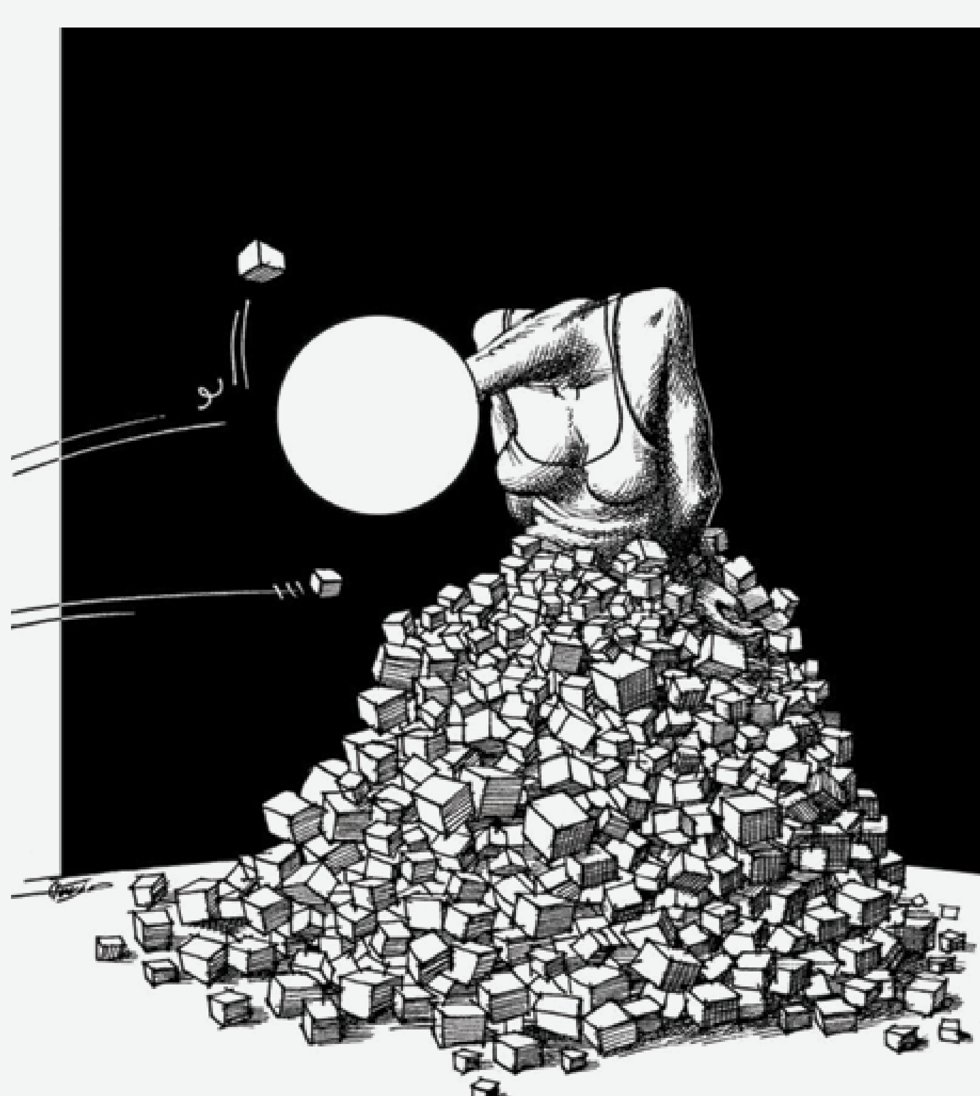
هدى بركات

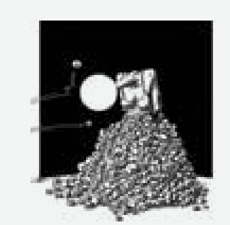
كانت الصناديق تنزل سلالم الطوابق الأربعة بسرعة تشبه أن تدحرجها من أعلى دحرجة طليقة. إلاّ أنها كانت محمولة على الأكتاف وعلى الأيدي. وهذه الأكتاف والأيدي لم تكن لحمّالي الشركة التي فضّلت العائلة أن تدفع أكلافها المرتفعة على الانتقال إلى«المنطقة الأخرى» لتوضيب متروكات الراحلة.

موظّفو وحمّالو شركة التوضيب والنقل لم يلتفتوا إليّ حين رحت ألحّ بأن يتكفّلوا العملية بأنفسهم، لأن نصف عدد الصناديق يختفي قبل الوصول إلى سيّارة الشحن، وأن «الجيران» الذين تبرعوا بمساعدتهم عن نخوة وكرمى لعين الفقيدة، لم يعرفوا عمّتي فعلاً، إذ لم يسمح الوقت ولا الظروف...

كنت أقف وسط الصناديق الكثيرة مسدلة الساعدين، لا حول لي ولا قوّة، أنتقل بين الباب وسفرة الدرج وأحصي، أو أحاول إحصاء، عدد الصناديق التي تختفي بين الطوابق و..أكاد أبكي. كان المشهد يذكر بقوّة بذلك السينمائي في فيلم«زوربا اليوناني» بعد موت السيدة/ بل خلال نزعها الأخير/ وانقضاض العجائز/أو العجوزات على أغراضها بعزيمة الغربان.

ذلك أن عمّتي رفضت بشراسة أن تترك بيتها في وادي أبو جميل، في المنطقة الغربيّة من بيروت. ماتت وحيدة في بناية احتلّت شققها عائلات مهجّرة من مناطقها الأصليّة، وأيضاً استملكتها





الصناديق كانت بذخاً لأنها كانت تعني أن صاحبها يملك الوقت للتوضيب، بل إنه يملك ما يمكن توضيبه، أي أن بيته لم ينهب أو يحترق أو يتمّ وضع اليد استراتيجياً عليه

«مكاتب» حزبيّة، أعني ميليشيات مسلّحة. حتى المعارك الطاحنة في المحيط المباشر وانهيارات البناية المتتالية لم تدفعها إلى الهرب. وفي بيتها الذي حشرناه حشراً في الصناديق، دون توضيب أو فرز، كانت الأغراض مشرعة، مغالية في ترتيبها، تشي بثقة كبيرة في إقامة مديدة هانئة لا يعكّر صفوها شيء، مهيّأة كأن لاستقبال الورثة الشرعيين بعد تسليم الأمانة...

صناديق عمتي كانت حدثاً نادراً في حياتنا في بيروت. لم نعرف بذخ الصناديق خلال هجراتنا المتكرّرة، والأصح خلال هروباتنا من المعارك المتنقّلة. الصناديق كانت بذخاً لأنها كانت تعني أن صاحبها يملك الوقت للتوضيب، بل إنه يملك ما يمكن توضيبه، أي أن بيته لم ينهب أو يحترق أو يتمّ وضع اليد استراتيجياً عليه، ولم يجر احتلاله والتصرّف بمحتوياته.. البذخ أيضاً في أنّ تهيئة أو شراء صناديق النقل يعني أن صاحبها من المهاجرين المحظوظين الذين سيتركون البلد بحسب «خطّة» منظّمة يسيطرون فيها على مقدّرات حياتهم، فلا يكونون في عداد الذين «هشلوا» إلى المطارات بأكياس النايلون.

لم نكن نعرف بذخ الصناديق، نحن الذين عشنا حرب لبنان..حتى الثمالة. كان لنا أكياس النايلون. خفيفة، عمليّة، يسهل العثور عليها بمختلف المقاسات. رخيصة الأثمان وليّنة في استيعابها لأيّ غرض أو شيء. وتستطيع تعبئة كامل صندوق السيارة بالأكياس بحيث لا تترك جيباً واحداً للهواء...إنها أيضاً عمليّة على الحواجز، يمكنك أن تعيد ملأها بثوان ولو كان القصف مشتعلاً.

الصناديق كانت بذخاً للموتى أيضاً. فقتلى الشوارع كانوا يذهبون رأساً، في عبور سريع، من مشارح المستشفيات إلى المقابر الجماعيّة، إمّا لأن الجثث كانت «مبعثرة» بحيث يصعب التعرّف إلى أصحابها، وإمّا لأن الأهل بعيدون في مناطق «أخرى» يصعب جداً عبورهم، وإمّا لأن الميت القتيل كان في عداد المخطوفين الذين «اختفوا»...

•••

في باريس تحوّلت كراهيتي للصناديق حبّاً بالعلب. أو لنقل إنّ غياب الصناديق تحوّل حضوراً وتعلّقاً بالعلب. العلب الفارغة فقط.

لا أدري سبب حبّي الكبير للعلب الفارغة. من كل الأنواع. الجلدية والخشبية وتلك المصنوعة من الخزف أو من الكرتون المقوّى. علب الحلوى المعدنيّة أو علب الأحذية. علب السكاكر أوعلب الألعاب، علب الهدايا أو علب آلات المطبخ. ورغم ضيق الزوايا في الشقق الباريسيّة أستطيع دائماً أن أجد لها مكاناً.. ورغم الحاجة الملحّة إلى استعمالها معبّأة بشيء أو «مادة»، إلا أني أجد نفسي وقد سارعت إلى إفراغها... أعرف أن ابنتي، حين تسألني عن وجهة احتفاظي بكلّ تلك العلب الفارغة التي أضنّ حتى بإعارتها لها إذ تحتاجها وتطلبها، إنما هي تتوجّس من أن يكون تعلّقي هذا، الهاجسي، من ملامح التقدم بالعمر. لذا تقول ابنتي ممازحة «أنت تفعلين مثل العجائز، مع أنّك تعشقين الرمي». هذا صحيح. فأنا أعمد بحماس وفرح كبيرين إلى عمليات رمي ممنهجة تطال أحياناً الكتب، وقد أندم فوراً على ضياع بعض ما أرميه في جولتي هذه، وأهرع إلى صناديق القمامة بعد فوات الأوان...إلّا العلب. لا أرمي منها شيئاً..

العلب فارغة. ليس من أجل ملئها. بل لتبقى كذلك.

لكي أفتحها ثمّ أغلقها على فراغها

ربما لحاجة خفيّة عندي في التفريغ. أقلّه في تفريغ ما أستطيع تفريغه. ما أقوى على تفريغه، وما لي الخيار في تفريغه.

نحن التي أثقلت حيواتنا بما حُمّلناه على بردعة الأيّام، دون خيار أو قدرة على الاستعمال المفيد...

كحمار يحمل أسفاراً. ولا يعرف ما بين سطور أسفاره ولا قدرة له على ذلك ولو نوى. أمّا إذا أسعفه خياله كحمار فلربما كان من الأنسب له، في ما تبقّى من رحلته، أن يعتبر/ أو يقرّر الاعتبار/ بأن ليس سوى الفراغ على البردعة، بين الدفّتين...أو في العلب.

حكاية شعبية إيطالية يرويها إيتالو كالفينو

صندوق الملكة الملعونة

ترجمة - حسين محمود

في الأزمان الغابرة كانت تعيش أرملة عجوز تغزل الصوف، وكانت لها ثلاث بنات يغزلن أيضاً. كن لا يتوقفن عن الغزل ليل نهار، ومع ذلك لم تستطع البنات الثلاث ادخار شيء من المال، لأن مكاسبهن كانت تكفي بالكاد لنفقاتهن.

وفجأة أصيبت العجوز بالحمى الشديدة، وفي غضون يومين أو ثلاثة كانت قد أصبحت على شفا الموت. فاستدعت حولها بناتها وهن يبكين، وقالت لهن:

- لا تبكين؛ فأنا امرأة عجوز، وليس بعد العجز حياة، وسوف يبركني الموت اليوم أو غداً. ما يؤلمني هو أن أترككن في هذا الفقر، ولكن لديكن صنعة تستطعن العيش منها؛ أما أنا فسوف أدعو الله أن يساعدكن. لن أستطيع أن أترك لكن تركة، إلا ثلاث لفات من خيط القنب المغزول وضعتها بخزانة الملابس، - وبعد أن قالت الأم هذا ماتت.

بعد بضعة أيام تحدثت الأخوات فيما بينهن:

- يحل عيد الفصح يوم الأحد، - قلن.

- وليس لدينا ما نصنع به غداء يليق.

قالت ماريا، وكانت هي الأخت الكبرى:

- سوف أبيع لفة الخيط الخاصة بي ونشتري من ثمنها الغداء -.

وبالفعل، جاء يوم الفصح، فحملت غزلها إلى السوق. كان خيطاً مغزولاً غزلاً حسناً من نبات القنب، فباعته بسعر طيب. اشترت خبزاً وربع كيلو لحم ضأن ونبيذاً. كانت عائدة إلى البيت بكل هذه الأشياء، عندما طاردها كلب، وأمسك بأسنانه ربع اللحم الضأن والخبز، وكسر قنينة النبيذ، وهرب، تاركاً إياها وهي تكاد تموت خوفاً. عادت ماريا إلى البيت وروت لأختيها ما حدث لها، وفي ذلك اليوم دفعن عن أنفسهن الجوع ببعض الخبز الأسود.

- غداً سوف أذهب أنا، - قالت الأخت الوسطى روزا، - لنر إن كان الكلب سيضايقني.

ذهبت وباعت غزلها، واشترت بعض الكبد والقلب وخبزاً ونبيذاً، ومضت نحو البيت من طريق آخر. وها هو ذلك الكلب يطاردها هي أيضاً، فأخذ منها الكبد والقلب، والخبز، وحطم قنينة النبيذ وهرب. أما روزا، وكانت أكثر شجاعة من ماريا، فقد ركضت وراءه، ولكنها لم تستطع أن تلحق به وعادت إلى البيت لاهثة تحكي ما جرى لها إلى أختيها. وفي ذلك اليوم أيضاً اضطررن لتناول الغداء بالخبز الأسود.

- غداً سوف أذهب أنا، - قالت نينا، وهي الأخت الصغرى، - ولنر ما إذا كان الكلب سينجح في أن يفعل ذلك معي أنا أيضاً.

وفي صباح اليوم التالي، وفي ساعة مبكرة، أخذت لفة الخيط، وباعتها وابتاعت بثمنها تموينا طيباً للغداء.

وفيما هي عائدة من طريق آخر، هاجمها ذلك الكلب، وحطم القنينة وخطف منها الباقي. راحت نينا تركض وراءه، وركض وركض حتى دخل قصراً.

فكرت نينا: «لو رآني أحدهم بالداخل هنا، سوف أقول له إن الكلب قد سرق غداءنا لثلاثة أيام، وسوف أطلب منه أن يرد لي المال»، وبهذه الفكرة دخلت القصر.

صعدت السلالم فوجدت مطبخاً جميلاً النار فيه موقدة، والحاجيات تغلي في إناء وفي مقلاة وفي سيخ الشواء ربع اللحم الضأن. رفعت نينا غطاء الإناء ورأت فيه اللحم الذي اشترته منذ قليل؛ ونظرت في المقلاة فرأت الكبد والقلب قيد الطهي؛ وفي علبة رأت أرغفة الخبز الثلاثة. استمرت في التجوال في البيت فلم تر فيه أثراً لبشر؛ ولكن كانت في القاعة مائدة معدة لثلاثة أفراد. « يبدو أنهم قد أعدوا لنا مائدة الطعام، - فكرت نينا، - وللعجب أعدوها من حاجياتنا. لو كانت أختاي موجودتين لكنت جلست إلى المائدة!».

وفي تلك اللحظة سمعت عربة تمر بالشارع؛ فأطلت من النافذة ولأن العربجي كان أحد معارفها، فقد رجته أن يخبر أختيها أنها تنتظرهما، ومعها وجبة غداء جميلة.

وعندما وصلت الأختان، روت لهما نينا كل شيء وقالت لهما:



- هيا إلى المائدة. ولو جاء أصحاب الدار سوف نقول لهم إننا نأكل طعامنا.

لم تثق الأخـوات ثقة كاملة، ولكن الجوع كان ينهشن فأخذن موضعهن على المائدة. كان الظلام قد حل، وفجأة رأت الفتيات الثلاث النوافذ تغلق والأنـوار تضيء. لم يكنّ قد أفقن بعد من الدهشة عندما رأين الغداء يأتي ويستقر من نفسه فوق المائدة.

- مهما كان من يوفر لنا التعب والعناء فنحن له شاكرات، - قالت نينا. والآن يا أختاي العزيزتان أتمنى لكما غداء بالهناء والشفاء، - وقضمت لحم الضأن.

كانت الأخـوات، وقد سكن الخوف أجسادهن، يمضغن الطعام بصعوبة، ويتلفتن حولهن انتظاراً لأن يظهر في أية لحظة وحش من الوحوش.

أمـا نينا فقـالـت: - لـو لـم يكونوا يريدون أن نأكل لما جهزوا لنا المائدة، وأضاؤوا لنا الأنوار، وقدموا لنا الطعام على المائدة.

وبعد العشاء بـدأ النعاس يغالبهما وقادتهما نينا في جولة في المنزل، حتى وجـدن غرفة بها ثلاثة أسـرة مفروشة وجميلة. - لنخلد الآن للنوم، - قالت.

- من المستحسن أن نعود إلى بيتنا، لأننا هنا خائفات. قالت الأختان.

- إنكما بالفعل غبيتان! - قالت نينا.

- بعد أن وجدنا طريق الراحة تريدان أن نتركه! أنا عن نفسي سوف أنام وليكن ما يكون!

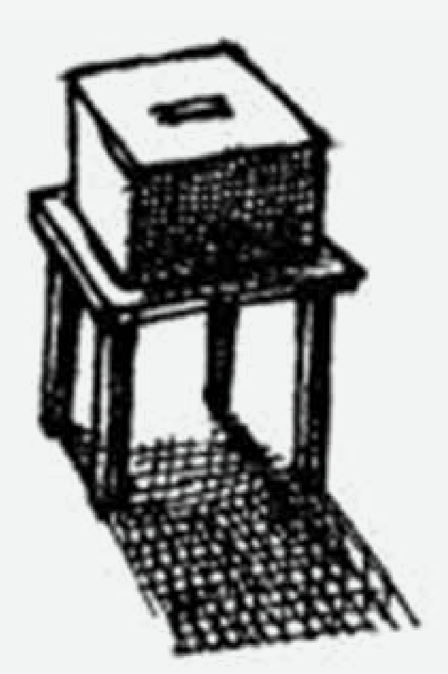
أقنعتهما بالبقاء، عندما جاء صوت من أسفل السلم:

- نينا، أوقدي النور.

أصاب الرعب الأخوات. - يا إلهي! ترى من يكون؟ لا تذهبي إلى هناك يا نينا!

- سوف أذهب، - قالت نينا. أخذت المشعل ونزلت السلالم. وجدت نفسها في غرفة بها ملكة مسحورة تطلق ناراً من فمها ومن أذنيها ومن أنفها.

- قولي لي يا نينا: هل تريدين ثروة كبيرة؟ - قالت الملكة، وهي تتحدث من



بين لهيب النار.

- نعم.

- ولكن يجب أن تساعدك أختاك.

- سوف أقول لهما.

- ولكن انتبهي إلى أنه سوف ينبغي عليكن أن تقمن بأعمال رهيبة، فإذا خفتن سوف تموتن.

- سوف أقنعهما.

- حسناً. افتحي هذه الصناديق الثلاثة: هي مليئة بثياب ملكة، وبالذهب والجواهر. اعلمي أنني كنت ملكة إسبانيا؛ ثم أحببت شاباً من هذه المدينة، وبسببه أصابتني اللعنة. والآن، وبعد الشر الذي أصابني به، يريد أن يتزوج من أخرى، ولكنني أريده أن يأتي ليعاني معي لأن هنا هو العدل. غداً تلبسين ملابسي، وتجهزين نفسك على هيئتي وشاكلتي، ثم أطلي من النافذة وبيدك كتاب. سوف ترين في ساعة معينة شاباً يمر ويقول لك: «سيدتي، هل تقبلين زيارتي؟» قولي له نعم، وادعيه لتناول القهوة، وأعطيه هذا الفنجان المسموم. عندما يسقط ميتاً احمليه هنا إلى الأسفل، وافتحي هذا الصندوق، وارميه بداخله، وأشعلي حوله أربع شمعات. لقد كنت شديدة الثراء: هنا هو دفتر ممتلكاتي، وبه تستطيعين استردادها من النظار، الذين ينهبون حالياً كل شيء لي.

عادت نينا وحكت كل شيء لأختيها.

- اقسما على مساعدتي، وإلا فالويل لكما!

وفي صباح اليوم التالي ارتدت ملابس الملكة وأصبحت شديدة الشبه بها، ثم أطلت من سياج الشرفة وهي تقلب صفحات كتاب.

وفي لحظة معينة سمعت حصاناً: كان يمتطيه شاب جميل توقف لكي ينظر إليها. أشارت إليه نينا بإشارة تحية.

- هل تقبلين زيارتي يا سيدتي؟

- نعم.

نزل الشاب عن جواده وصعد السلم.

- لنشرب الآن قدحاً من القهوة.

- بكل سرور. شرب القهوة المسمومة فسقط ميتاً.

نادت نينا أختيها حتى تساعداها في حمل الجثة إلى أسفل، ولأنهما رفضتا قالت لهما:

- إذا لم تجيئا معي فسوف أقتلكما أنتما أيضاً! -

أخذت الميت من رأسه، وأخذته الأختان من ساقيه، ونزلن السلالم، وكان هناك صندوق مغلق وعلى جوانبه أربع شموع مضيئة.

كانت الأختان ترتعشان وكانتا تريدان ترك الميت والهرب.

- حاولا الهرب وسوف تريان ماذا أنا فاعلة بكما! قالت نينا.

كانت الأختان اللتان رأتاها تفعل ما فعلت تعرفان أنها لا تمزح، فأطاعتاها.

فتحت نينا الصندوق: بداخله كانت الملكة جالسة على عرش من نار. وضعوها إلى جوار حبيبها فأخذت يده وقالت له:

- تعال معي إلى الجحيم يا مجرم. وهكذا لن تهجرني مرة ثانية أبداً.

وفي تلك اللحظة انغلق الصندوق وغرق تحت الأرض محدثاً دوياً عظيماً.

أسعفت نينا أختيها اللتين فقدتا الوعي، فحملتهما إلى أعلى وأفاقتهما.

ثم طلبن استرداد الأملاك من يد النظار وعشن سيدات على كل شيء.

وبعد ذلك بسنوات اتخذت الأختان زوجين، وأعطتهما نينا تجهيزاً يليق بأميرتين، ثم تزوجت هي أيضاً، وظلت تعيش كملكة.

---

* العنوان الأصلي للحكاية «قصر الملكة الملعونة».



مانا نيستاني ضريبة الضحك

الرسام مانا نيستاني (39 سنة) هو واحد من الأسماء المهمة، والمعروفة بشكل واسع، بين الأوساط الفنية والإعلامية الإيرانية، بدأ حياته كمهندس معماري، وانتقل سريعاً من رسم المجسمات المعمارية إلى رسم الوجوه والمواقف السياسية بشكل ساخر. بدأ منتصف التسعينيات، نشر رسوماته في صحف ومجلات ثقافية وسياسية في إيران وبرز فعلياً مطلع الألفية الجديدة، بحدة انتقاداته وتعليقاته المستفزة أحياناً. نشر، بين 2000 و2004 في طهران ثلاثة ألبومات ضمت رسوماته الفنية، والكاريكاتورية. عام 2006 تعرض الرسام نفسه لجملة مضايقات وتهديدات، بعد نشر رسوم وصفها القضاء الإيراني بالمسيئة للآخر، اضطرته لمغادرة بلاده الأم، الاستقرار مؤقتاً في ماليزيا ثم اللجوء إلى فرنسا حيث يقيم حالياً. آخر أعماله صدرت السنة الماضية، بشكل شريط مرسوم تحت عنوان «تحول إيراني».



أمجد ناصر

نقطة بداية

كيف تبدأ الكتابة؟ بل كيف تتخلق الرغبة بها داخل ذلك الذي سيصبح، لمتعته وشقائه في آن، كاتباً في ما بعد؟ لا أحد، على الأغلب، يدري كيف يتحول اللعب الحرُّ، غير المسؤول، وغير المقصود لذاته، مع الكلمات إلى «طريقة حياة».

لا بدَّ أن هناك استعدادات داخلية.

ذلك ما نسميه الموهبة، أو القدرة الكامنة (هل هناك واحدة؟) على الكتابة.

لكن تلك «الاستعدادات» تحتاج صاعقاً لتفجير حمولتها الديناميتية. الصاعق هو، على الأرجح، حدث خارجي. مصادفة على لوح القدر أو التوافقات.

أغرب تلك المصادفات، وأقلها «طهراً» حدثت للورنس داريل. قرأت «رباعية الإسكندرية»، عمله الروائي الرئيسي الذي نستطيع، نحن أبناء المكان، رؤية خروقه الكبيرة، ولم يخطر لي، قط، أن موهبة سردية كبيرة (وشعرية أيضاً) قد تكون بدأت على هذا النحو «القذر».

يحصل أن يكون لورنس داريل في جزيرة «كورفو» اليونانية. يذهب إلى حمام عمومي (تواليت) ويجد كتاباً ملوثاً بالقذارة متروكاً هناك. عنوان الكتاب هو «مدار السرطان». ينظف داريل الكتاب ويشرع في قراءته. فيأسره كلياً. يسأل كاتب الرباعية الكامن، الكاتب الذي لم تتفجَّر موهبته السردية بعد نفسه: من هو الحيوان الذي كتب هذا العمل؟

لم يكن يعرف من هو هنري ميللر. سيسعى إلى معرفته وسيصبح، لاحقاً، أحد أعزّ أصدقائه، وسيقول داريل بعد ذلك، بسنين طويلة، إن ذلك الكاتب الأميركي «الملعون» هو الذي اخترعه. قد يبقى اسم داريل على قيد القراءة، أو في تاريخ الإبداع الأدبي، أطول من اسم هنري ميللر (وقد لا يحدث طبعاً) غير أن ذلك لا يغير شيئاً من تلك المصادفة التي جعلت داريل يعثر على كتاب ميللر في حمام عمومي. يبدو أن ذلك كان حكماً «نقدياً» من قبل سائح إنجليزي على هذا الكتاب «المقزِّز». كأن ذلك السائح المجهول قال بعدما قرأ الكتاب أو أجزاء منه: هنا هو المكان المناسب لهذا الكتاب. وقد كان ذلك الحكم «الأخلاقي» على أعمال ميللر شائعاً في تلك الفترة (نحو منتصف القرن العشرين).

لم يكن لداريل أن يوجد ككاتب (على النحو الذي صار عليه) من دون تلك المصادفة التي قادته إلى علاقة طويلة ووثيقة بهنري ميللر وأنييس نين وما أسهما به في صنع واحدة من المواهب السردية الكبيرة في القرن العشرين.

هنري ميللر لم «يخترع» داريل، ولكنه قدح في داخله، في تلك المصادفة الغريبة، الشرارة المطلوبة لتفجّر موهبته. وضعه على الطريق التي كان يبحث عنها ولم يعرف كيف يصل اليها.

لكل واحد منا، نحن الكتاب والشعراء، نقطة بداية. ليست بالضرورة أن تحمل الدلالة التي حملها عثور داريل على كتاب ميللر في حمام، بل قد لا تبدو «بداية» حاسمة تفصل، على نحو قاطع، بين ما قبلها وما بعدها، فالبدايات الدرامية، من هذا النوع، نادرة حسب علمي. لكن لا بدَّ من نقطة بداية. لا بدَّ من صاعق يقدح في ظلمة خياراتنا لنرى الطريق التي نبحث عنها.



يتربع باسم يوسف (38سنة) حالياً على عرش الإعلام الساخر في مصر، حيث قدم عبر الإنترنت حوالي 108 حلقات من برنامج «باسم يوسف شو»، لاقت انتشاراً، وصل إلى 15 مليون مشاهدة، لينتقل بعدها إلى قناة ON TV، وتزداد شهرته بتقديم برنامج «البرنامج» الذي انتقل به لاحقاً إلى قناة CBC، وينطلق مع مطلع 2013 في تقديم برنامج جديد. دراسته للطب، ثم تخصصه في جراحة القلب، كانت ربما ملهمة له لتشريح المجتمع وانتقاده، باستخدام أدوات حادة وجريئة، هي مقاطع فيديو يتم انتقاؤها بعناية، قبل تحليلها بشكل ساخر، على الرغم من أن الفكرة التي يعتمد عليها ليست جديدة، وسبق تنفيذها في دول عديدة أبرزها الولايات المتحدة الأميركية، مع برنامج «العرض اليومي» لجون ستيوارت، إلا أن باسم يوسف يرى أن تطبيقها في مصر حمل خصوصية ومواصفات جديدة..

الإعلامي الساخر باسم يوسف:

أنا حر فيما أقول وأنت حر فيما تشاهد

القاهرة - محمد حسن

نبدأ الحديث عن برنامجك الجديد، ما هي تفاصيله ؟

- برنامجي الجديد اسمه «أميركا بالعربي»، ستذيعه قناة «يا هلا شباب» وهي قناة مشفرة ضمن باقة قنوات OSN، وستبدأ عرضه يوم 23 يناير، وهو برنامج يهتم بالجالية المصرية في أميركا بوجه خاص، مع تسليط الضوء على أحوال الجاليات العربية الأخرى هناك، وقد انتهيت من تسجيل «البرومو» الخاص به.

أنت متعاقد مع قناة CBC على تقديم الموسم الثاني من برنامج «البرنامج»، كيف استطعت التعاقد مع قناة أخرى خلال الفترة نفسها؟

- تعاقدي مع CBC لم يمنعني من التعاقد مع OSN لأنها باقة من القنوات المشفرة، وبالتالي لا تنافس الفضائيات المفتوحة، كما أن المحتوى الذي أقدمه يختلف شكلاً ومضموناً. فبرنامج «أميركا بالعربي» يختلف عن برنامج «البرنامج»، وأيضاً مكان تسجيل الحلقات مختلف تماماً، لأن حلقاته ستسجل في أميركا، بينما حلقات «البرنامج» أسجلها بوسط البلد في مصر.

أعلنت رئاسة الجمهورية عدم مقاضاتك، وأعلن مجلس نقابة المحامين تطوعه بالدفاع عنك. ما حقيقة الأمر ؟ هل توجد قضايا ضدك ؟

- الرئاسة صادقة فعلاً، رغم الأخبار التي انتشرت، ولكن هناك أفراداً مستقلين أقاموا دعاوى قضائية ضدي، ولا أعرف من يحركهم، وأعتقد أن المشاهد متوسط الذكاء يستطيع أن يعرف من يريد أن يقاضيني ويمنعني من الكلام، لكنني مستمر في انتقاد كل من يستحق النقد، وأتوجه بالشكر الجزيل لمجلس نقابة المحامين الذي أعلن عن تطوعه بالدفاع عني في تلك القضايا.

هل تعرضت لتهديد من أي نوع بسبب جرأة ما تقدمه ؟

- لم يحدث تهديد بشكل مباشر، ولكن

هناك من ينتقدني عبر برنامجه أو من خلال الصحف، وأرى أن هذا طبيعي بما أنه لدي حق انتقاد الآخرين، للآخرين نفس الحق في انتقادي، وهناك من يرفض برنامجي بشكل كامل.

عملك الإعلامي قد يسلبك حياتك الخاصة، بعيداً عن صخب وبريق الإعلام، كيف تعيش يومك ؟

- أنا متزوج وأب لابنة اسمها «نادية»، التي ظهرت صورتها عدة مرات في حلقات برنامجي، والحمد لله أعيش حياة اجتماعية هادئة لا يعكر صفوها شيء، ولي أصدقاء أخرج معهم، ونستمتع بالحياة بالرغم مما تعانيه البلاد من أزمات سياسية واضطرابات.

هل تعتقد أن حياتك الخاصة في مأمن من أي تهديد، ولا تحتاج لحماية خاصة ؟

- ستتعجب لو قلت لك إنني أتحرك دون أي أفراد أمن، على الرغم من كل ما يوجه لي طوال الوقت، لكننى مطمئن لأنني على حق وصوت الحق قوي دائماً، كما أنني لم أتلق تهديدات مباشرة من أي شخص حتى الآن، لكن كل التهديدات أسمعها من آخرين، وأضعها في خانة «الشائعات» طالما أنها لم تصلني من صاحب التهديد نفسه.

ما الجديد لديك إذا كانت فكرة برنامجك «البرنامج» تعتمد على عرض مقاطع فيديو ثم تحليلها بشكل ساخر وهي فكرة سبق تنفيذها عدة مرات في العالم؟

- تنفيذ الفكرة في مصر يحمل اختلافاً واضحاً، وتنفيذ نفس الفكرة في بلاد عديدة يكون بأشكال مختلفة وتتلون الفكرة طبقاً للخصوصية الثقافية والمجتمعية لكل بلد، وليس من المعيب أن تكون الفكرة منقولة من الخارج فبرامج التوك شو، وطريقة سرد الأخبار في النشرات منقولة من الخارج، الأمر يتوقف على طريقة كل إعلامي وثقافته وطبيعة الموضوعات التي يناقشها والخصوصية الثقافية لكل بلد.

هل يتقاضى النجوم الذين يظهرون معك في البرنامج أجراً نظير ظهورهم، مثل الإعلامي يوسف الحسيني وعمرو واكد وأحمد السقا وغيرهم؟

- كل من ذكرتهم وغيرهم من ضيوف البرنامج لا يتقاضون أجراً، لكنهم في الوقت ذاته لا يظهرون كمجاملة أو انطلاقاً من دافع الصداقة، وإنما يكون الظهور بمنطق المنفعة المتبادلة.

هل تهتم بإرضاء كل مشاهديك؟ وكيف تتعامل مع من لا يعجبهم برنامجك؟

- من المستحيل إرضاء كل الناس، ولو حاولت فعل هذا سأفشل، وأرى أن قطاعاً كبيراً من الجمهور معجبون بالبرنامج وهناك من يعجبهم جزئياً وهناك من يعجبون بكل ما فيه، وهناك من يرفضونه بشكل كلي، هناك من تعجبهم السخرية اللاذعة وهناك من يرفضونها. عبد الله بدر مثلاً انتقدني لأنني تحدثت عنه وكذلك خالد عبد الله، وغيرهم من الدعاة انتقدوني، وانتقدتهم لأن هذه هي حرية الإعلام.

البعض ينتقد جرأة ألفاظ وإيماءات برنامجك ويعتبرها لا تليق بأخلاقيات المجتمع المصري، كيف ترد ؟

- ليس هناك تعريف ثابت ومحدد لأخلاقيات المجتمع المصري، وهي كلمة «مطاطة»، وتختلف من طبقة اجتماعية لأخرى ومن مستوى ثقافي لآخر، والذي لا تعجبه مصطلحاتي بإمكانه مشاهدة قناة أخرى، لأنني حر فيما أقول وهو حر فيما يشاهده.

أنت متهم بانحيازك للمسيحيين بدليل أنك لا تنتقد القساوسة؟

- أنتقد كل من يستحق الانتقاد سواء كان قسيساً، شيخاً، أو حتى رئيس جمهورية، ثم إن تيار الإسلام السياسي يدعي أن الأقباط والمعارضة لا تمثل وزناً في الشارع المصري، وانطلاقاً من مقولتهم أنتقد الأقباط والمعارضة - قليلاً - بقدر وزنهم في الشارع، وحين سيصلون إلى السلطة سوف أنتقدهم ليلاً ونهاراً، أما تيار الإسلام السياسي، وبما أنه يمثل الأغلبية ولا يتحمل الانتقاد، فهذه مشكلته وليست مشكلتي.

اعترفت عبر حسابك الشخصي على «تويتر» أنك لست محايداً، وهذا يتنافى مع القيم الإعلامية؟

- هذا حقيقي لست محايداً، فلي رأي أضمنه خلال البرنامج، قد يراني البعض على حق، أوعلى غير حق، لكن في كل الأحوال هذا موقفي ولن أغيره.

هل استضافك جون ستيوارت في برنامجه «العرض اليومي»؟

- استضافني كنوع من الحفاوة بي وقدمني للجمهور الأميركي باعتباري «جون ستيوارت» المصري، وشكرته على ذلك، لكن خصوصية الثقافة المصرية وطبيعة المجتمع المصري المختلفة تجعل لبرنامج «البرنامج» طبيعة وشكلاً ومذاقاً مختلفين عن برنامج «العرض اليومي» لجون ستيوارت، بالتالي أنا لست نسخة مكررة من شخص آخر.



موسم الهجرة إلى الحمراء

مراكش قبلة المشاهير

مراكش - محمد عدة

تعني كلمة مراكش باللغة الأمازيغية القديمة «مر مسرعاً» ، المدينة الحمراء الموحية بأسوارها وبروائحها، كانت محطة أساسية أمام طرق القوافل التي تحمل الذهب والتوابل والملح، لكنها كانت في نفس الوقت، مدينة مخيفة بناها الملك المرابطي يوسف بن تاشفين لتكونٍ عاصمة لإمبراطوريته، من هنا مرٍّ الصحراويون والزنوج والأندلسيون، وهنا استقر المتصوفة والدهاة، ومن هنا انطلق كبار المقاتلين الغزاة.

هنا مراكش.. صوت العازف الكناوي يقتحم عليك تأملاتك، ومروِّض القردة يعترض عسستك، ودخان ينبعث من طناجر عملاقة، أنت في ساحة «جامع الفنا»، ابتسمْ، فالكثير من المشاهد التي لن تجد مثلها في أي مكان بالعالم، ستجعلك تندهش



وتبتسم وربما تقهقه.

المدينة المنبسطة أمام زائرها تمنحك أسرارها منذ اللحظة الأولى، دفء مناخها انتقل إلى ساكنيها، فتألفهم من أول زيارة، وتتبادل معهم النكات والأخبار الطريفة عن المدينة وزوارها..

لكن من هم زوار المدينة؟ هل هم أناس عاديون وسياح اعتياديون؟ المدينة التي بدأت منذ أزيد من عقد تمارس غوايتها على الكبار، صارت وجهة الفنانين ورجال السياسة ورؤساء الدول والأمراء والرياضيين.. نجوم الصفحات الأولى أدمنوا على زيارة مراكش. لقد استبدلت مراكش زوارها من سياح مغاربة قادمين من مختلف المدن المغربية الدانية والقصية، بزوار من عيار خمس نجوم، يحكي عبد القادر (الملقب بالبهجة)، وهو دليل سياحي غير مرخَّص له مارس هذه المهنة منذ خمسة وعشرين عاماً: «رأيت كلينتون وجاك شيراك يمران أمامي. التقيت بـ«ميسي»، وتكلمت مع «إيف سان لوران»..هكذا يفتخر عبد القادر..

مراكش كانت لسياحة الدراويش، الفنادق الشعبية والمأكولات المغربية بجامع الفنا، وتنكارات تأخذها معك من الصناع التقليديين. اليوم ارتفع ثمن كل شيء والفنادق الشعبية تعاني الكساد ولا يمكن أن تشكل وجهة لهؤلاء.

هل تريد من براد بيت وخليلته إنجلينا جولي أن يتركا الرياضات الفخمة ويكتريا غرفة عندنا؟؟، بحسرة يحكي (مولاي إبراهيم) عامل بفندق يوجد بمحيط ساحة الفنا، ويضيف: «حتى عندما اعتبرت ساحة جامع الفنا من التراث العالمي تشاءمت لأنها ستكبر وستصبح أكثر غلاء».

عدد كبير من أعلام السياسة والثقافة والفن والرياضة، يجعلون من مدينة مراكش قبلتهم خلال عطلة نهاية السنة الميلادية، ففي سنة 2011 كانت زوجة الرئيس الفرنسي السابق نيكولاي ساركوزي كارلا بروني صحبة رضيعتها المدللة جيوليا، تعد تفاصيل الاحتفال في أثناء إقامتها الخاصة بـ«الجنان الكبير»، التي اعتادت النزول فيها إلى جانب زوجها الرئيس الفرنسي نيكولاي ساركوزي.

ونهاية 2012 يحل بالمدينة لاعبون من الفريقين الأسطوريين ريال مدريد وبرشلونة: كريم بنزيمة، ولسانا ديارا وأندريس انييستا، وإكزافيي فرنانديس.. بينما يعتبر الممثل الفرنسي الشهير «ألان دولون»، من العشاق القدامى للمدينة الحمراء، «دولون» يملك مسكناً فخماً يطل على حدائق ماجوريل الشهيرة التي تحتفظ برؤية المصمم العالمي إيف سان لوران الذي تدخل في تهيئتها، ونثر بها رماد جسده.

غير بعيد عن «دولون» ستشاهد المخرج العالمي مارتن سكورسيزي، يتجول بين حلقات جامع الفنا، وقد يستقي فكرة لفيلمه القادم من الفرجة البسيطة بالساحة.. يملك سكروسيزي فيلا رائعة بحي النخيل، وهو ضيف دائم على مراكش وعلى مهرجانها السينمائي.

الكوميدي العالمي جاد المالح منشغل منذ سنتين بتشييد قصره بالمدينة، هناك أيضاً مادونا، وزيدان، وبيكهام، ومؤخراً اقتنى الثنائي العالمي براد بيت وإنجلينا جولي قصراً في منطقة النخيل يضم مهبطاً خاصاً بالطائرات.. إنها مدينة المشاهير بامتياز. ستجد أمراء ورؤساء ومسؤولين أمميين، ستجد أيضاً أثرياء اتخذوا من مراكش وجهة أثيرة بسبب وجود المشاهير فيها. إنها لعبة التقليد والتباهي تستشري في المدينة فترفع الأسعار والأعصاب وترفع أيضاً حالة التوتر.

مدينة أم ملجأ ؟؟

من أشهر زوار المدينة «دومينيك ستروس كان»، المدير العام السابق لصندوق النقد الدولي، الرجل الذي أطاحت به فضيحة أخلاقية تتعلق بالتحرش الجنسي، حَلَّ بمراكش رفقة زوجته التي تقيم بمراكش قبل أزمة زوجها، الزوجان يسكنان في رياض قديم يسمى «دار الشريفة». اشترته زوجة دومينيك من لورا غوميز، زوجة كيل إيست وود ابن النجم كلينت إيست وود، والتي كانت قد اشترته سنة 1977. اعتبر الزوجان أنهما قد اقتنيا تحفة معمارية بثمن مناسب جداً (حوالي 600 مليون سنتيم) كما يسرّ أحد السماسرة إلينا.. لكن القصر الجميل الذي يفوق عمره ألف سنة أصبح نقمة بعد مطاردة الصحافيين والكاميرات لستروس كان وزوجته. رياض دومينيك ستراوس كان به باحتان وحديقتان مزروعتان بشجر الموز والبرتقال، وعدد من الفواكه، إضافة إلى نافورة تتوسط الباحة.

الأمن المخصوص

سلطات مراكش في رأس السنة تعيش حالة خاصة. لقد اتخذت إجراءات أمنية وقائية مكثفة، يحدثنا





النجم السينمائي الهندي شاروخان

لاعب ريال مدريد كريم بنزيمه

مصدر أمني، ويضيف: «دائماً يتم جلب قوات أمنية من خارج المدينة. المدينة تتوافر على قوات أمنية تليق بها، لكن الاحتياط ضروري. تصور أن يتهدد خطر ضيفاً من ضيوف مراكش. ستكون ضربة قاصمة لسمعة البلاد وللسياحة قطب الاقتصاد المحلي والوطني، لذلك عمّمت السنة الماضية مذكرة على مختلف فنادق ومطاعم المدينة الحمراء من أجل نصب كاميرات ذات تغطية عالية، من جهة أخرى نصبت السلطات الحواجز الأمنية في مداخل المدينة ابتداء من نهاية هذا الأسبوع.

قبيل احتفالات هذه السنة جاء بلاغ من والي (محافظ) أمن المدينة وجّهه إلى الرأي العام المحلي والوطني، أشار فيه إلى أنه إعمالاً لثقافة التواصل التي تعتمدها مصالح الأمن، ستتخذ ولاية الأمن إجراءات مؤقتة لتنظيم السير والجولان بعدد من المناطق الحيوية بالمدينة، وجاء في تعليل البلاغ أن مراكش أضحت قبلة لعدد من الزوار الذين يفضلونها في رأس السنة.

من المشاهير من يأتي مرافقاً بحمايته الخاصة كما هو شأن ساركوزي أو مادونا. هناك امن رسمي أجنبي يرافق الرؤساء ورجال السياسة، وهناك رجال الأمن الخاص بقاماتهم العملاقة ونظاراتهم السوداء يحيطون بالنجوم والمشاهير ويؤمنون لهم جولاتهم ونزهاتهم بالمدينة وحواريها.

هناك أمن آخر يرافق زيارات المشاهير والنجوم، إنه أمن السرية التامة والتخفي، هناك من انتهج وسيلة إخفاء عنوان المسكن الذي يقيم به كبراد بيت وجولي، وهناك

حدائق ماجوريل



الرئيس السابق جاك شيراك

زين الدين زيدان، وجمال الدبوز يتوسط الصورة

من ابتعد ببضعة كيلومترات عن وسط المدينة في طريق وادي أوريكا، وهو متنزه طبيعي جميل على مشارف المدينة، يفسّر صحافي متخصص في أخبار النجوم ذلك بأن هذا التخفي بسبب مصورين قناصة «باباراتزي»، يطاردون النجوم ويتربصون بهم.

المراتب الأولى

زحام النجوم هذا كان له أثر جد إيجابي على تصنيف المدينة، «بريتيش إيروايز» اختارت مدينة مراكش كأفضل وجهة سياحية لسنة 2012، في حين احتلت المدينة الحمراء المرتبة السادسة في استقراء للرأي قامت به إحدى المؤسسات المتخصصة في الرحلات السياحية، على موقعها بشبكة الإنترنت «تريب ادفيزور»، بعد تصويت الآلاف من المسافرين في جميع أنحاء العالم، وذلك بعد كل من باريس ونيويورك ولندن وسان فرانسيسكو وروما، متقدمة على إسطنبول وبرشلونة.

كما قدمت المدينة الحمراء على اعتبار أنها أفضل وجهة سياحية إفريقية برسم هذه السنة، من قبل «وورد ترافل أوردز»، وهي مؤسسة تتوخى مكافأة التميز في مجال صناعة السياحة، وبعد استقراء للرأي شمل مختصين في صناعة السياحة في 171 بلداً، وذلك بالرغم من تداعيات الأزمة المالية العالمية والتطورات التي عرفتها مجموعة من الدول العربية، والتي أثرت سلباً على القطاع السياحي بما فيه سياحة الأعمال والمؤتمرات.

مسؤول من المكتب الوطني للسياحة، أشار إلى أن المشاريع المحدثة برسم سنة 2011، ساهمت في رفع الطاقة الإيوائية بـ500 سرير، لتصل بذلك إلى 55 ألف سرير، توفرها حوالي 700 دار مصنفة، و140 فندقاً مصنفاً، مبرزاً أن جديد هذه السنة، تمثّل في إخضاع رؤساء المطابخ بهذه المرافق للمعايير الدولية، اعتماداً على تصنيفهم بحسب مراتب النجوم.

وسيصل عدد الوافدين إلى المدينة بحسب المتحدث، في نهاية رأس السنة إلى مليون و600 ألف، وستصل عدد المبيتات إلى 6 مليون ليلة، وهو معدل إيواء لم يصل بعد نسبة 65 بالمائة المبتغاة من طرف المستثمرين، وأنه سيظل في حدود 42 بالمائة.

رغم كل ما يبدو على مدينة مراكش من مظاهر البذخ والفخامة، إلا أن هذه المدينة بدأت تعيش نوعاً من الركود العقاري جراء آثار الأزمة المالية والاقتصادية العالمية وتداعياتها المتلاحقة. هذه الخلاصة تؤكدها دراسة صدرت، مؤخراً، عن وزارة الإسكان والتعمير وسياسة المدينة، والتي أكدت أن المدينة عرفت، في السنتين الأخيرتين، تراجعاً كبيراً على مستوى تشييد العقارات الفاخرة، وهي الاستثمارات التي كانت تعوّل عليها الميزانية الخاصة بمجلس مدينة مراكش بشكل كبير. وذكرت الدراسة الإحصائية أن عدد الإقامات الفاخرة التي تشيد حالياً تقدر بـ300 فيلا، مقابل 2000 فيلا في سنة 2010. كما أن بناء الشقق الفاخرة أصبح 500 شقة حالياً مقابل 4000 خلال سنة 2010. وأشارت الدراسة إلى أن عدداً مهما من المنعشين العقاريين قرروا تخفيض أثمنة المتر مربع؛ فيما أصر آخرون على التشبث بالأثمنة العادية لما قبل الأزمة.

الكبار يدخلون 2013 بنكهة مراكشية

يوم 28 ديسمبر، يعيش الفندق الفاخر «المامونية» حالة استثنائية، هناك الكثير من الأشخاص المهمين سينزلون بفضائه الباذخ، عدا رجال السياسة الذين يتكتمون على أخبار وجودهم بمراكش، حلّ أيضاً مطلع هذه السنة، نجوم الرياضة العالميون من أمثال اللاعب الدولي زين الدين زيدان، ونجوم من فريق برشلونة، الذين ينزلون في أحد رياضات المدينة العتيقة بحي القصبة، الرياض الذي يعرف حالة استنفار قصوى بسبب أهمية الزوار القادمين، مصدر عامل في الرياض أسرّ لنا أن اتصالات شاملة تتم بين القائمين على الفندق ومسؤولي التواصل المكلفين باللاعبين لمعرفة أذواقهم وبرامجهم، ويضيف المصدر: «الفندق يضرب حصاراً سرياً على هذه الأخبار حتى لا تتحول بوابته إلى مكان لاعتصام المحبين.».

وأنت تتجول في المدينة ليلة رأس السنة قد تصادف تجمهراً أو كوكبة كثيفة من الناس تتحلق حول نجم أو سياسي كبير من زوار مراكش، المدينة التي تعودت على مشاهيرها تتلألأ تحت أضواء النيون، بينما يلتقط عدد من السياح صوراً إلى جانب جمال الدبوز الكوميدي العالمي من أصل مغربي.. بينما داخل المطاعم والفنادق الفاخرة هناك يتناول النجوم وجباتهم وهم يرفعون الكؤوس في صحة مراكش.



التحرير
ميدان وشعب

تأملات عمرانية في الثورة المصرية

دراسة:
د. علي عبد الرءوف

تداعيات الثورة الجديدة والأصيلة والصادقة في ميدان التحرير بالعاصمة المصرية القاهرة متنوعة ومتعددة وديناميكية بصورة لم نعتد عليها في العالم العربي وفي المجتمع المصري خاصة. والمراقب المخلص، في كل مجالات ومعارف الحياة وليس العمارة والعمران فقط، يمكن أن يرصد دروساً كبرى فيما حدث ومازال يحدث في مدن عربية متعددة بسبب هذه الثورة العظيمة في فراغات وميادين أهم الدول العربية الثائرة شعوبها بعد عقود من ديكتاتوريات خانقة.

وفي هذا المقال البحثي أركز على تحليل الثورة وقلبها المكاني النابض ميدان التحرير من منظور المعماري والعمراني والمخطط.

هناك العديد من الإشارات والدلالات التي تستحق المراجعة والتحليل، وأركز بصورة خاصة على مستقبل الميدان كونه نموذجاً فريداً للفراغ العام في مصر، كما أن البحث يؤكد أن قراءة عمارة وعمران ميدان التحرير هي قراءة قد تكون شبة متطابقة مع قراءة كلية ناقدة وفاحصة لما حدث في عمارة وعمران مصر خلال حقب تاريخية متعاقبة بدأت مع نشأة الميدان وحتى انطلاق صيحات البهجة والفرح حين أسقطت الثورة نظام مبارك(1981 - 2011) الرئيس الرابع لمصر الذي أجبر على التنحي يوم الجمعة 11 فبراير 2011 في لحظة وصلت فيها علاقة الإنسان بالمكان في ميدان التحرير إلى مستوى فريد وغير مسبوق في التاريخ الوجودي المكاني للإنسان المصري المعاصر.

الحرية الجماعية والانتماء

يعد الفراغ العام أحد المكونات الأساسية لعمران أي مدينة أو مستقرة إنسانية، فهو الوعاء الذي يستوعب الأحداث الجماعية لسكانها حيث يمارسون خلاله أنشطتهم واحتفالاتهم وشعائرهم ويعبرون فيه عن أرائهم ومعتقداتهم وأسلوب حياتهم بل إنه المكان الذي تولد فيه الثورات، ويعيد صياغة مستقبل الشعوب، والتتبع التاريخي يوضح أهمية وحيوية دور الفراغ العام في الحضارات السابقة ومدى تأثيره على تشكيل مجتمعاتها وإحساسهم بالانتماء للمكان وحريتهم الجماعية في التعبير. فمن «الأجورا» في المدينة الإغريقية و«الفورم» في المدينة الرومانية مروراً «بالساحة» في المدينة الإسلامية ووصولاً «للميدان» في المدينة المعاصرة يمكن رصد الدور الهام للفراغات العامة، فهي المسرح الذي تتعاقب عليه دراما الحياة الجماعية لأهل المدينة، وهي الأرضية المشتركة التي يؤمها المجتمع في أنشطته الوظيفية اليومية أو شعائره الموسمية، وهي التي تعطي للجماعة الإنسانية الفرصة في التعبير عن نفسها والإفصاح عن هويتها وأن تتفاعل بصورة تساعد على التقارب الاجتماعي وتحقق مفهوم ديموقراطية المكان بما يزيد روح الانتماء والارتباط والتواصل والتلاحم بين أفراد المجتمع.

الصورة المعاصرة في المدن العربية والمصرية على السواء تكشف التحول الكامل للفراغ العام في عمران القاهرة ومدن مصر الكبرى إلى عقدة مرورية. الإنجاز الرئيسي والوحيد فيها هو المحاولة اليائسة للتسيير المنظم لمواكب السيارات المتدفقة من كل اتجاه وإلى كل اتجاه، ولم يعد الفرد أو الجماعة الإنسانية محور تركيز أو اهتمام في تلك المعادلة، وفي تغير مدهش نجحت ثورة 25 يناير في تحويل ميدان التحرير من ميدان سيطرت عليه السيارات إلى ميدان تسيطر عليه الجماعات الإنسانية وتصل ذروة العلاقة بين الإنسان والمكان إلى أبعاد روحانية عندما يتحول الميدان كله إلى فراغ مقدس كبير للمسلم والمسيحي ظهر كل جمعة من الجمع التاريخية التي شهدها ومازال يحتضنها الميدان. إن قضية استعادة الفراغ العام لدوره في استيعاب الحياة الجماعية والاحتفالية للمجتمع وإثراء روح الانتماء والارتباط



الميدان مفتوح على شرايين المدينة

بالمكان واحتضان حرية الشعب في التعبير عن أرائه وتقاليده وشعائره وطقوسه وأفراحه هي قضية عمرانية يجب أن تعطى لها أولوية التعامل الإبداعي من قبل المعماريين والعمرانيين والمخططين.

إن عمران المدينة العربية المعاصرة والقاهرة واحدة منها لم يستوعب حتى الآن بإدراك حقيقي القيمة الكبرى والحيوية للفراغات العامة في المدينة وهي الظاهرة التي يفسرها البعض بأنه مشروع متعمد لإجهاض الحياة العامة للمجتمعات وتجفيف القنوات التي يمكن أن تستوعب النبض الصادق لمجتمع يفرح ويحزن ويصلي ويصرخ ويحتفل ويتمرد في إيقاع جماعي لا يمكن بأي حال أن يستبدل بممارسات محدودة خلف أسوار المجتمعات السكنية المغلقة لطبقة الأغنياء أو في ظلام حواري المناطق الشعبية لطبقة المعدمين والمهمشين.

وهنا ما يجعلني أتساءل: ما هو الفراغ العام؟ هل هو الحديقة العامة التي يحيط بها سور معدني قبيح بمواعيد غلق وفتح يتحكم فيها حارس المكان وتعليمات المحافظة أو البلدية وبادعاء أهمية الحفاظ على المكان والممتلكات العامة من مجتمع لا يستحق الحرية والانطلاق وكأن الحرية صك جديد يمنحه المحافظ أو رئيس البلدية بدلاً من أن يكون حقاً طبيعياً ومتاحاً للجميع؟

وقد كتبت منذ سنوات مقالاً في جريدة الأهرام المصرية



الفراغ العام أحد المكونات الأساسية لعمران أي مدينة أو مستقرة إنسانية، فهو الوعاء الذي يستوعب الأحداث الجماعية لسكانها حيث يمارسون خلاله أنشطتهم واحتفالاتهم وشعائرهم ويعبرون فيه عن آرائهم ومعتقداتهم

سميته «السور والحديقة والانتماء» نقدت فيه كل أسوار الحدائق بلافتاتها السانجة التي كتب عليها (ممنوع الدخول) التي تغذي روحاً عدائية بين الإنسان والمكان، وقد فوجئنا جميعاً بأن الشعب المصري الذي كانت علاقته ومستويات انتمائه للمكان وحرصه عليه تنتهي في معظم الأحوال مع عتبة الأبواب الأمامية لبيوتهم وممتلكاتهم وأحيزتهم الخاصة، وفجأة خرج الشعب إلى الشارع لتنظيفه وتجميله وإبداء الرأي في مستقبل تخطيطه بسبب هوية جديدة للمواطن المصري عززت ووثقت علاقته بالمكان، وأصبح يشعر أنه ينتمي ويملك المكان بدلاً من شعوره الدائم بالخوف والقلق. الفراغ العام هو ساحة تتفجر فيها إبداعات وعبقريات الجماعة الإنسانية، وهو فراغ مستقبل ومرحب بالتعددية الثقافية والشرائح الاجتماعية المكونة لبنية المجتمع وقد شهدت ليالي يناير وفبراير 2011 الباردة في قلب الميدان دفئاً مصدره فنانون مخلصون وموسيقيون وشعراء وأدباء ألهبوا القلوب بإبداعاتهم.

قصة الميدان والشعب

على الرغم من أن ميدان التحرير لم يكن مصمماً لكي يكون الفراغ العام الأكثر أهمية في حياة الشعب المصري وخاصة طبقتيه المتوسطة والبسيطة إلا أن مراجعة تاريخ هذا الميدان تفسر القيمة الرمزية التي جعلت ثوار 25 يناير يختارونه مسرحاً لبطولاتهم التاريخية غير المسبوقة ويجعلون الميدان محور اهتمام العالم في أطول وأهم ثمانية عشر يوماً في حياة الشعب المصري المعاصر (25 يناير يوم انطلاق الثورة – 11 فبراير يوم تنحي مبارك). هذا الميدان الذي يتواجد في نطاقه المكاني أهم مجموعة من الأبنية العامة في القاهرة مثل المتحف المصري، وجامعة الدول العربية، والمقر القديم لوزارة الخارجية، وهو قصر الأميرة نعمة الله حفيدة إسماعيل باشا والتي أهدت قصرها لوزارة الخارجية عام 1930، ثم سمِّي لاحقاً قصر التحرير حينما أصبح مقراً شرفياً لاستقبال كبار ضيوف الخارجية المصرية، وكذلك يقع بالميدان مسجد عمر مكرم والجامعة الأميركية، وفندق سميراميس، ومجمع التحرير، وفندق هيلتون النيل، وغيرها من العلامات المعمارية المؤثرة في عمران القاهرة.

فكرة الميدان بصفة عامة لم تتبلور في مورفولوجية المدينة المصرية إلا بعد بداية الصياغة المادية لتصورات التحديث التي قادها الخديوي إسماعيل(1830 - 1995) حيث أنشأ الميدان في إطار خطته لبناء قاهرة جديدة تتجاوز أسوار القاهرة العتيقة وتستلهم ملامحها التخطيطية والعمرانية والمعمارية من النموذج الباريسي الذي صممه المخطط الشهير جورج يوجين هاوسمان(1809 - 1891) وهو المخطط الذي أبهر الخديوي عند زيارته للمدينة لحضور معرض باريس الدولي عام 1867. ولذا يعد الميلاد الحقيقي للقاهرة الحديثة هو تجسيد رؤية الخديوي إسماعيل ودور علي مبارك، وزير الأشغال العامة، الذي كان من أوائل من تبنوا التوجه الغربي مدخلاً للتطور والحداثة متجاوزاً النموذج التقليدي المتوارث (عمارة، 1988) ولم تكن مصر وعاصمتها القاهرة استثناء في هذا التوجه بل إن معظم المدن العربية تعرضت لموجات من التحديث حكمها الفكر والتوجه الغربي خاصة مع وجود القوى الاستعمارية وخاصة الإنجليزية والفرنسية التي تعمدت هدم المدن التقليدية أو اختراق نسيجها العمراني بمحاور حركة وتركيبة عمرانية حداثية تعبر عن السيطرة الاستعمارية (شريف، 2002).

وفي حالة القاهرة عهد بمسؤولية التخطيط الجديد إلى أهم تلاميذ «هاوسمان» وهو المخطط الفرنسي «باريل دي شامب» وفي مضمون هذه الخطة تم صياغة مجموعة من محاور الحركة والميادين الجديدة لتؤهل القاهرة لتكون باريس



الشرق المطلة على ضفاف النيل، وردمت مجموعة من البرك الصغيرة لتشكيل محور عمراني هو شارع الإسماعيلية الذي يبدأ من قصر الحكم الجديد الذي أقامه الخديوي في ميدان عابدين، وبناه على طراز قصور العائلة المالكة في النمسا التي شاهدها في زيارته للعاصمة فيينا، بدلاً من المقر القديم لحكم مصر بالقلعة وسمّي القصر «قصر عابدين» وبني على مساحة 24 فداناً وبتكلفة إجمالية 700 ألف جنيه مصري في وقت تنفيذه، وانتقل إليه الخديوي عام 1864 وأمام القصر أنشأ ميدان عابدين ليكون بمثابة الساحة الرسمية الاحتفالية المخصصة للطوابير العسكرية وعروض حراس الخديوي ولذلك كان الميدان منذ نشأته شديد الرسمية سلطوي الرمزية والتعبير، ويستمر الشارع حتى يصل إلى ميدان الإسماعيلية (التحرير الآن) ثم يعبر إلى الضفة الأخرى من القاهرة عن طريق واحد من أجمل كباري القاهرة ومصر كلها وهو كوبري قصر النيل الذي افتتح عام 1872 ويتميز بتماثيل الأسود البرونزية الأربعة والتي نحتت في إيطاليا، ووضع اثنان منها على كل مدخل من مداخل الكوبري. ومع انتقال مركز الحكم من قلعة صلاح الدين إلى قصر عابدين وعجز المدينة القديمة التقليدية عن التوافق مع متطلبات الاقتصاد الجديد واستقطاب المجتمعات والجاليات الأوروبية المؤثرة في الحياة والاقتصاد المصري أصبحت قاهرة الخديوي إسماعيل هي الانتقالة المثالية من القاهرة التقليدية إسلامية النشأة والهوية إلى القاهرة الحديثة غربية التوجّه والهوية في شخصيتها وعمارتها وأحيائها السكنية وتنظيمها الفراغي والعمراني وميادينها أوروبية الطابع ومنها ميدان التحرير.

ولمزيد من الدلالات التغريبية والاستعمارية فقد أنشئ على حافة الميدان المتحف المصري الذي عهد بتصميمه إلى المعماري الفرنسي «مارسيل دورنو» عام 1896 وصممه بإيحاء من الطرز الكلاسيكية الإغريقية والرومانية ليؤكد الهوية التغريبية للمنطقة وتحولها إلى الموقع المفضل لإقامة الجاليات الأجنبية حيث يتيح لهم المتحف الاستمتاع بسحر الشرق والتعرف على حضارته الفرعونية بألغازها المثيرة وافتتح المتحف في عهد الخديوي عباس حلمي عام 1902 تتويجاً لجهود عالم الآثار الفرنسي «أوجست ميريت» صاحب فكرة المتحف وواحد من أهم علماء الآثار المصرية وأكثرهم إخلاصاً وحرصاً على صيانة كنوزها.

التاريخ الوطني للميدان بدأ مع ثورة الزعيم أحمد عرابي عام 1881 التي طالبت بتعديلات دستورية وإصلاحات وجهت بعنف من الحكومة بأوامر ملكية وصلت إلى حد اعتقال الثوار، فانتفض الضباط واتخذوا من ميدان التحرير ساحة للنضال للإفراج عن زملائهم، وتلا ذلك صراع طويل انتهى بالاحتلال الإنجليزي لمصر عام 1882 والذي استمر حتى توقيع معاهدة 1936. في الوقت ذاته قد اختار الجيش البريطاني الضفة المطلة على نهر النيل لتكون مقراً لثكنات الجنود التي عرفت تاريخياً بثكنات قصر النيل نسبة إلى القصر القديم الذي وجد في نفس الموقع وبناه محمد علي باشا لابنته زينب، وكان الموقع يحتوي سابقاً على مقرات وثكنات الجيش المصري الذي اهتم محمد علي باشا بتحديث قدراته، وهذا التواجد

التاريخ الوطني للميدان بدأ مع ثورة الزعيم أحمد عرابي عام 1881 التي قمعت بعنف من الحكومة بأوامر وصلت إلى حد اعتقال الثوار، فانتفض الضباط واتخذوا من ميدان التحرير ساحة للنضال

البريطاني العسكري في الميدان يفسّر تحوّله لقبلة أولى وأساسية لثوار 1919 في هَبَّتهم الوطنية المطالبة بالاستقلال استلهاماً من أطروحات الزعيم المصري الوطني سعد زغلول، وبعد هدم الثكنات بعد ثورة 1952 استغِلّ الموقع في إنشاء ثلاثة من أهم المعالم المعمارية وهي جامعة الدول العربية، وفندق النيل هيلتون، ومبنى الاتحاد الاشتراكي.

جاءت ثورة 23 يوليو عام 1952 لتضع أيضاً بصماتها على الميدان، وكان أولها قرارات الضباط الأحرار، بعد إلغاء الملكية، بتحويل اسمه من ميدان الإسماعيلية إلى ميدان قصر النيل ثم إلى ميدان التحرير رمزاً للاستقلال والتحرر بعد التخلص من العهد الملكي وإجلاء الاحتلال البريطاني عام 1956، ومن أهم القرارات العمرانية هدم ثكنات قصر النيل التابعة للجيش البريطاني وتحويل موقعها الخلاب إلى واحد من أهم وأوائل الفنادق المصرية غربية الإدارة وهو فندق هيلتون النيل، وصُمِّم بمعرفة المعماري المصري محمود رياض والمكتب الاستشاري الأميركي بكتيل، وهذا الفندق



المتحف المصري .. أعرق وأغنى مبنى يحتضن الميدان

لعب دوراً عمرانياً متميزاً إلى جانب قيمته المعمارية حيث خلق صلة عمرانية للمشاة تخترق المستوى الأرضي من الفندق وتصل بين نهر النيل ومركز ميدان التحرير، فملأت ليالي صيف القاهرة الصاخبة بالحيوية، ثم بدأ الرئيس المصري، قائد ثورة 1952 والرئيس الثاني لمصر، جمال عبد الناصر(1918 - 1970) في تأكيد المشروع القومي الوحدوي للعالم العربي، وأثمر المشروع عن بصمة جديدة في عمران وعمارة ميدان التحرير، وهو مبنى جامعة الدول العربية الذي صممه المعماري المصري محمود رياض(1930 - 1986) وهو معماري مصري وطني كانت أعماله بداية صياغة مشروع الهوية الوطنية والقومية للعمارة العربية الإسلامية فمزج المعماري بين لغة عمارة الحداثة مع مفاهيم تشكيلية وفراغية نابعة من تحليل التراث المعماري للمجتمعات الإسلامية المصرية والعربية وافتتح المبنى عام 1958.

وللتأكيد على بزوغ حقبة جديدة في حياة المواطن المصري بعد ثورة يوليو 1952 والرغبة في تسهيل أموره الحياتية جمعت العديد من المصالح الحكومية في مبنى أخر هام بإطلالة مباشرة على الميدان وهو مبنى مجمع التحرير الذي صمم على شكل هلالي متسع لمحاولة تأكيد التشكيل الفراغي للميدان، وصمم المبنى مصلحة المباني برئاسة المعماري محمد كمال إسماعيل، التي تحولت لاحقاً إلى المكتب العربي للاستشارات الذي أصبح المكتب الاستشاري الرسمي للدولة، وعهد إليه بدون منافسة بالعديد من المشروعات المعمارية والعمرانية بالقاهرة وخارجها والطريف أن هذا المبنى مجمع التحرير، بطابعه المعماري الاشتراكي الستاليني استخدم كرمز للبيروقراطية والفساد اللذين يعاني منهما الشعب المصري في فيلم بعنوان «الإرهاب والكباب»، من إخراج شريف عرفة، والذي كانت ذروة الدراما فيه عندما عجز أفراد الشعب المصري المحتجزون بالصدفة عن الاستجابة لسؤال بطل الفيلم عندما قال لهم ماذا تريدون وماذا تتمنون؟ وانتهت كل مداولاتهم على طلب الكباب وملحقاته في إشارة لسقوط وموت إمكانية الحلم في الشعب المصري بعد سنوات من القهر والاستبداد.

وعبر الشارع من مجمع التحرير يقع مسجد عمر مكرم الذي صممه المعماري الإيطالي ماريو روسي وكان يشغل كبير مهندسي وزارة الأوقاف المصرية وهو المسجد الذي تقلص دوره الروحاني تدريجياً وتحولت ساحاته الخارجية إلى مواقف للسيارات تستوعب وفود المعزين بعد أن تحول المسجد إلى دار العزاء المتفق عليها لعلية القوم ورجال السياسة والمال وخاصة في العقد الأخير. وبجوار فندق الهيلتون يقع مبنى الاتحاد الاشتراكي، وهو أيضاً من تصميم المعماري المصري محمود رياض، الذي تحول إلى المقر الرئيسي للحزب الوطني الحاكم في عهد الرئيس المخلوع حسني مبارك لذا لم يكن مستغرباً أن يكون المبنى أول ما أحرق بالكامل أثناء انفعالات شباب الثورة ليعبر رمزياً ومادياً عن نهاية حقبة سلبية في تاريخ حرية المصريين، وبصورة إجمالية كان الميدان يمثل أيضاً البوابة المؤدية إلى منطقة وسط البلد أو القاهرة الخديوية، التي تمثل بداية العمران المصري في صورته الحديثة خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ويقترب عمر المنطقة من المائة والأربعين عاماً، خاصة بعد أن تحولت من منطقة الأجانب فيما قبل ثورة 1952 إلى أن اصطبغت بصبغة الطبقة المتوسطة، ومثلت متنفساً لقطاعات مختلفة من الشعب المصري وأيضاً من الزوار والسائحين.



تمثال الزعيم عمر مكرم وخلفه التحرير بعمارته الصلبة

الميدان والحديقة

في بداية السبعينيات، ومع تولي أنور السادات(1918 - 1981)، الرئيس الثالث لمصر، مقاليد الحكم، مبشراً بعهد جديد من الحرية والعدالة للشعب المصري بدأه بما سمي ثورة التصحيح عام 1971، تبلورت فكرة الميدان كحديقة عامة للشعب، وتم إنشاء موقف الحافلات الرئيسي لسكان القاهرة الذي ساهم في أن يكون الميدان مقصداً لعشرات الألوف وأنشئت نافورة مياه عملاقة في قلب الميدان شجعت المزيد من الناس على التواجد والتنزه وخاصة مع إنشاء كوبري حديدي للمشاة أحاط بالميدان كله في محاولة يائسة للفصل بين حركة المشاة والسيارات لتخفيف الاختناقات المرورية.

لاحقاً وبعد حركة نقدية احتجاجية من المعماريين والمخططين والفنانين والمثقفين أزيل الكوبري الذي سبب تلوثاً بصرياً قلل وأضر القيمة التشكيلية لعمران الميدان الذي يتميز بجانب المباني العامة المتميزة برصيد كبير من العمارات السكنية والمكتبية التي تفردت بها القاهرة الخديوية ومنها المباني السكنية التي صممها المعماري أنطوان سليم نحاس وأشهرها عمارتا الإسماعيلية على الحافة الشرقية للميدان. ثم التهب الميدان مرة أخرى في بداية عام 1977 بمظاهرات الشعب ضد الغلاء غير المبرر، وهي الانتفاضة التي سخر منها السادات، واصفاً إياها «بانتفاضة الحرامية» بينما أطلقت عليها القوى الوطنية انتفاضة الخبز. وكان هذا الحدث سبباً مقنعاً للحرص على التفتيت الفراغي للميدان وإضعاف أدواره الاجتماعية الجماعية وتقليل عناصر الجذب إليه وشغل الناس إما بمعجزة عبور الطرق حوله بالنسبة للمشاة أو بصرخات الفرح عند الخروج منه لقائدي السيارات الذي يستهلكون عصبياً ونفسياً من انحباس مطول في صناديق السيارات المعدنية الملتهبة، أملاً في لون إشارة أخضر عادة ما يطول أو تدحضه كتل سيارات متجمدة منذ ساعات.

وبعد توقيع معاهدة السلام مع إسرائيل عام 1979 تأثرت عمارة وعمران الميدان بسياسة الانفتاح الاقتصادي التي تبناها السادات حيث سمح لعشرات من الاستثمارات الأجنبية بالتحرك الحر في اقتصاد مصر ومنها ما كان نافذاً إلى قطاع السياحة والفندقة فأقيم فندقان عملاقان على حواف الميدان، الأول يقع على بوابة الميدان من جهة كوبري قصر النيل هو فندق سميراميس انتركونتيننتال من تصميم بارسونز والاستشاري المحلي صبور والثاني هو فندق رمسيس هيلتون من تصميم سكيد مور، اوينجز وميلر والاستشاري المحلي علي نصار وبصورة خاصة يعتبر هذا المبنى الأخير تجسيداً لقسوة عملية الانفتاح اجتماعياً وعمرانياً حيث حدثت خلالها إزالة العديد من الأحياء الشعبية وتهجير أهلها مقابل بناء الأبراج العالية لتدخل مصر إلى مرحلة وشخصية جديدة وتلك الموجة استمرت وامتدت إلى منطقة ماسبيرو الواقعة خلف مبنى التليفزيون المصري ثم زحفت على الشريط الموازي للنيل لتظهر أبراج وفنادق مركز التجارة العالمي وأوراسكوم والكونراد وغيرها من ناطحات السحاب التي صممها كبار المكاتب الاستشارية العالمية وأقيمت على أنقاض تجربة مكانية إنسانية لآلاف من بسطاء القاهرة والمهاجرين إليها، وبعد اغتيال الرئيس أنور السادات عام 1981 تم تغيير اسم الميدان إلى ميدان السادات دون أي تغييرات مادية في بنية الفراغ، ولكن الاسم الجديد لم يصمد أمام اسم محفور في وجدان المصريين ومرتبط بحلمهم الدائم بالحرية والاستقلال وهو التحرير، وفي عام 2003 استعاد ميدان التحرير قيمته الوطنية عندما شهدت جنباته مظاهرات التنديد بالغزو الأميركي للعراق التي لم تسمح بها الحكومة المصرية إلا بعد

طاقة ونور الثورة يمتدان ليكشفا لنا دروساً جديدة في عمران وعمارة الميدان، وكيف تمكنت من إعادة صياغة الفراغ ليكون نموذجاً لما يجب أن يكون عليه الميدان العام

أن أصبح التظاهر ضد هذه الحرب ظاهرة عالمية حيث اندلعت في أكثر من 600 عاصمة ومدينة وقرية حول العالم رسخت ما عرف فيما بعد بإيجابيات العولمة وخاصة من حيث إيقاظ الضمير الإنساني العالمي.

في العقد الأخير (2001 - 2011) تشوهت علاقة الدولة والإنسان المصري والمكان فقد تركت الدولة مشاكل الناس الحقيقية وتمادت في بناء مدن ومجتمعات سكنية مغلقة ومسورة، سواء في مدن ومستعمرات جديدة على حدود القاهرة الكبرى أو على الساحل الشمالي لمصر، لا ينتمي إليها الشعب بأغلبيته الساحقة الذي همش تماماً فانطلقت الجماعات الإنسانية في تنمية حزام من العشوائيات تضخم حتى أحاط بالقاهرة كلها وتم إنتاج عالم خاص متكامل من الخدمات والمرافق والمواصلات والإسكان بدون أي تدخل حكومي سوى الاكتفاء بوصف الظاهرة في الأدبيات الرسمية أو الأكاديمية بظاهرة تفاقم العشوائيات دون وجود منهج حقيقي وصادق لمواجهتها.

وفي مركز المدينة انتشرت العشوائية المنظمة حتى في المباني الرسمية كالمؤسسات والوزارات وتشوهت عمارات القاهرة الخديوية وخاصة في مستوياتها السفلية بسبب اعتداءات أصحاب المتاجر وتشويههم البصري لها أو على أسطحها التي قدمت فرصاً لحياة معقدة لطائفة مهمشة من المهاجرين من قرى مصر إلى العاصمة، بعيداً عن عيون الشرطة والقانون، وبصورة خاصة لم يكن ميدان التحرير حالة استثنائية ليفلت من المناخ العشوائي العام، فقد اجتمعت مجموعة من العوامل السلبية قللت من الاعتبارية العمرانية والفراغية للميدان، فقد تفاقمت أزمة المرور في قلب القاهرة وانتشرت مداخل مترو الإنفاق، متداخلاً معها مواقف عشوائية للميكروباصات وسيارات التاكسي ودمرت بنية شبكة المشاة الذين أصبح تحركهم في الميدان من أي نقطة إلى أي نقطة فعل خطر ومهدد للحياة، ثم أغلق فندق الهيلتون أبوابه بعد انتقال إدارته لشركة جديدة قررت تطويره وإحاطته بالأسوار المعدنية القبيحة وكانت ذروة انهيار الدور الاجتماعي للميدان بتكثيف السيطرة الأمنية المحكمة على جانبه المواجه للمتحف المصري بعد حادث إرهابي حرقت فيه حافلة للسائحين أمام بوابة المتحف، كل هذه العوامل حولت الميدان إلى كيان مبعثر غير واضح الملامح، وأصبح فراغاً متسعاً يصعب تحديده وتعريفه وتحول إلى بنية عمرانية مشتتة تتدافع فيه السيارات والناس في كل اتجاه وتتأمل فيه كل ما انطبع في ذهن الناس عن سلبيات مصر المعاصرة من ضوضاء وعشوائية وفردية وفوضوية والأهم حالة اللانتماء فهي وحدها المفسرة لكل الظواهر بعد أن فقد الكثيرون انتماءهم المعنوي والمادي للمكان ومن ثم للوطن وأصبحوا كما يقول الشاعر أحمد فؤاد نجم «عايشين في بلادهم وليس في بلادنا».

هذه البنية المادية المشتتة وطبيعة التركيبة المكانية للميدان خلقت من جانب آخر صعوبة إمكانية الإحكام الأمني عليها، وخاصة مع تعدد الشوارع التي تؤدي إليه وإلى الفراغات الثانوية المتصلة به مثل ميدان الشهيد عبد المنعم رياض، وهو ما كان من أهم عوامل نجاح ثورة 25 يناير 2011 وفشل الأجهزة الأمنية في السيطرة عليها خاصة بعد موقعة اقتحام كوبري قصر النيل يوم 28 يناير التي كانت إعلاناً حقيقياً عن وفاة الداخلية المصرية، بوحشيتها الرهيبة والمرهبة، بعد كل محاولاتها لردع الثوار، المتدفقين للميدان، بالرصاص الحي وقنابل الغاز وبصدمهم بالسيارات المصفحة وبرشهم بمدافع المياه أثناء صلاتهم الجماعية في منتصف الكوبري.

وانتهت المعركة التي استمرت طوال ساعات النهار مع غروب الشمس بمشهد ميتافيزيقي روحاني لعشرات الألوف من المتظاهرين، بعضهم كان ينزف من إصاباتهم والبعض يحمل جثث الشهداء مضرجة في الدماء، وهم يصلون صلاة المغرب محاطين بإخوانهم المسيحيين يؤدون أيضاً الصلاة والشكر، بينما فلول الأمن المركزي تجري هائمة بإحساس المطارد، حيث جسد المشهد اليوتوبي الفاضل لحظة انتصار فارقة في مهد الثورة.

عبقرية جيل 25

«لقد كنا نعتقد أن هذا الجيل الجديد يصلح فقط لشرب القهوة في «الكافيهات» و«ألعاب الكمبيوتر» *عبدالمنعم أبو الفتوح القيادي بالإخوان المسلمين والمرشح الرئاسي معلقاً على اندهاشه من ثوار 25 يناير.

اليوم فإن طاقة ونور الثورة يمتدان ليكشفا لنا دروساً جديدة في عمران وعمارة الميدان، وكيف تمكنت الجماعة الإنسانية الشابة الراقية بمشاعرها والنبيلة بأفكارها من إعادة صياغة الفراغ ليكون نموذجاً لما يجب أن يكون عليه الميدان العام وهم المجموعة التي تنتمي إلى بعضها البعض بروابط رقمية منحتها لهم شبكات التواصل الاجتماعي على الانترنت ولكنهم وتحدياً لتوقعات الكثيرين لم يتنازلوا عن حلم الانتماء للمكان والوطن، ومن أفضل ما كان في ثورة المصريين الشباب في 25 يناير أنها كانت ثورة بلا قائد وهو العامل الذي أنقذ الثورة، فلم تجد أجهزة الأمن الجبارة في النظام المصري عدواً حقيقياً تنكل به خاصة مع موجة الاستخفاف والاستهزاء بالجيل الرقمي وخاصة من إعلاميي النظام الذين تنافسوا في السخرية من شباب مصر الجديد وأسموهم «شباب الفيسبوك» ثم صدم الجميع بمن فيهم هؤلاء الإعلاميون المخضرمون عندما انتفض هذا التسونامي من العقول المصرية النضرة، مجاهداً من أجل حرية حلموا بها

وتناقشوا حولها عبر الوسائط الرقمية، وهنا تبرز مرة أخرى علاقة الإنسان بالمكان، فمع كل ما حدث في الفضاءات الرقمية لم يكن ليتغير شيء واحد في مصر بدون التواجد المادي لشباب مصر في أهم فضاءاتها العمرانية ميدان التحرير، فالواقع أن شبكات التواصل الاجتماعي سهلت إجراءات التنسيق والتنظيم وشحذ الهمم وإلهام الجماعات المختلفة، ولكن الوجود المادي في فراغ الميدان والنضال الحقيقي الذي وصل إلى حد الشهادة في ساحته الرئيسية والشوارع المحيطة به هو ما رسم الملامح الحقيقية للثورة، كما جسد القيمة الحقيقية للفراغات العمرانية العامة في خلق ساحات التعبير التي تفضي إلى تغييرات حقيقية وجذرية في مصائر الشعوب وكما تطرح (سويف، 2011) لقد كان في التحرير ما يمكن أن يسمى «روح الميدان» والتي جعلت له من القوة ما يستطيع أن يزيل في 18 يوماً أقوى نظام ديكتاتوري في الشرق الأوسط، والواقع أن هذه الروح لم تكن فقط سبباً في استقطاب كل المصريين بدون استثناءات اجتماعية أو دينية أو ثقافية أو اقتصادية، ولكنه كان رمزاً لتحضر المصريين وقدرتهم على صياغة تصور لفراغ عمراني فاضل في مدينة القاهرة التي كانت أقرب ما يمكن للمدينة المتهاوية وتفوق الشباب في أمور تنظيمية ولوجستية من مرور وبنية أساسية ومستشفيات ميدانية ومناطق توزيع طعام وحملات تنظيف وغيرها من الأمور التي عجزت حكومات كاملة ومتتالية في النظام السابق في التعامل معها.

ولقد أبهرني أن من ضمن قرارات ثوار 25 يناير، في الأيام الأولى لما بعد تنحي مبارك، قراراً بتشكيل لجنة من الثوار المعماريين والعمرانيين والمخططين لإعادة تصميم وتخطيط الميدان في ضوء حالة الاكتشاف الجديد للأدوار الحقيقية التي يمكن أن يلعبها فراغ عام بقيمة ميدان التحرير الذي تحول في أيام قليلة إلى مزار سياحي وطني يتوافد عليه يومياً آلاف المصريين من كل بقاع البلاد، ليستعيدوا مع أطفالهم وعائلاتهم لحظات ميلاد الحرية والكرامة للشعب المصري بعد عقود من الديكتاتورية. ولكن التعامل المعماري والعمراني مع الميدان يجب أن يتجاوز مناهج تقليدية عانت منها المدن المصرية كلها في سرعة اتخاذ القرار، فحقاً التعامل مع ميدان التحرير يتطلب التحول من الفكر المنحصر في مجرد وضع نصب تذكاري إلى الفهم الأعمق لمكان الميدان وقيمته في عمارة وعمران القاهرة وتاريخ الوطنية المصرية وحاضرها ومستقبلها، ومن ثم فالرؤية المطلوبة يجب أن تعكس انتماء المكان للمجتمع وانتماء المجتمع للمكان وليس فقط نصباً تذكارياً أو عملاً نحتياً زخرفياً يضل طريقه ويفقد قيمته في اتساع البنية الفراغية والبنائية للميدان. ولذا فإن المسابقة تحتاج قبل أن تبدأ إلى مشروع فكري نقدي يمهد لها ببلورة معنى إعادة تصميم الميدان في ضوء فهم جديد ومعاصر لدور الفراغ العام وخاصة عندما يكون فراغاً شهد حدثاً ثورياً تسبب وما يزال في ميلاد شرق أوسط جديد، ولذا فان قيمة الميدان الرمزية وكيف يتمكن تطوير الميدان من تجسيدها وتفعيلها هو التحدي الحقيقي للمصمم في مثل تلك المسابقة، وليس كيف نصمم نصباً تذكارياً على قاعدة رخامية تخلد الثورة



فندق سميراميس

لم نندهش ونحن نرى المرشدين السياحيين المصريين يقترحون ضم ميدان التحرير إلى القائمة الرئيسية لجولات ضيوف مصر من الأجانب والسائحين خاصة أن الميدان تجاوز الشهرة المحلية

وشهداءها، بل إنني أؤكد على أن كيفية التعامل مع مستقبل الميدان هو في حد ذاته إثبات أو دحض لتوجه مصر نحو حقبة جديدة لها منهج جديد في اتخاذ القرار يتجاوز العودة إلى ثقافة قرارات الساعات المحدودة الذي ينفذ في سنوات طوال أو تصل مشاكل التسرع في اتخاذه إلى انهيار المشروع بالكامل كما حدث في مشروعات في مصر ودول عربية أخرى استنزفت فيها الأموال إرضاء لحاكم اتخذ قراراً عشوائياً وخاف العلماء وأهل الخبرة، في جو ديكتاتوري بوليسي، من مجرد التشكيك في النجاح.

بل إننا لم نندهش ونحن نرى المرشدين السياحيين المصريين يقترحون ضم ميدان التحرير إلى القائمة الرئيسية لجولات ضيوف مصر من الأجانب والسائحين خاصة أن الميدان تجاوز الشهرة المحلية والإقليمية وأصبح له قيمة عالمية جعلت كل ضيوف مصر من الساسة والمفكرين



فندق رمسيس هيلتون.. حصار العمارة الجافة

والفنانين يطلبون أن تكون زيارة الميدان هي الأولى على قائمة برنامجهم في مصر، والأكثر أهمية أنه منذ انتهاء الاعتصام بالميدان لم تنته فكرة الانتماء له، ففي كل لحظة ترى جلياً تدفقات الرجال والنساء والشباب والعائلات والأطفال وكبار السن وذوي الاحتياجات الخاصة والعمال والفلاحين والمهنيين وأساتذة جامعيين وأغنياء وفقراء وبسطاء ومثقفين وجميعهم يدخلون ميدان التحرير ليكون مكان استعادة الكرامة وفراغ إيجابي لبناء الأحلام وهذان العاملين كانا أكثر ما رجته وتمنته الجماهير المصرية التي أهدرت كرامتها وأجهضت أحلامها لمدة ثلاثة عقود وأكثر.

ما بعد النشوة

«صباح حقيقي ودرس جديد أوي في الرفض
أتاري للشمس صوت وأتاري للأرض نبض
تاني معاكم رجعنا نحب كلمة مصر
تاني معاكم رجعنا نحب ضحكة بعض»
من قصيدة الميدان للشاعر عبد الرحمن الأبنودي.

الثورة المصرية مازالت وليدة تخطو خطواتها الأولى وربيع الثورات العربية في أوائل أيامه يقاوم سحباً ضبابية تراكمت على مدار عقود طويلة حجبت نور الشمس وأجهضت كل أمل أو محاولة لقشع الضباب، ولكن التداعيات والطاقة التي انتشرت في كل بقاع العالم العربي تؤشر لتاريخ جديد لمصر والشرق الأوسط، كما تؤكد أن مصر وباقي العرب لن يقبلوا العودة للوراء، كل أملي وأنا استرجع هذا التاريخ المفعم بالرموز والدلالات أن تكون هذه فرصة لإنتاج فراغ عام حقيقي يجعل من مستقبل ميدان التحرير نموذجاً ومثالاً للفراغات العامة الإيجابية والخلاقة في الشرق الأوسط، بل وفي العالم كله كما هو أصبح رمزاً لطاقة الشعوب البديعة في الإصرار على الحرية وتقديم الحياة ثمناً لها كما فعل زهرة الشباب المصري خلال أيام الثورة العظيمة. فالثورة حدث مولد لطاقة إيجابية فريدة لا يماثلها إلا الطاقة التي يولدها الدين في عقول وقلوب المؤمنين، بل إن سالم (2011) يرى أن تلك الطاقة التي تشترك فيها الثورة مع الدين هي الأقدر على تغيير المجتمعات وتوجيه حركة التاريخ، كما يربط بين الثورة والدين في اشتراكهما في القدرة على توليد نوع من «النشوة الوجدانية» التي تتخطى الواقع والممكن وهو ما يفسر قدرة الصمود المذهلة وتحقيق ما اتفق الكثيرون على استحالة حتى مجرد التفكير فيه كموضوع إسقاط النظام المصري والأهم أن هذا التكثيف العاطفي يخلق روابط إنسانية وتلاحم اجتماعي عميق تحتضنه في الثورات كما في الاحتفالات الدينية والطقوس الشعبية، الفراغات والميادين والساحات العامة، حيث إمكانية التعبير عن الشخصية الجماعية والإرادة الكلية.

والتعامل المستقبلي مع الميدان، الذي ولدت فيه أهم ثورات العالم العربي بل العالم كله قياساً بحجم النظام الديكتاتوري الذي أسقطته، يتطلب بالقطع ما يتجاوز المداخل التقليدية للتطوير المعماري والعمراني للفراغات العامة، بمعنى آخر لا يمكن أن نفسر اللامنطق والعفوي واللامتوقع بالمنطقي والمنتظم والمتوقع، ومن ثم فإن النظريات العمرانية المعاصرة بكل أدواتها في تحليل وفهم الفراغات العامة قد لا تنطبق أو لا يجوز فرض تطبيقها على الميدان. الأحرى أن نتفرغ لحالة ممتدة من التحليل والتفكر والتعلم من الميدان وما حدث به وله لتكوين رؤى أكثر مصداقية وملاءمة وعدالة في التعامل ليس فقط مع التحرير، بل قد تمتد لتشمل كل الفراغات العامة في مدن مصر.

ميدان الشعب ورمز الحرية

كتب توماس فريدمان انطباعاته وهو في قلب ميدان التحرير، وقبل أيام محدودة من إجبار حسني مبارك على التنحي، إن الشرق الأوسط الذي نكتب عنه من أربعين عاماً ليس ما أراه أمامي في ميدان التحرير، فجأة العالم العربي يملك فراغاً حراً وهذا الفراغ حرره المصريون وليس أي قوى أجنبية (النيويورك تايمز بتاريخ 7 فبراير 2011). وما يشير إليه فريدمان يؤكد حقاً أن ميدان التحرير أصبح رمزاً، ولكنه رمز له تجسيد مادي فراغي يمكن اختباره والتفاعل معه، كما أنه حوّل فكرة الانتماء المكاني في مصر من فكرة شكلية دعائية إلى واقع حقيقي ملموس ومحسوس، بل إن تنمية علاقة المواطن المصري مع المكان من خلال زيارته وحضور فعالياته أصبحت دليلاً على الانتماء للوطن. وبالقطع فإن ثورة 25 يناير جعلت من ميدان التحرير حالة

دراسة فريدة لكل مهتم بقضايا العمارة والعمران والإنسان والتمدن والتحضر، وحولت الميدان من فراغ مادي يعرف حدوده مجموعة من المباني إلى فراغ معنوي ديناميكي التغير والتأثير يتشكل حتى على المستوى اليومي بإرادة الشعب من شباب ونشطاء ومعتصمين وبائعين وفنانين ومحتفلين وحتى من الزوار والسائحين، وهذا ما يجعل تساؤل الإبراشي (2011) عن مستقبل الميدان تساؤلاً جوهرياً ومشروعاً حين تقول: «كيف سيتذكر ميدان التحرير لحظة التحرير»؟ ولذا فهي تؤيد فكرة رفض النصب التذكاري، لأنه كمفهوم يخلد الماضي في الوقت الذي تتفق فيه العقول والقلوب على أن ثورة 25 يناير هي حدث مستمر ومستقبلي لا يمكن تجميده في صرح رخامي بارد. إن ديناميكية الثورة تجعل كل أفكار الميدان والمدينة والمبنى وعلاقتهم بالإنسان والمجتمع في حالة تغير مستمر يتطلب الفهم والإدراك ولا يمكن الاستجابة لها بجود نصب تذكاري على قاعدة رخامية تشابه القاعدة التي استمر وجودها بالميدان عشرات السنين حيث كانت مخصصة لاستقبال تمثال الخديوي الذي وصل متأخراً بعد اندلاع شرارة ثورة 1952 وبقي التمثال في صندوقه الخشبي على أرصفة ميناء الإسكندرية.

السياسة والفراغ العمراني

العمارة والسياسة هما علاقة هامة تتداخل في صياغتهما مكونات منهجية ومفاهيمية مختلفة ترتبط بالتوجه السياسي العام وبالرؤية المعمارية والعمرانية (حبشي، 1990)، ولذا تتأرجح تلك العلاقة بين التوافق أو التناقض وهذه الصفة الأخيرة هي التي اتسمت بها تلك العلاقة في المناخ المصري ولم تستغل الأحداث التاريخية في مصر القرن العشرين وخاصة ثورة 23 يوليو أو انتصار حرب أكتوبر 1973 في تطوير العلاقة إلى طرح توافقي بين الإنسان والمكان، ومن هنا تأتي أهمية اللحظة التاريخية التي صاغتها ثورة الإنسان المصري في المكان المصري المسمى ميدان التحرير في فرصة لمصالحة المواطن ومنحه حقه السياسي والتجسيد المكاني لهذا الحق في صورة فراغ عام ديناميكي مرحب ومستقبل لأفراد الشعب في فرحهم وغضبهم، في رفضهم وفي دعمهم، ودون أن يكون ملتقى للمهمشين تتحول فيه البنية المادية للميدان كما كانت لعقود طويلة إلى كيان ممزق مشوه، بل إن في مراحل حرجة من الثورة سمي ميدان التحرير بدولة التحرير إشارة إلى مستوى غير مسبوق من الاستقلال حققه الشعب في الوقت الذي اعتقد الكثيرون أن الشعب المصري فقد قدرته على النضال ونسى معنى الاستقلال، وكما يناقش فهمي (2011) فان قيم التحرير والجلاء في ثورة 25 يناير لم تكن ضد القوى الأجنبية الاستعمارية ولكن التحرير والجلاء كانا من ديكتاتوريات الداخل وأجهزتها الأمنية الباطشة، والواقع أن اكتشافات ما بعد الثورة أوضحت الكيفية التي تفوقت فيها تلك الأجهزة في الإهدار اليومي لكرامة المصريين واستباحت كل حقوقهم حتى مجرد حق الانتماء إلى فراغ عام.



العراقة والبساطة

عالمية فراغ ميدان التحرير

إمكانية تحول الميدان إلى فراغ يخاطب أحرار العالم بعد أن اكتسب شهرة دولية ويمكن تحقيق هذا الهدف من خلال استضافة المهرجانات والفعاليات العالمية الأدبية والموسيقية والحوارية الشعبية والرسمية. وهذا البعد يربط بين الفراغ والحدث أو مجموعة الأحداث التي يمكن أن تتواكب على الميدان بصورة دورية أو موسمية وبحيث تؤكد الهوية الجديدة للميدان كفراغ للحرية التي ينشدها المصري والعربي والأجنبي على السواء ولذا تأتي البنية الفراغية التي تستوعب هذه الأحداث كشرط رئيسي لنجاح أي مخطط أو رؤية تصميمية لإعادة صياغة الميدان.

ولذا يحتاج الميدان إلى جهد للتأمل والفحص والفهم والتحليل وبما يتجاوز مجرد الرصد والتوثيق، وكما تشير الإبراشي (2011) فإن دور المعماريين والعمرانيين يتعاظم في حالة إخلاصهم لفهم النسيج والمدينة وتحولات الميدان من مكان عشوائي قذر إلى كيان فاضل ومقدس. ميدان التحرير أصبح مكاناً متعدد الإمكانات والطبقات والترددات، وإذا تم فهم الميدان من خلال ذلك المستوى فقد يكون الناتج فراغاً له سمات متباينة ومتناقضة وغير مكتملة وفاضلة ومثالية وعشوائية، ولكنها في الأغلب لن تكون حديقة عمرانية بها أشجار يتيمة وأعمدة إنارة قبيحة ومقاعد خرسانية باردة ومنعزلة ومنفرطة لتأكيد التهميش وثقافة الفرد وليس الجماعة الإنسانية وهذه هي المكونات التي اعتقدنا لعقود



طوال أنها مفاتيح نجاح الفراغات العامة في القاهرة وباقي المدن المصرية.

شباب المعماريين والعمرانيين : ثوار العمارة والعمران في التحرير

من خلال متابعة ردود أفعال شباب المعماريين والعمرانيين على إشكالية تنظيم مسابقة التحرير وتحليل انطباعاتهم على صفحة المسابقة على فيسبوك يتضح النضج الكبير في فهم أن الثورة لم تنتهي بعد ولم تكتمل، وبالتالي فإن أي سيناريو لإعادة تخطيط مكان مازال يتشكل سيمثل بالقطع إخفاقاً، كما أن البعض طالب محقاً بأن إعادة صياغة ميدان التحرير تتطلب إعادة صياغة المؤسسات والجهات المسؤولة عن عملية البناء والعمران في مصر ومنها جمعية المعماريين ونقابة المهندسين بشعبتها المعمارية وهيئة التخطيط العمراني وأساليب اختيار لجان التحكيم وأسلوب عملهم. من هذا المنطلق وبسبب هذا النضج فإننى شديد الإيمان والتفاؤل بدور شباب المعماريين والعمرانيين المصريين الذين يجتهدون اجتهاداً مخلصاً ويحاولون محاولات صادقة في تغيير الواقع والتعامل بنضج مع أطروحات الغرب ومعطيات التراث وأعتقد أن الإشكالية الجوهرية في إمكانية تعريض وكشف جهود وإبداعات شباب المعماريين المصريين وإيجاد القنوات والنوافذ التي يمكن من خلالها رؤية إنتاجهم وأفكارهم ومحاولاتهم التجديدية والتجريبية في مجال العمارة والعمران، وكذلك إيجاد المناخ النقدي الذي يسمح بالحوار والنقاش والتفاعل الإيجابي، وإعادة صياغة ميدان التحرير، الذي كان موطنهم لأيام نضال طويلة، هي مهمة يجب أن تخصهم بالكامل وأن تترك لهم الفرصة لتقديم الصياغة الفراغية الجديدة في ضوء فهمهم ومعايشتهم للثورة وإدراكهم بقيمة المكان وطاقته وكيف يستمر ملتقى للمصريين وللأحرار وللشعوب وللعالم.

المراجع

أمين، جلال. 2006. ماذا حدث للمصريين؟ القاهرة: دار الشروق.

الإبراشي، مي. 2011. يوميات الميدان. مجلة مجاز للعمارة عدد 401 ص: 42 - 74.

الأسواني، علاء. 2008. عمارة يعقوبيان (رواية). القاهرة: طبعة دار الشروق.

حبشي، محمد. 1990. أثر التحولات السياسية على التوجهات العمرانية والمعمارية في مصر(1952 - 1981) . رسالة ماجستير غير منشورة. جامعة القاهرة.

حواس، سهير. القاهرة الخديوية. القاهرة: آفاق للنشر والتوزيع.

سالم، صلاح. 2011 «الحرية روحانية أصيلة للتاريخ الإنساني». جريدة الحياة 2 يوليو 2011 عدد: 17620، ص:16.

عبد الجواد، توفيق. 1989. مصر العمارة في القرن العشرين. مكتبة الانجلو المصرية.

عبد الرءوف، علي..1991 النقد المعماري ودوره في تطوير العمارة المصرية المعاصرة رسالة ماجستير غير منشورة جامعة القاهرة .

عبد الرءوف، علي. 1996.السور والحديقة والانتماء : عن الفراغ العام في مصر مقال بجريدة الأهرام أكتوبر 1996.

عبد الرءوف، علي. 2001. العمارة المصرية المعاصرة : القضايا النقدية والتوجهات الإبداعية. مجلة البناء، الرياض، المملكة السعودية إبريل 2001.

عبد المجيد، وحيد. 2011. «ثورة 25 يناير قراءة أولية». مركز الأهرام للنشر والترجمة.

عمارة، محمد. 1988. علي مبارك: مؤرخ ومهندس العمران. (القاهرة: دار الشروق).

كريم، سيد. (بدون تاريخ) اشتراكية الفيلا. مكتبة النهضة المصرية.

يسين، السيد. 2011. «مصر ما قبل الثورة: نقد اجتماعي ورؤية مستقبلية. دار نهضة مصر.

Al Aswany, Alaa. 2011. On the State of Egypt: What Made the Revolution Inevitable. Vintage.

Alsayyad, Nezar. 2011. Cairo: Histories of a City. Belknap Press of Harvard University Press.

Carr, S., M. Francis, L. Rivlin &A. Stone. 1992. Public Space. Cambridge University Press, Cambridge.

Gehi, Jan. 2010. Cities for People. Island Press.

Marcus, C.C. & Francis, C. (eds.) 1998. People Places. (John Wiley & Sons, N.Y.).

Miller, Judith. 2011. Revolution in the Square. City Journal. Spring 2011 Vol.21, No.2.

Mitchell, Timothy. 1989. Colonizing Egypt, (The American University of in Cairo press, Cairo).

Mitchell, Timothy. 2002. Rule of Experts, Egypt, Techno-Politics, Modernity. University of California press, Berkeley.

Negroponte, Nicholas. 1996. Being Digital. Vintage.

Rheingold, Howard. 2000.The Virtual Community. The MIT Press.

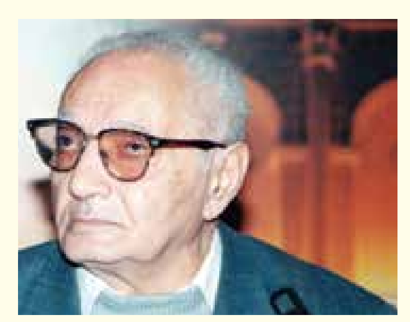
Robert Gatje. 2010. Great Public Squares: An Architect's Selection. W. W. Norton & Company.

Sakr, Tarek. 1993. Early Twentieth-Century Islamic Architecture in Cairo. American University in Cairo Press, Cairo.

Sherif, Lobna. 2002. Architecture as a System of Appropriation: Colonization in Egypt. In UIA International Conference on Architectural Heritage, Alexandria, Egypt.

Sims, David. 2011. Understanding Cairo: The Logic of a City Out of Control. The American University in Cairo Press.

88



عبد الغفار مكاوي
شاعر المترجمين

أدب





100

ترجمات

فرناندو بيسوا.. الشاعر قاصاً

وأخيراً، جاء يوم سفري. بكوا جميعاً من حولي؛ لا أدري إن كانوا يبكون فقط لرحيلي، أو لأنهم يشعرون أنني أرحل من دون هدف، أو لأنهم يظنون أنني لن أعود أبداً. لم أكن أهتم بكل ذلك العتاب، وإن كنت أكترث له. كان شيء ما يأخذني نحو الخارج بعيداً عن ذاتي.

في اللحظات الأخيرة التي قضيتها في البيت، في تلك اللحظات التي كنت فيها لوحدي، فجأة، ودون أن أعرف كيف حصل ذلك، برز من جديد في ذهني وجه الرجل ذي الملابس السوداء، بكلماته، كما تذكرتها، فتطفو على سطح ذاكرتي من جديد.

انتبهت حينئذ كم كانت غامضة، وغير واضحة. عليّ ألاّ أحدق إلى الطريق، بل أن أسلكها. كنت أفهم معنى ألاّ أحدق إلى الطريق. لكن أن أسلكها، لم أكن أدري كيف أفهم ذلك. أن أسلكها لأي غاية، تساءلت مرة أخرى؛ أن أسلكها لأي غرض، ونحو أي وجهة.

حوار

94



ياسمينة خضرا: الفضل للفرنسية

أنا ربما الكاتب العربي الوحيد الذي يعيش بشكل حر. لأن لي وسائل التحرر. أنا الكاتب العربي الوحيد الغني مادياً والمنتشر عبر العالم بأكمله. أنا لا أركض طمعاً في منصب في النظام، بل النظام هو الذي يلهث خلفي.

ذكرى

124

مارغريت دوراس «الهوى المعلق»

«سارتر هو السبب في التأخر الذي حصل على الصعيدين الثقافي والسياسي في فرنسا. كان يعتبر نفسه وريث ماركس أو الصورة الوحيدة التي تمثل فكره. من هنا نبعت كل الأفكار الملتبسة حول الوجودية».





نصوص

محمد سليمان:
مازلتُ معك

بشير عزّام:
متوالية حسابية

علي السوداني:
باصُ أبي تسوقُهُ مارلين مونرو

112

كتب

سيمون دو بوفوار قصة عشق خطرة

بالرغم من توقف علاقتهما فإن سارتر كان يبوح لها بغرامياته وأحياناً كانت بوفوار تسهّل له الوصول إلى فتيات كنّ من تلامذتها.

Claudine Monteil
Simone de Beauvoir et les femmes aujourd'hui

126



رائحة البوكر

سعيد خطيبي

رغم مرور خمس سنوات على تأسيسها، ما تزال الجائزة العالمية للرواية العربية (بوكر) تبحث عن إجماع بين أوساط النقاد من جهة، وعامة القراء من جهة أخرى. أسئلة كثيرة تدور عن مدى نزاهتها وثابت منطقها، فلم يحدث أن عرفت واحدة من الروايات الفائزة بها تقبلاً عربياً شاملاً. حالة الارتياب التي تلف الجائزة العربية الأهم في مجال الرواية حركت أسئلة جديدة، مباشرة بعد الإعلان عن قائمتها القصيرة، مطلع الشهر الماضي بالعاصمة تونس.

«رياح الربيع العربي لم تمر على البوكر» علّقَ صحافي. كثيرون تفاجأوا بقائمة الروايات المرشحة، وتساءل البعض الآخر عن المعايير التي لجأت إليها لجنة التحكيم في تقييم الروايات المقدمة إليها، والتي يرأسها بروفيسور الاقتصاد المصري جلال أمين، هذا الأخير أثار تعيينه في المنصب نفسه حفيظة كتاب ونقاد عرب. وأشار أحد الكتاب إلى أن تضمين القائمة النهائية من الجائزة أسماء شبابية، لا يعبر عن طلائعية بقدر ما يكشف عن تورط ذائقة لجنة التحكيم في الراهن السياسي، باعتبارها لجنة تقوم أكثر على الانطباعية، وليس على لغة النقد، وجلال أمين ما يزال محل شكوك الطبقة الأدبية العربية، خصوصاً بعد موقفه الرافض لتدريس رواية «الخبز الحافي» لمحمد شكري في الجامعة الأميركية بالقاهرة، سنوات التسعينيات. فالمفكر المصري المعروف لم يتوقف يوماً عن النظر إلى الأدب وفق رؤية سياسية. ويرافقه في عضوية لجنة التحكيم، كل من الأكاديمي اللبناني صبحي البستاني، الرسام الكاريكاتوري السوري علي فرزات، المستعربة البولندية بربارا ميخالك - بيكولسكا، والناقدة الجزائرية زاهية إسماعيل الصالحي.

الجدل الذي يرافق البوكر العربية اليوم ليس سوى حلقة جديدة من جدل واسع، برز منذ طبعتها الأولى.

تأسيس صعب

«الدورة الافتتاحية للجائزة العالمية للرواية العربية كانت تشبه أكثر ما تشبه تجربة الإنجاب. المخاض كان صعباً، والولادة مضنية» صرحت المنسقة العامة السابقة للجائزة جمانة حداد عام 2008. لكن، بعد الولادة المضنية، التي انتظرت أشهراً طويلة، ظهر الجنين غير مكتمل النمو، غير قادر على أن يكبر بشكل طبيعي، وتوجب الأمر إخضاعه لعمليات تأهيل مكثفة، ومتابعة أدبية إكلينيكية لبلوغ سن الفطام. الملاحظة الأهم التي رافقت نشأة الجائزة هي «معايير التحكيم». على أية قاعدة تختار روايات القائمة الطويلة، ثم روايات القائمة القصيرة؟

في جائزة الغونكور الفرنسية مثلاً، التكهنات والترشيحات غير الرسمية تنطلق شهراً تقريباً قبل الإعلان عن القائمة الطويلة. المجلات والمواقع المتخصصة لا تختلف فيما بينها عن معايير لجنة الأكاديمية، وغالباً ما نلاحظ إجماعاً على النصوص المتوجة. تاريخ فرنسا المعاصر، إعادة كتابة محطات الوجع القومي القريب، الدفاع عن الأقليات، مقاربة الراهن أدبيا، والابتعاد عن المحاكمات الدينية والأخلاقية، هي عوامل تلعب لصالح الروايات التي تريد دخول السباق من أجل الجائزة الأدبية الفرنسية الأهم.

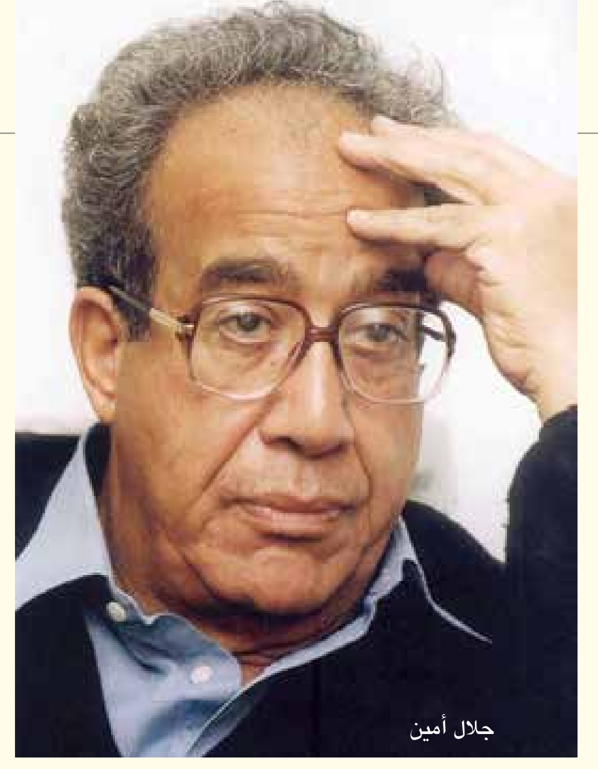
«نحن النقاد صيارفة الرواية، نملك أكثر من معيار تحدده تجاربنا وثقافتنا» يقول جورج طرابيشي، رئيس لجنة لتحكيم الجائزة السنة الماضية. تعدد معيار التحكيم من شأنه الإخلال بالنظام الداخلي للجائزة، التي يرى البعض أنها تخضع لأذواق المحكّمين، وليس لمنطق ثابت، في معالجة النص الروائي وتحليل سياقاته.

«أشبه عملنا بضيف المطعم، أمامه لائحة في أصناف محددة من الطعام بإمكانه أن يختار من بينها. وهنا كان الوضع في لجاننا: قدمت لنا روايات، وكان علينا اختيار أفضلها» يضيف طرابيشي، دونما أن يقدم تعريفاً لكلمة «الأفضل».

بمقارنة البوكر العربية، مع الجائزة البريطانية «الأم»، سنلاحظ عشوائية في طبيعة اختيار أعضاء لجنة التحكيم. في لندن، لجنة التحكيم تتشكل سنوياً من: كاتب، ناشرين أدبيين اثنين، وكيل أعمال أدبية، مكتبي، بائع كتب، تحت مظلة رئيس للجنة. تشكيلة فسيفسائية تجمع مختلف العناصر التي تصنع مشهداً أدبياً في بلد ما.

فيما يخص لجنة البوكر العربية، فإن «مجلس الأمناء يقوم سنوياً بتعيين لجنة تحكيم تتألف من خمسة أشخاص، وهم نقّاد وروائيون وأكاديميون من العالم العربي وخارجه». تحصر الجائزة لجنة التحكيم نفسها إذاً في ثلاث فئات محددة، ثم تتخطى خياراتها، باختيار مفكر اقتصادي لرئاسة اللجنة وإضافة





أسئلة حول معايير تشكيل اللجان ومعايير حكمها

رسام كاريكاتير هو الفنان علي فرزات مثلاً في طبعة السنة الحالية، كما أن وجود مستعرب بين أعضاء اللجنة يبدو وجوداً تسويقياً ليس أكثر، لأن الغريب على اللغة لن يستطيع القراءة بالكفاءة التي يتطلبها العدد الضخم من الروايات المعروضة أمام اللجنة، مع خلوها، في الوقت نفسه، من روائي واحد. لجنة 2009 أيضاً جاءت خالية من الروائيين. فهل تتحايل أمانة الجائزة على نفسها وعلى قوانينها الداخلية أم على القارئ والمتابع للجائزة؟ وفي دورة 2010، انسحبت الناقدة المصرية شيرين أبو النجا من لجنة التحكيم، وعللت: «استقالتي من اللجنة جاءت نتيجة شعوري بالخيبة، لأنها لم تعتمد معايير نقدية واضحة في مراحل عملها الأخيرة». خيار شيرين أبو النجا ودفاعها عن استقلاليتها أثار غضب أمانة الجائزة، التي حذفت اسم الناقدة المصرية من أرشيفها، ومن على موقعها الإليكتروني الرسمي على الإنترنيت، مكتفية بالإشارة إلى أسماء المحكمين الأربعة فقط. فكانت الدورة الثالثة من البوكر العربية هي دورة (1-5)، ودورة توسع حلقة الشكوك عن موضوعيتها.

شهرة ومال

تنبع أهمية البوكر العربية من قيمتها المادية. فعلى خلاف جائزة نجيب محفوظ الأدبية، أو الجوائز المحلية في الرواية، في تونس ولبنان، فإن البوكر ولدت كبيرة وفي صحة مادية جيدة. كما أن القائمين عليها يمتلكون من الإمكانيات ما تفتقده جوائز أدبية عالمية. إذا كانت «الغونكور» الفرنسية لا تتجاوز قيمتها العشر دولارات، فإن البوكر العربية تمنح الرواية الفائزة بها شيكاً بقيمة 50.000 دولار، أما من يدخل القائمة القصيرة فسيستفيد من 10.000 دولار. وصرحت إحدى الروائيات العربيات، التي سبق لها أن دخلت ترشيحات الجائزة قائلة: «أهم ما فيها قيمتها المادية». جائزة البوليتزر الأميركية العريقة، والتي سبق أن توجت روائيين عالميين، أمثال آرنست هيمنغواي، توني موريسون، فيليب روث وغيرهم، لا تتعدى قيمتها المادية سقف الخمسة آلاف دولار(أي عشر البوكر العربية). أما في روسيا، التي تتمتع بتقاليد أدبية جد عريقة، تعود إلى قرنين ماضيين، فإن المرشحين في القائمة القصيرة من البوكر الروسية يكتفون بألفي دولار، والفائز له عشرون ألف دولار(أقل من نصف نظيرتها العربية). وفي القارة السمراء، فإن جائزة «يامبو أولوغام» الشهيرة للأدب لا تتعدى الثمانية آلاف دولار.

تقاليد غائبة

ميزانية الجائزة العالية لا تتماشى مع حضورها الجهوي والدولي، بسبب افتقادها ربما لبعض الأعراف الأدبية المهمة. غالباً ما ترتبط جوائز الكتاب في الغرب، بل أيضاً في بعض الدول النامية بحدث سنوي: هو الدخول الأدبي. الجوائز عامة ليست تهدف سوى إلى إثارة انتباه القارئ إلى صنف معين من الكتب، الترويج لها ورفع نسبة الإقبال عليها. والبوكر العربية أيضاً «تهدف إلى مكافأة التميّز في الأدب العربي المعاصر، ورفع مستوى الإقبال على قراءة هذا الأدب». الدخول الأدبي يتزامن، في عديد الدول، مع الدخول الاجتماعي، شهريْ سبتمبر وأكتوبر، ففي تلك الفترة تعرف المكتبات انتعاشاً يغطي ركود أشهر الصيف الثلاثة. ولكن البوكر العربية اختارت لنفسها توجهاً آخر، حيث تقرع طبولها شهري نوفمبر وديسمبر، وتختتم موسمها شهر مارس، على هامش معرض أبوظبي الدولي للكتاب. وبحسب كثير من المتتبعين، فإن كرونولوجيا الجائزة، وأجندتها السنوية لا تخدم تماماً سوق الرواية العربية، ولا توفر لها الانتشار المرجو منها.

بما أن الجائزة، تحمل صبغة جهوية، ليس فقط قومية، كان من المستحب لدى القارئ أن تراعي اختلافات الدول العربية، وتعدد نظرة جماهير القراء لسوق الكتاب، بغية الترويج للروايات الفائزة بشكل أفضل. فالقراء في شمالي إفريقيا مثلاً، غالباً ما ينتظرون سنة كاملة، قبل حلول موسم معارض الكتاب، والحصول على الرواية الفائزة بالجائزة السنة التي مضت.

لا يختلف اثنان في التأكيد على أن الجائزة العالمية للرواية العربية قد حركت نسبياً المشهد الروائي العربي، وبثت فيه دينامية جديدة، ولكن، يقر بعض الكتاب أن الجائزة نفسها خلقت انشقاقات داخلية، وهي مطالبة بإعادة النظر في بعض أجزاء ميكانيزم عملها لتبلغ الأهداف المنتظرة منها.



عبدالغفار مكاوي

الهادئ كالضوء

في الرابع والعشرين من ديسمبر الماضي، بعد أن مثلت «الدوحة» للطبع فقدت الساحة الثقافية العربية إحدى قاماتها الكبيرة، الدكتور عبدالغفار مكاوي الكاتب، أستاذ الفلسفة والمترجم الفذ.. رحل في صمت مثلما عاش صامتاً وعميق الأثر كالنور.

العالم قصيدة يترجمها فيلسوف !

طلعت الشايب

ظل الشعر (قديمه وحديثه، قراءة وترجمة) ملاذاً لأستاذ الفلسفة وكاتب القصة القصيرة والمسرح عبد الغفار مكاوي طوال حياته الإبداعية على مدى أكثر من نصف القرن ؛ كما كان الرافد الأهم لمشروعه الثقافي، وزاد رحلته مع الأدب العالمي بعامة والألماني بخاصة.

بعد أن تأكد له عجزه عن قوله بلغته الأم في مطلع حياته، هرب مكاوي إلى أحضان شعراء العالم ليستضيء بقبس من نور النار الخالدة أو بجذوة منها، تلك النار التي سرقها لص إغريقي قديم ليلقي بها في قلوب شعراء الكون الواسع، ليظل لهيبها يحرقهم ويجلو نفوسهم ويجعلهم في كل واد يهيمون، سكارى وما هم بسكارى، يحلمون بعالم أبهى وأجمل.. أكثر حرية وعدلاً.

إن حب عبد الغفار مكاوي للشعر، هو الذي يجعله يقول إن قصصه القصيرة: «دفقات تنسكب في ليلة واحدة وجلسة واحدة.. مفاجآت كالبروق وسط سمائي الملبدة بسحب الاكتئاب والدرس والتحصيل».

«حبه للشعر، هو الذي يجعله يؤمن بأن الفيلسوف في صميمه فنان وأديب ينتزع الفكرة المجردة من إطارها المحسوس قانعاً بالنواة الجافة دون الثمرة الحية، وبأن الفنان والأديب هو في حقيقة الأمر فيلسوف، يكسو الفكرة



بالصورة الحسية ويحييها بالعاطفة الجياشة».

هنا التكوين الشعري لأستاذ الفلسفة، هو الذي يجعله يراها - الفلسفة - أنقى صور التأمل، وأن حياة التأمل والنظر ليست حياة بشرية خالصة، وإنما هي شيء يسمو فوق البشرية، ويرى أن فعل التفلسف يبدأ بالدهشة التي تحقق الإحساس بالمعنى والسر، كما يشرح لنا في كتابه «لم الفلسفة ؟»».

أما ترجمة الشعر فهي عملية إبداعية بالغة التعقيد، وربما تقع في دائرة الاستحالة التي يؤكدها الكثيرون من الجاحظ، الذي كان يرى أن «الشعر لا يستطيع أن يترجم ولا يجوز عليه النقد، ومتى حول تقطع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجب...»، إلى شيلي الذي يرى ترجمته «محاولة عقيمة تماماً مثل نقل زهرة بنفسج من تربة أنبتتها إلى مزهرية».

ولعبد الغفار مكاوي، مترجم الشعر، رأي في تلك العملية، الأشبه بالمخاطرة في منطقة غامضة من أرض حرام، تقع على الحدود الغامضة - كذلك - بين الخلق أو الإبداع الخالص، وبين النقل الحرفي، الذي يدعى الأمانة والدقة. وهو يتنكر مكابدة العيش شهوراً طويلة مع قصائد «الديوان الشرقي» لـ «جوته»، يتذوقها ويتناغم معها ويتقمص روحها، ويجرب في نفسه تجربة صاحبها ومشاعره عند كتابتها، وتجربة متلقيها المعاصر، ويهدهد في كيانه وقلبه حقيقتها وسرها، الذي يتجلى في إيقاعها وجرس كلماتها وأوزانها وقوافيها وسياقاتها المختلفة، وإيحاءاتها وإشعاعاتها الحسية والمعنوية، وكأنه الصوفي الذي يجود بمواجده ومجاهداته وتضرعه ودموعه لينخلع عن ذاته ويتخلى عنها وعن الدنيا كلها، لعله يفوز بالفناء في الذات الأسمى.

ترجمة الشعر عند عبد الغفار مكاوي حوار مع كيان لغوي ووجداني وبياني منغم ومتفرد نطلق عليه اسم القصيدة الشعرية. هذا الحوار، لا نتيجة نهائية له، فهو عملية متصلة لا ترتبط بوجود الشاعر الذي قد تفصله عنا مئات السنين، بل إنه مرتبط بقدرتنا نحن على الانفتاح على نص القصيدة نفسها وتبادل الحديث معها وتجاوب الأسئلة والردود بيننا وبينها. لذلك نجد الشروح التي يقدمها في الهوامش لا تزعم أنها نهائية أو وحيدة، وإنما مجرد محاولات للتفسير، وهي بالفعل تأويلات واجتهادات لا تنفي سواها لدى قراء ومتلقين آخرين، مختلفين باختلاف التجارب والعصور والثقافات.

هنا يبدو جلياً تأثير دراسة الفلسفة في مفهوم قراءة القصيدة لدى عبد الغفار مكاوي، فاطلاعه قبل سنوات على منهج التأويل والاستعانة به في محاولة فهم نصوص آداب الحضارة البابلية القديمة، المعروفة بنصوص أدب الحكمة البابلية، هذا الاطلاع جعله يدخل دائماً في حوار متصل ومتعاطف مع ذلك السر المكشوف - بتعبير جوته - السر الوجداني المنغم الذي نسميه القصيدة الشعرية، والذي نحاول من خلال سبر أغواره اللغوية والبيانية والدلالية والصوتية والشكلية، أن نتذوقه ونعرفه ونعرف أنفسنا من خلاله، كما نعرف الواقع الثقافي والاجتماعي والطبيعي المحيط بنا والمحدد لطبيعة وجودنا وتذوقنا وتلقينا، سواء تقبلنا ذلك أم تمردنا عليه، وكأنه بهذا المفهوم يطبق مقولة شوبنهاور الشهيرة، بأن كل ترجمة شعرية هي نوع من تقمص الأرواح.

ولكن، كيف جاء كاتب القصة والمسرح وأستاذ الفلسفة إلى ترجمة الشعر ؟

كانت البدايات مع تعرفه على صديق عمره الشاعر صلاح عبد الصبور، واقتناعه ربما تحت تأثير شعره وشاعريته كما يقول، بأنه يفتقر إلى الأصالة والتفرد اللذين لا غنى عنهما لقول الشعر. وفي لحظات الصدق مع النفس، أدرك عبد الغفار مكاوي أن الموهبة الوحيدة التي يمكنه الزعم بأنه يمتلكها، هي التعاطف مع كل الكائنات، والقدرة على احتضانها، والنفاذ إلى روحها، وفي المقدمة من ذلك، القصائد التي هي كائنات حية. كان هو وصلاح يشتركان كثيراً في قراءة بعض شعراء الغرب، وفي مقدمتهم أولئك الذين كانت سيرتهم تجري في تلك الأيام على لسان أصدقاء يكبرونهم سنا، كما حاول في تلك المرحلة ترجمة بعض قصائد «اليوت» و«ريلكه»، ثم قام بتشجيع من بعض الأصدقاء في الجمعية الأدبية في مطلع الخمسينيات، بنشر بعض تلك الترجمات في مجلة «الثقافة». وفي سنة 1957 أرسل من «فرايبورج»، عاصمة الغابة السوداء التي كان قد سافر إليها للدراسة، نحو عشرين قصيدة مترجمة عن الألمانية، نشرها له الدكتور حسين فوزي في أحد أعداد مجلة «المجلة». كانت ترجمة الشعر عن الألمانية في تلك المرحلة، قبل أن يقطع شوطاً كافياً في تعلم اللغة، كانت تجربة صعبة

بالنسبة له، وقفزة خطرة ساعده على التجرؤ عليها زملاء الدراسة، كما يقول. وفي محاولة لتفريغ الشحنة المعرفية والوجدانية التي تكاثفت لديه في تلك الجامعة العريقة التي ارتبطت بأسماء فلاسفة كبار مثل «هسرل» و«هيدجر»، قام عبد الغفار مكاوي بترجمة شذرات من «سافو»، أول شاعرة غنائية في تاريخ الأدب الغربي، كما أقدم في الوقت نفسه تقريباً، على ترجمة ثمانين مقطوعة من الشعر الصيني القديم.. كان يرى كل ما سبق بمثابة «فاتح شهية» لترجمة الشعر، وبقي في انتظار لحظة الانطلاقة الجدية في ترجمة الشعر العالمي الحديث، إلى أن كان يوماً في أوائل العام 1966 عندما جمعته الظروف بالشاعرين عبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور، وكان لابد من أن يتطرق الحديث إلى الشعر، وانتهى اللقاء بإجماع على أن هناك أمانة تنتظرهم.. أمانة ترجمة وتقديم نماذج من ذلك التراث العظيم، الذي كان معظمه قد أصبح كلاسيكياً بالفعل.

وبعد تقسيم أولي للعمل بينهم، كانت ترجمة شعر العالم الأنجلوساكسوني (بما في ذلك كافافيس ولوركا وشعر الزنوجة) من نصيب عبد الصبور، وترجمة شعر العالم الشرقي (السلاقي والآسيوي) من نصيب البياتي، أما هو فكان عليه أن يترجم شعر إسبانيا وإيطاليا وفرنسا وألمانيا. ويكمل عبد الغفار مكاوي القصة «... ومضيت أعمل بالجدية السانجة التي يعرفها عني أصدقائي، فلم ينقض العام حتى اجتمع لي أكثر من ثلاثمئة قصيدة لأكثر من أربعين شاعراً. عرضت المسودات على صديق العمر صلاح فهاله ما فعلت، ثم سألت صديقنا البياتي بعد ذلك، ففوجئت بأن الصديقين الكبيرين لم يسيرا في مشروعنا خطوة واحدة، وإنما عكف كلاهما على شعره وإنتاجه. حزنت في أول الأمر، ثم تبين لي أنهما أحسنا صنعاً، إذ ليس أضر بالمبدع من أن يتخلى عن موهبته إلى النقل والترجمة».

مع مرور الأيام أضاف مكاوي إلى النصوص المترجمة دراسة قصيرة عن الشعر في القرن العشرين، وإيماناً منه بأن هذا الشعر لا يمكن فهمه على حقيقته حتى يوصل آخره بأوله، راح يفتش عن جذور الحركة الشعرية المعاصرة حتى عثر عليها في البدايات الرومانسية وفي كتابات وترجمات «بودلير»، كما تتبع خيوط نسيجه الجديد الذي بدأه «بودلير» وأحكم بناءه «رامبو» و«مالارميه» ثم طبع الشعر المعاصر كله بطابعه.

تلك هي قصة كتاب عبد الغفار مكاوي «ثورة الشعر الحديث: من بودلير إلى العصر الحاضر»، وإن كانت النصوص لا تقدم بانوراما كاملة للشعر الغربي في القرن العشرين، حيث إنها لا تتجاوز ما أنتج حتى العقد السادس منه. أما الثورة التي يقصدها في عنوان هذا العمل العمدة، فإنما يؤكد بها حرية الشاعر وتحرره لكي يساعد القارئ أو المتلقي على تحرير نفسه، ويحقق بذلك أملاً لم يفارقه، في أن يكون الشعر عوناً على الفعل، أو أن يستهدف الحقيقة العملية كما يقول «إيلوار».

بعد «ثورة الشعر الحديث»، اتجه عبد الغفار مكاوي إلى شاعر الوحدة والاكتئاب، والحنين إلى الأصول والعهود

اختيار من ترجمة عبد الغفار مكاوي

ا- زيارة للشعراء المنفيين
(برتولد برشت)

لما دلف في الحلم، إلى كوخ الشعراء المنفيين
الذي يقع إلى جوار الكوخ
الذي يسكنه المعلمون المنفيون،
(تناهت إليه من هناك أصوات شجار وضحك)
استقبله «أوفيد»، وقال له بصوت غير مرتفع:
«خير لك ألا تجلس الآن. أنت لم تمت بعد.
من يضمن ألا تعود مرة أخرى ؟
وألا يتغير أي شيء سواك ؟»
اقترب «بوكي - لي»، وبريق العزاء يشع من عينيه،
وقال مبتسما:
«كانت الصرامة والقسوة الشديدة هي جزاء
كل من سمى الظلم باسمه
ولو مرة واحدة.».
وقال صديقه «تو - فو» في هدوء:
«تعلم أن المنفى ليس هو المكان
الذي ينسى فيه المرء غروره».
لكن على نحو أشد التصاقاً بالأرض

الأسطورية القديمة، وهو «فردريش هلدرين».

في شهادة له، في كتابه «البلد البعيد»، يعترف عبد الغفار مكاوي بأنه اتجه إلى هذا الشاعر بعد تجربة حب فاشلة، ومشروع زواج فاشل، كان فيما بدا أقصر الطرق للدخول في «الغياب الشعري»، مع ذلك الغائب الحاضر العظيم، ويرى أنه بترجمة معظم أشعاره وأناشيده الكبرى في إطار شبه روائي، ضم سيرة حياته المأساوية التي انتهت بإصابته بجنون الاكتئاب بعد فشله في الحب والأدب والحياة، يرى أنه داوى الداء بالتي كانت هي الداء وشرب من كؤوس المرارة ما يكفي للخلاص منها، وفي سنة 1979، ظهر كتابه عن الديوان الشرقي لـ «جوته» في إطار سلسلة «اقرأ» - دار المعارف - في شكل كتيب صغير يزين غلافه وجه الشاعر بريشة صديقنا الراحل جودة خليفة. فصول أربعة، وقصائد مختارة ترجم بعضها في أشكال إيقاعية منظومة، توخي الحذر في التصرف في معانيها وصورها الأصلية في أضيق الحدود؛ ثم صدرت طبعة جديدة من الكتاب في 2006 ضمن «منشورات الجمل» بألمانيا، بعنوان «النور والفراشة» مع النص الكامل للديوان الشرقي، ومقدمة طويلة عن قصة الديوان والأدب العالمي و«جوته» ورؤيته للإسلام وللأدبين العربي والفارسي.

يجد القارئ مع المقدمة الضافية والنصوص المترجمة

انضم إليه «فرانسوا فيون» بهلاهيله الممزقة وسأل:
«كم عدد أبواب البيت الذي تسكنه ؟»
فأخذه «دانتي» جانباً، وهمس وهو يشده من كم سترته:
«أبياتك مزدحمة بالأخطاء،
لا تنس يا صديق،
أن الذين يعارضونك لا حصر لهم».
وهتف «فولتير»:
«احرص على القرش وإلا أجاعوك»
وصاح «هيني»: «وامزج أشعارك بالفكاهة».
قال شكسبير غاضباً: «لا جدوى من ذلك،
فعندما جاء «ياكوب»
منعت أنا أيضا من الكتابة»
ونصح «يوربيدز» قائلاً:
حين يصل الأمر إلى المحكمة،
فوكل عنك وغداً يكون محامياً عنك.
لأنه يعرف الثغرات في شبكة القانون».
كانت الضحكات لا تزال تتردد
حين هتف صوت من الركن المعتم:
«أنت، هل يحفظون أشعارك أيضاً عن ظهر قلب ؟
والذين يحفظونها،
هل سيفلتون من اللااضطهاد ؟»
قال «دانتي» في صوت خفيض:
«هؤلاء هم المنسيون،
لم تمح أجسادهم فحسب،
بل محيت كذلك آثارهم».
انقطع الضحك.
لم يجرؤ أحد على التطلع إليه.
القادم الجديد
شحب وجهه.

٢- أيها الجنرال...
دبابتك قوية جداً!

تسحق غابة بأكملها، ومئة من البشر
لكن فيها عيباً واحداً
أنها تحتاج إلى سائق !
أيها الجنرال، قاذفة قنابلك قوية
تطير أسرع من العاصفة
وتحمل فوق ما يحمل الفيل
لكن فيها عيباً واحداً
أنها تحتاج إلى طيار
أيها الجنرال، للإنسان فوائد كثيرة
فهو يستطيع أن يطير ويستطيع أن يقتل،
لكن فيه عيباً واحداً:
أنه يستطيع أن يفكر !

شروحاً وهوامش على ثمانين صفحة من القطع الكبير، تساعد على تذوق الشعر، وتضع القصائد في سياق علاقتها الوثيقة بأعمال «جوته» السابقة واللاحقة، وكان الشاعر نفسه قد قدم تعليقات وهوامش تعين على فهم «الديوان الشرقي»، ويعتبرها المترجم أهم عمل تاريخي كتبه الشاعر بعد كتابه عن تاريخ نظرية الألوان.

ومع احتفالات العالم في 1998 بالذكرى المئوية لميلاد «برشت»، أصدرت له دار شرقيات بالقاهرة طبعة جديدة من كتابه «هذا هو كل شيء: قصائد من برشت» ثم أعاد المركز القومي للترجمة نشره ضمن سلسلة ميرا ث الترجمة (2008)، وكان عبد الغفار مكاوي هو أول من قدم الشاعر إلى العربية في 1956 بترجمة إحدى مسرحياته التعليمية - الاستثناء والقاعدة - عن الفرنسية. في تقديمه للمختارات، يلفت المترجم نظر القارئ إلى نقطة بالغة الأهمية في إبداع «برشت»، وهي الارتباط الحميم في إنتاجه بين الشعر والدراما ؛ وبالمثل يلفت نقادنا نظر المتلقي العربي إلى الارتباط الحميم بين الشعر وكل انتاج عبد الغفار مكاوي في القصة والمسرح.. أو حتى نصوص ترجماته الأخرى التي يلمس فيها قدراً من الشاعرية. قصته القصيرة «الذئب الذي أراد أن يدخل في جملة مفيدة (من مجموعة الحصان الأخضر يموت على شوارع الأسفلت - 1981) مستلهمة من قصيدة للشاعر الألماني «كرستيان مورجان شتيرن»، ومسرحياته الطويلة تنهج أسلوباً ملحمياً متأثراً بترجماته لأشعار «برشت» وبعض مسرحياته. وهو يعترف بأن أسلوب وجوده وتفكيره الشعري قد فرض عليه - إلا في حالات نادرة - اختيار النصوص التي يلمس فيها قدراً من الشاعرية أو التي لمست قلبه قبل أن تحرك عقله. من ذلك مثلاً ترجمته لكتاب «الطريق والفضيلة»، ولنصوص الحكماء السبعة، ولأفلاطون (الرسالة السابقة ضمن كتاب: المنقذ: قراءة لقلب أفلاطون)، ولأرسطو (في نصه البليغ: دعوة للفلسفة)، بجانب ثلاثة نصوص تفيض بالشاعرية رغم وعورتها الشديدة وشدة غموضها لفيلسوف الوجود الأكبر «هيدجر» (ضمن كتاب: نداء الحقيقة)، الذي كان يعتقد هو الآخر أن «الشعر والفلسفة يسكنان قمة جبلين متجاورين وإن كانا منفصلين».

في شهادة له عن ترجمته للشعر، يتمنى عبد الغفار مكاوي أن «يتفضل النقاد من ذوي البعد الواحد ويسألوا أنفسهم: أين يبدأ الشعر، أو أين تنتهي الفلسفة، وكيف نفرق بينهما في أعمال الأدباء والمفكرين العظام عند غيرنا أو عندنا».

رحم الله عبد الغفار مكاوي، «ذلك الذي رأى» واكتفى وتخلى واستغنى وعمل في صمت ورحل في هدوء.

لقاء وحيد وصورة!

شريف صالح

اتصلت به قبل حوالي ثلاثة عشر عاماً، لإجراء حوار معه، فجاءني صوته خفيضاً ودوداً. على عكس ما توقعت، لم يطلب أن نلتقي في المساء في أحد مقاهي وسط البلد، بل اقترح أن يكون موعدنا في الضحى المشمس، في مطعم صيني قرب الحديقة الدولية في مدينة نصر، حيث كان يعيش.

كان ـ آنذاك ـ في السبعين من عمره تقريباً، ورغم اغترابه وحياة المدن، لم يتخلَّ عن خجله الريفي، ولا كرم أولاد البلد. بدت ملامح وجهه قمحي اللون، مزيجاً من الطيبة والزهد، القلق والأسى، والشعور بالغبن.

لم يسألني كثيراً عن نفسي، ليعرف أي مسافة يتخذ مني، فبمجرد أن علم أنني كاتب وصحافي شاب، رفع الكلفة بيننا، وتحدثنا حديث صديقين.

كان الحوار لإحدى الصحف الخليجية، ولا أتذكر الآن، ماذا كتبت عن لسانه، ولا بماذا احتفظت لنفسي من كلامه. كل ما أتذكره أن اللقاء طال لما يقارب ثلاث ساعات. عن الذكريات والثقافة وهموم الحياة.. عن الشباب والكهولة والموت.

شعرت أنني أتسلل إلى روح عبد الغفار مكاوي الإنسان، وليس فقط المبدع والفيلسوف والمترجم. دهشت لبعض المصادفات الإنسانية التي تجمعنا، فهو ولد لأسرة ريفية بسيطة في إحدى قرى مركز بلقاس التابع لمحافظة الدقهلية، على مسافة لا تزيد 50 كم عن القرية التي ولدت فيها. وهو مثلي يجل إجلالاً بالغاً اسميْ توفيق الحكيم، ويحيى حقي. مع الفارق أنني أحببتهما عبر النص والخيال، أما هو فقد كان تلميذاً مباشراً لهما، عمل لفترة في قسم الفهارس الأجنبية في دار الكتب، وكان رئيسه توفيق الحكيم، كما تعاون مع يحيى حقي في مجلة «المجلة».

بدا لي قلقاً.. هذا القلق الوجودي إزاء الحياة، وضغوط العمل واضطراره إلى تغيير عمله أكثر من مرة، ما بين دار الكتب والتدريس في عدة جامعات وصولاً إلى التفرغ للكتابة. روى لي عن المؤامرات التي حيكت ضده واضطرته إلى ترك الجامعة في مصر. رواها دون مرارة كبيرة ودون تجريح في أشخاص بأعينهم، وهو ما لا يختلف كثيراً عما قرأته لاحقاً في السير الشخصية لأساتذة كبار في الجامعة ذاتها أمثال مصطفى سويف، ورءوف عباس.

حدثني بامتنان عن مساندة الراحل العظيم فؤاد زكريا له الذي تعاون معه في مجلة «الفكر المعاصر» ثم استقطبه للعمل في جامعة الكويت قرابة عشر سنوات (1985ـ 1995) وقد أثمرت تلك الفترة أكثر من كتاب له في سلسلة «عالم المعرفة».

دون أن يعي، ربما، أعطاني الأمل ـ أنا الشاب الذي يقف في مفترق طرق ولا يعرف كيف يحل معضلة العمل والكتابة ـ لكن ما لم أستطع أن أتنبأ به وقتها، أن ينتهي بي المطاف مثله، في الكويت!

ورغم حماس الشباب، كنت أدرك تماماً أنني وآلاف غيري، دون قامة هذا الرجل الذى في رصيده عشرات الكتب تأليفاً وترجمة، في مجالات الفلسفة والشعر والمسرح والقصة. ثم أين أساتذتي ـ مع احترامي لهم ـ من أساتذته؟! وهو قد تعلم على يد الرواد في جامعة القاهرة أمثال: عبد الرحمن بدوي، وزكي نجيب محمود، ويوسف مراد، وأمين الخولي.

بطريقة ما أدركت أن انتقاله من عمل إلى عمل، ومن جامعة إلى أخرى، يشبه ـ بطريقة ما ـ انتقاله في حقول المعرفة المختلفة، مبدعاً ودارساً ومترجماً، إنه نموذج حي لهذا القلق الوجودي، وهو الذي تشرّب روح ألبير كامي، وأعد عنه رسالة الدكتوراه.

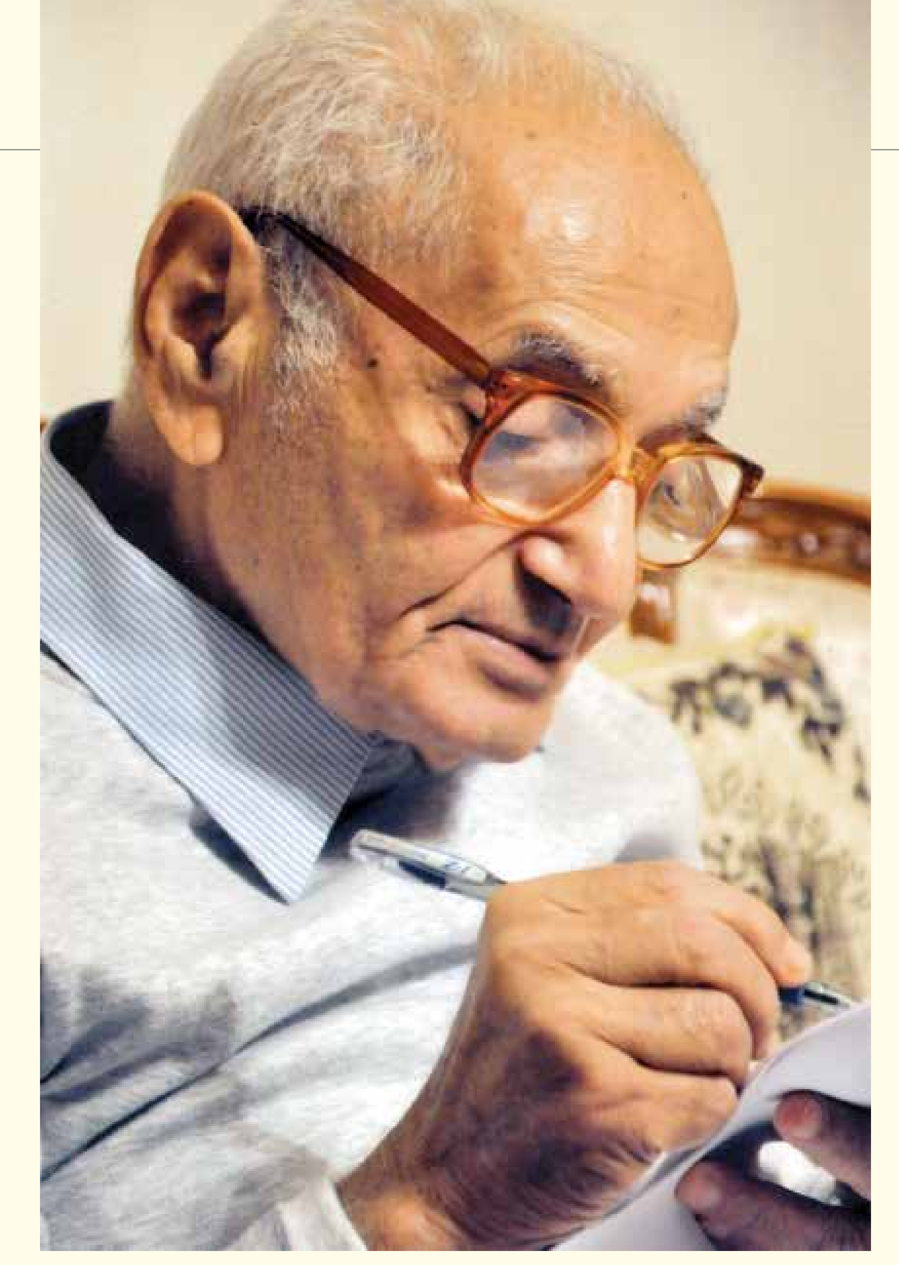
ربما لهذا السبب، لم يخبرني شيئاً عن انتمائه السياسي، ولا الأيديولوجيا التي يراها الأفضل للبشر، فهو - وإن لم يعلن ذلك صراحة - لديه شكوك فلسفية عميقة، تتأرجح بين قوسي العدم والأمل، ففي كتاباته واختياراته، تلمع دائماً بوارق الأمل ونور المعرفة، الرومانسية والثورية.. بينما صاحب كل هذه الكتابات، أشبه بطفل خجول منعزل لا يثق في شيء، اختار الكتب منفى اختيارياً له بصحبة أموات عظام، يراهم قطعاً أفضل ممن تدحرجهم الحياة في طريقه.

بالطبع تطرقنا إلى ترجماته عن الألمانية خصوصاً أنه نال دكتوراه الأدب والفلسفة من جامعة فرايبورغ عام 1962، وكان حزيناً لأن الكثيرين لا ينتبهون إلى أنه من أوائل الكتاب العرب الذين اهتموا بترجمة الأدب والفلسفة الألمانية إلى اللغة العربية قبل نصف قرن وله العديد من الترجمات لأعمال غوته وهيدغر وبوشنر وبريخت. ويستحق عن هذا الجهد وحده أرفع الجوائز.

ثم فاجأني بإخراج مخطوط بحوزته يتضمن مختارات شعرية للشاعر الإيطالي أنغاريتي الذي عاش لسنوات في مصر، وبكل عفوية اعترف لي بأنه لا يتقن الإيطالية كما يتقن الألمانية بطلاقة. رغم أنه عاش عدة أشهر في إيطاليا ودرس لغتها.

لا أظنه كان يقصد أن يخبرني أنه ليس كفؤاً لترجمة تلك المختارات، بل هو فقط يكشف بكل عفوية عن هذا الشغف بالكمال والإتقان، والخوف من المسؤولية والتقصير تجاه شاعر يحبه.

ربما، عن دون قصد أيضاً، كان يعطيني درساً آخر في المثابرة، فهو بدلاً من أن يركن إلى الراحة في السبعين من عمره، كشأن أي إنسان عادي، ها هو



يستعد لمشروع جديد وفي لغة لا يتعامل معها كثيراً.

الطريف أنني عندما سألته عن الجهة التي سينشر فيها كتابه الجديد عن «انغاريتي» راح يشكو بطفولية - رغم كل إنتاجه وعلمه - مما تعرض له من صنوف الاحتيال والنصب، من بعض الناشرين!

إنها الشكوى التي يمكن أن يجأر بها كاتب في أول الطريق مثلي، لكنها كاشفة أنه رغم أعوامه السبعين، مازال يتعامل مع الواقع، والحياة اليومية، بقلب طفل.

أدركت أنني أمام نموذج حقيقي للكفاح والدأب والإصرار، لفلاح مصري عظيم يبذر كلمته في بستان النور والعدل والحرية.. أمام بنّاء عظيم يشيد عوالم من الأفكار دون أن ينتظر من أحد جزاء ولا شكوراً.

في الوقت نفسه لا أخفي انزعاجي الداخلي أن كاتباً ومفكراً ومترجماً، بهذا الإنجاز، وهذا الدأب، ومع ذلك لم يحصل على جائزة الدولة التقديرية فيما حصلت عليها قامات كثيرة دونه! وإن كان حصل عليها - لاحقاً - متأخرة عام 2003!

بدا الأمر لي أشبه بلغز، كيف تكون صاحب هذه الإنجازات، ولا تنال ما تستحق من تكريم وجوائز؟ لكن وخلال سنوات لاحقة تلت هذا اللقاء الوحيد، أدركت الأسباب، ومبررات الغبن التي رأيتها على وجهه.. فهو رجل مسالم، لا يصوب سهام الابتزاز ضد أرباب الجوائز كي ينال نصيباً من الكعكة، كما إنه ليس محسوباً على «شلة» ولا على أصحاب الأيديولوجيات الرنانة، التي يتقاسم أصحابها المناصب والجوائز. وهكذا دفع ثمناً باهظاً لاستقلاليته، وأنه يمشي وحده.

هو أيضاً فرض العزلة على نفسه، إلى درجة أن البعض كان يتصور أنه قد توفي، وهو مازال على قيد الحياة! فحدث في إحدى دورات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، وكنتُ شاهداً على هذا الموقف أن فرقة قطرية قدمت عرضاً مأخوذاً عن نص مسرحي له، وبعد العرض تقدم الناقد والمترجم طلعت الشايب من مسؤول الفرقة وسأله: هل استأذنتم من صاحب النص؟ فأخبره الرجل أنهم يظنونه قد توفي! فأبلغه الشايب أن الرجل حي يرزق، ويفترض أن تستأذنوه وتعطوه حقه المادي. رحّب مسؤول الفرقة ولم يمانع. لكن عندما اتصل الشايب به اعتذر مكاوي عن قبول أي مقابل مادي بل وقال: بل واجب علي أن أشكرهم لاهتمامهم بأدبي وتقديمه إلى الجمهور!

هذا هو عبدالغفار مكاوي القامة الشامخة التي ودعتنا في صمت. ربما لا يتذكرني ولا ما دار بيننا ضحى يوم ما، ولا يعرف تأثير اللقاء الوحيد الذي جمعنا.. لكن بعض الناس تلتقيهم مرة واحدة في حياتك، ثم يتركون فيك أثراً لا يمحى، ومعنى لا يغادر الروح.

أكثر من ثمانين عاماً، عاشها بكل تواضع ونبل، برهافة الشعراء، وثورية الحالمين، وصوفية المؤمنين. ومثل أي أب أخبرني أنه تزوج في سن كبيرة نسبياً ويخشى على طفليه (ولد وبنت)، لفرط إحساسه بالمسؤولية. وإن كان أحد الأصدقاء أخبرني أن طفليه تخرجا الآن في الجامعة.

وكما يُروى عن جنازة العظيم أنطوان تشيخوف الذي وصل نعشه من ألمانيا في القطار، وفزع مستقبلوه عندما وجدوا أن النعش وضع في عربة شحن قذرة كتب على بابها بأحرف كبيرة «لشحن المحار».. فيما اصطفت فرقة عسكرية على الرصيف تعزف لحناً جنائزياً، فاعتقد المشيعون أن الحكومة رأت أخيراً أن يتم دفن تشيخوف على نحو لائق، إلا أنهم سرعان ما اكتشفوا أن الفرقة جاءت لتشييع نعش أحد الجنرالات! حدث شيء قريب من ذلك مع عبد الغفار مكاوي الذي كان تقريباً لا يستضاف في تليفزيونات، ولا يكرم في مهرجانات، ولا تجرى معه لقاءات صحافية، لذلك لم يكن غريباً أن تنشر مواقع إلكترونية لصحف مثل «الشروق» و«الأهرام» خبر وفاته، مصحوباً بصورة المرحوم الناقد فاروق عبد القادر. وعلى أية حال، كلاهما في الغبن سواء!



كلمة واحدة تتردد في حوار ياسمينة خضرا (1955) هي الـ «أنا». صاحب «بما تحلم الذئاب»، الكاتب العربي الأكثر مبيعاً في أوروبا، يلعب تارة دور الجلاد، وتارة أخرى دور الضحية. يتكلم عن نفسه، عن أعماله، وعن حروبه الأدبية أيضاً.

الروائي الجزائري ياسمينة خضرا:

الفضل في انتشاري يعود للغة الفرنسية

حوار: سعيد خطيبي

▪ أثرت، قبل حوالي ثلاثة أشهر، زوبعة إعلامية، واتهمت إدارة معرض تونس الدولي للكتاب بفرض الرقابة على فيلم «فضل الليل على النهار»، المقتبس من رواية لك تحمل العنوان نفسه. وهو اتهام فَنَّدته إدارة المعرض.

- صحيح، أقر بأن ما حصل لم يكن سوى سوء فهم. فقد بلغني أن الفيلم كان مبرمجاً، ثم أسقط من جدول البرنامج. اعتقدت أن هنالك محاولة فرض رقابة. لم أتقبل الأمر وكتبت، في اليوم نفسه، رسالة إلى وزارة الثقافة التونسية أستفسر منها ما حدث، لكني لم أتلقَّ رداً، ولهذا السبب ألغيت سفري ومشاركتي في المعرض. لو رد علي القائمون على الوزارة وشرحوا لي ما حصل كنت سأذهب دون تردد. في اليوم الثاني، بعد انطلاق المعرض، اتصل بي أحد مسؤولي وزارة السياحة وأبلغني أن القضية لا تتعلق بالرقابة، وأنهم لم يضعوا أصلاً الفيلم ضمن البرنامج المرافق للمعرض.

▪ **على خلاف كثير من الكتاب العرب، فقد نلت حظوة نقل عدد من رواياتك (أربع روايات) إلى السينما..**

- ليست حظوة بقدر ما هو حظ للكاتب وللكتاب، ليستكشف فضاءات أخرى وعوالم لم يتعود عليها سلفاً. هنالك كثير من الناس لا تستهويهم القراءة، ولكن مشاهدة فيلم تحثهم على العودة إلى النص والاطلاع على الكتاب المقتبس منه العمل السينمائي. الصورة أحياناً أهم من النص وأقوى تعبيراً منه. كما إن الاقتباس السينمائي يمثل أيضاً قلقاً للكاتب. ليس من السهل عليه مشاهدة وتقبل رؤية رواية كتبها بنفسه على الشاشة مقتبسة بشكل مختلف، مع - ربما- بعض التشويه أحياناً.

▪ **تجربتك الروائية عرفت مراحل عديدة، من مرحلة الرواية الاجتماعية إلى الرواية التاريخية، أهمها مرحلة «رواية الدم»، التي عدت فيها إلى العشرية السوداء في الجزائر. هل لتجربتك كضابط سابق في الجيش (طيلة أكثر من ثلاثين سنة) تأثيراً على كتابتك الأدبية؟**

- سنوات الخدمة العسكرية كانت، بالنسبة لي، تجربة إنسانية. كل الإنسانية يمكن أن نجدها في الجيش، الشخصيات كلها تتقاطع في الثكنة، لن يحتاج الكاتب لاختراعها أو تخيلها، فهو

سيجدها فعلاً في مكان ما. لكني أشير إلى أن الشهرة العالمية التي بلغتها ليست تنبع من مجرد كوني عسكرياً سابقاً، بل لأن لي لغة وأسلوب كتابة مختلفين. دوائر الأدب العالمي انتقائية وليس من السهل الدخول إليها.

بدأت الكتابة والنشر في الجزائر، مطلع الثمانينيات (روايتَيْ «أمين»، و«حرية» 1984، ثم «القاهرة» 1986)، ثم انتقلت إلى النشر في فرنسا، منتصف التسعينيات، حيث بلغت الشهرة، مغيراً اسمك من «محمد مولسهول» إلى «كوميسار لوب» ثم «ياسمينة خضرا». ما هو فضل فرنسا عليك ككاتب؟

- فرنسا ليس لها فضل كبير علي، على العكس من اللغة الفرنسية التي أدين لها بالكثير. أدين لها بنجاحي الأدبي. هي لغة ساعدتني كثيراً لأصير كاتباً معروفاً. يجب ألا يعتقد البعض خطأً أنني أحظى بمجاملات في فرنسا، وبحسن معاملة، فأنا الكاتب العربي الأكثر تعرضاً لانتقادات في الأوساط الأدبية الفرنسية. لأنني، بالدرجة الأولى، جزائري، ثم لأنني عسكري سابق، وهو شيء لا يلقى تقبلاً. مع ذلك، فهم لا يستطيعون فعل الشيء الكثير لأنني أتكئ على أعمال أدبية تعزز موقعي. في فرنسا، لي أربعة ملايين قارئ. وهم أشخاص يشترون كتبي فعلاً من المكتبات وليسوا أولئك الذين يتلقون الكتاب عن طرق البريد أو عبر طرق مشابهة أخرى. ليس من السهل على كاتب جزائري أن يفرض نفسه بسهولة، خصوصاً مع ما أتعرض له من طرف النخبة المغاربية في باريس التي لا تتوانى عن التهجم علي واتهامي بالعمالة والجاسوسية مثلاً، أو القول إنني لست أنا من يكتب الروايات، وإنها سرقات أدبية. وهي اتهامات تسيء للمغرب العربي إجمالاً، وليس لشخصي فقط، لأنه، بكل بساطة، لا يوجد سوى صوت واحد، صوت ياسمينة خضرا الذي يعبر عن كتّاب المغرب العربي في الخارج. أنا الصوت الوحيد الذي استطاع أن يفرض نفسه في الفضاء الأدبي في العالم.

مَنْ من الكتاب المغاربة تحديداً تهجَّمَ عليك؟

- كلهم! دون استثناء. فهم متفقون في التعرض لي والمساس بشخصي. كل أديب منهم يعتبر نفسه أكبر أديب. نرجسية وذاتية لا يتوانون عن التعبير عنها. لا يوجد تكامل ولا تلاحم بينهم. أشعر أحياناً أنني في حرب، وأدافع عن نفسي وعن سمعتي بشراسة.

ربما تقصد ضمنياً رشيد بوجدرة، الذي انتقدك أكثر مرة وقال إنك لست كاتباً، آخرها في صالون الجزائر الدولي للكتاب الخريف الماضي؟

- بوجدرة هاجمني وقلت، بصريح العبارة، إنه حر في التهجم علي ولن أرد عليه. ليس لدي وقت لأضيعه معه. التاريخ يتحدث عني في الكتب وفي الصحف العالمية وعلى لسان غارسيا ماركيز، ماكسويل كويتزي والكتّاب الكبار. وشهاداتهم عني إهانة لأولئك الذين يسيئون لشخصي.

كويتزي ذَكرك في مقال له. لكن، متى شهد لك غارسيا ماركيز، الذي يعيش، منذ سنوات عزلة، وهو مصاب (بحسب تصريح شقيقه) بالزهايمر؟

- لأنه تحدث عن ياسمينة خضرا فأنتم تلفقون له شائعات الزهايمر؟ أنا التقيته عام 2007 في بينال ريو دي جانيرو بالبرازيل، وهناك اكتشفني لأول مرة. وقد تحدث عني في التليفزيون البرازيلي.

أنظمة ديكتاتورية عربية سقطت، وأخرى تنتظر. ومثقفون وجدوا أنفسهم بلا مصداقية بعد الربيع العربي. ألا تخاف من تهاوي النظام الجزائري، ثم تهاويك معه بسبب قربك الشديد منه؟

> الأدباء كلهم نرجسيون وليس لدي وقت لأضيعه في المعارك

- هل تعتقد أنني مقرب من النظام الجزائري؟ أنا ربما الكاتب العربي الوحيد الذي يعيش بشكل حر. لأن لي وسائل التحرر. أنا الكاتب العربي الوحيد الغني مادياً والمنتشر عبر العالم بأكمله. أنا لا أركض طمعاً في منصب في النظام، بل النظام هو الذي يلهث خلفي.

لكنك تشغل منصب مدير المركز الثقافي الجزائري في باريس(مؤسسة رسمية)، سبق أن استقبلك الرئيس بوتفليقة أكثر من مرة، وتربطك علاقات جيدة بالمسؤولين الرسميين، وتتفادى غالباً التعرض لهم؟

- وما العيب في ذلك؟ أنا جزائري وأعمل لصالح بلدي. لِمَ لا يحب البعض الفصل بين الجزائر كبلد والجزائر كنظام؟

لكن لا يمكن أن تدّعي بعدك عن النظام الرسمي؟

- لِمَ التركيز عليّ أنا فقط. كاتب ياسين كان مديراً للمسرح الجهوي بسيدي بلعباس، رشيد ميموني عمل في قسم السينما، رشيد بوجدرة في مصلحة الكتاب في وزارة الثقافة، وغيرهم من الكتاب والمثقفين الجزائريين.

يعاب عليك «الانتهازية» في الكتابة. أنت تكتب تماشياً مع الراهن، عن أمكنة لم تزرها قط، مثل كابول، بغداد، مقديشو، إلخ.

- كلا! سبق أن زرت العراق واستقبلني الرئيس الأسبق صدام حسين شخصياً عام 2002 (سنة قبل سقوطه)، وتكلمت معه في الأدب وفي الرواية. زرت بغداد أيام صدام، ثم كتبت عنها.

وواكبت موضة الأحداث في كتابة روايتي «سنونوات كابول»و «الاعتداء»، وفي «المعادلة الإفريقية» التي تطرقت فيها لقضية القرصنة على الساحل الصومالي.

- ربما هنا ما يعتقد البعض، لكنني أؤكد، مرة أخرى، أنني روائي، ولي الحق في نقل مخيلتي الروائية حيثما شئت.



أدب الطوارق

الأسود لا يليق بتينهينان

عاد، منذ أشهر، الحديث مجدداً عن الطوارق، عن شعب بذاكرة تمتد آلاف السنين، بهوية لا تلقى الاعتراف، وبأدب يتوحد فيه مصير الفرد بمصير الجماعة.

جرت العادة، في سنوات ماضية، أن لا نتحدث عن الطوارق سوى وقت الأزمات السياسية والانتفاضات الشعبية، مع اختصارهم في نقاشات عرقية، جهوية، وتحاشي التطرق لثقافتهم، التي تعتبر مكوناً أساسياً في ثقافات دول الساحل وشمالي إفريقيا.

«الاختلاف» هو واحد من المفاهيم التي لا تلقى إجماعاً في البلاد العربية. رغم أن الطوارق يعتنقون، في غالبيتهم، الإسلام السني (وفق المنهج المالكي)، فإن نظراءهم العرب في الشمال ينظرون إليهم باستمرار من زاوية «المختلف» و«المغاير» وأحياناً «الأجنبي»، انطلاقاً ربما من الفارق الإثني، اختلاف لون البشرة، وخصوصاً ليونة الطوارق في الفصل بين «المعتقد الديني» و«العرف الاجتماعي».للمرأة الطوارقية صلاحيات توازي أو تتجاوز صلاحيات الرجل. فعلى عكس الرجل الذي يلتحف لثاماً، نساء الطوارق يظهرن غالباً بوجوه مكشوفة، لا يغطين رؤوسهن، ويعشن حرية يحسدهن عليها الكثيرات، علاقاتهن العاطفية مع الطرف الآخر تلقائية، ولهن حق اختيار أزواجهن(دون استشارة الوالدين إلا في حالات خاصة).

في البنية الاجتماعية لقبائل الطوارق، وعلى عكس بعض المجتمعات العربية المجاورة، تكاد تكون المرأة محور مختلف العلاقات الاجتماعية. حريتها تعكس مدى تحرر مجتمعات المناطق الصحراوية من عقدة البطريركية، وتجاوزهم الفطري لخطابات المساواة بين الجنسين، التي ما تزال تغرق فيها المنطقة العربية.

عزلة الرجل الأزرق

فهم سوسيولوجيا مجتمع الطوارق سيسهل فهم أدب المنطقة، الشفهي في غالبيته، الذي عرف ومازال يعرف كثيراً من التحولات. على غرار الأدب العربي، يمثل الشعر النمط الأكثر انتشاراً، ولغة التماشق(فرع من فروع البربرية) هي لغة الكتابة، وتمبكتو شمالي مالي هي عاصمتهم التاريخية. «العزلة» تيمة مشتركة في نصوص كثير من الكتاب. العيش المنفرد في صحراء تمتد على طول البصر لا يبعث سوى شعور بالاغتراب في نفسية الفرد، خصوصاً في مجتمعات حيث إيقاع الحياة يتوقف على بعض الأعياد، الدينية والموسمية، واللقاءات القبلية، من حين لآخر. الوحدة الصحراوية تكرس شعوراً بالوحشة وبالانتظار مجهول التبعات. السماء في الصحراء أيضاً تكاد تكون متواطئة مع الرمل، وغالباً ما تكون عقيمة من السحاب، ثابتة اللون طوال العام، مما يجذّر انطباعاً بثبات الحياة، وعدم قابليتها للتغير. الملل يبدو علامة سائدة في يوميات قبائل الطوارق، هو شعور تحاول النسوة كسره بأغانيهن الليلية، ومرافقة قصائد الرجال وتأملاتهم، بالعزف على آلة الإمزاد.

شارل دوفوكو شاعراً

جاءت أولى المبادرات ومحاولات جمع ونشر أدب الطوارق على يد الكاتب والراهب الفرنسي شارل دوفوكو (1858 - 1916). شهر أيلول 1901، وصل دوفوكو واحة بني عباس جنوب غربي الجزائر. وبداية 1904 توجه جنوباً نحو أدرار، على الحدود بين الجزائر، النيجر ومالي، وشرع في تعلم لغة الطوارق. قبل أن يواصل طريقه إلى تمنراست ويشرع في صياغة أول قاموس لغوي «فرنسي – طوارقي» استمر الاشتغال عليه اثنتي عشرة سنة، حيث تنكر بعض المصادر أنه كان يشتري قصائد شعراء المنطقة بمقابل مادي، فهم كانوا يرون في نصوصهم الشعرية إرثاً عائلياً ثميناً، وملكاً للأهل وللأبناء والأحفاد بالدرجة الأولى. وانتظر القاموس طويلاً، قبل أن يصدر عام 1951، في أربعة مجلدات، وقد أقر دوفوكو في واحدة من رسائله بصعوبة تعلم اللغة الطوارقية، أكثر مما قد يتوقعه البعض. وقبلها بحوالي خمس وعشرين سنة كان قد صدر كتابه «أغاني الطوارق»، في جزأين، والذي تضمن 575 قصيدة مختلفة، قضى ساعات طويلة في جمعها من ألسنة نسوة وعجائز، كتابتها بالتماشق، ثم ترجمتها إلى الفرنسية.





مؤلفات وأبحاث شارل دوفوكو، ورغم مرور أكثر من قرن على توثيقها، تظل أهم مرجع في بحث ودراسة أدب الطوارق. الرجل الذي وصل إلى صحراء الجزائر كراهب ومبشر وضع أسس أدب له من العمق ومن الوعي ما يمنحه مكانة خاصة في فضاءات الأدب الإفريقي إجمالاً، لولا الحساسيات السياسية، التي تطغى غالباً وتحاول التعتيم على النص الأدبي.

مديح القبة

لترجمة الشعر الطوارقي إلى الفرنسية، توجب على شارل دوفوكو معرفة أسماء الأمكنة، أسماء القبائل المختلفة، تواريخ بعض الأحداث التاريخية، فهم العادات والتقاليد المحلية، خصوصاً منها ما يتعلق بقداسة الأولياء الصالحين عند الطوارق، وتخليدهم لبعض المعارك الحربية التي مرت في حياتهم. ففي غالبية النصوص التي ترجمها، ترد تواريخ وأسماء أمكنة وأسماء أشخاص. ففي قصيدة للشاعر إزراف (1790 - 1870) يخلد الشاعر معركة «حفرة الشاوش»(1826)، التي دارت بين قبيلة كال آجار والشعابنة، والتي قتل فيها أربعون رجلاً. أما الشاعر أهيتغال آغ بسكرة (1820 - 1901)، فيخلد معركة أوجميدان، في قصيدة تحمل الاسم نفسه، ومحنة خمس نساء فقدن أزواجهن في المعركة ذاتها. وعلى طريقة حكايات لافونتين، الرمزية والشعرية، يحكي أهيتغال آغ بسكرة، في قصيدة «جفاف» قصة رجل فقير وقت القحط. وتروي الشاعرة خديدا آغ خباد (1858 - 1898) حرية المرأة الطوارقية في اختيار شريك عمرها، وتكتب في واحدة من قصائدها: «لما رحلت المرأة ذات الأسنان البيضاء من خيمتها/ غزت خيامنا وترجلت/ خطفت ثلاثة رجال غنيمة لها/ ركبت مهري وتبعتها/كانت مثلي، لا تريد ساحة عقيمة لا تطوف فيها سوى النسوة».

بين نساء الطوارق سادت طويلاً عادات متوارثة عن الأجداد. نساء الصفوة لا يقبلن سوى بعشيق وزوج من صنفهن، أما البقية فيغض المجتمع الطرف عن تعلقهن ومضاجعتهن للعبيد ولسادة القوم في آن. وفي الشعر الطوارقي، لا تذكر نساء الصفوة عادة سوى بالخير.

إعادة قراءة النصوص الشعرية الطوارقية تحيلنا إلى التساؤل عن حدود «الممنوع» في مجتمع عاش طويلاً في تناغم مع بيئته الجغرافية. متنقلاً من منطقة لأخرى، عابراً لحدود دول مختلفة (الجزائر، ليبيا، مالي، النيجر، بوركينا فاسو وغيرها). للأدب الطوارقي ذاكرة النص وذاكرة المكان. فهدم قباب وأضرحة الأولياء الصالحين في تمبكتو، شمالي مالي، على يد جماعة «أنصار الدين» إنما هي محاولة محو هوية شعب بأكمله، وفصله عن رموز اجتماعية وتاريخية ودينية ترسخت طويلاً في اللاوعي الجمعي.

صحراء بلوز

للطوارق أيضاً موسيقى طرقت باكراً العالمية. حفيدات تيتهينان وضعن أسساً لها، على آلة الإمزاد، وبمرافقة الرجال في حفلاتهم. و«تيناريوان» هو اسم نكاد نسمعه في مختلف أرجاء العالم. فالفرقة التي تشكلت بالجزائر العاصمة(1982)، من موسيقيين طوارق قادمين من شمالي مالي، نجحت في المزج بين الموسيقى المحلية، البلوز والروك، وتجسيد خصوصية لها، قادتها إلى تنشيط حفلات في كبريات المهرجانات والعواصم العالمية، مع الحصول على عدد محترم من الجوائز الموسيقية المهمة، آخرها «جائزة الغرامي» عن ألبوم طاسيلي. «تاكريست نا كال»، «إبراهيم دجو»، «توماست»، دون أن ننسى الراحل «عثمان بالي»، هي أسماء موسيقية، قادمة من رمال الطوارق، تصنع الفرجة حيثما حلت، وتبحث باستمرار عن اعتراف باستقلاليتها و انتمائها العرقي، وعن حقها في التعبير عن لسانها وعن اختلافها، خصوصاً في هذه المرحلة التاريخية المهمة، حيث يعيش الطوارق في مواجهة مصير جدّ مظلم، مع إعلان الجماعات الجهادية سيطرتها على شمالي مالي، وإقرار مجلس الأمن خطة تقضي بإرسال قوى دولية إلى المنطقة، مما سيساهم، بشكل أو بآخر، في إشعال فتيل حرب قريبة، ومحو جزء من الممتلكات الثقافية والتراثية الطوارقية.

النساء يحصدن جوائز كوستا للكتاب لعام «2012»


ماري تالبوت

راجية حمدي -الدوحة

«هنا يوضح الحجم الحقيقي للموهبة الأدبية النسائية» هكذا علقت «ماري تالبوت» صاحبة السيرة الذاتية الفائزة بـ «جائزة كوستا للكتاب» لعام 2012 عن هذا النصر الجديد الذي حققته المرأة في عالم الأدب، فقد استحقت خمسة أعمال أدبية نسائية الفوز عن جدارة بالقائمة القصيرة في الفروع الخمسة للجائزة والتي تم إعلانها في شهر يناير لهذا العام وهي (الرواية، الرواية الأولى، الشعر، السيرة الذاتية، كتاب الأطفال).

في مجال السيرة الذاتية كانت المرة الأولى التي يفوز فيها عمل مصور بجائزة كوستا وهو «الفتاة عين أبيها» لـ «ماري تالبوت» والتي قد قام زوجها «برايان تالبوت» بعمل الرسوم، أما في فرع الرواية فقد حصلت الروائية المعروفة «هيلاري مانتل» على الجائزة عن روايتها «ارفعوا الجثث»، وعن روايتها الأولى «الأبرياء» فازت الصحفية «فرانسيسكا سيجال»، وقد نالت كاثلين جيمي جائزة الشعر عن ديوانها الإصلاح، وجاءت «برقة القمر» كأحسن كتاب للأطفال لتنال جائزته «سالي جاردنر».

علقت «ماري تالبوت» على فوزها قائلة «عرفت بفوزي قبل أسابيع ولم أستطع أن أخفي سعادتي، أنا وزوجي لا نزال في حالة من الدهشة لكون عملنا جاء ضمن القائمة القصيرة، فهذا أول عمل يتم نشره لي كما أنني لم أتوقع فوز رواية مصورة».

أما «أخرجوا الجثث» فقد اختصرت لجنة الجائزة التساؤلات المتراكمة حول هيلاري وروايتها بقولها «إنها ببساطة أفضل رواية لهذا العام، ثمة صوت فريد ورائع ينطلق من متنها» وهذا يبرر باعتقاد لجنة التحكيم فوزها، مع أن الرواية نفسها فازت بأرفع جائزة أدبية قبل شهرين وهي جائزة البوكر.

وتقول «سالي جاردنر» صاحبة كتاب الأطفال لهذا العام والذي يحكي عن فتى في الخامسة عشرة من عمره يعاني من صعوبات في القراءة منبوذ من مدرسته وزملائه «سمعت عن فوزي عندما كنت استقل الحافلة ولم أستطع ان أمنع دموعي التي انهمرت من السعادة». تأثرت «جاردنر» مما عانته هي شخصياً في طفولتها من صعوبات في القراءة، فوضعت بها كل مشاعرها عن تلك الفترة التي تقول عنها «لا يجب أن ننظر إلى من يعاني صعوبات في القراءة على أنها مشكلة، فالحالة ليس لها علاقة بالتهجي بقدر علاقتها بالاختلافات... فإذا ما تعلمنا بطرق أكثر إبداعية بعيداً عن القوالب النمطية، حتماً ستكون الإخفاقات أقل».

أما الشاعرة الأسكتلندية «كاثلين جيمي» فقد وصفت مجموعتها من قبل لجنة التحكيم بأنها ستحول اهتمام القراء للشعر مرة أخرى.

من المعروف أن كل فائز في القائمة القصيرة يفوز بمبلغ 5000 جنيه إسترليني بالإضافة إلى 25 ألف جنيه استرليني للفائز النهائي، ليكون الكتاب الأول بذلك قد حصل على ثلاثين ألفا، وهي تقدم للكتب التي تصدر فقط في إنجلترا وايرلندا.

جائزة كوستا للكتاب كانت قد عرفت في السابق باسم «جائزة وايتبريد» وذلك حتى عام 2005 عندما قام «مقهى كوستا» والذي كان يتبع مؤسسة «وايتبريد» بتولي إدراتها.

انطلقت تلك الجائزة عام 1971 والتي تولي اهتماماً بالأعمال الأدبية القيمة بنفس القدر الذي توليه للنصوص الممتعة التي تحتوي على نوع من التشويق والمتعة للقارئ حيث تعتبر جائزة كوستا جائزة ذات طابع شعبوي مقارنة بـ«البوكر».

في عام 1989 أثير جدال واسع عقب إعلان هيئة التحكيم فوز «الكسندر ستيوارت» بجائزة أحسن رواية عن روايته «منطقة الحرب» لكن ولسبب غير معلوم تم سحبها منه قبل الحفل وسط خلاف حاد بين المحكمين وإعطاؤها لـ «ليندسي كلارك» عن رواية «الزواج الكميائي» بدلاً منه.



إيزابيلا كاميرا

السلام بالاس

كثيراً ما تقابل في شوارع روما شباباً من إفريقيا يعرضون بضائعهم على فرشات ارتجالية من الكرتون أو فوق قطعة قماش ويحاولون بصعوبة شديدة بيع منتجاتهم، المتشابهة فيما بينها، إلى المارة المتعجلين، والذين أصبحوا أكثر حرصاً في الشراء بفعل الأزمة الاقتصادية. ولكن هناك إفريقيين آخرين كثراً يقفون أمام المحلات الكبرى يمدون بخجل أيديهم طلباً للإحسان، دون أن يقدموا شيئاً في المقابل، اللهم إلا ابتسامة. وهم كثيرون، وفي شباب العمر، وقد أتوا معظمهم من السودان والصومال وإريتريا وإثيوبيا، وكثير من البلدان الإفريقية الأخرى جنوب الصحراء، وبعضهم وصل إلى إيطاليا على متن قوارب الموت الشهيرة. وهم بلا شك محظوظون، على خلاف مواطنيهم الذين لم ينجحوا في الإفلات من الموت في البحر، محظوظون لأنهم وصلوا إلى الحلم الأوروبي الذي تخيلوه مكاناً فردوسياً سوف يضع نهاية لمعاناتهم. وعندما يتم اصطيادهم أحياء في البحر، تماماً مثل الأسماك، تقدم إليهم على البر مساعدات ويسلمون إلى السلطات، ثم يتم احتجاز أولئك الذين لا يحتاجون إلى الاستشفاء في مراكز الاستقبال.

وهذه المراكز هي أماكن تشبه السجون ولا تصلح كأماكن مخصصة لمساعدة أناس دامت معاناتهم خلال رحلاتهم اليائسة في البحر. ثم يهرب الكثير منهم، في أرياف صقلية وكالابريا، ولا أحد يدري كيف يصلون بعد ذلك إلى روما وبقية المدن الأوروبية الكبرى الأخرى لكي يبدأوا مغامرة جديدة؛ ومنهم من يعاد إلى حيث أتى؛ وبعضهم الآخر يفرج عنهم ويتركون لحال سبيلهم، على أمل أن يغادروا إيطاليا إلى بلدان أوروبية أخرى أكثر ثراء. ثم هناك فئة اللاجئين، وهؤلاء الأشخاص (3150 شخصاً بالتحديد) هم الذين منحتهم الدولة في إيطاليا حق اللجوء السياسي، ثم تركتهم لمصيرهم، كما تفعل مع المهاجرين الآخرين. أما شبكة الغوث الإنساني، وهي سخية على أي حال في إيطاليا، فهي لا تصل إلى الجميع. وفي هذه الأيام عاد الحديث مرة أخرى حول مبنى على شكل علبة أو «صندوق»، وكان من مباني الجامعة في السابق، يتكون من 8 طوابق، ويستضيف منذ عام 2006 عدداً يتزايد باطراد من الإفريقيين، وأطلق عليه اسم «سلام بالاس» على اعتبار أن لفظ «سلام» هو المشترك اللغوي لساكنيه جميعاً.

في قصر «السلام» الضخم هذا، والذي رغم اسمه، ليس فندق 5 نجوم، يسكن 800 شخص، منهم 250 امرأة و50 طفلاً، ودورات المياه العاملة فيه لا تزيد على 3 - 4 حمامات. ولنا من السهل أن نتخيل كم التدهور الإنساني الذي تجري فيه حياة هؤلاء، رغم الجهود السخية للمتطوعين الذين يضمون فيما بينهم أطباء أيضاً. أوردت الصحف بعض الصور الفوتوغرافية التي تصور هذه الكائنات البشرية المعسكرين داخل المبنى، صورهم وهم نيام، وهم يطبخون، وهم يصلون في فضاء أمام المبنى، والذي تم تحويله إلى مكان للصلاة. هذه «الأشباح المحاصرة في كابوس كافكي»، كما وصفهم أحد الكتاب، يهزون ضمائرنا عندما نقابلهم في الشارع، مع الوعي بأنك إذا وجدت حلاً لهم فسوف يأتي 800 شخص غيرهم ليحل محلهم، لأن عدد أولئك الذين لا يجدون ولو «صندوقاً» ليناموا فيه عدد ضخم، يضغط من أجل أن يجد ملاذاً يهرب إليه من جحيم يطارده.

ولكن إذا كانت الصورة البادية حتى الآن حزينة فإن الحقيقة رغم كل شيء أن الاندماج يتقدم في بلدنا فأصبح من الشائع أن تجد في مدارسنا وشوارعنا وفي كل مكان تقريباً أطفالاً من أصل إفريقي، وأمهات جميلات بثياب ملونة. كما أن هناك إيطاليين جدداً أجمل وأكثر ألواناً عما قبل، هم ثمرة نوع آخر من اللقاء بين رجال ونساء، وهؤلاء يطلب إليهم، كما يطلب من المهاجرين، إظهار تصريح الإقامة، الذي لا يكون معهم لسبب بسيط، هم أنهم إيطاليون، ولكن بلون آخر. وهنا للأسف لا يفهمه كثيرون ولا يتنكرونه.. هناك أغنية قديمة من نابولي تقول: «جاء مولود أسود أسود، وأمه تناديه باسم شيرو، نعم يا سيدي، تسميه شيرو». في ذلك الوقت كان الأمر يتعلق بأبناء الجنود الأميركيين الملونين الذين عندما كانوا يحررون إيطاليا من النازيين في الحرب العالمية الثانية - ونحن ندين لهم بالفضل لهذا – لم يكونوا يحتقرون الفتيات الجميلات من أهل نابولي، بل كانوا يتركون لهم ذكرى جميلة. وكانت هؤلاء الأمهات يسمين أطفالهن بأسماء إيطالية تقليدية شائعة في نابولي، مثل «شيرو» على سبيل المثال، لكي يبرهن للجميع على أن هذا الطفل ينتمي انتماء حقيقياً لمجتمع نابولي، رغم لون البشرة. ولكن الذاكرة خائنة، حتى أننا اليوم نطلب تصريح الإقامة من رجل إيطالي مسن ملون، وهو نابوليتاني أصيل بشهادة المنشأ. إن مجتمعنا قد تغير ويتغير، ومن المؤسف حقيقة أن كثيراً من الأشخاص لا يزالون حبيسي النزعة الإقليمية الضيقة، ولا ينجحون في تقدير وحب الألوان جميعها التي تمنحها الحياة لنا.

نص لم ينشر من قبل لفرناندو بيسوا

الشاعر قاصاً

إعداد وتحقيق: آنا ماريا فْريتاشْ و تيريسا ريتا لوبيشْ
ترجمة: سعيد بنعبد الواحد

يعتبر الشاعر البرتغالي فِرْناندو أنْطونيو نوغيرا بيسوا (1888 - 1935) كاتباً استثنائياً ومتميزاً بطقوسه الخاصة وطريقته غير العادية في الكتابة. كتب الشعر بأكثر من قناع وشخصية أدبية صنعها لنفسه فكان كل ديوان يختلف عن سابقه فلسفة وجمالاً. لذلك لم يكتف بنشر ما كان يوقِّعه باسمه الحقيقي، فخلق لنفسه عدة أنداد مثل ألْبرطو كاييرو، وألْفار دي كامْبوس، وريكارْدو رييس، وبِرْناردو سْواريش. ويختلف كل ندّ من هؤلاء عن الأنداد الآخرين وعن صانعه فرناندو بيسوا سيرة وفكراً وطريقة في الكتابة ورؤية للعالم.

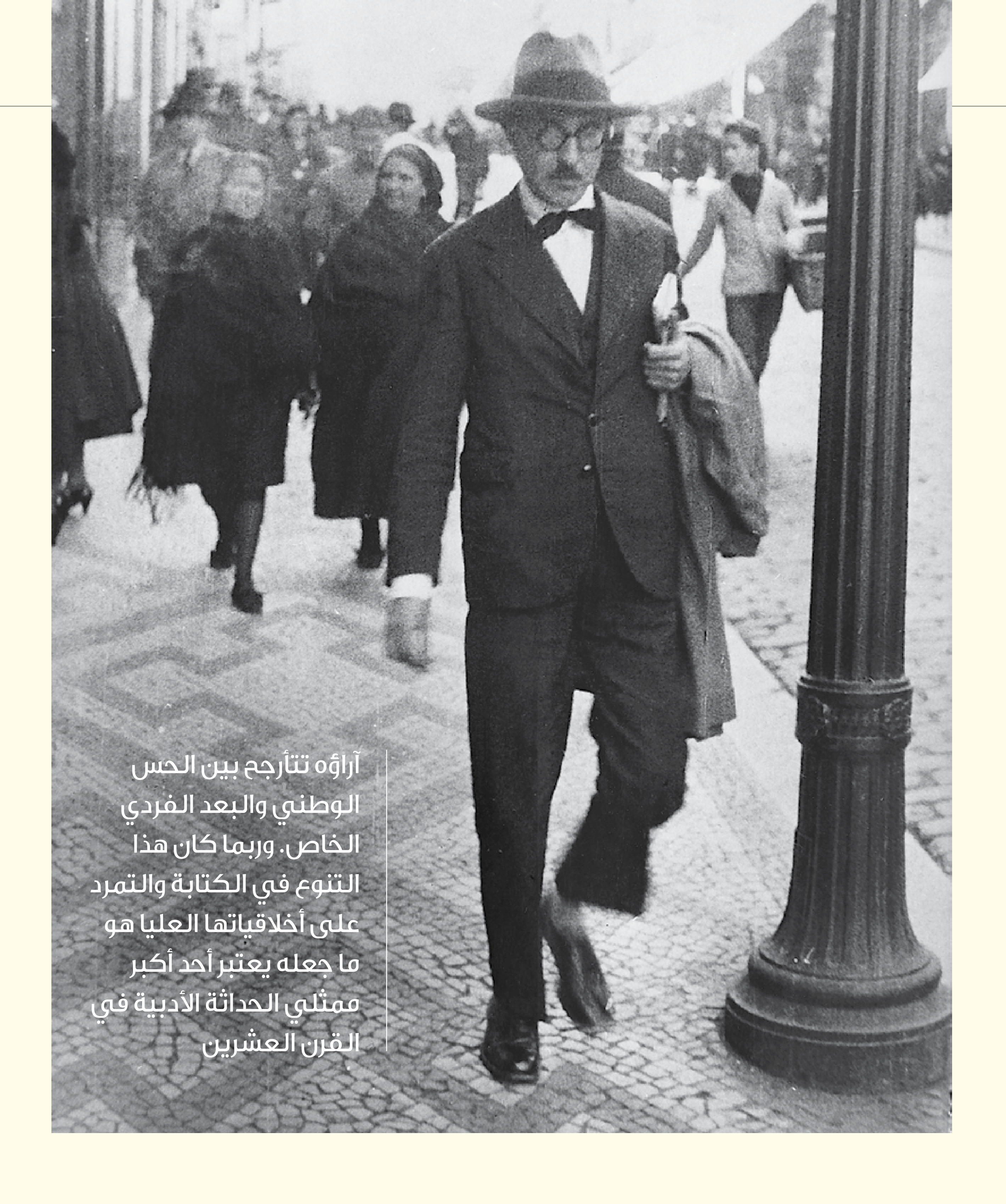
وبالإضافة إلى دواوينه الكثيرة، تناول فرناندو بيسوا في كتابته النثرية مختلف القضايا التي عاصرها في السياسة والمجتمع والفن وغيرها من المواضيع، فكانت آراؤه تتأرجح بين الحس الوطني والبعد الفردي الخاص. وربما كان هذا التنوع في الكتابة والتمرد على أخلاقياتها العليا هو ما جعله يعتبر أحد أكبر ممثلي الحداثة الأدبية في القرن العشرين. كما تعبر هذه الكتابات النثرية أكثر من غيرها عن أفكاره الخاصة في الدين والفلسفة والحياة. وفيها يبدو بيسوا شاعراً، وناثراً، ومنجّماً، ومقاولاً، ومفكراً اقتصادياً، ومخترعاً.

ولعل تعدد هذه الصفات وتداخلها الغريب في شخصيته هو ما يعكسه هذا النص السردي، «المسافر»، الذي نقدمه اليوم للقارئ العربي.

لقد وضع بيسوا عشرات القصص التي تختلف قيمتها الأدبية والفنية من نص لآخر نظراً لعدة عوامل. فهناك، مثلاً، قصص بوليسية على طريقة (بو)، لكن أغلبها نصوص شذرية غير مكتملة تشكل صيغتها الناقصة صعوبة في القراءة والتأويل، وهناك أيضاً نصوص ذات بناء رمزي وشكل حكائي، لكنها تظل نصوصاً قليلة ومتفرقة تبقى صيغتها النهائية موضع تضارب بين الدارسين والمحققين لما تركه من مخطوطات، وهناك أيضاً قصص ذات بعد فنتازتيكي وخيالي، تبرهن على شغف بيسوا القارئ بهذا النوع وتأثره بأكبر كتّابه في اللغة الإنجليزية مثل إدغار آلان بو وغيره.

عنوان هذا النص في الأصل البرتغالي هو « O Peregrino »، وهي كلمة تتراوح بين الدلالة على «المسافر» العادي و«المسافر من أجل القيام بالحج إلى مكان مقدس»، لكن المعنى المجازي والرمزي للسفر، سواء كان روحياً أو مادياً، تفيد أيضاً التنقل في الزمن والفضاء بحثاً عن شيء ما. لذلك فالنص عبارة عن حكاية بحث طويل تقدم أحداث رحلة روحية للراوي من خلال الوقوف على عدة محطات. وتساهم كل واحدة من هذه المحطات في تكوين شخصية المسافر وفتح آفاق جديدة أمام اكتمال نضجه الفكري والروحي.

ويبين هذا النص الذي وضعه الكاتب سنة 1917، ووقَّعه باسمه الحقيقي، فرناندو بيسوا، جانباً من طبيعة الأعمال النثرية للشاعر البرتغالي، وخاصة طريقته الخاصة في الكتابة التخييلية. وقد ظهر هذا النص للوجود بعد العثور مؤخراً على عدة مسودات لنصوص لم ينشرها الكاتب في حياته وصدر أول مرة في مجلة Mealibra البرتغالية سنة 2009. وقامت الأستاذتان، آنا ماريا فْريتاشْ و تيريسا ريتا لوبيشْ، المتخصصتان في ما تركه بيسوا من مخطوطات ووثائق بالمكتبة الوطنية البرتغالية، بتحقيقه وترتيب فقراته وفق معايير دقيقة تراعي طبيعة المخطوط وانسجام النص وفقاً لأفكار وطريقة اشتغال الكاتب، وفي احترام تام للوثيقة



آراؤه تتأرجح بين الحس الوطني والبعد الفردي الخاص. وربما كان هذا التنوع في الكتابة والتمرد على أخلاقياتها العليا هو ما جعله يعتبر أحد أكبر ممثلي الحداثة الأدبية في القرن العشرين

الأصلية التي تضم بعض الثغرات والفقرات المبهمة.

وكما يظهر من هذا النص، ونصوص سردية أخرى مثل «البنكي الفوضوي» وغيرها، فإن بيسوا لم يكن قاصاً بالمعنى الكلاسيكي للكلمة. فرغم أن الحكاية والشخوص حاضرة بقوة في هذا النص إلا أنها تتحرك في أجواء شعرية، ويتحكم فيها إيقاع غريب نوعاً ما عن إيقاع النثر القصصي العادي. بل يبدو من خلالها بيسوا فيلسوفاً، ومنظّراً اجتماعياً، وسياسياً، وعالم نفس يحاول سبر أغوار الذات الإنسانية. لذا تطغى الفكرة والأطروحة على الحكاية، فتبدو شخصية السارد البطل كأنها تعبّر عن فكر الشاعر/الناثر في تضارب يعكس حيرته وتناقضاته.

السالك

I

كنت أعيش سعيداً في بيت أبويّ، في مدينة مسقط رأسي على شاطئ البحر. لم يكن لدي من المشاغل ما يلهي فكري عن الاضطرابات الطبيعية التي تميز الخيال السعيد للمراهقين؛ ولم يكن قد حل الحب، ببهجته الظمأى، ليعكر صفو حياتي. كنت أعيش سعيداً ومبتهجاً، من دون ذكريات الماضي، ولا أحزان الحاضر، ولا شكوك المستقبل. لقد مضت طفولتي آمنة وطبيعية. وكانت مراهقتي تمضي دون هزات.

إن غنى والديّ وطبعي الخاص، البعيد عن كل تبذير، قد بدّدا كل السحب عن مستقبلي.

مضت طفولتي دونما أمراض أو أحزان. وانتهت مراهقتي من غير حمى ولا أشياء غريبة. غنى والديّ، وطبعي الذي لا يكنّ للأمر أي عداء، لم يشكلا بالنسبة لي أي قلق مما قد يقع لو أن الموت أخذهما مني. أما الآن، فإنهما يحبانني ويريدانني بالقرب منهما. وكانت معاشرة هادئة لأصدقاء البيت تزيد من راحتنا. لقد تعلمت أن أحترم الكبار، وأحب الصغار، وأقدّر الأقران وأعامل بالمساواة كل من هم أقل مني. لم يكن لدي من المشاغل ما يلهي فكري عن الاضطرابات الطبيعية التي تميز الخيال السعيد للمراهقين؛ ولم يكن قد حل الحب، أو الحزن من فقده، ليعكر صفو حياتي. كنت أعيش سعيداً ومبتهجاً، من دون ذكريات الماضي، ولا أحزان الحاضر، ولا شكوك المستقبل.

اعتدت أن أقضي الظهيرة في القراءة أو التأمل، في غابة صنوبر صغيرة تقع في أقصى مزرعتنا في ضواحي المدينة. قضيت هناك أسعد لحظات حياتي. كان السور العالي يطل على طريق يسلكه المتوجهون إلى المدينة.

وعندما لا أتأمل أو لا أقرأ، كنت أسهو، وأنا أطل من السور، في النظر إلى العابرين المسرعين، والعربات التي تقترب ترافقها أصوات الجلاجل، والحمير البطيئة لمزارعي الضواحي، والخطى النبيلة للخيل القادمة من البيوت الأكثر ثروة، أو يقصدون تجارتهم في الأقاليم، بأمتعة مكدسة وأحزمة فوق أحصنة أقل جمالاً تتبعهم. كان فضول المتأمل يشدني هناك لساعات، وأنا شارد، أرى الحياة تمر دون أن أمعن النظر فيها، وألهو، على طريقة الناس البسطاء، بمنظر الأشياء أكثر من النظر إلى معناها.

ليس لأن أفكاري كانت تمضي دائماً بكل تلك السذاجة، بل لم تكن تنحرف عن هدوئها المميز في تلك الأوقات.

وكما هو شأن كل من يفكرون، لم أكن أكفّ، بالطبع، عن التدبر في لغز الوجود. لكن ذلك كان يقلقني ليلاً، في الصمت قرب المصباح، عندما تخلد العجائز للنوم، بعد نسيان العمل الذي يشغل وقتهن، وتنتشر بقعة الحياة الكبيرة في الروح. في تلك المناسبات، كنت أتلقى استيقاظ

المنحوتات للفنان: كينيث ارميتاج

العجائز للعشاء بفرح كبير، ثم تأتي الخادمات ليضعن المائدة ويصحن بأصوات عالية، مرة أخرى، فأطرد، في نوع من الخمول والقلق، ذلك السحر الذي يسمم روحي لحظتها.

لكن كل هذا، وإن لم يكن متعة خالصة، كان يجلب أمراً ضرورياً يحمل قلقاً نبيلاً لينفض بطريقة ما غبار الرتابة الذي، لولا ذلك، لغطى شيئاً فشيئاً حياتي. ولم يكن ذلك يحدث دائماً، ولا يحدث بشكل كبير. كانت «قيلولة» حياتي تتشكل مما له علاقة بمدتها، وكذلك بما يرتبط بالعادة، في تلك المساءات العديدة التي كنت أقضيها وحيداً أشاهد من أعلى سور غابة الصنوبر من يذهب إلى المدينة، ومن يعود منها، بينما هناك بعيداً، وراء سور المزرعة المجاورة، كانت تمتد الحقول الخضراء التي تمتع الناظرين بشكل غامض.

ذات مساء، كنت، كعادتي، أراقب مرور العربات والراجلين. كانت نهاية يوم صيفي، بسحب خفيفة تتراكم في الأفق، وريح خفيفة، ريح باردة، تحرك خلفي، في همس غاف، أشجار الصنوبر. ويلفني عبق نباتي غض، ليزيد من العذوبة التي كانت تنتشر ساعتها في كل أركان الحياة.

وبما أنه لم تمر أي عربة منذ عدة دقائق، فقد سهوت حتى نسيت انشغالي الشارد. كنت أحدق في الطريق دون أن أراها، وأنا أفكر في أي شيء آخر، ما كان بإمكاني أن أعرف ما هو لو سألوني عنه لحظتها. فجأة، ارتجفت قليلاً، ولاحظت أن رجلاً يرتدي لباساً أسود بالكامل قد برز، دون أن يسمع صوت خطواته، من منعرج الطريق جهة المدينة. لا أدري لماذا، ما إن وقعت عليه عيناي حتى ظلّتا طويلاً تتفحصانه. لكني لا أستطيع أن أضيف شيئاً آخر سوى أنه كان رجلاً يرتدي لباساً أسود بالكامل، له صوت وقور وحزين، عينان هادئتان وغريبتان، وكان يمشي بخطى متثاقلة وخفيفة عبر الطريق.

عندما وصل إلى المكان الذي كنت فيه، رفع عينيه نحوي، وسألني عن شيء - لشدة ما كنت أنظر لم أكن أسمعه - فأجبته بشيء لا أستطيع أن أذكره كذلك. أذكر فقط أن جوابي كان بالنفي، لكني لا أذكر ما نفيته. شكرني ومضى لحاله. عندما شكرني حدق بي دون أن يبتسم (أذكر ذلك) كما لو أنه، بدل أن يشكرني، كما العادة بابتسامة لا معنى لها، كان يقول لي أي شيء يهمني لسبب من الأسباب، ولا يمكن أن يقال إلا بذلك الوقار المهيب.

عندما تابع سيره وهو على وشك أن ينعطف عند منعرج الطريق، ودون أن تفارقه عيناي، شعرت فجأة أنه لسبب غامض كنت أتذكر ليالي السهر الطويلة، على ضوء المصباح، عندما كانت النساء يغفون فوق العمل المتقطع، فأشعر عادة بسحر الأشياء التي تأتي إلي من العتمة، وتصعد بطيئة مثل مدّ صامت عبر الشاطئ في الجهة الأخرى من البحر.

II

لم أشعر بعد ذلك مرة أخرى بالطمأنينة ولا بالراحة. لقد أصبحت حياتي، منذ تلك الساعة، جوفاء وشاحبة. وصرت، بعد أن كنت أملك كل شيء، بحاجة إلى كل شيء. لم أكن أرغب في أي شيء، وأبتغي كل شيء. وإذا ما حاولت في الحلم أن أتخيل متعة ترضيني(2)، تريحني، لم أكن أستطيع. لم أكن أدري أنه يكفي أن أحلم بالشيء لأكون مسروراً. وأصبحت الأشياء البسيطة في حياتي، تلك التي لم تكن تثير انتباهي سابقاً، تزعجني، وتلك التي كنت أحبها لا تثير اهتمامي، أو غريبة عني، كأنها أزهار من دون رائحة ولا لون. لا أستطيع أن أقول إن كان بطيئاً أو سريعاً هذا التحول الذي جعلني شخصاً آخر.

كل ما أعرف أن هذا التحول بدأ عندما رأيت الرجل ذا اللباس الأسود يختفي وراء منعرج الطريق.

قبل، دون أن يفتر، حبي لوالديّ، كما فتر اهتمامي بأصدقائي، وبالبيت والراحة في العيش دون هموم ولا مخاوف. فأصبحت لا أهتم بأي شيء، ولا أستطيع أن أستمتع بالحياة، ولا أن أشعر بها ملكاً لي، بكل روحي.

لكن أكثر ما كان يقلقني ليس هو أن أجهل السبب الحقيقي لقلقي، بل طبيعته. لم يكن أي إحساس جرّبته، ولا أي شيء مما قرأته أو سمعت عنه، يشبه ذلك الأمر. لم يكن ألماً خالصاً، ولا مجرد اضطراب، ولاقلقاً لا تشوبه شائبة. لم تكن فيه حرارة الرغبة، لكنه كان رغبة. لم يكن يشبه ألم فقدان أي شيء، لكنه كان ذات الألم. لم يكن يتعلق بأشخاص، أو بأشياء، ولا يتعلق بي أنا أيضاً، لو فكرت في الأمر جيداً. وبما أنه لم يكن بوسعي أن أقدر ما هو، لم أكن أستطيع أن أتصور ما يخلصني منه.

ودائماً، كلما رافقني هذا الألم (ولم يكن يفارقني) كان به، دون أن يكون جزءاً منه، كما لو أنه يوجد خارجه، كما لو كان بعيداً عني، ذلك الرجل ذو الملابس السوداء، والكلمات (أي كلمات؟) التي قالها، وعيناه ذواتا الشعر الشاحب والتعبير السامي، شبه الحزين، على محياه الغامض والهادئ.

وإذا ما حصل وفكرت ملياً، بعد ذلك، في هذا الوجه الغريب، لا أحصل على أي شيء، لا بشأنه، ولا بشأن ما تغير، بل ولا بخصوص أفكاري حوله عندما أفكر فيه. وأنا أحاول تذكر قسمات وجهه، وجدت أنني لم أحدق إليها بأي شكل من الأشكال. كنت أدري أنني قد أتعرفه للتو، لو رأيته مرة أخرى، لكن لم يكن بوسعي أن أجعله يظهر داخل فكري، كي أتعرفه. لم أعد أذكر شيئاً من مشيته، ولا من حركاته، ولا من نبرة صوته. وأنا أفكر بعمق، لا أذكر أنني سمعت صوته، ذلك الصوت الذي حدثني. كما لو أنني رأيت في الحلم شخصاً حدثني ثم لم أر الحلم ثانية، لكن هذا فقط وليس الصوت، كأنه حلم كله صور، لا يصاحبه أي شيء موجّه لمسامع الروح.

أتذكر أن لباسه كان أسود، لكني لا أذكر أي تفاصيل عنه. كلما فكرت في الرجل، ظهر بشكل أقل إلى ناظري.

أما كلماته، فلم يبق منها في فكري شيء. كنت أدري أنه كلّمني، لكني لا أعرف ما قاله لي ولا أستطيع أن أتصور ذلك. لكني لا أستطيع أيضاً أن أتصور أنه لم يقل شيئاً، فما إن أنساق وراء تخيله حتى يبدو لي أنني أسمع صوته، دون أن أسمع الكلمات، الموجودة رغم ذلك، والتي تلح علي لأصدقها.

وأنا، ماذا كانت أفكاري عن ذلك الرجل؟ لم أكن أعرف شيئاً، وهذا أغرب ما في الأمر كله. هل كنت أحب ذلك الشخص، أكرهه، أخشاه؟ لم يكن يثير حبي، ولا كراهيتي، ولا خشيتي. كان يفعمني بإحساس قوي جداً، وهو ما لم يكن إحساساً. على الأقل، لم يكن إحساساً معروفاً، ولا مجموعة أحاسيس، مزيجاً غير منسجم منها. لم يكن يشبه أي إحساس. لم يكن أكثر غموضاً، ولا أكثر برودة، ولا أكثر غرابة من الأحاسيس الأخرى. لم يكن بعيداً عنها فحسب، بل لا يمتّ إليها بصلة. كنت أشعر به، أشعر به دائماً، لكنه كان يبدو، رغم ذلك، خارج روحي، لا أشعر به في دواخلي.

انطلاقاً من هذا الوصف، الذي لا يصف شيئاً، لكنه حقيقة ما كنت أشعر به، يمكن تصور ما آلت إليه حياتي منذ أن رأيت الرجل ذا اللباس الأسود.

لا أدري كم قضيت من الوقت على هذا الحال، في هذا القلق الذي لا ينقطع، في تلك الحمى من دون حرارة ولا ألم. أعرف أنه كان وقتاً طويلاً.

بدأ الناس يستغربون لأمري، ويظنون أنني أبالغ في نزوعي الطبيعي إلى العزلة. وفي لا شعوري تقريباً، شعرت من حولي بفتور حب والديّ، وصداقة أصدقائي، والمودة المعهودة للخادمات العجائز. لكني، أظن أن كل هذا فتر بسبب ما حصل في داخلي من فتور، وكان انعكاساً شبه غريزي، حصل بشكل مادي نتيجة ابتعادي عن كل شيء.

فلم تعد تستهويني اليوم غير العزلة التي كانت تغريني سابقاً أكثر من الأشياء الأخرى. وشيئاً فشيئاً، أصبح حضور الآخرين وتواجدهم إلى جانبي، مزعجاً، ثم صار مقلقاً لا يطاق. بيد أنني لم أكن قلقاً بطبعي، ولا مضطراً لأضبط على الدوام قلقي. لكن هذا التغيير كان دقيقاً في فكري لدرجة أن الآخرين تكيفوا غريزياً معه. كانوا كأنهم يستجيبون لرغبتي، يتركونني لحالي، لا يطالبونني بأي شيء، ولا يكلمونني إلا لماماً. بدوري، كنت راضياً عن هذا التصرف بامتنان غامض، مثل ملك يرضى بتبجيل يشعر أنه ليس صادقاً.

لم يكن أي حادث قادراً على تغيير حالتي النفسية. عدا ما تركه هذا التحول في روحي، لم يكن أي شيء خارجي يشوش علي، كما لم يشوش الصفاء الطبيعي، في السابق، على طريقة وجودي.

كل هذا - عدم وجود أمر يصرف انتباهي، حرص الجميع على أن يتركوني منزوياً وشأني، وأيضاً الفتور الذي كنت أشعر به تجاه الجميع وتجاه كل شيء - ساهم في أن أستسلم كلياً لتلك الحياة التي لا شكل لها، لذلك الإحساس الذي لا اسم له والذي أصبح هو ماهية كياني.

III

وبعد ذلك بقليل - لا أدري كم من الوقت - وذات سهرة من سهرات الشتاء الطويلة الدافئة داخل البيت، حين تنهي الخادمات يومهن نائمات حول موقد الجمر وذقونهن مدفونة في الملابس المنزلية، حين يسمع زعيق الإبريق في المطبخ، ويسود إحساس دافئ بأن لا شيء هناك في الخارج، حين يتأخر العشاء ولا يهم إن تأخر، وتتركنا غفوة غامضة مستيقظين، حين لا تبقى قدرة للعقل على التفكير، ولا قوة في الفؤاد على الإحساس، وتبدو موصدة، كأن ذلك للأبد، أبواب الإرادة ونوافذها. أثناء سهرة من تلك السهرات التي اعتدت أن أتأمل أثناءها، كما لو أنه بدل النوم، ينسل لغز الحياة كأنه شيء يتقدم بلا ضجة عبر الدهليز المعتم، فلا نتعرف خطاه، ويلج في الأخير إلى الغرفة. أخيراً، أثناء سهرة من تلك السهرات، استطاعت نار قلقي الدائم أن توقد قراري.

كنت قد غفوت تقريباً، عاجزاً عن الهروب من قلقي، وعن التخلص من سحر غفو تلك اللحظة. مجبراً، كنت أجترّ الإحساس بالغموض الذي يطبع تلك اللحظات التي [....](3)، فيظهر أمامي من جديد. كنت بحاجة إلى شيء من الخمول كي أبعد عني تلك الأفكار. تركتها تأتي كمن يسمح أن يتعقبه من يزعجه دون أن يتسبب له في أذى. فأصبحت عرضة لذلك التأثير القديم الذي، نظراً لانزعاجي، كان يلهيني، وربما هو الآن أيضاً يشغلني عن ألمي الجديد.

لكن، لم يحدث ما كنت أتوقعه. وما كاد يظهر ذلك التغير الطفيف على ملامح الأشياء حتى جهرت بسرها، وسر كل شيء. وما إن ظهر جلياً غموضها مع اختلاف تلون الأشياء وحضور الروح، حتى أدركت، بعيداً عن القلق الدائم الذي يسكنني، أن ذلك القلق يلتحم معها، وينصهر فيها. فأصبحت شيئاً واحداً. لكن، لعدم الدهشة الذي تسبب لي فيه ذلك الأمر، رأيت أن قلق اللغز لم ينضف إلى قلقي الدائم، بل خرج من داخله. شعرت أنهما نفس الشيء وكذلك كانا دائماً. هذا التحقق أصبح قلقاً ثالثاً، وانضاف إلى القلقين الآخرين. إن مساءات أحلامي في غابة الصنوبر، وكيف انتهت مع قدوم الرجل ذي الملابس السوداء، انصهرت مع سهرات القلق، فأصبح الرجل يبدو لي هو الآن، نفس الشخص، كأنه كان موجوداً مسبقاً بشكل غامض، وحاضراً كأنه وراء ستار، أو يتظاهر بالمرور في عتمة الدهليز، بل لا يتمكن من تجاوز عتبة الباب.

لا أدري كم من الوقت استغرقت في هذه الأفكار، أو الأحاسيس، إذ لا أدري إن كان التفكير إحساساً. لكني أعرف أنني في أوج ذلك القلق - وقد بلغ هذا الأوج - تذكرت فجأة، دون أن أذكر وجهه، تلك الكلمات التي قالها الرجل ذو الملابس السوداء:

لا تحدق في الطريق؛ اسلكها.

لحظتها قررت أن أرحل.

IV

لا تحدق إلى الطريق؛ اسلكها. لكن كيف أسلكها، إلى أي حد؟ أسلكها كما يفعل من يأتون من المدينة أو يقصدونها، كمن يذهبون ومن يرجعون؟ كمن يأتون من أجل البيع والشراء، كمن يأتون ليروا ويسمعوا، كمن يرحلون، وقد ملوا

من السمع والمشاهدة؟ كمن من هؤلاء؟ أو كأي شيء مشترك بينهم جميعاً؟ أو بأي طريقة تختلف عن طرقهم جميعاً؟

مهما كان الأمر، لم يكن لي بدّ من الذهاب. مهما كانت طبيعة قلقي، فإن مسكِّنها - وكنت أعرف جيداً أنه ليس بدوائها - كان هو الرحيل، أن أذهب عبر تلك الطريق إلى حيث يشاء القدر. لماذا، لأي غرض، بحثاً عن أي شيء؟ كنت أجهل ذلك كما لم أكن أعرف طبيعة قلقي.

أياماً طويلة، بين البكاء والعتاب، أراد والداي أن يصدّاني، وطلب مني الأصدقاء أن أبقى، وشعرت بالتوسل الصامت في عيون الخادمات العجائز. لا أدري ما قلته، ولا ما قدمت من توضيح. أياً كانت الأسباب التي قدمتها فإنها بالتأكيد غير صحيحة، لأنها لم تكن لدي أسباب، ولم أكن أشعر أنني أملكها. أما الحجج التي قد أقنعهم بها، فلم أكن أدري أياً منها سأستعمل، إذا كنت لا أملك أي واحدة منها. أعرف فقط أنهم، في الأخير، دون أن تجف دموعهم أو تكف أحزانهم، تركوني أفعل ما أشاء. ربما كانت القوة الصامتة والمقْنعة لذلك القرار الذي كنت أرغب فيه بقوة، بعد أن استحوذ على الذهن، هي التي كللت محاولاتي بالنجاح.

لم أبتهج لهذا النجاح، ولم أقلق كذلك. لا أذكر ما أحدثه في نفسي من تغيير. ربما لأنني قررت بشكل قوي أن أرحل فلم أتخيل الصعوبات؛ ربما لأن الرحيل هو ما كان يهمني وليس الاستعداد لذلك. الأكيد أن قلقي الذاتي لم يفتر، ولم تزدد حدته، ولم يتغير.

وأخيراً، جاء يوم سفري. بكوا جميعاً من حولي؛ لا أدري إن كانوا يبكون فقط لرحيلي، أو لأنهم يشعرون أنني أرحل من دون هدف، أو لأنهم يظنون أنني لن أعود أبداً. لم أكن أهتم بكل ذلك العتاب، وإن كنت أكترث له. كان شيء ما يأخذني نحو الخارج بعيداً عن ذاتي.

في اللحظات الأخيرة التي قضيتها في البيت، في تلك اللحظات التي كنت فيها لوحدي، فجأة، ودون أن أعرف كيف حصل ذلك، برز من جديد في ذهني وجه الرجل ذي الملابس السوداء، بكلماته، كما تذكرتها، فتطفو على سطح ذاكرتي من جديد.

انتبهت حينئذ كم كانت غامضة، وغير واضحة. عليّ ألاّ أحدق إلى الطريق، بل أن أسلكها. كنت أفهم معنى ألاّ أحدق إلى الطريق. لكن أن أسلكها، لم أكن أدري كيف أفهم ذلك. أن أسلكها لأي غاية، تساءلت مرة أخرى؛ أن أسلكها لأي غرض، ونحو أي وجهة. وكما كان الشأن لحظة السؤال، رأيت الجواب. بما أن الطريق تأتي من المدينة التي أتحدر منها، وحيث يوجد بيتي، وحيث تنتهي الطريق لأن (المدينة)(4) توجد على شاطئ البحر، فإنه يتعين علي أن أسلك الطريق باتجاه المناطق الداخلية للمملكة، دائماً في نفس الاتجاه.

وكما أمرني هو أن أسلكها وليس أن أتبعها حتى نقطة معينة، فعليّ أن أسلكها دون توقف، حتى النهاية... وأنا أفكر في ذلك، تذكرت فجأة أنه في تلك الكلمات العميقة كانت توجد نهاية الجملة التي قالها لي الرجل ذو الملابس السوداء وأنني - أرى ذلك الآن - تذكرتها بشكل ناقص. ما قاله الرجل



كان: لا تحدق إلى الطريق؛ اسلكها حتى النهاية.

لكن، هل قال ذلك بالفعل؟ مهما كان الأمر، كان هذا هو معنى الجملة.

لكن لماذ أسلك الطريق؟ لأي غاية؟ وإلى أي حد؟ آه، لو أنه قال لي لماذا، وإلى أي حد، لسلكتها فقط من أجل أن أسلكها، لأسلكها فقط كي أصل إلى النهاية، فقط من أجلها، دون البحث عن أي شيء، دون أن أريد شيئا، دون أن أرغب في الوصول لأي مكان. ولكن علي فقط أن أسلك الطريق، لا أفكر سوى في أن أسلكها، ولا أرغب أبداً في أن أحيد عنها.

حينئذ فكرت (واندهشت)، لأول مرة، أنني لم أفكر أبداً في البحث عن الرجل ذي الملابس السوداء؛ وأنه، في كل ما أفكر بشأن الرجل وكل ما جعلني أفكر فيه، لم تكن لدي قط رغبة في البحث عنه، ولا رغبة مجردة، ولا غاية.

إذن لماذا تذكرت، حين فكرت في أن أسلك الطريق فقط لأسلكها، أن أسلكها حتى النهاية، لأن ذلك هو أن أسلك الطريق، بحثاً عن الرجل ذي الملابس السوداء؟ لماذا تشمل حياةُ الحياةَ الأخرى، وتكون، لست أدري بأي شكل، هي الحياة الأخرى؟

ماذا يهم، بعد ذلك، لو أن القلق كان قوياً، والغاية، رغم غموضها، واحدة لا غير؟

هكذا، وأنا ألج الطريق، رحلت تاركاً خلفي بيت والديّ، وحياتي الماضية، ومدينة مسقط رأسي على شاطئ البحر.

V

سلكت الطريق لوقت طويل، وتوغلت شيئاً فشيئاً داخل البلاد. ليس لي ما أحكيه عما حدث لي أثناء السفر، لأنه لم يحدث لي شيء يختلف عما يقع لكل المسافرين، حين لا يجدون ما يحكونه غير سعادة بعض اللحظات أثناء المسار والتعب الجميل الذي يشعرون به ليلاً حين ينامون في المآوي، وهم مرتاحون لسفر يومهم.

مررت عبر عدة مدن وقرى، رأيت حقولاً من كل الأصناف، ومشيت بمحاذاة أسوار عدة ضيعات. صادفت من يقصدون مدينة مسقط رأسي، ومن يغادرونها، بعضهم سعيد، وبعضهم حزين، البعض منشغل، وآخرون مرتاحون، لكن لا أحد ممن رأيتهم كان مثلي، لأنه كان يبدو لي أنهم يسيرون جميعاً نحو وجهة محددة، وأنا لم تكن لي من وجهة سوى الطريق، وبدا لي أنهم جميعاً يبحثون عما يعرفون وأنا الوحيد من يبحث عن الرجل ذي الملابس السوداء الذي لا أستطيع أن أتذكره.

لا أعرف كيف أصف بدقة أي نوع من الأحاسيس أو الأفكار التي ميزت حالة فكري المعتادة أثناء السفر. ربما نظراً للمسافة التي تفصلني عن ذلك لا أتذكر شيئاً، ولا يهمني أن أتذكر؛ الأكيد أنه، نظراً لغرابة الأحاسيس والأفكار التي كانت تخالجني وأنا أغادر البيت، فإنه لم يكن من السهل تحديدها، ولو لحظة الشعور بها؛ لكن تلك الأحاسيس الأخرى التي رافقتني أثناء السفر، لا أدري إن كانت مشابهة أو مختلفة.

لا أعرف أيضا كم عدد الأيام التي مشيت، أو مشيت وقتاً أطول مما اعتدنا على عدّه بالأيام. من لا يفكر سوى في سلك الطريق لا يعدّ الزمن، ولا يدري الخطوات التي يقطعها. أعرف أنه، بعد مرور عدد غير محدد من الأيام، بدأت الحقول تتغير، كما بدأ يتغير شكل البيوت، وقامات الأشجار، وأناقة الواجهات، كما أن الطريقة المختلفة التي يتحرك بها الناس أصبحت تشي بأن مدينة كبيرة جداً على مرمى حجر. وبالفعل، كنت في ضواحي أكبر مدينة في المملكة، بها ميناء واسع على ضفة نهر عظيم، وحيث التجارة، والصناعة وتمركز الحياة يجعل المصائر والنوايا تتكاثر وتختلط.

مشيت خطوات قليلة، مقارنة مع ما قطعته لحد الساعة، فبلغت أبواب المدينة. توغلت في الفضاء الواسع بين أسوارها. لا أدري كيف أشرح وبأي تأثر، مزيجاً من الفضول والقلق، لا أدري كيف أشرح بأي فضول أو قلق، شعرت أنني جزء من تلك الحشود التي كانت كما النهر ذي الألون المختلفة تتمايل في الأزقة، وتصب في الساحات الفسيحة، وتمتد في بهاء نحو الشمس.

قررت أن أتوقف هنالك لبعض الوقت، شيئاً ما بسبب التعب وشيئاً ما بسبب الفضول، وشيئاً ما أيضاً بسبب الحاجة لاتخاذ قرار أحسن، وأكثر من ذلك وعياً مني بأن تلك المرحلة تشكل، بطريقة ما، جزءاً من مصيري.

في(5) الذهب البني لخصلات شعرها، في الأبيض الوردي، لوجهها الصافي، في طبعها المتوتر والغريزي، حيث يرقد لطف وحش وديع وحماس شجرة بنسغها، وكيانها يلقي ببهائه في كل أجواء الحياة. تمايل صدرها، الثابت والقوي، له مرونة الحيوانات والجوع الطبيعي للجنور. كان كل كيانها ينهال علينا بسائل جد قوي حتى إنه يستحيل وصفه بالدقيق، وقوي لدرجة يشدنا إليها كما لو أن

حيويته هي تلك الشجرة المعروفة عند المسافرين القدامى والتي تقبض أغصانها كالأذرع بقوة على كل شقي يدنو منها. كل هذا، ربما، مبالغة لما كانت عليه، لأنها لم تكن سوى مجرد حيوان بشري وغريزي، يرتبط بالحياة بكل الغرائز ويشتهي في نهم كل الأشياء الطبيعية بطلاقة وروعة.

ما إن رأيتها حتى عشقتها. وما إن كلمتها حتى فقدت روحي من أجلها. عيناها، اللتان كانتا ناراً في حيرتي، نزلتا لهيباً إلى الأعماق النائمة في كياني. وجعلني لمس يدها أنسى كل شيء. بل إن وعيي، إذا كنت إلى جانبها، يكون ناراً متقدة في جسدي وتجعلني أشعر في شراييني برعشة ممتعة.

لا أدري الساعات التي عشتها منذ أن عرفتها. سعيدة، وفرحة بما أيقظته في ذاتي، كانت تحبني بدورها. كانت تربطنا وثائق خفية. يشعر بها كل واحد منا ويريد أن يشعر بها إلى الأبد. سجن جميل ذاك الذي تشعر فيه الإرادة كأنها في نوم مريح، ولا يرغب الذكاء في مهمة أخرى غير فهم سحر جديد عند الحبيب، وكلمات جديدة يقولها له لتعيد بشكل مختلف نفس الوهج، ونفس المنية، ونفس الرغبة.

كلما(6) أردت بقوة أن أركز أفكاري على الطريق يظهر وجه حبيبتي وسطها، يحجب نظري، فتسرني رؤيتها وتمنعني من رؤية الطريق الذي رأيته في الحلم. فكرت ألف مرة ألا أفكر إلا في الطريق وحدها، وغالباً ما كان فكري يرى ذلك الوجه الرائع يظهر ليمنعه من مواصلة التفكير.

كانت ألف حجة تظهر في فكري لتصرفني عن هدف كنت بالكاد أحلم به في هدوء. أحياناً أتساءل: إن كانت الطريق لا تستحق كل ذلك العناء لأنها أخذتني إلى حبيبتي. أتساءل إن لم يتم تنكيري بالطريق من أجل ملاقاة من أحب. كيف كان لي أن ألقاها، وأعشقها، إن لم أسلك الطريق. وبسلوك الطريق، وملاقاة من لم ألقه قط من قبل؟ ألم يكن ذلك هو غاية الطريق، والهدف من سلوكها؟ لقد خرجت بحثاً عن المجهول؛ تلك المرأة، قبل أن أعرفها، كانت مجهولة بالنسبة لي. والحب، قبل أن أجده، كان شيئاً لم أصادفه من قبل، لماذا لا أتوقف هناك، دون رغبة في التوقف؟ لماذا لا أريد ما كنت أرغب فيه؟ أي شيء آخر أرغب فيه، إن لم أكن أريد المزيد، إذا كان كل ما كنت أريده هو تلك التي أعشقها؟

هذه الأفكار، وآلاف الأفكار الأخرى، بعفويتها وبساطتها، كانت تشغل فكري، وتشغلني لأنها لا ترضيني، ولم أكن أملك لها جواباً. لم يكن لدي جواب، لأنني كنت أضعها متسلسلة، فأعرف مسبقاً أنها من دون جواب. ولم تكن ترضيني، رغم أنني لا أملك لها جواباً، لأنني لم أكن أقبلها. لم تكن ترضيني لأنها لم تكن ترضيني. كان منطقي يرتاح لمنطقها؛ لكنني لم أكن أرغب في إرضاء منطقي. وإن لم يكن لأجل المنطق، لماذا كنت أستعمل حججاً لا تخدم ولا تقنع غير المنطق، ولا تتكلم سوى لغة المنطق؟

إذا ما فكرت في هذا الأمر، وبحثت في ذاتي عن أي طرف لا أرضيه، أتساءل، بالطبع، إن لم يكن العقل، فسيكون الفؤاد الذي يجيبني إن كل شيء تشغله صورة المرأة المحبوبة. أي حرب هذه التي تدور رحاها بدواخلي مادام العقل والفؤاد في نفس الصف، وما دامت الإرادة هي الغنيمة التي يحارب من أجلها، ومع ذلك ما زالت في الظل قدرة مجهولة لا يستطيع الفكر والقلب معاً هزمها ولا هدمها؟ هل تستمد ربما قوتها من سرها، مثل العدو، الذي يخفي الليل أعداده، فيبدو كثيراً، لأن السر ينضاف إليه، ثم ينضاف إلى السر ما يتولد عنه من رعب، وينضاف إلى الرعب الخيال الذي يتيحه؟

أفكار جوفاء، كأنها حجج تقدم لشخص غبي، لا يفهم الحجج، ولا المنطق! لكن من يخاطب غبياً، بعد أن يتعب من الخطاب، يعرف أنه يتكلم سدى. لكني لم أكن أعرف من أخاطب، ولا لماذا لا يفهمني. كأن أحدهم شدني ليلاً من ظهري عن كثب فلا أستطيع أن أستدير لأراه، وحتى إن أدرت رأسي لا أرى سوى ما وراءه.

لم تكن ساعات، ولا أياماً، بل كل ساعة، كانت كأنها يوم، وأنا منشغل بهاته الأفكار، دون نتيجة. وكلما تحركت، كنت واثقاً أنني لم أبرح مكاني، مثل طفل فوق أرجوحة، مهما علا وارتفع لا يتجاوز الشجرة التي شدت إليها الأرجوحة، وما يتظاهر بأنه قطعه من مسافة في الجهة الأولى سرعان ما يفقده في الجهة الثانية. لكن ما يمتع الطفل ويسرّ جسمه، لا يمتع أبداً من ليس طفلاً ولا يسرّ ما يخالج روحه.

بيد أن كل هذا التردد كان له تأثير حقيقي ودقيق على حياتي. كل متعة، دون أن تكف عن كونها متعة، أصبحت ألماً بالنسبة لي. عندما أرى المرأة التي أعشقها، كانت تنتابني نفس السعادة المعتادة، لكني كنت أشعر أن ظلاً يخيم على تلك السعادة، أو يلفها بالسواد. كان قلقي داخلياً فقط، لأن الآخرين لا يلاحظونه، خصوصاً تلك التي، رغم أنها هي سبب سعادتي، كانت أيضاً سبب قلقي، وما دامت هي من أبحث عنها لم أعد أدري إن كنت أبحث عنها أم لا. إذا ما شعرت أنني أحبها أتساءل إن كنت أحبها. وإن كنت أحب شيئاً آخر، أتساءل عن أي شيء، إن لم أكن أحب سواها؟

حاولت أن أقنع نفسي أن هذا العذاب هو من الأمل، حين يكون الأمل هو أن المرء لم يفلح بعد بالمراد. حاولت أن أقنع نفسي أنها، بعد أن تكون لي، ستحمل لي تلك السعادة التي كانت تنقص سعادتي؛ وأن ألم سعادتي من نقصانها، وأنه أينما كانت ناقصة لم يكن لها وجود، وحيث لا وجود لها، وأنا ألاحظ عدم وجودها، أنتبه إلى أنني لم أكن سعيداً. لذا ظننت أن الأيام، وهي تتسارع، تأخذني نحو يوم الزفاف، وتحملني أيضاً إلى يوم الفرح، ذلك اليوم.

لكن أكبر عذاب - سرعان ما أدركت ذلك - كان هو أن أشعر، مهما كان سبب ترددي، أن الهدف من التردد هو أن أتخذ قراراً. وإن كان علي أن أتزوج تلك المرأة، التي طالما تمنيتها، فأي قرار سأتخذ، إن كان يجب أن أختار بين هذا القرار أو ذلك؟

وأي قرار آخر يمكن أن يكون سوى ألا أتزوج؟ وإن لم أتزوج ماذا سأفعل غير أن أهرب، وأسلك الطريق دائما؟

كل شيء في ذاتي كان يريدني أن أتزوج: الحب، والسعادة، والامتنان لمن أحب، والخجل الذاتي من أن لا أجرؤ على ما أريد، ولا أنهي ما بدأت، ولا أنجز ما أقدمت عليه. إذا كان كل شيء يدلني على درب واحد، لماذا لا أسلكه؟

لم تكن تفصلني إلا أيام قليلة عن اكتمال سعادتي، عندما كنت لوحدي، في ساعة متأخرة من الليل، بعد أن عدت للتو من بين أحضان حبيبتي، فحاولت عن قصد تأجيج عذابي، حتى أهزمه أو يغلبني، وينجلي أخيراً ما كان يلفه الشك. ومن جديد استعرضت أمام عيني العقل كل حجج المنطق، وكلما أنجزت ذلك بدقة ترسخت صورة الحبيبة في الجسد، والتصقت بكل الحواس. ومرة أخرى، على نار العشق أدفأت، وصهرت، وتبلت حججي. ومرة أخرى، أخذتها نحو نفس تلك النتيجة. إذا كان كل شيء يدلني على درب واحد، لماذا لا أسلكه؟

لكن، هنا، فجأة، انقلب ضدي مسلسل حججي وكبحني. إذا كنت أريد شيئاً يمكنني أن أشير إليه، لأعرب صراحة عن أنني أريده، كالدرب مثلاً، فما أدراك إن كان طريقاً سأسلكه، وهو درب حقيقي! إذا كنت أبحث عن صورة شيء لا يتوقف لأقتنع بأن أتوقف، فكم سيكون نصيب هذا الشيء من الحقيقة! إذا كانت صورته تفيدني في إضفاء الحقيقة على حجتي، فكيف يمكن لذلك الأمر ألا يكون حقيقة، ومن أين أخذت تلك الصورة؟

دون أن أفهم نفسي؛ دون أن أجرؤ على تأويل ذاتي، أوقفت تفكيري. كأن الأفكار قد انفضت من حولي. بقيت في الخلاء داخل ذاتي.

وفجأة، التفتت عيناي إلى الوراء، إلى بداية الرحلة، إلى الإحساس القلق الذي أخذني إليها، إلى القدر الغامض الذي وضعها في روحي. وفي لحظة من الأفكار المتعددة، تذكرت.

توجهت مرة أخرى، إلى ذلك الماضي البعيد، إلى تلك اللحظة قرب سور المزرعة، حيث ظهر أمامي الرجل ذو الملابس السوداء. ومن جديد رددت بصوته مع نفسي الكلمات التي قالها:

- لا تحقق في الطريق؛ اسلكها حتى النهاية.

ولأول مرة، كما لو أنني لم أنسه، سمعت نبرة جوابي السلبي ثم كلماته، بعد ذلك:

- لم يحن الوقت بعد؛ لن أرحل إلا عندما أشعر بقلق التوقف.

وقد توقفت! كم يوماً توقفت؟! واحسرتاه، كم توقفت مسروراً! توقفت لأنني كنت أعشق، وأرغب، وأحب. لكن ماذا كان العشق، والرغبة، والحب، سوى التوقف «على الأقل رغبة في الدرب»(7). هل توقفت لأنني كنت أحب؟ لكن كيف أتوقف من دون سبب؟ هل أسرني وجهٌ ساحر؟ وما الأسر سوى الحيلولة دون متابعة السير؟ وما السحر سوى التوقيف؟

للحظة كنت ما أزال أسمعني أعاني، فبدا لي أن فكري ليس به قدرات بل قلق. ثم ترددت لحظة مرة أخرى. بعد ذلك، وكأني إله حكم عليه بالموت الذي خلقه هو نفسه، قررت الرحيل. لا أستطيع أن أؤكد كم كلفني الرحيل، وليس بإمكان أي كان أن يقوم بذلك مكاني. لكني قررت أن أرحل، أن أذهب، وأغادر. وضعت فوق كتفيّ متاع المسافر. كان خفيفاً لأن ما ثقل عليّ هو القلق، ذلك الإحساس الوحيد الذي كان ينتابني. ثم رحلت وأنا أبكي عالياً داخل دمي وحياتي. رحلت مهرولاً، في عز الليل، هربت، بغضب مجنون، كما لو أنني أريد أن أذهب إلى أبعد من ذاتي، أو أخلف ظلي ورائي. جريت، وجريت، وجريت فشعرت كما لو أن الزمن قد توقف وأنني لا أتحرك، كأنني متوقف، سجين في زنزانة ضيقة من معاناتي.

لكني رحلت. كنت أحمل روحاً جافة، قاسية، منتهية.

وفي مركز قعرها، كأنها قطرة طل رقيقة، كانت ترقد سعادة غامضة لانعتاق عظيم.

خرجت أبكي إلى أقصى باب في المدينة.

وأمامي، نهر جامد تحت ضوء القمر البارد، كانت الطريق تمتد إلى ما لا نهاية.

تذكير بالأحداث السابقة

وملخص نهاية القصة(8)

آنا ماريا فُريتاش - تيريسا ريتا لوبيشْ.

في بيت والديه. يزوره الرجل ذو الملابس السوداء، ويسأله عن اسم لا يستطيع تذكره بعد ذلك أبداً، ودون أن يعرف السبب، يقترح عليه الفكرة المقلقة بأن يذهب للبحث عنه عبر العالم.

ورغم أن الأبوين بكيا وتوسلا إليه ألا يذهب، فقد اتخذ قراره وأخذ يسير، إذ خرج من بيته، في المدينة الشاطئية، متوغلاً شيئاً فشيئاً داخل البلاد.

ثم قضى بعض الوقت في أول مدينة داخلية وصل إليها. هناك عشق فتاة ذات جمال استثنائي وشهواني (اللذة). كان معدن خاتمها من[....](9).

بعد أن شعر بجاذبيتها الجارفة، تمكن (لأنه لم يستطع أن يكف عن التفكير في الرجل ذي الملابس السوداء الذي دفعه للبحث) من أن يستجمع قواه ليتخلص من حبها، ويتركها، وهو ما قام به ليلاً، في ما يشبه الفرار. فشعر بالفرح وقد تخلص منها، لكنه في الوقت ذاته أحس بالحزن لذلك الفراق، حيث يبدو أنه قد ترك كل ما يصنع بهجة الحياة ويجعلها حرية بالعيش.

في المدينة الثانية، بعيداً أكثر داخل البلاد، حيث حل وعاش لبعض الوقت، عشق فتاة أخرى (المجد). جمالها مادي، لكنه ذو مسحة روحانية. ينظر إليها الجميع عندما تمر، سواء رغبوا فيها أم لم يرغبوا. كان معدن خاتمها من [....]. لكنه ذات يوم تذكر هدف رحلته، ورغم ما كلفه ذلك من معاناة استطاع أن يفترق عنها ويتابع سفره. رحيله الآن لا يشبه الفرار، لكنه ما انفك يلتفت عدة مرات إلى الوراء. لم يودعها كذلك، لكن، وهو يتركها، شعر أن عزاءه أخف من

عزاء المرة السابقة، رغم أن فرحته بالنصر كانت أكبر بكثير.

في المدينة الثالثة، الواقعة في أعلى جبل عظيم، تحيط بها أسوار صارمة وكئيبة، عشق فتاة ثالثة، قشتالية عريقة من تلك المناطق، هي سيدة المدينة دون منازع. إنها تمثل السلطة. كان معدن خاتمها من حديد(10). حدث له ما وقع في المرتين السابقتين، مع بعض الاختلافات الضرورية. لم يكن حبه لهاته، كما في المرة الأولى، عشقا جنونياً يستحوذ على الذهن، ولا كما في المرة الثانية، رغبة جامحة يغلب عليها القلق أكثر من التشويش. لقد أحب هذه الأخيرة بعشق هادئ ومتوهج. كان جمالها جليلاً وشامخاً. وبين ثنايا عباءتها تكمن جلالة عظمتها. وحدث نفس الشيء. تنكر هدفه، فرحل، ولم يجرؤ أيضاً على أن يودعها، رغم أنه زارها، لكنه لم يخبرها أنه يراها لآخر مرة. «من بعيد، في الطريق عبر السهل، نظرت ملياً إلى الأبراج العالية عند قمة الجبل، وكلها من ذهب صقيل يلمع تحت شمس الغروب».

لقد توغل الآن في المناطق الداخلية من البلاد، بعيداً عن المدن. ثم بلغ بلدة هادئة، عند منحدر أحد الجبال، حيث كل شيء هادئ ورائع. تغطي القناطر النهر الذي يعبر الوادي. المنازل متقاربة وسعيدة. وهناك عشق ابنة راعي الكنيسة، فتاة جميلة، على درجة كبيرة من عذوبة المعاملة ووداعة الطبع حتى إنها تتجلى وتصير روحاً. أحبها حباً مفعماً بالحنو، يكاد يخلو من العشق. كان معدن خاتمها من[...]. وفي الأخير، حدث له ما وقع في المرات السابقة. تأخر كثيراً هذه المرة، لكنه رحل في النهاية. ودعها فبكت. عندما غادر البلدة شعر بالأسف، لأنه يبدو أن كل ما هو عذب وخالص قد هجر حياته. توغل أكثر داخل البلاد، فأصبحت البادية أكثر بداوة والجو أكثر غرابة وصفاء.

بلغ قرية صغيرة، ضائعة لا ترى، حيث مكث وقتاً طويلاً. أحب بعشق هادئ يكاد يخلو من الرغبة والحنان، وليس فيه غير الإخلاص والاحترام، فتاة تعيش لوحدها تتأمل كل شيء، تكاد لا تتكلم مع الآخرين، صامتة وطاهرة. إنها الحكمة. كان معدن خاتمها من [...]. وفي الأخير، رحل أيضاً. ودعها ورحل. كل وداع يكلفه معاناة أكبر، وفي كل مكان جديد يبدو له أنه لن يستطيع مغادرته. ومثل تلك التي تمثل الحب، حاولت هذه أن تشده، وحدثته عن الحياة السعيدة التي لا يقوم فيها المرء سوى بالتأمل ولا يسعى سوى لفهم الأشياء. لكنه رحل، أكثر فأكثر حزناً.

وهو يتقدم داخل البلاد، كان يتوغل في مناطق معزولة. وصل هذه المرة إلى بيت منعزل، تحفه أشجار السرو، وقربه لا ينقطع خرير ماء منهمر، يدعو ليس فقط للتأمل، بل للسكينة المطلقة. تقطن ذلك البيت فتاة ذات جمال فظيع وغريب. عشقها أيضاً. طبعها هادئ ورفيع، يشعر من يحبها كأنه قد حصل على عزاء التخلي عن كل شيء. حضورها ينسي المرء كل كرب وطريقة حديثها تمسح الدموع عن الأعين. إنها الموت. تضع في يدها الطويلة والشاحبة خاتماً من فضة. وأخيراً، رحل أيضاً. أرادت أن تشده، فحدثته ليس عن نفسها، بل عن هدوء مسكنها بعيداً عن كل شيء، عن الصوت البارد والخفيض للماء المنهمر دون توقف، عن الهمس اللطيف للأوراق التي تكاد لا تتحرك. لكنه تذكر أنه غادر بيته الذي نسيه تقريباً بسبب الرجل ذي الملابس السوداء بعد أن طرح عليه ذات يوم سؤالاً لم يعد يذكر فحواه.

رحل، وبعد أن مشى طويلاً، وصل إلى ما يشبه كوخاً خشناً بني، كما لو كان سقيفة، عند منحدر أحد الجبال. هناك ظهرت له فتاة سرعان ما أحس نحوها بحب لا يشبه أي حب آخر مما عرفه من قبل. لم يكن يعرف إن كانت الفتاة جميلة، أم أنيقة، أو كيف كانت بالضبط. كان يعرف فقط أن في ذاتها تشكلت كل تلك الرغبات، وأنها هي أيضاً، بعد أن نالتها وتملكتها، لم تكن تعرف لها شكلاً ولا صورة. إنها تمثل شخصيتها بالضبط. تضع في أصبع يدها، البسيط والخالص، خاتماً من ذهب. عشقها بحب ليس به رغبة، ولا حتى ولع - حب مجرد من كل شهوة ومن كل زهد - حب من لقي من كان يبحث عنه منذ مدة ويشعر بشيء يفوق السعادة. لكن، هناك تذكر أنه لم يأت بحثاً عنها هي. لذا شعر بحزن كبير، وقرر الرحيل. حاولت أن تشده. قالت له إنه حسناً فعل حين قدم إلى هناك، حيث لا يصل أي شيء من الدنيا، بما في ذلك ما يصدر عنه هو أيضاً من زهد. لكن، بعيداً، وراء حدود البلاد، لا يعرف إن كان أحد يسكن هناك. كان كل شيء مريباً وغامضاً. وأن عليه ألا يتخلى عنها. فقد سافر كثيراً وضحى بالكثير. وربما كانت هي سبب كل تلك التضحيات. أليس من أجل لقائها كان يبحث عن الرجل ذي الملابس السوداء في

اتجاه قاده في النهاية إلى ذلك المكان؟ كانت تلك أكبر غواية يواجهها، فكاد يستسلم. لكنه تنكر الإشارة الغريبة التي لم يوجهها له الرجل ذو الملابس السوداء، وبروح ميتة، فارغ الذات تماماً، رحل، رحل بعزم ثابت وسرعان ما توغل في أرض موحشة ومقفرة، لا طرق بها، ولا حقول تزرع، بل من دون حقول أصلاً، لا شيء غير السماء والأرض، وجداول قليلة واحد قبالة الآخر.

مشي أياماً وليالي، وأخيراً، في واد يخلو من جَمال الطبيعة ورغد العيش، وجد شيخاً زاهداً ذا لحية بيضاء، يعيش لوحده ناسكاً متأملاً، يجلس بمحاذاة كوخ وجهة بابه إلى الشرق. يغطي جسده فرو جلد خشن، يتغذى على الأعشاب، ويشرب فقط ماء جدول يكاد لا يسمع خريره. كان هدوؤه يفوق أي شكل من أشكال الهدوء التي رآها؛ ووجهه مرآة للسكينة، ليس انعكاساً للفرح، بل بالتأكيد للطمأنينة. قضيت (11) هناك أياماً جميلة، وقد تخلصت أخيراً من كل حب مهما كان نوعه. عرفت السعادة في ألا يملك المرء أي رغبة في امتلاك أي شيء. كانت تلك الحياة تجذبني دون أن تشدني إليها. لكنه تنكر ما كان يبحث عنه فاضطر للرحيل. لماذا؟ سأله الزاهد بحزن. هل يستحق العناء إدراك شيء آخر أكثر من هذه الطمأنينة المطلقة؟ (هنا الرمز هو الشمس، تلك الدائرة المنيرة والدافئة كل يوم. لم تكن ثمة عواصف ولا سحب). الزاهد هو الطمأنينة.

رحل. تابع المشي، متوغلاً في هذه المنطقة الجديدة، التي كانت تبدو أكثر فأكثر جدباً وخلواً من الحياة. وأخيراً، في منطقة ليس فيها سوى الحجارة في جبل ضخم وقاحل، رأى ذات ليلة ضوءاً متوهجاً. اقترب مندهشاً نحو المكان الذي ينبعث منه الضوء. فوجد أنه مغارة كبيرة يشتغل بداخلها حداد على سِندان مستعملاً ناراً عجيبة تبدو كأنها الشمس نفسها وقد جُردت من شكلها، وقلصت إلى جوهرها الناري الذي لا شكل له. (هنا الحداد هو الجهد، والطموح الذي لا يتوقف). هنا توقف كثيراً، لكنه اضطر للرحيل، دون أن يعرف وجهته. حاول الحداد أن يشده دون جدوى(12).

مشى قليلاً فوصل إلى منطقة يحميها سور صعب وشاهق العلو، ليس به ممر ويشكل من أقصى نقطة إلى أخرى حداً بين هذه الأرض وأرض أخرى لا يمكن تصورها. كأنه وصل إلى أقصى حدود الدنيا. اكتشف في النهاية أنه لو ضغط على حجر كبير من أحجار السور العظيم والصلب فإن الحجر يبدو كأنه يتحرك. جرّب ذلك. وفجأة، فتحت هوة، يتم النزول إليها عبر أدرج لا يمكن عدها بالبصر. وأخذ ينزل؛ فلم يعد يعرف كم من الوقت نزل ولا المسافة التي قطعها. تعب لكنه كان عازماً، فاستمر في النزول دائماً إلى أن وصل إلى ما يشبه فضاء دائرياً تنطلق منه عدة سراديب (كما بدا لعينيه كالعالدة). فلاحظ أن واحداً منها ينزل، وبه عدد أكبر من الأدراج. نزل عبر هذا السرداب الذي به منعرج في مكان ما. عندما تجاوز نقطة معينة في المنعطف، شعر فجأة بشيء من الضوء، الذي بدأ يزداد كلما تقدم عبر السرداب. وأخيراً، أصبح الضوء قوياً بشكل مدهش، لكنه لم يكن مركزاً مثل ضوء الشمس ولا حارقاً مثل ضوء النار. وصل أخيراً إلى قاعة واسعة يملؤها هذا الضوء وليس بها من مخرج سوى الباب الذي دخل منه. كانت تلك القاعة مليئة بالضوء الذي لا ينطلق من أي نقطة، لكنه مشع كالهواء، يشغل القاعة فلا يعرف مصدره. لم يكن ضوءاً حارقاً، وليست بها النار الملازمة لكل ضوء. كان ناراً من دون نار مطلقاً، ضوءاً سائلاً، مجرداً من أي شيء ينكر بالضوء المادي. وأخيراً، في الغرفة، كان يجلس إلى إحدى الطاولات الرجل ذو الملابس السوداء.

ملاحظة

إلى غاية نهاية الفصل الرابع، تحمل الوثائق الأرقام من 144U إلى 15 في المكتبة الوطنية البرتغالية. قمنا بحذف ثلاث صيغ نصية مختلفة في البداية، كما حذفنا بعض الهوامش.

يحمل الفصل الرابع - نحن من وضع هذا الترتيب، لأن هذا الفصل في الأصل يحمل رقم 2 لصيغة أخرى - الأرقام 27 (22) 6 E - 5 إلى 6.

قمنا بحذف الجملة الأخيرة غير الكاملة: كان هو الفتاة(13).

وتابعنا القصة باستعمال الوثائق الموجودة في الدفتر تحت أرقام 144U-19 ومن 19 إلى 25 ظهر الصفحة، متجاهلتين مقطعين منعزلين في الصفحة الموالية.

وقررنا إضافة ملخص نهاية القصة غير الكاملة، وفق الوثائق التي تحمل أرقاماً من 27 (22) 6) E - ومن 1 إلى 4.

---

(1) فرنانو بيسوا، قصص مختارة، ترجمة سعيد بنعبد الواحد، منشورات مجموعة البحث في القصة، الدار البيضاء، 2009.

(2) هنا ترك الكاتب بياضاً في النص. (محققتا النص، آنا ماريا فْريتاشْ وتيريسا ريتا لوبيشْ).

(3) كلمة لا يمكن قراءتها. (محققتا النص، آنا ماريا فْريتاشْ وتيريسا ريتا لوبيشْ).

(4) بين معقوفتين في النص. (محققتا النص، آنا ماريا فْريتاشْ وتيريسا ريتا لوبيشْ).

(5) هناك فجوة واضحة بين هذا المقطع وما سبقه. (محققتا النص، آنا ماريا فْريتاشْ وتيريسا ريتا لوبيشْ).

(6) ندرج هنا مقطعاً من الدفتر رقم 144U الذي يبدو أنه يتناسب مع تسلسل الأحداث. (محققتا النص، آنا ماريا فْريتاشْ وتيريسا ريتا لوبيشْ).

(7) بين معقوفتين في النص. (محققتا النص، آنا ماريا فْريتاشْ وتيريسا ريتا لوبيشْ).

(8) هنا النص كتبه فرنانو بيسوا. (محققتا النص، آنا ماريا فْريتاشْ وتيريسا ريتا لوبيشْ).

(9) تشير العلامة [....] إلى حذف في النص الأصلي للكاتب. (المترجم).

(10) كلمة غير مؤكدة. (محققتا النص، آنا ماريا فْريتاشْ وتيريسا ريتا لوبيشْ).

(11) في هذه الجملة والجمل الثلاث الموالية، ينتقل الكاتب للحديث بضمير المتكلم. (محققتا النص، آنا ماريا فْريتاشْ وتيريسا ريتا لوبيشْ).

(12) جملة مشكوك في صحتها. (محققتا النص، آنا ماريا فْريتاشْ وتيريسا ريتا لوبيشْ).

(13) تعود «كان» هنا على الرجل ذي الملابس السوداء. (المترجم).



أمير تاج السر

العامية والفصحى في الرواية

سؤال وُجّهَ لي كثيراً، ولا بد أنه وُجّهَ لغيري من كتّاب السرد، الذين لا يكتبون حوارات أو جملاً من لهجتهم العامية، في نصوصهم.

لماذا لا تكتب حوارات الشخوص بالعامية؟

بالنسبة لي، أنا أعتز باللهجة العامية باعتبارها هي اللهجة المحكية للشخوص وللمجتمعات، ولن تجد أبداً شخصاً يحكي بعربية فصيحة، حتى لو كان يخاطب آخر ليس من بلاده، فغالباً ما يحكي بلغة بلده أو لغة وسيطة مشهورة كالعامية المصرية مثلاً، التي يفهمها كل مواطن عربي تقريباً. لكن حين نجيء لكتاب سردي، لن يكتفي بمحلية المطالعة، وسيذهب إلى بلاد أخرى قد لا تفهم عامية بلد الكاتب، أو يسعى مستعرب أجنبي لترجمته للغة أخرى، يبدو الأمر عصياً، أن تضع لهجتك غير المستخدمة خارجياً، في نص تصدره خارجياً.

لقد قال لي أحد القراء مرة، إنه يبدي استغرابه من الحوار الذي يدور بالفصحى بين شخصيات بسيطة وقد لا تكون متعلمة لتتحدث بهذه الطلاقة، وإنه يفضل لو كنت استنطقتها بطبيعتها، وجعلتها تتحدث باللغة المحكية التي تستخدمها بشكل يومي، وضرب مثلاً بشخصية زيتون الأعرابي البسيط الذي تبرع للمغني بكليته، في رواية «زحف النمل».

أتفق مع القارئ، أن الأمر يبدو خارجاً عن المألوف، وفي الواقع لا يمكن أن يتحدث زيتون هكذا، لكنها ضرورات الكتابة كما ذكرت، وإن النص ليظل نصاً منتشراً وقابلاً لقراءته في المغرب والجزائر مثلاً، يجب أن يكون هكذا، ومن حسن الحظ أنني لا أستخدم الحوارات كثيراً، وغالباً ما أكتب سرداً صرفاً، في كثير من الأعمال.

على أنني أستخدم العامية أحياناً، وذلك حين أكتب قصائد تراثية داخل الروايات، أو أغنيات يرددها الجميع، وكتبت أغنيات المغني أحمد ذهب كلها باللهجة العامية، في «زحف النمل». ومن المؤكد أن تلك الأغنيات لم تقرأ بطريقة صحيحة ولم يصل مغزاها لآخرين لا يعرفون كيف تنطق وتفهم العامية السودانية التي كتبت بها، وتذكرت عدم فهمي للأفلام المغربية أو الجزائرية التي شاهدتها، وكيف أنه توجد ترجمة للعامية التي تدور بها الحوارات، أسفل كل فيلم، هنا ليس ثمة غرابة ولكن مساعدة من صناع الفيلم، وأيضاً مساهمة في انتشاره، لأنه لم يصنع أصلاً ليشاهده المغرب العربي فقط.

بالنسبة للأعمال الكتابية المصرية، التي كتبت بالعامية، فهي كثيرة. هناك روايات كتبت كاملة بالعامية، سرداً وحواراً، وأعمال أخرى كانت عاميتها في الحوار، ومع ذلك يقرأها الجميع بلا توعك ولا إحساس بعدم الفهم، فقد صنعت العامية المصرية شهرتها منذ زمن بعيد، وأصبحت شبيهة بالفصحى من ناحية سعة التداول، والفهم حتى لدى الآخر غير العربي، وشاهدت مترجمين أجانب يكتبون على سيرهم الذاتية، أنهم يجيدون العربية والمصرية. هنا يستطيع الكتّاب أن يستنطقوا الشخوص بعاميتهم بلا جدال، ولعل هذا هو السبب الذي جعل الصحافيين والقراء يسألون دائماً عن سبب تحميل ألسنة الشخوص لدينا، بما لا تستطيع حمله في الواقع، قطعاً يقارنون كتابتنا بالكتابة المصرية.

مازلتُ معك

محمد سليمان -مصر

١- نَدّاهة

كندّاهة
باغَتَتْني القصيدةُ ذات مساء بعيد
كندّاهة أَسَرَتْني
عندما فوق جسْرٍ تَعرَّتْ
وغنَّتْ ... وأنّت
وصَبَّتْ على الماء ناراً
فلمَّتْ جهاتي
ولوَّنت الأرض تحتي
....
أقرُّ احْتَضَنْتُ براكينَها
وانْهمرت عليها
وقلت ... ستمْحو ذنوبي
وتخْتارِ ناري ... ونِصْف سريري
وتلتفُ بي
وقلت ... ستَغْفرُ لي
عندما بالمرايا أحاصرها
وتمنحني حين أسبح فيها
بساتينَ زاهيةً
وسماءً جديدة
أقرُّ انصهرنا معاً
وانْسكبنا
وغِبْنا معاً في البراري
ولكنها لم تزل تبدِّل أعشاشها
كاليمامِ
وأشكالها كالغيوم
لتبقى على جِسْرها شابَةً
وجنابةً
وبعيدة.

٢- مازلت معك

لك نِصْفُ الكوبِ ولي النصف الآخرْ
فانس قليلاً لون مِدادي
وزوابع صوتي
وأخاديد حروفي
واملأ هنا الكوب معي
بوجوهكَ
وأناشيدكَ
أو بمحارٍ يطفو أحياناً ويُهلّلُ ..
أو يتوارى في الأعماقِ كسِرّ
....
هل طهّرت فضاءك وتحرَّرْتَ
وصرتَ لذاتك سلطاناً وأباً؟
أم مازلتَ ككل الأسرى
ترسم نافذةً
في الحلمِ
وباباً
وتخزّنُ في داخلك عواصفَ ساخِنةً
وظلالاً
ورجالاً معك حَبَوا
وحروباً؟
مازلت معَكْ
فاملأ نصفَ الكوب إذاً
وانسَ قليلاً وجَعَكْ.

٣- لم تمطر

لم تمطرْ هنا العام
ليصير الأخضرُ بحراً
والفضيُّ سماءً
والأزرقُ موجاً حول السفنِ
يحطّ ويعْلو
لم تمطرْ ... قلتُ لكم
كي أصبح نهراً



وأحابي السمك .. وصيّاديهِ
وحراسَ الأشجارِ
وأمنحَ صوتي لونَ الذهبِ
وأغْسِلَ موسيقاي
وقمرَ الصيف العالي
لم تمطرْ .. قلتُ .. لكي أتَسامى
وأعودَ بكيس مُزْدحمٍ بمحارٍ

وبِسِرْب نجومٍ
الأرض فقط تتثاءب حولي
لتُبدِّلَ أسماءَ الأشياءِ
وتقذفَ جمراً وجماجمَ وثعابينَ
ومهووسين اعتصموا
بأساطير الربع الخالي
....

لم تمطر هذا العامْ
لأطهِّرَ لغتي حرفاً حرفاً
وصهيلَ خيولي
وأشُدَّ من النافذة سماءً أصْفى
ألتفّ بها
وأنامْ.

متوالية حسابية

بشير عزّام - لبنان

اعتادت دنيا أن تعدَّ أدراج أي سُلّم ترتقيه. عادة قديمة تأبّطتها دنيا أيّام طفولتها، كـ «دبدوبٍ»، واصطحبتها معها من هناك، رافضةً الإفراج عنها مع تقدّمها في السنّ. ولأنها عادة من الطفولة، ذلك المكان الغائم كغرفة «سباونا»، فإنّ البحث عن أسباب العادة تلك عناءٌ بلا طائل. بعضنا حمل معه عادة قراءة محتوى كلّ اليافطات واللوحات الإعلانية بصوت مرتفع بينما يكون متنقّلاً في سيارة. منّا من لا يزال يعمد إلى نقر أنفه بإصبعه خلسةً حتى حين يكون وحده، ويكون ثمّة محارم ورقيّة في المتناول. بنفس الآلية الغامضة، اعتادت دنيا أن تعدّ أدراج السلالم صعوداً. وقد ساهم في شحذ هوايتها تنقّل أسرتها الدؤوب خلال سنين الحرب بين عدد كبيرٍ من البنايات. بينما كان غول القصف يطارد الأسرة البيروتية من بناية إلى أخرى، كانت دنيا تصقل عادتها سرّاً، حتى صارت العادة السرّية إدماناً معلناً.

بيتهم الأوّل، الشقّة التي في محلّة رأس النبع، هو بيت الـ 38 درجة؛ بيت جدّها لأمّها في محلّة المزرعة هو بيت الـ 12 درجة (طابق أوّل)؛ بيت «عمّو أنطوان»، زميل وصديق والدها، في حيّ السيوفي - والذي لم يقضوا فيه سوى ليلتين خلال «حرب العلم» - هو بيت الـ 54 درجة؛ وهلمّ جرّا. لكنّ العادة تلك لم تقتصر على البنايات. حين انتقلت للدراسة الجامعية في باريس، أحصت عدد درجات برج إيفل، وتلّة التروكاديرو، وقوس النصر، وبجهد ميداني شخصيّ غير مبرر، لأنّ الأرقام تلك معروفة ومحسوبة منذ عقود.

بدأت عادتها الرعناء هذه بالانحسار شيئاً فشيئاً بالتزامن مع وتيرة إنجابها للأطفال. في خمس سنوات، أُدخلت دنيا مستشفى التوليد أربع مرّات، وأخرجت في كل مرّة حاملةً طفلاً واحداً على الأقل على صدرها. ومع الاكتظاظ التعسفيّ لحياتها المنزلية، التي يصدف أنّها تدور في الطابق الخامس من بناية في شارع الحمرا، أصبح المصعد شرّاً لا بدّ منه بالنسبة لدنيا. لكنّها مع الوقت راحت تعتاد المصعد، وتقرّ بكونه حاجةً عمليّة، كاظمةً نزق عادتها البالية. هذا، إلى درجة أنّ عاشقة الأدراج السابقة باتت، كغيرها من البيارتة، تشتم الحظّ والدولة أحياناً حين تصل بنايتها وتجد التيار الكهربائي مقطوعاً، والمصعد، بالتالي، مشلولاً.

مرّة، انقطعت الكهرباء، بينما المصعد يأخذ نَفَساً عادياً بين طابقين، وحين عادت لم تعد الحياة إليه. لسبب تقنيّ ما تعطّل المصعد، كما قد يحصل في أشرف البنايات في أي بلدٍ في العالم. تمّت الدعوة إلى اجتماعٍ للجنة البناية التي بلا ناطور. لم يكتمل نصابُ اللجنة، لكنّ الاجتماع انعقد رغم ذلك. زوج دنيا لم يحضر لانشغاله بعمله في هذا الوقت من النهار. بعد ساعتين من النقاشات الحادّة، التي شهدت تطاولات غير لائقة، اقترح رئيس اللجنة الاستنجاد بفنّيي وكيل الشركة المصنّعة للمصعد، على أن يتمّ تقسيم تكلفة الصيانة على جميع الشقق بالتساوي. انبثق حلف ضرورةٍ غير مفاجئ بين ساكني الشقق الستّ في الطابق الأرضيّ والطابقين الأول والثاني، وأعلن الحلف أنّه غير معني بالمشاركة في دفع تكاليف الصيانة، لأنّ ساكني هذه الطوابق لا يستفيدون من المصعد أصلاً. حصل عراك. جاءت الشرطة. العميد الركن الساكن في الطابق الرابع تدخّل، وأخرج جاره موظّف المرفأ، الذي في الثاني، من نظارة مخفر محلّة «عين المريسة»، بعد ضربه لرئيس اللجنة. جرى تبادل اعتذارات، لكن المصعد بقي معطّلاً.

فيما اضطرّت دنيا لارتقاء السلالم الثمانين مجبرةً، بدأت عادتها القديمة تنبعث لا إرادياً. تكون محمّلة بالأولاد وترسانة حاجيّاتهم، ورغم ذلك تعدّ الدرجات. لو كان أحدنا في زيارةٍ لبيت العميد، الذي في الرابع، وصودف خروجه مغادراً في لحظة وصول دنيا إلى الرابع، حاملةً الطفولة وتوابعها في طريقها إلى شقّتها، فإنّه على الأرجح سيسمع صوت امرأةٍ لاهثة باتت تعدُّ بصوت عالٍ، في ردّة فعل نفسية عفويةً تبتغي تشجيع الذات على إكمال المسيرة، في ما يشبه غناء البحّارة: «ستّون، واحد وستّون – اترك شعر أختك يا صبي! - ، ثلاثة وستّون...».

شيء غريبٌ حصل يوم تشجّعت دنيا للمرّة الأولى على ترك أولادها جميعاً في عهدة خادمة الطبيبة ساكنة الشقة المقابلة، لقاء عشرين ألف ليرة، وذهبت - دون إخبار زوجها الملتهي بشغله في هذا الوقت من النهار - لمقابلة كارول، صديقتها العائدة من باريس في زيارة. شربتا النبيذ سوياً، وأكلتا جزراً مقطّعاً سوياً، ودخّنتا سوياً، وبكت دنيا حنيناً لوحدها. حين عادت غصباً عنها إلى الشقّة المليئة بالأطفال وكراكيبهم، استعانت بعادتها القديمة لتهوّن مشقّة صعودها إلى حياتها الفعلية. عدّت الدرج، فيما عيناها تسترجعان مشاهد الضحكات الكثيرة التي سقطت من فمها كلّما انحنت وحبيبٍ فوق جسرٍ من جسور باريس، فابتلعها نهر السين إلى غير رجعة. مادت عيناها بالدموع فيما تزلط راغمةً الدرجة الأخيرة، كملعقة دواء سعال كريهة الطعم، وزفرت: «واحد وثمانون».

واحد وثمانون؟! هل أخطأت في العدّ للمرّة الأولى في



حياتها؟ شقّتُها الحالية هي شقة الثمانين درجة. يبدو أنها متعبة جداً. أشعلت سيجارة أخيرة أمام عتبة الشقّة، نفثت مع دخانها السلالم، والأرقام، وباريس؛ أطفأتها، ثم دلفت عالمها الحقيقيّ المدجّج بالأطفال.

لكن الأمر تكرّر، وصبيحة اليوم التالي مباشرةً. حين وصلت شقّتها راجعةً من موعد تطعيم لصغيرتها الرضيعة ضد فايروس التهاب الكبد الوبائي (ب)، توقّف عدّادها، لمفاجأتها، عند الرقم اثنين وثمانين. تملّكتها رعشة. أدخلت ابنتها المنزل، دسّتها في سريرها، وهرعت نازلةً إلى مطلع الدرج في الطابق الأرضي. ارتقت السلالم من البداية وعلى مهل، وراحت تعدّ بتركيز. حين بلغت الرقم ثمانين، كان ما زال أمامها أربع درجات لكي تبلغ عتبة طابقهم الخامس. تسمّرت رعباً في مكانها للحظاتٍ، ثمّ هوت.

بعد أيام، بعد تعافيها من آثار السقطة (قالت لزوجها، الملتهي بشغله، بأنها تعثّرت على الدرج «اللعين»)، أقنعت نفسها بأنّها كانت تمرّ بوضع نفسيّ عصبيّ لا بدّ، وهو أمر يحصل في أشرف الحيوات الأسرية. ذهبت لعيادة حماتها برفقة الأولاد جميعاً، ووجدت نفسها تعدّ أدراج سلالم بيت حميها، وتجد العدد صحيحاً: 14. في طريق العودة إلى المنزل فكّرت بأنّها لن تعدّ الدرجات هذه المرّة، لكنّ عادتها اللئيمة انتصرت عليها، وها هي تكتشف بوصولها إلى عتبة الباب أنّ شقّتها صارت على ارتفاع ثمانٍ وثمانين درجة. بات واضحاً أنّ الأمر ليس خطأً في العدّ. الدرجات في هذه البناية التي بلا ناطور تتزايد. الشقة تبتعد صعوداً. بيتها يتعالى. داهم دنيا لحظتها شعورٌ مفاجئ بأنّها ربما تكون حبلى.

عادت أدراجَها نزولاً، وتوجّهت نحو الصيدلية القريبة التي يعمل فيها الشاب الوسيم - الذي يشبه أحداً ما، لكنها ما زالت عاجزةً عن تحديده - واشترت آلة فحص الحمل الصغيرة. عائدةً، ارتقت ستّاً وتسعين درجة كي تبلغ بيتها، وكي تتثبّت، دون كثير عناء، أنّها حامل بالفعل. لم تخبر زوجها هاتفياً، هو الملتهي بعمله في هذا الوقت من الحياة. فكّرت كثيراً بما يجب فعله. كلّما نزلت مرّة من الشقة وعادت، سيزداد عدد الدرجات بوتيرة متوالية حسابية. شاخصةً في المرآة المتّسخة التي على باب المصعد في طابقهم الخامس، راحت تقلّب في رأسها النهاية المنطقية لهذا المأزق. فكّرت في عدد الدرجات الذي سيظلّ يزداد إلى ما لا نهاية، مهدداً إيّاها باحتمال أن يأتي يوم تصعد فيه الدرج إلى بيتها، حيث حياتها الزوجية وأولادها، فلا تصل. ستقضي عمرها على الدرج. سيصبح عدّ الدرج قصة حياتها.

وقفت مرآة المصعد المتّسخة تلك نافذةً شفيفة بين دنيتين: دنيا تريد أن تنزل الدرج الآن، وتغادر البناية دون عودة، باحثةً عن بيت أرضيّ؛ ودنيا تفكّر بأنّ القرار السليم الوحيد هو أن تدخل شقّتها الآن، ولا تخرج منها أبداً.

فجأةً، عاد التيّار الكهربائيّ المنقطع منذ ستّ ساعات، ومعه، شهقَ المصعد شهقةً عاليةً تؤذن بأنّ الحياة الميكانيكية دبّت فيه للتوّ، بالتزامن مع عودة التيّار ودون سببٍ واضح، تماماً كما فارقته.

ابتسمت دنيا. بكت دنيا.

باصُ أبي تسوقُهُ مارلين مونرو



سأفترضُ أنَّ عمري أوانها، كان سبع سنين. سأفترضُ أنَّ يديَ الغضة، قد تعرّقت بيمين أبي السائر بي، صوب الباب الشرقي من بغداد العباسية. سأفترض أنني لم أكن على منام وغطيط أحلم. سأفترضُ أنني كنت على مقعد الثانيِ الابتدائي. سأفترض أنني لم أكن ألثغ بالسين، ولا ألحن بلامٍ تقعد بفرجة نون. سأفترضِ أنّ الفلس الأحمر، ما زال عزيزاً. سأفترض أنني وصلت وأبي، الباب الشرقي من الحاضرة الذهبية، بوساطة باص مصلحة. أعني مصلحة نقل الركّاب المشهورة بهذا المسمى الرحيم. سأفترض أنني لم أغصْ سحيقاً، ببحر تلك التسمية. سأفترض أن الباص، كان أحمر بطبقة واحدة، وخشم مأكول منخره اليمين. سأفترض أنّ ذاكرتي معمولة من حديد. سأفترض أن أبي الحبيب، قد زرعني بحضنه الدافئ، كي لا يشيل جيبه المثقوب، سعرِ مقعدي الذي يشبه ثقله، ثقلَ عشاء عائلة. سأتنكر أنَّ أبي البديع، قد أطلقني من حضنه، بعد أول غياب لوجه الجابي. سأفترض أن الأبَ كان عاماً متعمداً في بناء امبراطورية «جيم». خمسة أبناء تبدأ أسماؤهم بحرف الجيم، وسادسهم يبسمل في العين. سأفترض أننا نزلنا بحديقة الأمة، من أعمال الباب الشرقي. سأتنكر أن وسط الحديقة، كان بركة ماء، يسير فوقها جسر. سأنبش ذاكرتي، وأرى أن البركة كانت عملاقة مثل

علي السوداني - العراق

بحر، وأن الجسر كان عظيماً. سأفترض أن أبي، شوّفني جارية فائق حسن، المدقوقة بمفتتح الحديقة، من صوب ساحة الطيران، ونقلني من ذاك الصوب، إلى أوّلها القائم على ساحة التحرير، ونيل جسر الجمهورية من صوب الرصافة. سأفترض أننا طققنا صورة، بالأبيض والأسود، تحت نصب الحرية، الذي خلقه وأزمله النحات الرافديني جواد سليم. سأتذكر أن أثاث النصب، قد بدا واضحاً في الصورة. ربما كان اسم المصور، فلاح. فلاح المصور، كان بوجه أحمر، وشعر مسروح. سأحرث الذاكرة، فأتذكر أنّ المصور ذا الخلقة الحمراء، كان سألني عن اسمي، فأجبت، وعن اسم مدرستي، ففعلت، وعن عدد الحروف الذي أحفظ، فعددتها حارناً عند منتصفها. فلاح رجلٌ ثرثار، رفض بقوة، تسلّم سعر الصورة من أبي. سأفترض أن حامل الكاميرا، فلاح الأرعن، قد قرصني من خدّي فبكيت. سأتذكر أن أبي، قد أحس بعار كبير، لأن القرصة أوجعتني، وأساحت دمعي، وصيّرتني مثل بنت دلّوعة. سأتيقن من أنني كنت سألت أبي، عن الكائنات الغريبة المدقوقة فوق نصب جواد سليم. سأتذكر أن أبي كان حدّثني عن بقرة أو ثور، وقضائب سجن وجندي وامرأة، وقنبلة، ورجل اسمه عبد الكريم قاسم. سأتذكر أن أبي ظل حريصاً على إبقاء يدي الغضة، نائمة في حضن يمينه الخشنة. سأفترض أن أبي كان سألني إن كنت أحسّ بجوع. سأقول له بوجه، لبس قناعاً سميكاً: بكيفك. سأجد في عتق الذاكرة، أن أبي قد جرّني نحو زقاق طويل، ممتد في الجانب المواجه لحديقة الأمة، عند استهدافها من وجه شارع الجمهورية. في خاصرة الزقاق، ثمة دكان حسين أبو العمبة. مطعم حسين كان أقرب تشبيهاً بكهف صغير محفور في جبل. سقف واطئ، والداخل يمسح الخارج بكتفه، ورائحة العمبة المفلفلة تكاد تنزل الطير من مخدعه. في دكان حسين، وهو رجل قصير مربوع مبتسم وشعره ملفلف، ومنظره لطيف، لولا تلك الثلمة التعيسة المنحوتة على سنّه القاطع، احتللنا ربع مصطبة من خشب وسخ. سأصرّ على أنني لست على حلم يقظة، أو حلم غطيط. سأكتب أن طعم سائل العمبة الكثيف، ما زال يلبط فوق لساني. سأتذكر أنني كنت على رغبة ضخمة، لتطميس أخير لقّة العمبة والبيض، بطاسة العمبة الكبيرة. طاسة بيضاء شاسعة مملوءة بمستحلب أصفر رجراج، وشرائح المانجا الهندية المخللة الحامضة. فوق الطاسة، جسر من خشبة ملساء، صفّت فوقها، ثمرات المانجا الخضراء، والفلفل الأخضر الحار المخلل، الذي إنْ قضمت منه، مثقال حبة، فإن النيران قد تخرج من حلقك وأذنك. سأتذكر أنني وأبي، كنا اكتفينا بالنظر إلى محمولات جسر الخشب، حالنا من حال أزيد زبائن وفقراء دكان الرجل الربعة حسين، حيث سيصل سعر حبة المانجا الواحدة، إلى سعر الوجبة كلها. سأتذكر أننا تركنا دكان الرجل القصير، ببطنين راضيتين مرضيتين. على مبعدة خمسين متراً، كنا بمواجهة دكان «وحيّد» بائع الملابس الملبوسة. أخبرني أبي أنّ وحيّد، هو أحد أعزّ أصدقائه، لكنني بعد خمس دقائق، فضّلت لو أنّ أبي، وصف نفسه، بأنه أحد الزبائن المؤبدين، قدّام عتبة وحيّد أبو اللنكة. سأتذكر بدقة، أنّ أبي قد اشترى لي من وحيّد الأبله وجه البومة، بنطروناً أسود، وقميصاً أبيض. لم يسألني أبي عن لوني الذي أحبّ. كنت أريد بنطروناً أزرق من صنف الجينز. وقميصاً أقلّ زرقة من البنطرون. في حرثة من حرثات الذاكرة المشتعلة، سأجزم بأنّ أبي الفقير، كان يسألني، مئة مرة ومرة، إن كنت مبتهجاً بهذه الرحلة. كنت استمتعت بالصورة التي ظهرت بالأبيض والأسود، على حائط جواد سليم، وأيضاً، بخلطة العمبة والبيض المسلوق والطماطة التي تنام في بطن صمّونة، شكلها مأخوذ من شكل زوارق دجلة. كذلك رائحة سوق الهرج، ومنظر هرج السوق والوجوه الغريبة، ونداءات البضاعة المموسقة. كانت الرحلة حلوة وجميلة،

على الرغم من أنها انثلمت قليلاً، بلون القميص والبنطرون، وبحذاء النايلون الحار الذي اشتريناه تالياً، من بسطة عبود الأقرع أبو القنادر. صرنا الآن في أول العصر، من ذاكرة منبوشة، مثل قبر مخسوف. عادت يدي ثانيةً، ونامت بيد أبي الكبيرة، حتى صرنا بباب دار سينما عظمى، اسمها سينما غرناطة. شيت طويل يغطي جبهة السينما، لا أتذكّر منه الليلة، سوى ذلك البطل الوسيم، يمتطي حصاناً قوياً، وتشيل كتفه، بندقية، ويتسوّر وسطه، بحزام طلقات، ومسدس أبو البكرة. لم يقترح أبي عليّ دخول السينما، ويبدو أن سنواتي السبع التي كنت أمشي وأتوكّأ عليها، لم تقنعه بالأمر، فاكتفى بمباوعة صور محبوسة داخل جامخانات حائطية، وهي لقطات فوتوغرافية، مستلة من الفيلم المعروض، والأفلام التي ستنعرض تباعاً من على شاشة غرناطة المدهشة. سأتذكر أنّ أبي قد تسمر طويلاً، أمام واحدة من تلك الجامخانات. أفلت أبي يدي هذه المرة. سأتذكّر أنه طلب منّي، أن أتفرج على جامخانة الكاوبوي والهنود الحمر. سأتذكر أن والدي البديع الحنون، قد داخ وسكر على صورة امرأة فاتنة، مرة بملابس البحر، التي تكوّر المؤخرة، وثانية بملابس تتيح رؤية القسم الفائر من الثدي، وثالثة تجعل الناظر يتشاهق، من إثر شمّة افتراضية عند مزرعة زغب، بعتبة إبط عاطر. انتهى أبي من رسم عينيه القنّاصتين، فوق جسم بطلة الفيلم – لعلها كانت مارلين مونرو – وانتهيت أنا من تخييل منظر طلقات الرجل الكاوبوي، وهي تمطر على رؤوس الفارّين – لعلهما الثنائي ترانس هيل وبود سبنسر، يطاردان سرقة مصرفْ – سأعود فوراً وأتذكّر، أنّ الرحلة كانت منعشة، وأبي كان طيباً لذيذاً حميماً، حتى بعد أن عدنا الى البيت، بوساطة سيارة شيوعية اسمها « 66» رفض أبي أن يدفع ثمناً لمقعد خاص بي – كما وقع في أول الرحلة - فزرعني في حضنه، ناطراً نزول أحد الراكبين من جوف الباص، لأستوطن كرسيّه، وهذا لم يحدث أبداً. سأتشمّم الصورة الليلة. الصورة التي التقطتها عين كاميرا فلاح الرقيع، بالأبيض والأسود. سأقرأ خلف اللقطة نصف سطر يصيح: أُخذتْ يوم الجمعة، تموز/يوليو من سنة 1967. بدا أن نصف السطر، كان كتب بوساطة قلم حبر لم تسح حروفه. ربما كان قلماً مشهوراً يومها، اسمه قلم باندان. لا أدري من كتب هذا. الحق أنه ليس بخط يد أبي. أبي كان من الناس التي لا تقرأ ولا تكتب. ربما كان ربع السطر العزيز، من صنع المصوّر الشوارعي فلاح، أبو وجه الطماطة، والشعر المصفوف، بدهن الهند.

شرح الباقي من مفردات العراقي:

الجابي: الرجل الذي يجبي أسعار تذاكر الراكبين في الباص. كان لباسه رمادياً، وهو شمّام لا تفوته فائتة، ولا خديعة راكب مفلس.

العمبة: شرائح نبتة المانجو، تسلق وتتخلل وتوضع في سائل، سيتكاثف ويأخذ اسم النبتة.

اللفّة: تسميها الناس الإفرنجة، الساندويجة، وقد ساحت التسمية فوق ألسنتنا، لأنها إن قيلت بلسان العلّامة مصطفى جواد، لتسببت لك بمعركة كبرى مع البائع.

طاسة: إناء أو حاوية كبيرة. ليست قدْراً. أظنها طنجرة ما.

اللنكة: الملابس المستعملة الملبوسة الممتازة برخصها. لتكن البالة.

الشيت: البوستر العملاق الذي يشير إلى الفيلم وأبطاله، ويندقّ في واجهة السينما، على خشبة مستطيلة، بواسطة مسامير لها رؤوس مفلطحة، تعين الداقوق على دقّها باستعمال إبهامه القوية. ثمة عامل بغدادي مشهور بهذا العمل، اسمه عادل الشاذي.

جامخانة: خزانة صور منحوتة في جسد الحائط، تنحبس فيها صور الفيلم المعروض، خلف واجهة من زجاج، وقفل يمنع السكارى والصعاليك، من استعارة صورة نادية لطفي !

شكوى بالجناح المكسور



أمينة رمضان - مصر

وكأن مدارات الكواكب تجمعت بغمضة عين، أنا وهو صعود درجات السلم.. معها درجة درجة يدق القلب بنبضات تعلو كلما نعلو.. أحدث نفسي كيف لي أن أنسى كل شيء من أجله.

كيف لي أن أقدر على التخلي عن التجمد والرفض الساكن داخل تقاليد الشرق؟ لماذا الضعف أمامه وكأن دهاء المرأة قد ضاع في كيفية التميز؟ ولا يعنيني ذلك بقدر ما يعنيني هو الذي رأيته مراراً وعلق في ذاكرتي على مدارات متفرقة.

وظل يراودني في أحلامي.. أحلام بنات الشرق لفارس أسمر يرسم على جبينه رضا الله وكأني على سفر ليس ببعيد أيقنت أن لي شيئاً عنده أطالبه برده.. شيء مفقود لأني ولدت منه هو وليس من غيره ولا أتنكر غير أن جمعتنا نظرة خفية مرة معلنة لمرات وإذا بي داخل مسكن يشبهه في حداثته، وإذا بطائر يسكن المنزل وكانت الوهلة الأولى لي أنها عصافير وإذا به يفتح النوافذ ليطلقها ولكنها كانت خفافيش بالجناح المكسور.

وجلست، وكأنه التخيل، أُحدِّث نفسي في صمت لدقائق معدودة.. لهذا المكان الذي سكنته الخفافيش واحتار فيه رفيقي. أسكنت روحه داخلي، وهو حائر لا يعرف الفرق بين عصفور حالم وبين أصوات تعلو فيطاردها.. يغلق عليها أبواب الصمت.. أنا وهو ما بين الحقيقة والخيال، ما بين الخطأ والصواب، ما بين خفافيشه التي أطلقها وطارت بالجناح المكسور تبحث عمن يلقنها الحب من بعيد.. يضمد جراحها كي تستعيد الطيران ولا يعلم عنها شيئاً غير هجرها ليبحث عن الجديد، فحينما تقابلنا قرأت الرحلة النائمة فوق جبينه الأسمر وعينيه اللتين تبحثان عن الراحة، هل هو أبعد مني أم من استيعابي؟ أنا معه أشبهه بالعصفور الحالم، ولن تجتمع العصافير والخفافيش إلا في شيء واحد هو الطيران.فرغم عني أذكره داخل المسكن صاحب البهو الرائع تملؤه الأتربة وعداد من الأريكة الممزقة من عصر التئام الجروح وسندرة مخبأة فيها أسراره، خُيِّل إلي أنه سيصعد على درجات سلم وُضِع في تراس أحد النوافذ لينظر داخل السندرة، ليخرج أوراقه المهملة ويحاسب نفسه على مافات، ليركب عربة في امتداد الشارع المقابل للمنزل، ليوزع ما لديه ومن إليه ويحمل معها شكواي.. شكوى العصفور الحالم.

وكأني في حيرة أنه من زمن الرومانسية الغائبة في زمننا، فهو الوحيد في دنياي لم أعلن عليه التمرد بلمسة الأيدي والتقاء النظرات حتى في ذوبان روحينا، وكأننا كيان وحيد لا يتجزأ.

كان الصراع الساكن في أوردتي يسري مع هذا المتعطش للحنان وليس للرغبة. ولكن ما ذنب الطيور التي طارت بالجناح المكسور؟ فكثيراً ما نتخيل على أهداب رموشنا تلقننا دروس حياة، تنرف دموع عين لم تر داخل الدنيا غير الطيبة، التماس المعذرة لكل البشر. حتى إن ماتت الرومانسية يمكن أن نضعها داخل تابوت نغلق عليها أبواب الصمت وكأني في سكون أبلغه رسالتي: عذراً رفيق.. منح الطيبة صك بعاد، فأخرج من مسامي عاطفة ولدت له وانتهت معه. وذهبنا كلّ في اتجاه, وكأن القدر لا يترك لنا غير الشكوى بالجناح المكسور.

انفلات الروح

إيهاب رضوان سعد - مصر

في الغربة يصبح المرض جحيماً، يشتد فتشف الروح ويصفو الذهن.. هذه المرة كانت نوبة البرد الآسيوية قاسية، والشفافية في أوجها حتى صارت الروح غيمة شتوية رقراقة، تحلق بي بين خيالات بعيدة، تدمع لها العين وتنز منها كل جراح القلب القديمة.. الدموع لا تنهمر لتغسل الروح وينتهي الأمر، إنما تنحبس ليطول الألم وتتشابك خيوط الذكريات أكثر، محاولةً أن تكبل الروح المحلقة.. لكنها تنفلت.. في المساء أصبح عاجزاً عن الحركة، فأضطر للاتصال بأحد الزملاء ليحضر لي بعض الأقراص.. أجاهد لأفتح له الباب وما أن أرتمي على السرير مرة أخرى حتى أشير إلى جيب البنطلون ليأخذ نقود الدواء.. يأخذها ببساطة قاتلة قبل أن يسأل عما بي ويجلس..

ما تجيب يا أخي حاجة نشربها.

هو الذي قالها، فلم أكن قادراً على الكلام.. أشرت إلى الثلاجة فأخذ منها علبة العصير وناولني مشكوراً زجاجة المياه والأقراص..

الروح الآن تشف أكثر وأكثر، تصعد حتى تتجاوز عنان السماء.. ماذا لو أموت الآن ؟.. نعم في هذه اللحظة بالذات.. سوف يقلبني مرتين يميناً ويساراً ثم يتصل بالشرطة بهدوئه المثير، أثق أنه لن يستخدم تليفونه المحمول وإنما ستكون أنامله قادرة على أن تتحرك على أزرار تليفوني برقة مفزعة وهو يحوقل ويترحم عليّ..

بعدها سيتصلون بخالي الذي أنعم عليّ بعقد العمل، سيأتي سريعاً وينتشر الخبر بين الأقارب هنا، سيتعاون الجميع لوصول الجثمان سالماً إلى مصر بأقصى سرعة..

في المطار سيكون أخي الأكبر دامعاً.. سيكتمون الخبر عن أمي وزوجتي والأولاد حتى يصل الجثمان إلى البيت.. عندئذ يبدأ الكابوس الحقيقي..

أفقت على صوت زميلي وهو يمسك الريموت قائلاً :

فين قنوات اللحمة الحمرا ؟

أخذ يتنقل بين الكليبات العارية وهو يهز ركبته اليمنى مع الصراخ المتصاعد.. هذه الميتة البائسة لا تليق بي.. أحد أصدقاء العمر فجرته قنبلة وحبيبتي الأولى ماتت مقتولة في إيطاليا بعد هربها من زوجها إلى هناك.. أخذت أفكر في أحلى طريقة للموت.. ستمهلني الأيام حتى آخر العام.. أستقل الطائرة حالماً باللحظة التي سيرتمي فيها طفلايّ وزوجتي بأحضاني المستعدة لالتقامهم.. فجأة تنفجر الطائرة.. لا تكن سوداوياً.. سيرتمون بأحضاني بالفعل وسيفلت (عمر) من أمه كالمعتاد ومن رجال أمن المطار ليكون أول الواصلين إليّ داخل صالة الوصول..

في السيارة العائدة بنا سأضع رأسي المكدود على كتف زوجتي وتلفني بذراعيها غير عابئة بالسائق، سوف أسلم الروح عندئذ بهدوء.. نعم.. ذلك الشريان الضيق بالقلب الذي أهمله منذ سنوات والضغط المرتفع، يؤهلانني بجدارة لذلك.. ستظن هي أنني نائم ولن تكتشف الأمر إلا حين نصل إلى المنزل.. يااه.. أوحشوني كثيراً.. أوحشوني موووووت.. مرة أخرى موت ؟!.. أيها الأحمق لن تمنحك الدنيا البخيلة هذه الميتة الرومانتيكية أبداً..

بدأت دموعي تنهمر، فشددت الغطاء على رأسي متخفياً عن عينيه اللتين تحدقان في الشاشة الجهنمية بشراهة.. من سيتولى تسديد ديوني من بعدي ؟..

ديوني هناك لإخوتي، سيتنازلون عنها، لكن ديوني



هنا لابد من ترتيب أمرها.. سأترك لخالي تفاصيلها لتصل الحقوق لأصحابها من الورثة..

ماذا لو أموت في المدرسة ؟.. نعم.. أفضل وقت أثناء طابور الصباح والفناء ممتلئ.. لتكن اللحظة التي تسبق تحية العلم مباشرة.. السكون يسربل المكان والعيون تتطلع إلى سارية العلم التي سأقترب منها ويطاوعني شرياني اللعين لينفجر وأنا أحتضن السارية، ساقطاً ليلفني العلم.. ليس علم بلدي، أعرف، نحن أمة عربية واحدة كما تقول إذاعاتنا على أية حال.. ستحملني سيارة الإسعاف سريعاً ويكملون يومهم الدراسي بكل رتابته ولا جدواه..

أنا متعب هكذا حتى في الموت.. فلتدهسني إذن سيارة يابانية فارهة.. ليكن قائدها أحد تلاميذي في الصف مثلاً، دون العشرين من عمره، يطير بها مخموراً كعادته.. ربما يلحظ بعد فوات الأوان أنني أستاذه فيحاول كبحها، لكنها لن تأبه لأمثالي من الوافدين الأجانب كما يقولون.. غلبني النوم وأفقت فلم أجد من زميلي سوى صوت التليفزيون المرتفع الذي لم يهتم بإغلاقه..

في الصباح بينما أرتدي ملابسي بصعوبة بالغة وأشنق رقبتي برباط العنق الذي يفرضونه علينا في المدرسة؛ أكون قد عرفت الميتة البشعة التي تدخرها الأيام لي.. ستتركني لأحيا هنا - وحيداً - مزيداً من السنوات..

المدهش أنني في هذه اللحظة بالذات، مع تحطم الجسد وتصاعد اليأس إلى الحلق والروح؛ وجدتها - روحي - تشف وتشف ولا تزال قادرة على التحليق بعيداً.. وجدتني أتلمس يد زوجتي لنطير عاليا، عالياً جداً.. كعادتنا صرنا غيمتين شتويتين مترعتين بالدمع، راحتا تمطران.. تمطران بغزارة حتى أوسعتا العالم كله مطراً.

رواية «باب الخروج» حققتْ الكثير مما راهنتْ عليه: استباق أفق محتمل لانتفاضة 25 يناير في مصر، اصطناع شكل سردي مشوّق، ولغة تعبيرية يصلان إلى جمهور واسع، وصوْغ إشكالية الثورة من منظور يتعدّى الظرفية والتسابُق السياسوي.

خروج الثورة من مآزقها

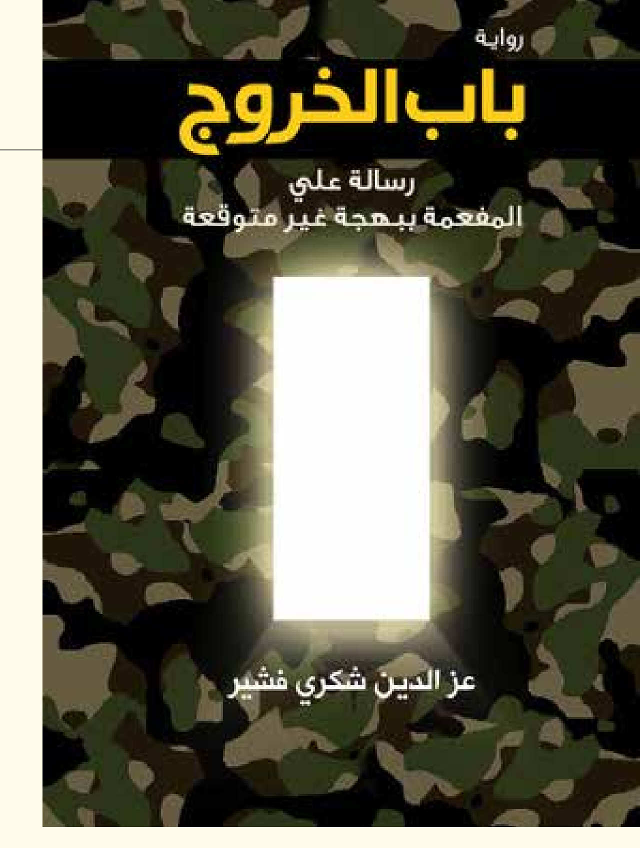
محمد برادة - بروكسل

في روايته السادسة(باب الخروج: رسالة عليّ المفعمة ببهجة غير متوقعة، دار الشروق، 2012)، يُقْدِم عز الدين شكري فشير على مغامرة مزدوجة، إذ يستوحي موضوع الساعة في مصر، أي انتفاضة الربيع العربي التي لمْ تستوف عامها الثاني، وفي الآن نفسه سابَق الزمن وتقيّد به حين ارتبط بنشر الرواية مسلسلة في صحيفة يومية على امتداد شهريْن، ما جعل كتابة الحلقات تتمّ، تقريباً، يوماً بيوم. ومثل هذا السياق المرتبط بموضوع الثورة يحيلنا بالضرورة على السؤال القديم، الجديد، عن قدرة النص الأدبي على استيحاء الموضوعات الظرفية، دون الوقوع في المباشرة والهتافية. ونحن نتذكر بعض المحاولات التي سارعت إلى الانقضاض على موضوع الربيع العربي، متوخية الربح واستمالة الجمهور، على حساب مقتضيات الإبداع وشروطه الجمالية. ولعل مثال الطاهر بنجلون هو الأبرز في هذا المجال، إذ سارع إلى نشر كتابيْن العام 2011، أحدهما أسماه رواية والآخر مجموعة مقالات «تنبأتْ» بالربيع العربي! وأنا أشير إلى هذه المسألة، لأن محاولة عز الدين شكري استطاعت، كما سأبيّن، أن توفر لروايته مستوى لافتاً من السرد المشوّق، واللغة السلسة، والصوغ الإشكالي الذي يربط انتفاضات الحراك العربي بأسئلة «الثورة» في وصفها أفقاً لتغيير بِنيات المجتمع وقيمه ومنهج تفكيره في الحياة.

تنبني الرواية عبْر خمسة فصول تشتمل على 68 حلقة يتراوح السرد فيها بين المسار الشخصي لـ«عليّ شكري» ووقائع الأحداث والانقلابات منذ ثورة 25 يناير، وصولاً إلى 2020 أي السنة التي يكتب فيها علي شكري رسالته إلى ابنه يحيى، ليحكي له، على امتداد الرواية، ما عاشه منذ مراهقته في الصين إلى ساعة قرر أن يتخذ موقفاً ضد صهره القطّان الذي أصبح رئيساً لجمهورية مصر، مستفيداً من منصبه العسكري ومن اختلافات وفشل مختلف القوى السياسية في إقامة نظام ديموقراطي، تشاركي، يترجم تطلعات الجماهير التي أسقطت رموز الاستبداد في 25 يناير 2011... من هذه الزاوية، تندرج الرواية بِبنيتها الاحتمالية وتنبُّؤاتها الافتراضية، ضمْن الخيال العلمي السياسي الذي يستبق ما سيحدث بمصر خلال الثماني سنوات المقبلة، استناداً إلى تحليل معين للقوى السياسية والأجهزة المتنفذة، والتوجهات الإيديولوجية المتصارعة في فضاء ما بعد انطلاقة الربيع العربي. بعبارة ثانية، تعانق الرواية السؤال الأكثر استحواذاً على اهتمام المجتمع المصري والرأي العام العالمي، والمتعلق بمستقبل هذا الحراك الذي فجّر طاقات التغيير والأمل، وفي الآن نفسه فتح أبواب العنف وصعود القوى الأصولية الماضوية التي تريد سرقة الثورة وإعادتها إلى القمقم.

في هذا السياق، ينحتُ الكاتب شخصياته المجسّدة لنماذج من السلوك والانتماء والعلاقة بالسلطة والراصدة لأواليات المواقف والعلائق الحميمية. ويحتلّ علي شكري مركز الثقل، إذ عبْر مساره نتعرف على عيّنات من المجتمع، وبخاصة منْ لهم صلة قوية بالسلطة والسياسة. وكوْن علي، سارد الرواية، يشغل منصب مترجم رئاسة الجمهورية وكاتب جلساتها والمطّلع على أسرارها، فإن ذلك يمنحه صفة الفاعل والشاهد معاً، ويتيح له أن يظل في قلب الأحداث مهما تغير الرؤساء، وتتالتْ الانقلابات.

عنصر آخر يلفت النظر في بناء «باب الخروج» هو أن السارد - الفاعل يبادر، منذ الصفحات الأولى بإخبار ابنه بالنهاية المحتملة لمساره الطويل، إذ أنه أخطر الحكومة الأميركية بالشحنة النووية التي تحملها السفينة العائدة من الصين، والتي يريد الرئيس القطان أن يفجّرها فوق إسرائيل التي احتلت سيناء. ولم يعد هناك سوى بضع ساعات لمعرفة مصير المحاولة الإنقاذية التي لجأ إليها الراوي، فإما أن تستجيب أميركا فتوقف الكارثة، وإما ينفضح أمره فيتّهم بالخيانة ويحاكَم. على هذا النحو، تنطلق الرواية من نهايتها المعلقة التي ستظل مجهولة لدينا حتى بعد الانتهاء من القراءة، ويتحول مركز الاهتمام إلى متابعة مسار علي شكري وهو يحكي لابنه تفاصيل عن حياته منذ إقامته في الصين، ثم عودته إلى مصر ودراسته في الجامعة وزواجه من ندا، ابنة اللواء القطان، وخلافاته معهما، وتحمله لمسؤولية مترجم الرئيس وما شاهده من صراعات على السلطة... بتعبير آخر، تغدو بنية الرواية - الرسالة استعادية لأحداث تمّت في الماضي، وأخرى تنتمي إلى مستقبل لم نصل إليه نحن كمتلقّين، لكن الراوي علي شكري عاشه قبلنا على مستوى الافتراض. وتأخذ هذه الاستعادة منحييْن: منحى الحياة الخاصة للسارد انطلاقاً من تعلّقه بطالبة صينية، وصداقته الوطيدة مع عز الدين فكري، وزواجه من ندا ابنة القطان، وارتقاؤه في وظيفته برئاسة الجمهورية، ووصولاً إلى تجربة الحب التي خاضها مع ممثلة المسرح نور في فترة دقيقة من حياته. والمنحى الثاني



يتصل بمسار المجتمع العام بعد ثورة 25 يناير واحتدام الصراع بين مختلف القوى السياسية وتعاقبها على السلطة، ودور الجيش في إبعاد الإخوان المسلمين، ومجيء اليساريين إلى الحكم وفشلهم، وصعود عز الدين شكري إلى الرئاسة باسم الاتجاه الديموقراطي وتورطه في ارتكاب مجازر مدعياً حماية الدولة؛ثم عودة الجيش من خلال المشير القطان الذي عرف كيف يوظف الأجهزة القديمة لاستعادة سلطة العسكر، والمغامرة باتخاذ قرار مهاجمة إسرائيل بقنابل نووية مستوردة من الصين، متقصداً الحصول على تأييد الجماهير ليبقى رئيساً لمصر! إلا أن هذه البنية ذات المنحى الثنائي المتراوح بين الخاص والعام، تجعل السرد يضفر علاقة تفاعل مستمر بينهما تضفي طابع التدفق والتناغم من خلال ضفائر تتجاور وتتقاطع لتكثيف الإضاءة المتبادلة.

الخروج إلى المستقبل

(علي) هو بطل إشكالي بمعنى خاص، نجمله في الانتقال من البراءة والحياد، إلى التورط في الفعل واتخاذ موقف. وتعود براءته إلى عدة عوامل، في مقدمها انتماؤه إلى أسرة لها علاقة بالسلطة الحاكمة، وإلى نخبة متعلمة بعيدة عن معرفة الشعب وظروف حياته الصعبة... وهو يدرك أنه سجين هذه السلبية في تعاطيه مع الأحداث، إذ لا يقدم على فعل يُغضب الآخرين؛ومع ذلك اتهمه الشباب الثائر بالخيانة وكادوا يقتلونه، فألمّ به الاكتئاب واستسلم لسهرات عزاء يدفن أحزانه في الخمر والثرثرة.

كان علي شكري مدركاً لبراءته وحياده وحرصه على إرضاء الجميع، إلا أنه كان يظن أن تلك ميزة أخلاقية تتيح له أن يضطلع بدور الوسيط لمصالحة الأطراف المتنازعة والتوفيق بينها، خدمة لأهداف الثورة. لكن اصطدامه بالواقع وسلوك الأصدقاء جعله يغير موقفه. ولعل نقطة البداية لهذا التحول تعود إلى انتقاد حبيبته نور لسلوكه، ما جعله يراجع نفسه: «قالت، بعد تردد، إنها تخشى عليّ من سلبيتي. بوغتُّ، فلا أذكر أن أحداً اتهمني بالسلبية من قبل!استطردتْ إنها تخشى تآكل إنسانيتي تدريجياً بفعل السلبية التي قد تدمرني تماماً إن لم أفعل شيئاً لمواجهتها(...)أجابتْ بأن هذه بالضبط هي المشكلة، أني لا أستطيع وقف المأساة لكني أقف في وسط الآلة التي تنتجها، وهو أمر يجعلني شريكاً، ولو بالشهادة، في هذا الدمار... »ص280.

والعنصر الثاني الحاسم في تغيير عليّ لموقفه السلبي، هو اكتشافه لازدواجية السياسيين والعسكريين بين خطابهم وممارستهم. حتى صديقه، عز الدين فكري، الذي عاشره منذ المراهقة وكان معجباً بثقافته وأخلاقه، لم يتورع عن ارتكاب المجازر، عندما أصبح رئيساً للحكومة. عاين علي شكري، بحكم وظيفته داخل مطبخ رئاسة الجمهورية، أن حبّ السلطة يراود الجميع، يميناً ويساراً، والعنف كامنٌ ينتظر من يشعل فتائله، والثورة مهددة في كل حين... من هنا، تبرعمتْ بذور وعي مغاير لدى علي شكري، وعي إيجابي لا يتدثر بالبراءة والحياد، ولا ينقاد للأوامر التي تصدر إليه من فوق دون تمحيص واقتناع بصوابها. ويتجلى في الرواية من الموقف الفردي الذي اتخذه علي شكري، عندما أرسله الرئيس القطان مع مسؤولين عسكريين آخرين إلى الصين، لاستيراد شحنة نووية يستعملها في تدمير إسرائيل. أدرك خطورة العملية ووحشيتها ومناقضتها لمصلحة مصر، فقرر الحيلولة دون إتمامها.

من هذا المنظور، تحيلنا رواية «باب الخروج» على إشكالية سياسية، فلسفية، سبق أن طرحتها حنّا أرندتْ في كتابها «إيخمان في القدس: تقرير عن ابتذال الشر» (غاليمار، 1966)، حيث ربطتْ مسؤولية الفرد في التمييز بين الخير والشرّ بمواقفه من قرارات الرؤساء والدولة، وضرورة الاحتكام إلى الوعي الفردي الرافض للشر، لأنه هو ما يمكنه أن يقوّم الانهيار الأخلاقي ويحمي المجتمع من عواقب الاستبداد والتهور... وفي «باب الخروج» يلامس عز الدين فشير هذه الإشكالية من خلال مواجهة علي فكري لقوى الشر المتمثلة في الساسة والعسكريين الذين تستهويهم السلطة وينقلبون ضد تطلع شعبهم إلى التحرر والتغيير، ويتبلور هذا التحول في مواقف علي فكري من خلال رفضه لقرار الرئيس القطان والمبادرة إلى عرقلته؛وبذلك تكون الرواية، في أهم تجلياتها، رصْداً متأنياً لميلاد وعي جديد لدى علي، يناهض قوى الشر المتمثلة في الماضوية والعواجيز الذين امتصوا دماء الشعب وتحايلوا لاستدامة السيطرة والوصاية.

على هذا النحو، يتبلور محور دلاليّ أساس في رواية «باب الخروج»، يقول لنا عبر الشخوص المتضافرة والتفاعل المخصب بين الذاتيّ والعمومي، إن الثورة هي تدشين لسيرورة التغيير وليستْ إنجازاً في التوّ لأهداف الثورة، ومن ثم تظل معرضة للانتكاس والانحراف، ما لم يرافقها بزوغ ونموّ وعي جديد لدى المواطنين يستطيع أن يقول لا للإيديولوجيات والقادة والسياسيين المتاجرين بالثورة. ومثل هذه الاستخلاصات هي التي تطالعنا في نهاية الرسالة التي كتبها عليّ شكري إلى ابنه بعد أن اتخذ قراره الجريء، الواعي: «فهمت وأنا في شارع الخليفة المأمون أن خيار الفرار بنفسي ومَنْ أحبّ، وهْمٌ.(...)لا ترْض لنفسك بهذا المصير أبدا. لا مفرّ أمامك من دفْع الظلم حين يأتيك، إن أردتَ أن تبقى إنساناً». ص 470.

مارغريت دوراس
عائدة بحوارات تنشر للمرة الأولى

عشاق وحقائق وأكاذيب

موناليزا فريحة-بيروت

عادت الروائية الفرنسية الكبيرة مارغريت دوراس إلى الواجهة الأدبية بقوة أخيراً بعد مرور نحو 16عاماً على رحيلها. والعودة هذه لم تتمثل في اكتشاف رواية أو مسرحية مجهولة أو غير منشورة لها بل في نشر حوارات جريئة جداً وفاضحة في بعض جوانبها كانت لا تزال غير منشورة في فرنسا بل غير منشورة في كتاب على غرار الحوارات التي أجرتها دوراس خلال حياتها. فقبل خمسة وعشرين عاماً، كانت الصحافية الإيطالية «ليوبولدينا باللوتا ديل توري» أجرت حوارات طويلة مع مارغريت دوراس، ونشرت في صحيفة «لاستامبا» الشهيرة عام 1987، وظلت قيد النشر الصحافي حتى صدرت أخيراً مترجمة إلى الفرنسية في كتاب عنوانه «الهوى المعلق» وقد حمل اسم دوراس وكأنه كتاب من تأليفها (دار سوي - باريس).

حاولت الصحافية الإيطالية جهدها لتقنع دوراس بإجراء الحوار، وظلت الكاتبة تتهرب، فهي كانت تعكف على وضع سيناريو لفيلم «العاشق» المقتبس عن روايتها الشهيرة التي فازت بجائزة غونكور والتي بيع منها أكثر من مليون نسخة في فرنسا والعالم الفرنكوفوني، علاوة على ترجماتها العالمية العديدة. وجاء الفيلم حينئاك ليزيد من نجاح الرواية بعدما نجح المخرج الفرنسي «جان جاك أنّو» في صياغته سينمائياً وفي إضفاء أبعاد رمزية وجمالية عليه متخطياً جرأة الكاتبة في الكشف عن حبها الأول. وهنا ما أثار سجالاً بين الكاتبة والمخرج تحول من ثم إلى قضية.

وافقت دوراس أخيراً على استقبال الصحافية في شقتها الباريسية، وأجابت عن أسئلتها الكثيرة رغبة في إيصال آرائها إلى الجمهور الإيطالي. وتروي الصحافية كيف أنها شاهدتها للمرة الأولى من الخلف وكانت تدير ظهرها، بقامتها الصغيرة جداً، جالسة في غرفتها الحافلة بالأوراق والكتب والأشياء الكثيرة، وقد أسندت يديها على مكتبها الذي كانت لا تغادره.

وخلال الحوار كان الهاتف يرن فتردّ دوراس على المكالمات ممسكة يد الصحافية لتمنعها من تسجيل ما تقوله. وقد دام الحوار ثلاث ساعات، وهذا وقت نادراً ما منحته الكاتبة للصحافة. وباحت خلاله بالكثير من أمورها الحميمة والخاصة، ومن أسرارها وأفكارها الصادمة، بـراحة تامة وجرأة.

ظل هذا الحوار بحلقاته المتسلسلة التي صدرت في صحيفة «لاستامبا» مجهولاً من القراء ودور النشر في فرنسا على رغم أهميته والأثر الذي حمله. وقد تحدثت دوراس وهي مستسلمة لذكرياتها وانطباعاتها ومستعيدة مواقف صارخة لم تحسب لها حساباً ولم تبال بردود الفعل التي قد تثيرها وكأنها أدركت أن كلامها لن يقع على مسمع المثقفين الفرنسيين وهم لن يقرأوه بالتالي. وقد عبرت عن شغفها بالتلفزيون الذي تهوى مشاهدته يومياً، مع علمها المسبق بأنه لا يقدم إلا ثرثرات خاوية، وحقائق مسطحة. وتكلمت عن الصداقة العميقة التي جمعتها مع الرئيس الفرنسي الأسبق فرانسوا ميتران، وعن الإعجاب الأدبي والفكري المتبادل بينهما. ولم تنثن عن فضح نواحٍ من حياتها الجنسية ولكن في طريقة مرهفة ودقيقة، متحدثة بصراحة عن الرجال الذين أحبتهم، ولم تتهرب من الجواب عندما سألتها الصحافية عن إدمانها الكحول وعن العلاجات التي خضعت لها.وكان لا بد من أن تأخذ طفولتها حيزاً كبيراً في الحوار، وكذلك ذكريات عائلتها، وبداياتها الأدبية وممارستها الكتابة، ومسيرتها الروائية التي شقتها بعناد ومراس شديد.

من المعروف أنّ دوراس ولدت في بلدة تبعد بضعة كيلومترات عن سايغون، وقضت أعوام الطفولة والمراهقة في فيتنام ما قبل الانتداب الفرنسي وما بعده. عن هذا الماضي تقول في الحوار: «أظن أحياناً بأن كل كتاباتي نبعت أو ولدت من بين تلك الغابات التي عشت بينها، ومن حالة الوحدة أيضاً. ومن تلك الطفلة الضائعة أو التائهة إلى حدٍ ما، البيضاء الصغيرة، كما كنت أدعى، الفيتنامية أكثر مما هي فرنسية والمعتادة مراقبة غروب الشمس فوق النهر ووجهها محروق بالشمس...».

كيف تصف تلك الفتاة الصغيرة؟ تقول:«كانت صغيرة، وبقيت هكذا. ولكن ما من أحد قال لي في صغري أنني كنت ناعمة، ولم يكن هناك من مرآة في منزلنا لأرى وجهي».

أما أقدم ذكرياتها فتقول عنها:«إنها بين

الأطباق والروائح، رائحة الشتاء ورائحة الياسمين ورائحة اللحم المطبوخ. هناك أختصر سنواتي الأولــى. كذلك أتذكر فترات ما بعد الظهر في الهند الصينية حيث كنّا صغاراً نخنق أحاسيسنا حيال الطبيعة الخانقة التي كانت تحيط بنا. كـان هـنـاك شـعـور دائـم بالممنوعات وبالغموض أمـام تلك الغابات. وتلك المرحلة كانت تروقني بقوة أنا وأخويّ، وكنّا نغامر برحلات في تلك الطبيعة المتوحشة ونخاطر بأن تصادف الحيّات أو ربما النمور».

وتسألها الصحافية: بعد موت والدك وكنتِ تبلغين 4 أعـوام، بقيت مع أمكِ وأخويكِ، ماذا عن هذه المرحلة؟ تجيب دوراس:«الآن وقد توفوا جميعهم أستطيع أن أتحدث عنهم بكل صراحة وحرية. الألم فارقني الآن. كان أخي الأصغر يملك جسداً نحيلاً مطواعاً، وكـان ينكرني ولا أعـرف لماذا، بعشيقي الصيني الأول. كان صامتاً، خائفاً طوال الوقت، ولم أتمكن من الابتعاد عنه حتى وفاته. أخـي الثاني كـان مستهتراً، ليس لديه ممنوعات ولا مشاعر بالذنب، وربما كان من دون مشاعر. كان متسلطاً ويشعرنا بـالـخـوف. وحـتـى الآن مـازلـت أشبّهه بشخصية روبـرت ميتشوم في «ليل الصيّاد» فهو كان لديه مزيج من الغريزة الأبوية والغريزة الإجرامية. وربما من هنا نبعت لدي تلك المشاعر بالحذر التي رافقتني دائماً إزاء الرجال. في إحدى المرات الأخيرة التي رأيته فيها، جاء إليّ وكنت في باريس ليأخذ مني المال، وكان ذلك في فترة الاحتلال، (وكـان زوجي آنذاك روبرت آنثليم قد تم أسره في أحد المعتقلات). ثم علمت، بعد أعـوام، أنه سرق والدتي أيضاً، وأنه وبعد أن مرض بسبب إدمانه القوي للكحول، مات وحيداً في المستشفى».

عن كتابها الأول «الوقحون» الذي يعود إلى العام 1943، وكانت في التاسعة والعشرين من عمرها، تقول:إنه يقول إن الكره الفظيع إنما كنت أكنّه لأخي الكبير. وكنت قد أرسلتِ مخطوط الكتاب إلى ريمون كينو، وكنت لا أعرفه في تلك المرحلة، وهو كان يعمل في دار غاليمار. دخلت إلـى مكتبه وكنت متأثرة بشدة لكنني واثقة من نفسي. وكان مخطوط الكتاب قد رفضته كل دور النشر التي تقدمت منها لنشره، ولكن في تلك المرة شعرت بأنه سيقبل. لم يقل لي كينو بأنه كتاب جميل، لكنه نظر إليّ واكتفى بأن يقول لي: «سيدتي، أنت كاتبة».

في العام 1950، برَزت روايـة «سدّ ضد المحيط الهادئ» وهي الوحيدة التي تحكي بقوة عن مراهقة دوراس. تقول في هذا الصدد: «إنها أكثر رواياتي سهولة وشعبية. ولقد بيع منها حينذاك خمسة آلاف نسخة. شعر كينو بالحماسة وراح يقوم بالدعاية للكتاب إلـى أن وصلت إلـى جـائـزة «غـونـكـور». لكنها كانت رواية ضد الانتداب، وتتناول السياسة مباشرة، ولم يكن في العادة أن تعطى الجائزة لكاتب شيوعي. ثم عدت وحزت جائزة «غونكور» مرة ثانية عن روايتي «الـعـاشـق» وذلـك بعد 34 سنة على الجائزة الأولى. وكانت رواية «العاشق» تتناول أيضاً وبإسهاب المواضيع عينها: الحياة في ظل الانتداب، الجنس، المال، العشيق، الأم والإخوة».

هل في شخصيات وأحداث «العاشق» ما يحاكي الواقع؟ تجيب دوراس:«كنت كذبت مرات عدة وطوال سنوات في ما يتعلق بقصص كثيرة حصلت معي في الماضي. كانت أمـي لا تـزال على قيد الحياة، وثمة أمور لم أكن أريد أن تعلم بها. ثم ذات يوم فكرت وقلت: لماذا لا أقول الحقيقة كلها وكما هي؟ كل ما في الكتاب هو حقيقة: الثياب، غضب أمي، الطعام الـذي كانت تـعـده لنا، سيارة العاشق الصيني الليموزين...وحتى المال. كنت أشعر أنّ من واجبي أن آخذ ذاك المال من ملياردير وأعطي لأهلي في البيت. كان يغدق عليّ الهدايا، وكان يأخذنا كلنا في سيارته لنتنزه ثم نتناول الطعام في أغلى مطعم في سايغون. إلى طاولة الطعام، لم يكن أحد يوجّه إليه الكلام، فهم كانوا متعصبين وعنصريين داخل المجموعة، وأهلي كانوا يقولون لي إنهم يكرهونه. ومن دون شك، حين كان يقدّم المال، كانت العائلة تغمض عينيها. على الأقل، لم نكن مجبرين على بيع أثاث المنزل لنأكل. لم يكن يعجبني جسده الصيني ولكنه كـان يشعرني باللذة. وهـذا هو الشيء الوحيد الذي اكتشفته فيما بعد».



وتقول عن الكاتبة الكبيرة «مارغريت يـورسـونـار» الـتـي كـانـت تتقاسم معها واجـهـة الأدب الفرنسي:«كانت يورسونار، في مقعدها في «الأكاديمية الفرنسية». أنـا، لا. ومـاذا بعد؟ أظن أن «منكرات أدريـان» كتاب عظيم، أما بقية كتبها، ابتداء من «أرشيف الشمال» فأجدها صعبةً للقراءة. تركت القراءة وأنـا في منتصف الكتاب. أحياناً، في الشارع، كان المارة يظنون أنني هي: هل أنت الكاتبة البلجيكية؟ أجل! أجل! كنتُ أجيب وأمضي في طريقي».

وعن علاقتها بسارتر تقول:«أظن أن سارتر هو السبب في التأخر الذي حصل على الصعيد الثقافي والسياسي في فرنسا. كان يعتبر نفسه وريث ماركس أو الصورة الوحيدة التي تمثل فكره. من هنا نبعت كل الأفكار الملتبسة حول الوجودية».

هل تستطيعين أن تختصري سياق كتاباتك كلها؟ تسألها الصحافية، فتقول: «أشعر بضرورة أن أجلس وأكتب من دون أن أعرف بالتمام ماذا سأكتب. حتى إنّ كتاباتي تؤكد بنفسها كيف أنني أكون جاهلة لما أكتبه، وكيف أكون في بحث عن ذاك المكان في الظل حيث تمكث كل التجربة. أنا أكتب لأسخّف نفسي، لأقتل ذاتـي، ومن ثم لأنزع صفة الأهمية عن شخصي وأيضاً لأخفف قليلاً من حمولتي. ليأخذ النصّ مكاني كي أكون موجودة بقدر أقلّ. لا أستطيع أن أتحرر من ذاتي إلاّ في حالتين: الانتحار، والكتابة».

سيمون دو بوفوار

قصة عشق خطرة

أوراس زيباوي - باريس

على الرغم من مرور أكثر من ربع قرن على وفاة الكاتبة الفرنسية سيمون دو بوفوار، فهي لا تزال حاضرة بقوّة في المشهد الثقافي الفرنسي. وثمّة جائزة تحمل اسمها وتمنح لحرية النساء في العالم، وقد تأسست عام 2008 بمناسبة الذكرى المئوية لولادتها. كما تصدر باستمرار الدراسات والكتب حول نتاجها، ومن أحدث تلك الكتب وأهمها كتاب بعنوان: «سيمون دو بوفوار ونساء اليوم» (دار «أوديل جاكوب») للباحثة الفرنسية كلودين مونتاي.

لا ينحصر الاهتمام بنتاج بوفوار الفكري والأدبي فقط، بل يطال أيضاً حياتها الشخصية، ومن أبرز محطاتها علاقتها مع الفيلسوف جان بول سارتر، والتي شكّلت على مدى أكثر من خمسين عاماً، علاقة خاصّة ونادرة. ذلك أنّ بوفوار وسارتر مثّلا ثنائياً استثنائياً ومثيراً للجدل، وهناك كتاب صدر بالإنجليزية عام 2008 بعنوان «علاقة خطرة» للباحثة كارول سيمور جونس يتناول سيرة هذا الثنائي ويكشف عن حقائق لم تكن معروفة، أو أنها كانت معروفة، لكنّ الفرنسيين اعتمدوا حيالها سياسة الصمت وتجاهل الحقائق المزعجة المتعلّقة بحياتهما الشخصية حتى تظل صورتهما مضيئة بصفتهما رمزين من رموز الثقافة والفكر في القرن العشرين.

بالإضافة إلى الدراسات التي تناولت بالنقد والتحليل مؤلفات سيمون دو بوفوار، هناك أيضاً الأعمال الروائية التي استوحت حياة الكاتبة ومنها رواية صدرت مؤخّراً في باريس وعنوانها «دوبوفوار العاشقة» للكاتبة والصحافية الفرنسية إيرين فرين، وتحكي بالتفاصيل قصة الحب العاصفة التي عاشتها سيمون دو بوفوار مع الكاتب الأميركي نيلسون ألغرين(1909 - 1981).

حدث اللقاء عام 1947 عندما زارت بوفوار الولايات المتحدة لتقديم سلسلة من المحاضرات في الجامعات الأميركية وكانت وقتئذ رائدة من رواد الوجودية ورفيقة جان بول سارتر منذ عشرين عاماً. وعلى الرغم من علاقتها الوطيدة بسارتر فقد حافظ كل منهما على حريته الفردية المطلقة. في الرواية كما في الواقع، عرف سارتر بعلاقاته النسائية الكثيرة. وتشير الرواية إلى أن علاقته الجنسية مع بوفوار كانت متوقفة منذ سنوات طويلة. لكن ذلك لم يؤثر على الإطلاق على صداقتهما الاستثنائية، فهو كان يبوح لها بعلاقاته الغرامية وأحياناً كانت بوفوار تسهّل له الوصول إلى العديد من النساء وتشاركه مغامراته العاطفية مع فتيات كنّ من تلامذتها لأنها عملت لسنوات كمدرّسة لمادة الفلسفة قبل أن تتفرّغ لنتاجها الإبداعي بعد أن فرضت نفسها ككاتبة ناجحة ذائعة الصيت.

مع الكاتب الأميركي نيلسون ألغرين، أخذت الأمور منحى مختلفاً تماماً. لم يكن لقاء سيمون دو بوفوار به مبرمجاً خلال إقامتها الأميركية، وهي لم تكن تعرفه ككاتب. وقد نصحتها صديقة نيويوركيّة بالاتصال به عند ذهابها إلى شيكاغو حتى يكون دليلها في المدينة ويعرّفها بخباياها. منذ الأربعينيات، كان ألغرين كاتباً معروفاً بتركيزه على أجواء البؤساء والمهمّشين والطبقات الفقيرة في مدينته. بخلاف سارتر، كان وسيماً، طويل القامة. وفي الوقت نفسه، كان فقيراً ومطلّقا ويعيش مغامرات عاطفية كثيرة، وكان بعيداً عن الأجواء الثقافية الفكرية ولم يقرأ أيّاً من كتب سارتر. لكن، ومنذ اللقاء الأوّل، انبهرت دو بوفوار به على الرغم من أنه لم يكن يعرف الفرنسية وهي لم تكن تتكلّم الإنجليزية بطلاقة.

تصف الرواية سيمون دو بوفوار بأنها العاشقة الولهانة والمرأة العاطفية الرقيقة التي تتناقض صورتها تماماً مع نموذج المرأة القوية والمتحررة، وهي الصورة التي اشتهرت بها منذ أن فرضت نفسها كمثقفة طليعية ومناضلة من أجل حقوق النساء. هكذا عاشت مع ألغرين الحب المستحيل، ذاك التي كانت تظنّ أنه غير موجود إلاّ في الكتب، وإذا بها تعشق وتعيش أسعد أيام حياتها على حد تعبيرها، لأنه منحها «الحب والصبا والحياة». وهذا ما دفعها أن تكتب من وحي هذه العلاقة، كما دفعها إلى كتابة الكثير من الرسائل التي كانت ترسلها إليه بمعدّل الرسالتين في الأسبوع الواحد.

كانت تخاطبه بكلمات من نوع: «زوجي» و«حبيبي» و«تمساحي الرقيق»... تقول: «أشعر معه بأنني بين ذراعي رجل حقيقي وكامل، وهذا

يعني الكثير بالنسبة إليّ». غير أنّ اللقاءات بينهما كانت قصيرة ومتباعدة، وقد حصلت أثناء ترددها إلى الولايات المتحدة بين عام 1947 وعام 1952 . لكن رغم افتتانها به لم تقرر البقاء في الولايات المتحدة، واستمرت العلاقة بينهما بالمراسلة حتى عام 1964.

في روايتها لقصة الحب التي جمعت بين دو بوفوار وألغرين، سعت الكاتبة إيرين فرين إلى أن ترسم صورة قريبة جداً من الواقع، واعتمدت على مجموعة كبيرة من المصادر ومنها بالأخص دفتر الذكريات الذي كتبه العاشقان، وقد عثرت عليه في مكتبة جامعة أوهايو، بالإضافة إلى الرسائل التي كتبتها سيمون دو بوفوار بالإنجليزية لحبيبها والتي صدرت مترجمة إلى الفرنسية عن دار «غاليمار» تحت عنوان «رسائل إلى نيلسون ألغرين»، ويبلغ عددها حوالي 300 رسالة.

في تلك الرسائل تتنمّر سيمون دو بوفوار من إنجليزيتها التي تقيّدها في حرية التعبير، كما تتناول الكثير من التفاصيل التي تتعلق بحياتها الشخصية وبالحياة الثقافية في باريس متوقفة عند أسرار وخلافات شخصيات شهيرة طبعت المشهد الثقافي الفرنسي خلال مرحلة الخمسينيات. ومن الشخصيات الأدبية والفكرية التي تأتي على ذكرها: جان جينيه، ألبير كامو، جان كوكتو، وأيضاً بالطبع رفيقها جان بول سارتر.. بعض هذه الرسائل يمكن اعتبارها من أجمل رسائل الحبّ وأكثرها رومانسية.

تؤكد الكاتبة إيرين فرين أنّ قصة الحب التي عاشتها سيمون دو بوفوار مع نيلسون ألغرين كانت من نوع قصص الحب المستحيلة وذلك يرجع لأسباب عدة من أهمها أنّ بوفوار جاءت في زمن لم يكن عمل المرأة خارج المنزل قد أصبح عادةً منتشرة، وكان صراع النساء مع الرجال ينحصر في العائلة وفي إطار المؤسسة الزوجية أو مع من يعشقون. بوفوار كسرت القاعدة وأرادت أن تمنح حياتها لعملها ونتاجها مفضلة العمل على العلاقة العاطفية وتأسيس الأسرة.

عند لقائها نيلسون ألغرين كانت علاقتها العاطفية بسارتر منتهية لكنهما استمرّا معاً كصديقين، وكمفكرين يعملان في باريس التي انطلقت منها شهرة بوفوار لتصبح عالمية فيما بعد، وهي ما زالت متوهّجة إلى اليوم بسبب ارتباطها بالنضال النسوي. من الأكيد أن علاقتها بألغرين أثّرت على تجربتها ككاتبة إذ أصدرت عام 1949 بعد لقائها به كتابها الشهير «الجنس الثاني»، وتروي الكاتبة إيرين فرين أن ألغرين نبه سيمون دو بوفوار خلال أحد لقاءاتهما إلى أنها لا يمكن أن تفهم بعمق معاناة النساء عبر التاريخ إذا لم تلتفت أيضاً إلى معاناة السود في العالم. كذلك كان لبوفوار تأثير على نتاج ألغرين الإبداعي إذ كتب بعد لقائها به روايته المعروفة «الرجل ذو الذراع الذهبي» التي صدرت عام 1949 وحازت على جائزة «الكتاب الوطني» وتحولت عام 1955 إلى فيلم سينمائي يحمل الاسم نفسه.

نشير أخيراً إلى أنّ الكاتبة إيرين فرين التقت، أثناء إعدادها للرواية، المصوّر الفوتوغرافي الأميركي أرت شي. وكان هذا الأخير قد أمضى صيفاً بأكمله مع بوفوار وألغرين في منزل يقع بالقرب من بحيرة شيكاغو. وكان هذا المصوّر، كما هو معروف، قام بالتقاط الصورة الشهيرة لسيمون دو بوفوار وهي عارية تستعدّ للاستحمام في أحد منازل شيكاغو. وكانت مجلة «لونوفيل أوبسرفاتور» الأسبوعيّة الفرنسية قد نشرت هذه الصورة عام 2008 تحت عنوان «دوبوفوار الفضائحية»، وأثار نشرها وقتها ضجة كبيرة في الإعلام الفرنسي. وممّا قاله المصوّر في لقائه مع الكاتبة إيرين فرين إنّ سيمون دوبوفوار وعدت ألغرين بأنها ستأتي إلى شيكاغو لتكرّس حياتها له، لكنها بالطبع لم تفعل ذلك لأنها كانت أسيرة لسارتر ولما يؤمّنه لها من امتيازات كثيرة، وكذلك للحياة الثقافية الباريسيّة في تلك المرحلة، ولدورها الكبير فيها. وقد نجد ثمة تفسيراً لهذه الخيارات في العبارة التي وردت في إحدى رسائلها للعاشق البعيد، وتقول فيها: «أحبّك يا نيلسون، لكن هل أستحقّ حبّكَ لي طالما أنني لا أمنحك حياتي».



الحكم التسلطي لا يعمّر طويلاً

عن الهيئة المصرية للكتاب صدر مؤخراً كتاب «التنفس تحت الماء» للدكتور والمفكر المصري نادر الفرجاني وهو أستاذ بجامعة القاهرة ورئيس فريق تحرير تقرير التنمية العربي الصادر عن برنامج التنمية التابع للأمم المتحدة. ويتضمن الكتاب مجموعة من المقالات المنشورة في صحيفتي البديل، والدستور في الفترة ما بين نوفمبر 2007 وحتى ديسمبر 2010. وتقع المقالات في قسمين الأول: نشر معظم مقالاته، أما القسم الثاني فيناقش دور وسائل الاتصال الحديثة في أحداث التغيير المجتمعي في مصر والوطن العربي، كما يثمن دورها في نجاح الثورة. ويعد هذا الكتاب مكملاً لكتاب سابق لنادر الفرجاني - مصر «يوميات ثورة الورد» الذي يكشف عن استشرافه لانهيار النظام.

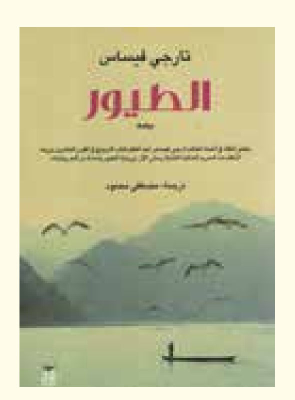
من المقالات التي تضمنها الكتاب: «إرث عهد مبارك في مضمار الحكم والصراع على مستقبل مصر»، و«انتحار الحكم التسلطي»، و«مزيج الأفكار والقهر لن يديم الحكم التسلطي في مصر»، و«الحكم التسلطي يشهد أخس أسلحته في مواجهة من الاحتجاج الشعبي».

غموض الطبيعة بكل سحرها ووحشيتها، الثلج، والبرد، والجليد، والشلال الهادر.. وسط هذه الأجواء المفعمة بالغموض كتب تارجي فيساس رواياته.

«الطيور» و«قصر الجليد»

الهشاشة في مواجهة القوة

د.لنا عبد الرحمن-القاهرة





يعتبر النقاد في أنحاء العالم تارجي فيساس أحد أعظم كتاب النرويج في القرن العشرين، وربما الأعظم منذ الحرب العالمية الثانية وحتى الآن، كما أن فيساس فاز بجائزة الأدب القومي النرويجي ، وحصلِ على جائزة مجلس أدب الشمال، ورُشِّح لجائزة نوبل ثلاث مرات. ومن أهم مؤلفاته روايتي «الطيور» و«قصر الجليد» وقد صدرتا مؤخراً بالعربية عن دار آفاق.

ولعل ما يستوقف القارئ في أعمال فيساس، هو تقديم نماذج من الشخصيات غير مألوفة، وعرض رؤيتها للعالم وطريقة مواجهتها للحياة، نماذج لا تملك أية صلابة أو نضج في مواجهة قسوة العالم، بل إنها أقرب إلى الضعف والهشاشة الفطرية.

في رواية «قصر الجليد» نرى طفلتين غامضتين في الحادية عشرة من عمرهما صديقتين هما (سيس وآن)، تراقبان العالم، وتبحثان عن مسراتهما الخاصة، تلهوان، وتحكيان قصصاً عن عائلتيهما، طفلتان تختزنان وجعاً مكبوتاً، يتكشف في رغبة سيس أن تبوح إلى آن بسر خطير، لكن البوح لا يتم، حيث تتالى الأحداث في وصف علاقة الطفلتين، وما تتخللها من مناورات وشدّ وجذب، إلى أن تلاقي سيس حتفها بشكل غامض في قصر الجليد، على الرغم أنه لا يمكن لأي أحد أن يشهد سقوط قصر الجليد، الذي تدور حوله القصص والحكايات الخرافية، حيث الحكاية الشائعة عن سقوطه أنه يحدث في الليل بعد أن يذهب الأطفال إلى نومهم. لكن سيس تدخل قصر الجليد، وتختفي فيه، يتهدم قصر الجليد من دون وجود أثر للطفلة سيس التي ترحل مع سرها الغامض.

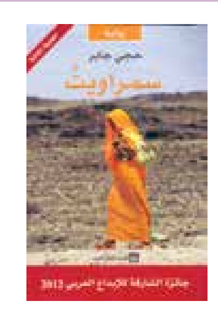
تقول دوريس ليسينج عن رواية «قصر الجليد»: «كم هي رواية بسيطة، كم هي رواية غامضة، كم هي مثيرة لا تشبه رواية أخرى، رواية استثنائية لا تنسى».

تبني رواية «الطيور» عالمها المتفرد في المسافة الفاصلة بين عالمي الجنون والوعي التام، مما يؤكد امتلاك تارجي فيساس حساسية فائقة في مقاربة العالم الداخلي لأبطاله. فهو يكتب بعبارات بسيطة وموجزة، وتسلط الضوء على الانفعالات الداخلية، بكينوناتها الصغرى سواء في الفرح أو الحزن،أو في الاضطراب أو التلقائية الشديدة في التفاعل مع العالم المعقد أو البسيط، وكل هذا يمكن ربطه بالطبيعة التي لا تنفصل عن كتابة فيساس في حضور الطبيعة المتوترة، والقاسية، والحنونة أيضاً، يتوازى تماماً مع الانفعالات النفسية للأبطال، كما لو أن تلك الطبيعة هي المرآة العاكسة للأحداث في كل تحولاتها وتقلباتها، ثمة ما يتحول ويتغير في الداخل أيضاً كما في الخارج.

تستمد رواية «الطيور» خصوصيتها من قدرة الكاتب على رسم الحد الفاصل بين العزلة، والجنون، والتملك، والمحبة القصوى. تتألف «الطيور» من «ثلاثة أجزاء، ومن 47 فصلاً»؛ وتبدأ في وصف يزاوج بين الداخل النفسي، والعالم الخارجي العاصف يقول: «كان الوقت مساء. نظر ماتيس ليرى ما إذا كانت السماء صافية وخالية من الغيوم. قال حينئذ لشقيقته هيج : أنت تحبين البرق». بعثت الكلمة برعشة في عموده الفقري، لكنه شعر بالأمان في الوقت ذاته عندما رأى السماء المثالية».ص 7.

هكذا يتعرف القارئ إلى البطل

لقاء الغريب بالغريبة



في روايته الأولى «سمراويت» يتناول الإريتري حجي جابر عالم الهويات المتداخلة الذي صار سمة لجيل من أبناء المهاجرين في العالم الثالث ولدوا في المهاجر المختلفة. الراوي «عمر» المولود في جدة بالعربية السعودية يقوم برحلته الأولى إلى إريتريا موطنه الأصلي، وفي أحد المقاهي يلتقي بسمراويت، إريترية أخرى من مواليد باريس. كلاهما موزع بين مكان تسكنه الشخصية ومكان يسكنها، لا تعرف عنه شيئاً سوى من أحاديث الأهل ولقاءات الأصدقاء من المغتربين الآخرين.

ثلاث طبعات في ثلاثة أشهر صدرت عن المركز الثقافي العربي للرواية الفائزة بجائزة الشارقة للإبداع لعام 2012. خفة الكائن، خفة الحياة، خفة اللغة هي ما يطبع هذه الرواية التي تقدم رحلة ممتعة إلى إريتريا وأخرى داخل بطلها الذي يعيش وتتفتح مداركه على فكرة الحياة بين عالمين، لكنه لا يحمل حياته كثقل، بل يرى نفسه غنياً بحياتين ووطنين.

الرئيس في الرواية، «ماتيس»، وهو رجل في الأربعين يمتلك كل الصفات التي تجعل الآخرين يتهمونه بالتوحد، ويجعل أهالي البلدة يتهمونه بالبله، ويلقبونه بـ«سيمون العبيط». يعيش «ماتيس» مع أخته «هيج» التي تكبره بأعوام ثلاثة في كوخ خشبي بسيط بالقرب من بحيرة ، وخلف كوخهما بعد مسافة قليلة تجمعٌ كبير من المزارع. تعمل «هيـج» في حياكة منسوجات يدوية، وبيع ما تنتجه كي يعتاشا منه.

لكن بعبارة أكثر دقة وتنسجم مع الواقع الفعلي للبطل يمكن وصف ماتيس بأنه يعاني من صعوبة في تقبل الحياة كرجل كبير ناضج، لذا نراه على مدار الرواية أشبه بطفل صغير، قلبه مفعم ببراءة وسذاجة في التعامل مع كل ما حوله، فهو يعتبر نفسه مصحوباً بضمير سيء فقط لأنه عاجز عن العمل مثل الآخرين، وفي ذات الوقت هو شديد الحساسية لأي نقد بهذا الشأن. وطوال الوقت يدور في داخله مونولوج داخلي حول الأشياء التي يراها ويتأملها، لكنه يخشى أن ينطق بما يفكر به. يرتبط ماتيس بعلاقة قوية مع الطبيعة ويمضي ساعات وهو يتأمل عند البحيرة، بجانب أشجار الحور والبتولا والسرو، وفي جلسات تَأَمُّله الكثيرة تنشأ علاقته مع الطيور، وتأخذ تلك العلاقة بالتشكل رويداً رويداً لتصير كل إشارات الطيور وحركاتها ذات دلالات بالنسبة إلى ماتيس، الذي يعتبر أن قدوم طائر «وود كوك» له أهمية قصوى، ويسارع لإبلاغ أخته عن قدوم الطائر، لكن «هيج» لا تبدي أي تفاعل، فيشعر بالخيبة.

تحفل الرواية بحوارات تبدو ساذجة بين ماتيس وأخته، لكنها ذات دلالات كاشفة عن شخصية كل منهما.

لنقرأ هذا الحوار الذي يشي بمدلول الرواية. يقول ماتياس: «ألم تسمعي ما قلت؟ يوجد طائر وودكوك هنا، إنه يطير مباشرة عبر سطح منزلنا...بينما أنت تجلسين في فراشك».

«بالطبع أنا سمعت. لكن ماذا في ذلك؟ ألا تستطيع أن تترك وودكوك يأتي ويذهب كما يشاء».

لم يفهمها أبداً، كما لو أنها تتكلم بلغة لا يعرفها.

« ألا يعني هذا أي شيء بالنسبة لك؟ هل سمعت من قبل عن وودكوك يغير مساره مثل هذا، ويطير مباشرة فوق رأسك». ص 32.

تتكرر مثل هذه الحوارات على مدار الرواية، وإن كانت لا تمضي في مسار تصاعدي للكشف عن تحولات في شخصية ماتيس، لكنها تكشف رؤيته الدقيقة للعالم، بما يشمل رفضه لأي تغيير، خاصة في انتهاء الرواية في محاولته للتجديف في القارب الصغير، وعجزه عن الوصول، فيما الريح العاصفة تضرب كل ما يحيط به و«عبر المياه المقفرة بدت صرخته مثل نداء طائر غريب» ص 288. هكذا تنتهي الرواية بموت ماتياس في عرض البحر، وكأن الموت هو الخلاص الوحيد لمحنته الكبرى في تقبل عالم النضج.

إلى جانب الطبيعة كعنصر خارجي مؤثر في سرد تارجي فيساس، تشترك الروايتان في وقوع الموت كحدث محوري ينهي حياة الابطال، كما في موت سيس في «قصر الجليد» ومواجهة ماتياس لنهايته في عرض البحر في «الطيور»،وكأن النهايات المأساوية هي الختام الطبيعي لحياة أبطاله.

تظل الإشارة للترجمة الرشيقة والسلسة من المترجم مصطفى محمود، الذي ترجم من قبل «نساء يركضن مع الذئاب» و«مستقبل الفلسفة في القرن العشرين»، و«الصوفية النسوية»، وعدة روايات لفيليب روث، وغيرها من الأعمال الجديرة بالقراءة.

الحديقة العامة بوصفها سجناً

عمر قدور- دمشق

ليس فقط لأن محكوماً بالسجن يقضي جزءاً من عقوبته في التريض في الحديقة العامة بسبب امتلاء السجون، ولكن لأن الحديقة تضيق حقاً لتصبح بحجم زنزانة لا تتسع سوى لشخصين يثرثران بلا جدوى، وبلا تواصل بالمعنى المألوف للكلمة، لذلك ربما لا يختلف السجن في الهواء الطلق عن مثيله الأصلي. في مسرحيتها «هنا في الحديقة»، الصادرة عن دار ممدوح عدوان/ دمشق، تستعير الكاتبة «لواء يازجي» الحديقة كمكان يصلح للمصادفة ولإضاعة الوقت، وقد لا يكون مهماً حقاً من باب العبث جدوى الارتطام الذي تحدثه المصادفة البحتة بين شخصين، بل لا يبدو أن لهوية الشخصين ما يحتم أن تمتلك فرادة ناجزة، لذا تكتفي الكاتبة بتسميتهما بأول حرفين أبجديين (أ) و(ب).

يفترض بالشخص (ب) أنه خبأ كنزاً ما في الحديقة وأتى باحثاً عنه، وهذه مفارقة أخرى أن يخبئ شخص كنزاً في أكثر الأماكن عمومية، مثلما هي مفارقة أن يقضي (أ) عقوبة السجن في الحديقة. لن يكون مهماً هنا مدى معقولية الحالتين، ففي مسرح العبث يكون المعقول آخر ما يؤخذ بالاعتبار. ولن يكون من فارق إن كان (أ) هو من خبأ الكنز و(ب) هو السجين، مثلما لن يكون من فارق إن كان السجن والكنز ليسا أكثر من وهمين في ذهن كل منهما. في الواقع لا يقين لدى الكاتبة تسعى لتأخذ الشخصيتين إليه، بل تكتفي بتوريطهما ببعضهما، وتتابع تبعات هذا الارتطام بتلذذ، وربما بتشفٍّ أحياناً!.

يكفي مثلاً أن يقول (ب) يائساً من الحصول على معلومة من (أ): يا إلهي! لا تفعل هذا بي. حتى يسأله الأخير عما إذا كان مؤمناً حقاً، فالنص يتناسل من اللغة وتداعياتها، أو من تصيد كل من الشخصيتين لألفاظ الأخرى. بالأحرى إن ما يحدث في النص هي اللغة أولاً، وبخلاف اللقاء الاعتباطي بين الشخصيتين تأتي اللغة مدروسة تماماً، وإن بدت عابثة على صعيد الشكل. لكن اللغة بدلاً من أن تؤدي دورها في التواصل تؤدي إلى تشتيته، وبذلك تؤشر على تقوقع الشخصية وانغلاقها أمام الخارج. أي أن اللغة في النص تظهر عاجزة عن استدراج الشخصية إلى البوح بمكنوناتها، لكنها من جهة أخرى تجيد فضح عجزها عن البوح، وبالتالي تنجح في الإفصاح عن عمقها الخائف والمتردد، وبخاصة عديم الثقة بالذات والآخر.



ثمة الآخرون، الغامضون المخيفون، الذين لا يحدد (أ) أو (ب) ماهيتهم بدقة، غير أننا نستشف من نتف الحوار وجودهم في كل مكان، وهيمنتهم على الجميع. الآخرون هم النظام الذي يعاقب (أ) بتهمة شمّ وردة في الحديقة والإصابة بالتحسس منها، وبسبب اكتظاظ السجون يقضي محكوميته مراقَباً من قبلهم وهو يتسكع في العراء. بدورها تكون هذه العقوبة نوعاً من العبث بما أن الجميع خارج السجن يخضع للمراقبة ذاتها، و(أ) نفسه لم يأت أحد من المخبرين لاقتياده إلى المحاكمة بعد ارتكابه فعل شم الوردة، لقد ذهب إليهم من تلقاء نفسه لأنه أحس بأنهم سيأتون، أما من جهتهم فكانوا في انتظاره، ومنهم من يراهن على قدومه طوعاً، وفي نجاح ساحق للرهان يحصل على تخفيض مدة العقوبة من 18 سنة إلى ثماني سنوات فقط!.

في الفصل الثالث والأخير من المسرحية يتعين النظام بالمخبر (ت)، فلا يفعل حضوره سوى أن يزيد الأمر إرباكاً وغموضاً، لا يستطيع المخبر توضيح ماهية النظام القمعي البوليسي بغير ما هي عليه في الأذهان، فهو مثلاً ينذر (ب) بعدم استخدام الموبايل، بحجة أنه كالسلاح والسلاح ممنوع، وعندما يجيب (ب) بأن أحداً لم يقل إن استخدام الموبايل ممنوع ينبري (ت) بالقول: إن أحداً في المقابل لم يقل إن استخدامه مسموح. ضمن هذه المساحة من الشك، والتي يبدو فيها كل شيء ممنوعاً، يفصح النص أكثر ما يفصح عن الكبت والحصر الذي تعاني منه الشخصيات، فالنظام بقدر ما هو متجذر لم يعد ضرورياً أن يتعين على نحو خارجي، بل إن المخبر (ت) والشخصية (أ) ينمّان عن نوع من الانسجام والتناغم هو ذلك النوع الذي يترسخ بعد طول الوقت بين الجلاد والضحية.

تتجاوز مسرحية «هنا في الحديقة» الافتراض الموجود في العنوان، فالحديقة كما يصفها النص ذات أرضية إسمنتية وجدار عليه ساعة وكرسي حديدي، أما الوردة التي اتُّهم (أ) بشمها والتحسس منها فهي بحسب وصفه «وردة عملاقة، لها أشواك غريبة، ذات لسان غليظ وتفاصيل حيوانية، وردة لحمية». مع ذلك لا يأتي عبث النص من افتراق الأشياء عن نظيراتها في الواقع، ولعل الكاتبة تدّعي بمثل هذه التوصيفات تقشير الواقع من مظهره بغية الوصول إلى مكنوناته أسوة بما تورّط شخصياته به. حتى

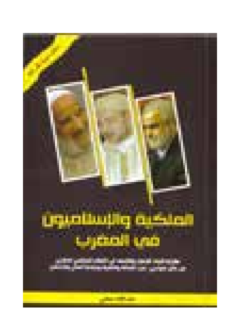
الساعة، التي يُستغرب وجودها هكذا على الجدار، تفقد وظيفتها للدلالة على الوقت، فالزمن في النص يتعين على نحو فني مغاير، أو بما تمليه اعتبارات اللغة من انقطاع للحوار أو احتدامه. لا تدلل الساعة على اقتراب موعد ما، مثلما لا يدلل الحوار على الوصول إلى خلاصة أو تفاهم منتظر، تضيف الكاتبة إلى «الموجودات» السابقة بقايا شجرة، لكنها لا توضح ما إذا كانت الساعة تعمل فعلاً أم أنها معطلة؟

في تجربتها المسرحية الأولى تختار الكاتبة لواء يازجي الرهان الأصعب، فهي قد أسقطت من حسابات النص الكثير من العوامل المساعدة، واكتفت بديناميكية اللغة وترجيعاتها النفسية، ما قد يصعّب وصول النص مباشرة إلى القارئ العادي. في المقابل قد يكون من الاستسهال أن نرد النص فقط إلى ما يعرف بمسرح العبث، فالمعقول في النص يتستر خلف اللامعقول، وبوسع قراءة متأنية أن تكشف عنه. بهذا المعنى تأتي لغة النص مطابقة لشخصياته وللواقع، فكما يحتاج الواقع والشخصيات إلى «تقشير» للكشف عما هو مكنون تحتاج اللغة إلى تلقّ صبور للكشف عما ترمي إليه، لا عما تقوله مباشرة. فعلى الضد من الهدوء الظاهري للنص تنضح اللغة بقسوة كبيرة، هي قسوة انتهاك السكون المصطنع للشخصيات، وعندما يصبح منطوق الآخر محل ارتياب كبير فهذا إيذان بأن اللغة أصبحت بمثابة تهديد خارجي أكثر من كونها أداة تواصل واتصال. صحيح أن الشخصيات لا تباشر أي فعل عنيف، لكنها تمارس القسوة والعنف بلغة باردة، وحتى عندما تبدو حيادية وخالية من المعنى فإنها تظهر جارحة بمقدار ما هي مطابقة لواقع يخلو من المعنى بدوره.

لا تستند لواء يازجي على الإرث المسرحي العربي المتداول، بل تفترق عنه بعد أن تأخذ مادتها من الواقع نفسه. لعلها تذكّرنا أكثر بمسرحيات عالمية، من دون أن نعثر على قرابة مباشرة بتجربة محددة، غير أن هذا يؤشر على فقر المسرح العربي بهذا النوع من النصوص.

لعبة الاحتواء

عبدالحق ميفراني



يؤسس كتاب الباحث عبدالإله سطي «الملكية والإسلاميون في المغرب» والصادر عن منشورات دفاتر وجهة النظر نهاية السنة الماضية، لمقاربة جديدة لآليات الإدماج والإقصاء في النظام السياسي المغربي قوامها «ازدواجية المعايير» تطبع سلوك السلطة السياسية المغربية في إدارة الصراع السياسي، بالشكل الذي تجعله يحسم لصالحها في جميع الأحيان. إما بإدماج هؤلاء المتصارعين معها في شرعيتها والدفع بهم إلى تعزيز هذه الشرعية وتقويتها، وإما بإقصائهم من المشهد السياسي بالشكل الذي لا يجعلهم يؤثرون في توازن السلطة السياسية واستمرارية سيطرة المؤسسة الملكية في الحقل السياسي.

ويرتكز كتاب الباحث عبدالإله سطي على مقاربة آليات الإدماج والإقصاء في النظام السياسي المغربي، وتجلياتها من خلال اعتماد نموذجين عمليين للتحليل، هما حركة «العدل والإحسان»، وحزب «العدالة والتنمية». وقد اعتمد الباحث على منهجين في مقاربته هذا الإشكال متمثلاً في المنهج الوظيفي والمنهج التحليلي، الأول يقوم على دراسة الأنساق السياسية وكيفية توظيف أجهزتها في تصريف الحياة السياسية، أما الثاني فيهتم بدراسة الإشكالات العلمية المختلفة. وهما معاً يواجهان خطابين: الأول «رسمي» ينهل من معين السلطة السياسية وشرعيتها. والثاني خطاب «غير رسمي» إما معارض لهذه الشرعية أو يبدي استعداده لقبولها بجميع مكوناتها.

وارتباطاً بآليات الإدماج والإقصاء في النظام السياسي المغربي، اختار الباحث معالجة الموضوع انطلاقاً من تحديد مميزات هذه الآليات مع إبراز مدى توظيفها في إدارة الصراع مع المعارضة الإسلامية، من خلال نموذجي «العدالة والتنمية» و«العدل والإحسان».

ويشير الباحث إلى أن النظام السياسي المغربي مارس ضغطاً كبيراً على المعارضة الإسلامية بشقيها الراديكالي (العدل والإحسان)، والمعتدل (العدالة والتنمية) حتى يتمكن من تحجيم دورها في المشهد السياسي.

لذلك لا تتردد السلطة السياسية في استعمال العنف الذي تحتكره بشكل مشروع في حال انتفاء صلاحية وفعالية الآليات الإدماجية والاحتوائية الأخرى.

وفي مقابل ذلك يبرر الكاتب اعتراف النظام السياسي بحزب العدالة والتنمية والسماح له بولوج حقل المنافسة السياسية، إنما من أجل أن يكون نموذجاً ناجحاً للاندماج حتى يحنو حنوه الإسلاميون الآخرون.

كتاب ج.روجيه ماثيو يضعنا مرة أخرى أمام أهمية اليوميات والمذكرات والرسائل في إضاءة الجوانب المعتمة والمجهولة في الدراسات التاريخية والسياسية عن حرب الريف.

حرب الريف

الثورة المنسية في ذكرى البطل

سعيد بوكرامي

الدارالبيضاء

في السادس من شهر فبراير المقبل ستحل الذكرى الخمسون لوفاة بطل الريف القائد المجاهد محمد بن عبد الكريم الخطابي. وبهذه المناسبة صدرت مؤخراً «منكرات عبد الكريم» عن منشورات: Frontispice بالدار البيضاء ضمن سلسلة ذاكرة المغرب. جمعها ج. روجيه ماثيو وهو صحافي ومؤرخ فرنسي يهتم بتاريخ المغرب. الكتاب يسلط الضوء على فترة غير معروفة كثيراً من تاريخ المغرب خلال ذروة حرب الريف.

ولمعرفة المزيد عن جذور وتكوين ووقائع هذه الحرب، سيقيم ج.روجيه ماثيو في المغرب كمراسل لجريدة «لوماتان» (الصباح) الفرنسية. بعد ذلك سيذهب للقاء عبد الكريم الخطابي الذي كان آنذاك يستعد للذهاب إلى المنفى. استغل الصحافي هذا اللقاء لاستقصاء اعترافات صادقة عن جذور الصراع الإسباني الفرنكوي - الريفي.«لم تكن حرب الريف مغامرة دموية، بل إنها هددت في لحظة من لحظاتها أن تستنفر حركة إسلامية كاملة. هذه الحقيقة بقيت طويلاً غامضة».

حتى وإن احتجنا بعض الوقت لقراءة الخمسين صفحة الأولى، التي خصصها الكاتب كمقدمة للحوار الشيق بين الصحافي الفرنسي وعبد الكريم الخطابي، فإن العناء سنكافأ عليه في ما يلي من فصول، بحقائق مثيرة.

يعتبر روجيه ماثيو بعض تصريحات الخطابي قوية وصريحة، فهي تستدعي مجموعة من الشخصيات المرموقة والمعروفة داخل سياقها السياسي والتاريخي. ومع ذلك يطلب من الصحافة والجمهور التدقيق حول تفاصيلها وحقيقتها. ورغم هذا التعليق المحايد إلا أن روجيه يصرح بأن عبد الكريم الخطابي له الأبوة الشرعية للحديث عن مرحلة تاريخية غامضة. صنعها بدهائه ووطنيته وانخراطه في حركة تحررية كادت تتوج بالنصر لولا مؤامرات حيكت في الخفاء بين قوى داخلية وأخرى أجنبية.

يبدأ روجيه ماثيو سرده ابتداء من سنة 1912. أي عشية اندلاع الحرب العالمية وتقسيم المغرب إلى قسمين

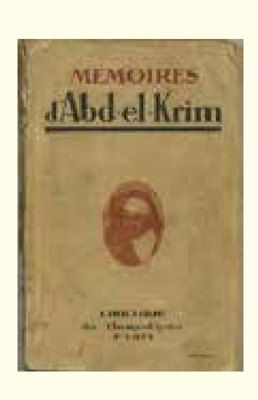


بين فرنسا وإسبانيا. بقيادة المارشال ليوطي وقيادة الجنرال م.ج. مورا. هذا الأخير الذي تسبب في كارثة لبلده سميت بحرب الريف، أو معركة أنوال، وجبل العروي، نظراً لمعاملته الوحشية لسكان هذه المناطق، التي كانت عائلة الخطابي تشرف عليها منذ عشرة قرون، بحكم أن سلالته كانت من علماء وقضاة منطقة الريف. وعندما تعرضت بعض الأسر إلى إهانات مشينة قام سكان الريف قومة رجل واحد مستنكرين ومتأهبين لخوض معركة الكرامة.

يكشف ج.روجيه ماثيو من خلال منكراته، التي لا يمكن اعتبارها بحثاً تاريخياً. وإنما حفريات في منشأ ثورة الريف وتداعياتها عن الظروف السياسية والاجتماعية التي جعلت من الريف لحمة بشرية وقوة ثورية تنتفض بصورة دراماتيكية في وجه المحتل الإسباني وبعده المحتل الفرنسي.

يبدأ الكتاب بفصل مكرس لشباب وحياة عبد الكريم الخطابي، فقد ولد محمد بن عبد الكريم الخطابي سنة 1882 بأجدير من قبيلة بني ورياغل في الريف المغربي. درس على يدي والده القاضي بنفس المنطقة. تابع دراسته للفقه والشريعة بفاس في جامعة القرويين.. وبعد ذلك درس في مليلية رفقة أخيه.. اشتغل في البداية معلماً للغتين الأمازيغية والعربية في الأكاديمية الحربية بالمدينة نفسها، وعمل محرراً للصفحة العربية في جريدة تليغراما الريف، كما عمل كاتباً ومترجماً ثم مساعداً لمدير مكتب الشؤون الأهلية بنفس المدينة. وفي سنة 1910 أصبح قاضياً بنفس المدينة، ثم قاضياً للقضاة، لكن إدراكه للمؤامرات الاستعمارية من طرف فرنسا وإسبانيا دفعه إلى للتمرد وقد اعتقل في 6 سبتمبر عام 1915 وقضى أحد عشر شهراً حاول خلالها الهروب من السجن لكن المحاولة انتهت بكسر في رجله اليسرى. وبعد تعهد من والده حكمت المحكمة ببراءته، فعاد إلى مسقط رأسه سنة 1918.

بعد هذا الفصل، نبحر في فصول



مهمة عن (القطيعة مع إسبانيا) و(الاضطهاد الإسباني للريفيين) و(الموت المشبوه لوالد عبد الكريم، الذي مات مسموماً) «إسبانيا تعرض 20 مليون بسيطة على عبد الكريم ليحارب المغرب الفرنسي» و«جذور الصراع مع فرنسا». ثم ينتهي الكتاب بشهادة مؤثرة لمحمد بن عبد الكريم الخطابي. تقدم فصول الكتاب إضاءات حقيقية ومثيرة بحيث نجده منيلاً بتوقيع صريح من الخطابي يؤكد صحة محتوياته.

وفي لحظة حاسمة هي لحظة ممزوجة بالحزن والمساءلة والذكرى استجاب عبد الكريم الخطابي لإلحاح الصحافي الفرنسي الشاب سارداً بتلقائية الظروف جميعها التي أحاطت حرب التحرير ضد الملكية الإسبانية، ثم فيما بعد ضد الجمهورية الفرنسية.

إذا كان عبد الكريم قد بدأ الحرب ضد إسبانيا، فلأنه، حسب تصريحاته، كان يدرك صراحة أن إسبانيا جاءت لاستغلال خيرات المغرب واستنزاف طموحة التحرري وتطلعاته للتقدم. بل إن مد خط السكة الحديدية وما صاحبه من خطف واعتقال واغتيال وتدمير للمساكن، سيدفع والد عبد الكريم قبل وفاته إلى القسم أمام ابنيه محمد ومحامد أن يرمي الإسبان إلى البحر ليعيدهم من حيث أتوا.

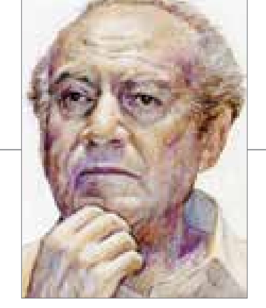
إذا واصلنا قراءة الكتاب نكتشف من خلال الأسئلة والأجوبة أن وفاة الأب «مات مسمماً من طرف الإسبانيين» كانت منعطفاً حاسماً في حركة المقاومة إذ ابتدأت بتنظيم قوامه 200 رجل وبندقية قديمة. تسلم عبد الكريم فوراً قيادة حرب التحرير، وأرسلت هذه القوات إلى المواقع الإسبانية، لمهاجمتها على نحو مباغت.

يقدم الكتاب معلومات جديدة عن حرب الريف والطرق التي نفذت بها، فوفقاً لتصريحات عبد الكريم، فإن مقتل الجنرال الإسباني سيلفستر عام 1921، الذي كان على رأس القيادة الميدانية للجيش الإسباني في الشمال المغربي، وجنوده العشرين ألفاً خلال معركة أنوال، لا علاقة له بأي نزوع للانتقام من سيلفستر. يقول عبدالكريم إن الجنرال مات في ساحة المعركة ونقل جثمانه باحترام إلى أبواب مدينة مليلية. بعد هذه الواقعة المشرفة لسكان منطقة الريف. قام عبد الكريم بتسليم الأسرى الإسبانيين مقابل فدية 20 مليون بسيطة. هذا المبلغ وظفه لشراء الأسلحة من الإنجليز تحسباً لأي رد فعل انتقامي من الإسبان. وهو ما لم يتأخر كثيراً.

يقول أيضاً إن إسبانيا كانت تلعب لعبة مزدوجة. فهي تهاجم الريف، دون تأخير، وترسل عشية معركة أنوال مبعوثاً عن المقيم العام الإسباني بريمو دي ريفيرا، السيد اتشيفاريتي الذي ألح مراراً وتكراراً أن يدفع لعبد الكريم الأسلحة والمال لمهاجمة فرنسا في المنطقة الجنوبية من المغرب.

مع بداية 1925 سيحارب القوات الفرنسية بقيادة المارشال بيتان على رأس 200 ألف جندي والقوات الإسبانية بقيادة الجنرال بيرمو ريفييرا على رأس 450 ألف جندي. دامت الحرب سنة كاملة استعملت خلالها القوتان المحتلتان أسلحة كيماوية من غاز الخردل، فكانت الغلبة لهما. سلم عبدالكريم الخطابي نفسه كأسير حرب مقابل التوقف عن إمطار المدنيين بالأسلحة القذرة. لكن ذلك لم يحدث بل واصلت الطائرات قنبلة قرى الريف بطريقة انتقامية ووحشية، مات على أثرها أزيد من 150 ألفاً من المغاربة.

عاش محمد بن عبدالكريم الخطابي ما تبقى من حياته في المنفى إلى أن وافته المنية في القاهرة ليدفن في مقبرة الشهداء بالعباسية في مصر سنة 1963.



د. محمد عبد المطلب

اليوم العالمي للغة العربية

في عام 1973 أصدرت الجمعية العامة للأمم المتحدة في دورتها العشرين قراراً باعتماد اللغة العربية ضمن اللغات الرسمية المقررة في الجمعية العامة ولجانها الرئيسية، وفي عام 2010 قررت الاحتفال بالأيام الدولية للغات الرسمية الست المعتمدة لديها، وتبع ذلك أن أصدر المجلس التنفيذي لليونسكو قراراً بأن يكون يوم 18 من ديسمبر/كانون الأول من كل عام يوماً عالمياً للغة العربية.

ولا شك أن قرار الأمم المتحدة واليونسكو كانت له ركائزه من البعد التاريخي لهذه اللغة، بوصفها واحدة من أعرق اللغات السامية، وقد زاد هذا العمق التاريخي سمواً، نزول القرآن الكريم باللغة العربية، وهو ما امتن به الله على العرب في عشر آيات، في مثل قوله تعالى: «كتاب فصلت آياته قرآناً عربياً لقوم يعلمون» (فصلت 3).

وهذا العمق التاريخي والتكريم السماوي انضاف إليه اتساع مساحة المتعاملين بالعربية إلى ما يقرب من أربعمئة وخمسين مليون نسمة يعيشون في العالم العربي، والدول المجاورة، وكثير منهم ينتشرون في كل بقاع الأرض شرقاً وغرباً.

ويتسع انتشار العربية - على نحو من الأنحاء - عندما نتابع علاقتها بالمسلمين في كل أنحاء العالم، وعددهم يقرب من المليار ونصف المليار نسمة، إذ إن صلاتهم تحتاج إلى بعض الكلمات والجمل العربية، وهو ما يحرضهم على الإلمام بهذه اللغة التي نزل بها القرآن الكريم، فضلاً عن أن هذه اللغة تؤدى بها كثير من الشعائر الكنسية المسيحية.

والحق أن الشعر كان الأسبق في الاحتفاء باللغة العربية، لأن الشعر هو فنها الأول، وتزداد عناية الشعر باللغة عند إحساسه بالمخاطر التي تحيط بها، أو التي تتعرض لها، أو ظهور المنافسات من اللغات الأخرى، ذلك أن الحفاظ على اللغة، هو حفاظ على الهوية، وحفاظ على العمق التاريخي والثقافي للأمة العربية.

وقد كانت نظرة الشعراء القدامى للغة نظرة إعلاء، ومن ثم كان اعتزازهم بصيانتها من اللحن، يقول الشاعر (سويد اليشكري) الذي عاش الجاهلية والإسلام، تـ 60 هـ:

فإن في المجد همّاتي وفي لغتي ... علويّة، ولساني غير لحان

وفي العصر الحديث يقول أحمد شوقي:

إن الذي ملأ اللغات محاسناً ... جعل الجمال وسره في الضاد

وينظر حافظ إبراهيم للغة بوصفها ركيزة التلاحم بين أبناء الأمة العربية، ويؤكد هذا التلاحم بين مصر والشام بقوله:

أم اللغات غداة الفخر أمهما ... وإن سألت عن الآباء فالعرب

وكان الشعراء حريصين على إحاطة العربية بالحب والحماية، يقول الشاعر الفلسطيني (إبراهيم طوقان)

حنوت على أم اللغات فصنتها ... وكنت لها الصرح المنيع الممردا

أما الشاعر اللبناني (شكيب أرسلان) فيذكر بفضل العربية على أبنائها في قوله:

أدركت في اللغة العرباء منزلة ... لها على كل فحل كل إدلال

وعندما تتعرض اللغة للخطر يسرع الشعراء منبهين أبناءها إلى ذلك الخطر، ويدقون أجراس الإنذار لإيقاظ الوعي بما تتعرض له الهوية القومية من مخاطر بضياع اللغة، يقول الشاعر اللبناني (سابا رزيق) 1889م منبهاً، وكأنه كان يخترق حاضره إلى المستقبل الذي تعيشه العربية اليوم:

أرى لغة الأجداد في عقر دارها ... تسام الأذى من كل أحمق أهوج

يطلقها أبناؤها وبناتها ... لخطب ولاء الأعجمي المدبج

ويحذر الشاعر المصري علي الجارم من ضياع اللغة بقوله:

وحبوا لغة العرب الفصاح لهم ... فإن في خذلانها للشرق خذلان

لقد جاءت نظرة الشاعر (سابا رزيق) مخترقة الزمن، لأن اللغة العربية تعيش اليوم مأزقاً يهددها بالضياع، فقد فشت العجمة، وانتشر اللحن، وأصبح الجهل بالعربية مجال فخر للمتمسحين بالحداثة والعولمة، ومن ثم يكون من الواجب علينا جميعاً أن نحول الاحتفال باليوم العالمي للغة العربية إلى سلوك منهجي لحمايتها، ووضعها في مكانها الصحيح من سلم القيم العلمية والتعليمية، فلا حضارة بلا لغة، ولا نهضة بلا لغة، ولا هوية بلا لغة.



عبدالوهاب الأنصاري

في خضم العواقب الوخيمة

توعَّدَ الرئيس الأميركي أوباما الرئيس السوري بشار الأسد بأن استخدام الأخير للأسلحة الكيماوية سوف يكون له عواقب وخيمة. وفي مقابلة مع الفنان محمد علي عبدالله في مجلة الدوحة «في هذا الخضم جاءت فكرة الدولة بإعادة سوق واقف في لحظة حاسمة وخطيرة، من أجل إيجاد توازن بين ما هو عالمي وما هو متعلق بالهوية الخاصة بنا». وبالرجوع إلى موضوع سوريا نشر موقع بي بي سي مقالة عنوانها «المعارضة السورية المسلحة: زخم قتالي وتكتيكات ناجحة». وفي موقع للإفتاء للشيخ محمد بن صالح العثيمين يسأل سائل عن حكم الصور الشمسية، ثم يسأل أحدهم في موقع آخر عن سر تسمية الصورة بالشمسية. فما معنى «وخيمة»، «خضم» و«زخم»، ولماذا نسمي الصور صوراً شمسية؟

فأما الوخم فأكثر ما يأتي مقروناً بالعواقب. وأن يكون الشخص أو الأمر وخيماً هو أن يكون ثقيلاً. ومن ذلك معنى التخمة: الاستثقال من الأكل، أي أن «لا يستمرأ» أو كما نقول الآن أن يكون الأكل «عسير الهضم».[أما التخوم فهي الحدود، وقد قيل أن لا مفرد لها، وقيل أن مفردها تخم - بفتح أو ضم التاء وتسكين الخاء، كما قيل أيضاً أن الكلمة هي «تخوم» بفتح التاء وهي مفردة].كما أن الأراضي (بمعنى البلدان) توصف بالوخامة: إما لأن «كلأها لا ينجع»، أو في حالة «لم يوافق سكنها أو هواؤها». خلاصة ما في القول إذن هي أن وعيد أوباما لبشار الأسد، بحسب عنوان المقالة وبحسب القواميس القديمة، هو أن لاستخدام الأسلحة الكيماوية عاقبةٌ ثقيلة!

أما الخضم (بكسر الخاء وفتح الضاد وتشديد الميم)، ضمن معانٍ أخرى، هو الجمع الكثير، فمعنى الكثرة هي الغالبة. فمن ذلك قولك «رجل مُخْضَمٌ: مُوَسَّعٌ عليه من الدنيا»، و«الخِضَمُّ البحر لكثرة مائه وخيره»، حسب ما يورد لسان العرب.

ثم الزخم، بسكون الخاء، هو الدفع. ويبدو أن الكلمة كانت ترد بصيغة الفعل لدى القدماء: زَخَمه أي دفعه. «أما مشتقات زخم بفتح الخاء فهي متعلقة بالرائحة النتنة، خاصةً ما يتعلق بالطعام، وأحياناً باللحوم تحديداً».

لكن المعاني الحديثة لهذه الكلمات ليست تماماً مثل معانيها القديمة. فالعواقب الوخيمة كما يتبادر إلى ذهن العربي المعاصر هى العواقب الشديدة، الكارثية أو الفادحة (كما في وعيد أوباما لبشار). أما قديماً، ففي السيرة النبوية عندما قدم المهاجرون إلى المدينة «استوخموا» هواءها «ولم يوافق أمزجتهم، فمرض كثيرٌ منهم وضعفوا». وفي كتاب الطوسي «إن من أضله الله وأعمى قلبه استوخم الحق»، أي وجده ثقيلاً.

أما «الخضم»، كما يُتداول الآن، يعني «وسط المعمعة والأمور المتضاربة»، ولا تكاد تعني الكثرة. ولا تكاد تأتي إلا مسبوقة بحرف الجر «في». نظرةٌ سريعة إلى عناوين الكتب التالية تدل على ذلك: «في خضم التاريخ: أمين حسن»، «تحليل في خضم الأحداث: عزمي بشارة»، «في خضم الحياة: محمد عياش ملحم»، «في خضم الحرب اللبنانية: ريجينا صنيفر»، إلخ.

والزخم يعني إعطاء الأمر قوةً، فهو بمعنى العزم كما في الفيزياء. إلا أن الأولين أكثر ما استخدموا الكلمة بمعنى النتانة: «بضعة كأنها شحمٌ زخمٌ» (عيون الأخبار:الدينوري). أما في المصطلح الفيزيائي الحديث فالزخم هو كمية الحركة، وهو حاصل ضرب الكتلة في السرعة.

وأخيراً، فما سبب وصف الصورة الفوتوغرافية بالشمسية؟ السبب، على ما يبدو، هو أنه حوالي عام 1839 في بريطانيا لدى ظهور الكاميرا حار الناس في تسمية الصورة. فمنهم من اقترح كلمة فوتوجين، ومنهم من اقترح كلمة هليوغراف، أما التسمية التي فازت فكانت من وضع جون هيرشل، وهو عالم إنكليزي، والكلمة كانت «فوتوغراف» والتي تعني (التسجيل الضوئي). ومن الأسماء التي تم اقتراحها حينها أيضاً كلمة سن-برِنت (الطبعة أو الصورة الشمسية). فالصورة الشمسية كمسمى، إذن، هو إما ترجمة للأخيرة، أو أنها ترجمة لهليوغراف، حيث أن «هليو» بادئةٌ يونانيةٌ تعني الشمس. ولسبب ما اقتصرت التسمية العربية، أي الصورة الشمسية، على الصور الشخصية، بمعنى الصور التي تري الوجه وتستخدم لأغراض التعريف الرسمية.





أحمد مرسي

أزمنة وشخوص في قاعة انتظار

القاهرة - فاطمة علي

في قاعة «مصر» بمنطقة الزمالك، ولشهر كامل، كان لجمهور التشكيل المصري مؤخراً موعد للاتصال المباشر مع أعمال الفنان المصري أحمد مرسي المقيم في نيويورك منذ ما يقرب من الأربعين عاماً.

وبأعمال تشكيلية هي ثمرة مسافات بعيدة فصلت بين الفنان ووطنه الأم، يقدم أحمد مرسي تجربة تشكيلية تؤسس لعالم من الأسرار الإنسانية المقتنصة في لحظات الشرود والغياب كما في أوقات التفكير العميق. وهي تجربة لا تعتمد على الحكائية بل على استدعاء الماضي وجعل دهاليزه تطفو على الحاضر.



وبالرغم من غربته الطويلة وسط صيحات الحداثة الفنية بقيت مدينة الإسكندرية المحرك الخفي الذي ينعش ذاكرته الوجدانية.

ولأنه ترك الزمن في خلود الذكرى، فقد بدت أعماله مغلفة بالزمان فوق أرض لامكانية، لا تتحدد فيها الرؤى والأحلام بزمن التحقق والإنجاز، لذلك فهي أعمال لا تحكي قصة مكان أو زمان أو إنسان معين، بل هي حكاية وجود متحركة بين مكونات الطبيعة وفي نفس الوقت تبحث عن منبعها الدلالي في الأمكنة المجهولة بطبيعة صمتها وهلاميتها. وهكذا يتأسس سند هذه التجربة على إلقاء عناصرها المادية والفلسفية في الفراغ حيث تتم عملية تعطيل أو تخدير للزمن. كما للشخوص التي تبدو معلقة في الزمان والمكان أمكنتها الميتافيزيقية القصوى، وهي وإن كانت تؤدي مهمة الفصل بين قدرها الزماني والمكاني فإنها أقرب إلى محاكاة سيزيفية.

وكما ينتصر هذا التفكير الفني على سلطة الزمن، نجد في رؤية أحمد مرسي ومضات صوفية، أو فكرة يراها تأصل مشاعر الحلم والخوف والوحشة... وكلها قابلة لتتجمع في حالة ضعف أو حنين شديدين.

نجد هنا في مشاهد فارقة بين الحياة والموت التي يعكسها الطير العملاق









في لوحاته، وهو ينعق فوق رؤوس غرقى يناطحون الماء.. وأيضاً في انهزام الفارس وانكفاءته أعلى ظهر جواده..

وضمن لوحاته المعروضة: عازفة تشيللو أحمر تعزف داخل ماء بحر أزرق بلا موج يحلق فوق راسها طائران يشبهان الحورس.. ولوحة آدم أزرق اللون وحواء بجسدها الأحمر لحظة خروجها من ضلع آدم، ولوحة الصيد لرجل وامرأة توحد لونهما المشترك بين الأزرق والأخضر وقد حمل الرجل إلى المرأة سمكة عملاقة أمام خلفية بحرية اللون، ولوحة طبيعة صامتة لسمكتين حيتين في طبق انغرس إلى داخل ظهر أحدهما شوكة حادة حمراء اللون، ولوحة يتوسط شخوصها طائر أبيض وخلفه آخر أسود تعلو المشهد عين محدق شيطاني وسط همهمات الشخوص، ولوحة أخرى لفارس يمتطي حصانه وبيده آلة كمان وسط ترقب عيني الحصان وشرود عيني الفارس...

ومرسي في لوحاته متفلسف بقدر ما ينهل من الانثربولوجيا.. وشخوصه وكائناته شديدة التوجس، وتوحي إلى المتطلع إليها بالاغتراب والمعاناة أو أنها منسية وملقاة في الكون مصادفة. إنها رؤية تجبرنا على مساءلة غاياتها: هل أحمد مرسي يتجه بنا نحو الماضي أو هو فنان باحث عن زمن مفقود؟.





بمزيـج مـن الألم والبهجـة، وعبر مجموعة مـن الأعمال الساخرة يدون الفنان التشكيلي المصري هاني راشد في معرضه «أساحبي» الذي أقامه مؤخراً بقاعة «مشربية» بالقاهرة أحداث الثورة المصرية.

هاني راشد:

هناك ما يجعلني أبدِّد اللوحة

القاهرة- ياسر سلطان

الأعمال التي عرضها راشد في هذا المعرض تبدو قريبة الشبه بفن القصص المصورة «كوميكس»، فهو يروي أبرز الأحداث والوقائع والسجالات المؤثرة في المشهد المصري خلال العامين الماضيين. أما بطل الحكايات التي يرويها فهو إحدى الشخصيات الكاريكاتيرية المرسومة والتي يتم تداولها بكثافة بين مستخدمي مواقع التواصل الاجتماعي في مصر، وهي شخصية «أساحبي» تلك الشخصية الغامضة ذات الملامح الآسيوية والتي يشير اسمها إلى أحد الكلمات العامية الساخرة التي يستخدمها شباب الأحياء الفقيرة فيما بينهم. وكانت هذه التسمية قد أخذت في الانتشار عبر مواقع التواصل الاجتماعي.

ظهرت شخصية «أساحبي» مع الثورة المصرية وعاصرت أيامها، وكانت طرفاً في كثير من السجالات التي واكبت معظم الأحداث التي مرت بها الثورة. وهي شخصية مثيرة، تتمتع بقدرة على التحول والتلون، فهي أداة طيعة في أيدي جميع التيارات السياسية، يستخدمونها في الهجوم على منافسيهم، أو للاعتراض على أمر ما بطريقة ساخرة، الأمر الذي جعل منها مادة دسمة للعديد من الصفحات الموجودة على موقع التواصل الاجتماعي فيسبوك.

وإلى جانب توظيفه شخصية «أساحبي» قدم هاني راشد في معرضه العديد من اللوحات الساخرة اعتماداً على التعليقات المكتوبة، أو المفارقات المتناقضة المرتبطة بعدد من الأحداث الهامة التي مازالت عالقة بأذهان الجماهير.

معرض «أساحبي» في رأي هاني

راشد هو تسجيل لأحداث الثورة بداية من الفترة التي سبقت التنحي، إلى فترة حكم الإخوان بقيادة مرسي، مروراً بفترة الحكم العسكري. فخلال هذه المراحل الثلاث وقعت أحداث كثيرة اتسم معظمها بالدموية والشراسة في تعامل قوات الأمن والجيش مع المحتجين، كأحداث ماسبيرو ومجلس الوزراء ومحمد محمود، وأحداث بورسعيد، وغيرها من الأحداث والوقائع الأخرى.. والأعمال الأخيرة مستوحاة من صفحات الفيسبوك، فهي الشبكة الأشهر لدى المصريين، والتي ساعدت على حشد الناس، ومثلت وسيلة مثالية للتواصل والتعبير عن الرأي. وكانت السخرية هي أنسب الطرق في التعبير وأكثرها شيوعاً، خاصة في ظل الأحداث العنيفة التي مرت بها الثورة المصرية منذ انطلاقها، فقد لجأ الناس إلى الحديث في السياسة على الفيسبوك ومواقع التواصل الاجتماعي الأخرى، وظهرت في خضم ذلك شخصية «أساحبي»، هذه الشخصية المرسومة التي تتصف بالغرابة، وهي شخصية ثعبانية متحولة ليس لها مبدأ، فهي مع الإخوان حيناً ومع الثوار حيناً آخر،



وفي أحيان أيضاً تجدها مع الفلول أو المدافعين عن النظام السابق.

هذه السمات التي تتصف بها شخصية «أساحبي» جعلت هاني راشد يفكر في استخدامها في معرضه الجديد الذي يأتي مواكباً للعديد من الأحداث التي مرت بها مصر.

الفنان هاني راشد من مواليد عام 1975، وهو يعيش ويعمل في القاهرة، ويعتمد في أعماله عادة على الفوتوغرافيا والصور المطبوعة.. يعيد صياغتها ويتدخل في سياقها عن طريق اللون والتركيب والتوليف بين العناصر المختلفة ليشكل عالماً مثيراً يجمع فيه بين الدهشة والمتعة البصرية.

يأتي معرض «أساحبي» بعد معرضه المثير الذي أقامه قبل عام في مركز الجزيرة للفنون بالقاهرة تحت عنوان «الثلج الأسود»، لكن الجديد في معرضه الأخير هو تبديده وتشويهه للوحاته، حيث عرضها وهي ملطخة بلون أسود قاتم.

لقد قام راشد بتشويه أعماله المعروضة عن عمد، وعرض إلى جانبها صوراً، ولم يكتف بهذا فقد استبقى إحدى اللوحات ذات الحجم الكبير على حالها، وقام بتشويهها أمام جمهور المعرض.

غير أن الأمر لم يكن من قبيل الاستعراض بقدر ما كان رسالة أراد توجيهها لنفسه وللآخرين، هو تحد لذاته كما يقول، ورغبة منه في البدء من جديد. لقد فعل بأعماله كما تفعل الثورات بالأنظمة، أطاح بها كي يعيد بناءها من جديد.





الرسام الإيراني آيدين أغداشلو:

إحياء الجمال في موته

ترجمة - سمية آقاجاني ويدالله ملايري

يعدّ آيدين آغداشلو (من مواليد عام 1940)، من أبرز الرسامين الإيرانيين في العقود الأخيرة. ساهم في نشاطات متنوعة قبل الثورة الإسلامية، فقام بجمع المخطوطات وتدشين متحفين «رضا عباسي» و«فنون طهران المعاصرة» والتدريس في الجامعة، لكنه كرس حياته بعد الثورة للرسم وأنجز مجموعات «ذكريات التحطيم» و«أعوام النار والثلج» و«شفاعة الملائكة». ونشر آغداشلو اثني عشر كتاباً وأكثر من مئة مقال في الرسم والسينما والفنون الإيرانية الإسلامية والفنون الغربية. إن تحطيم الجمال من أهم السمات التي تتميز بها لوحات آيدين آغداشلو، حيث يعرض فيها الفنان الماضي الجميل من خلال خدشه وتحطيمه. ونتعرف هنا في الحوار الذي أجرته «مرجان صائبي» ونشرته مجلة «تجربة» الإيرانية في ديسمبر 2012، على عالم آغداشلو ودوافعه لتحطيم الجمال في أعماله.

لثيمة الموت حضور بارز في معظم أعمالك. هل خطرت هذه الثيمة ببالك حين كنت شاباً؟

- في الحقيقة استوحيت معظم الرسوم التي أبدعتها طوال خمسين عاماً من فكرة الموت. خطرت فكرة الموت ببالي منذ شبابي، ورسمت لوحات عديدة في مجموعتي «ذكريات التحطيم» و«أعوام النار والثلج». وتشير هذه الرسوم كلها إلى فكرة «العدم» و«التحطيم». عرضت في أول معرض أقمته عام 1975 حين كنت في الثلاثين من عمري، لوحات تتناول موضوع «ذكريات التحطيم».

كيف تكونت فكرة الموت لديك؟

- تكونت الفكرة تدريجياً ولم تكن نتيجة انطباع خاص. اندمجت فكرة الموت بنظرتي إلى الكون منذ الشباب، لأن الموت من أكثر الظواهر حتمية في الحياة. إن الموت محتوم ولكن الولادة ليست محتومة. كانت ظاهرة الموت تخيفني، لأنني أدري أن كل ما أتأمل فيه في الحياة سيموت دون شك،ولا فرق في ذلك بين جبل ونبتة صغيرة خضراء. على أية حال، إن فكرة الموت كانت من ثوابتي الفكرية ولم تكن فكرة فلسفية بحتة، فالموت يتمثل في مشاهدة أشياء حولنا يتغير شكلها دائماً وفي أشخاص نحبهم فيموتونَ ويغيبون. تكونت فكرة الموت لديّ من خلال نظرتي الفضولية إلى الكون وتأمّله وبما أنني أتحدّث عبر اللوحة فانعكست الفكرة في رسومي. تشكلت بدايات التفكير في الموت حين كنت في الثلاثين من عمري ولكن الفكرة واصلت حضورها في معظم أعمالي.

يقول نيتشه: إن الفن هو الحل الوحيد لهروب الإنسان من العبث. هل اخترت الفن لأنه ينقذك من العبث؟



- طبعا. يعرض معظم أعمالي تحطم الأشياء والمعالم الفنية الجميلة، ولكن حياتي عملية معكوسة للوحاتي، إنّ الأشياء في لوحاتي متحطمة ومكسورة ومتجهة نحو العدم، لكنني لن أكسر شيئاً في حياتي ولكوني مرمّماً أقوم بصيانة الأعمال الفنية، أحاول أن أمنح حياة جديدة للأشياء التي تتجه نحو الموت. فأعيد للأشياء حياتها الماضية التي تعني ذروة جمالها وهيبتها.

■ يعني أنك تعاني من مفارقة؟

- تـذكر المشاهدة الإنسان بيوم القيامة. إن الموت يهدد كل شيء لكنّنا نؤجّله من خلال ترميم الأشياء وصيانتها. حين أرمّم إناء فخارياً أو مخطوطة، أحاول تأجيل موتهما. على أية حال، لايبذل الإنسان جهداً إلا بعد المشاهدة. إذن إنني أرى الموت وأجسّده في أعمالي، فأتحسّر على تحطّم إناء خزفي عمره ألف سنة. في الحقيقة أنني أوعّي المتلقي برسمي الإناء المكسور ليمنع التحطيم. أنا في الحقيقة أشرك الآخرين في قلقي وحزني وحسرتي على تحطم الحياة في الأشياء والإنسان. أبذل كل ما أملك من الجهد كي أمنع الموت وأؤجّله، فعرض الموت في أعمالي مسعى لتأجيل الموت.

■ المدهش في أعمالك أنّها لا تخضع للانتماء إلى مرحلة زمنية خاصّة، على سبيل المثال، عرضت مجموعة «ذكريات التحطيم» عام 1975، ثمّ عرضت مؤخراً لوحات تنتمي إلى هذه المجموعة.

- صحيح. بإمكاننا أن نجد مراحل زمنية في أعمالي لكنّها ليست خاضعة تماماً للتوالي الزمني. يعني لا تنتهي فترة كي تبدأ فترة أخرى. في مرحلة من مراحل حياتي كنت مهجوساً بتحطيم الرسوم التي أبدعتْ في القرن الخامس عشر وعصر النهضة في أوروبا، فرسمت لوحات تعرض أنصاف الوجوه، وحطّمت تلك الأنصاف، ومن هنا بدأتْ مجموعة «ذكريات التحطيم» باللوحات التي رسمتْ في عصر النهضة في إيطاليا وتحديداً لوحات «ساندرو بوتيتشيلي».

■ تعود المراحل الموازية في رسومك إلى تفاسيرك الموازية للجمال ومعالمه، ولا تعود إلى فكرة الموت نفسها؟

- كلامك صحيح تماماً. لو اكتشفتُ جمالاً جديداً توجّهت نحوه. على سبيل المثال، وجدت في الآونة الأخيرة أوعية خزفية يقال لها «أوعية المينا»، وقد رسمتْ على هذه الأوعية نقوش يرجع تاريخها إلى ما قبل ثمانمئة سنة في مدينتي «كاشان» و«ري» Rey (الإيرانيتين)، كما رسمت أواني سيراميكية مكسورة ذات قيمة عالية. في الحقيقة أحيت الأوعية الأثرية إعجابي بالأشياء الثمينة واهتممت بها وأغرمت بها ومعظم رسومي حاليا هي السيراميك الذي تم صنعها في العصرين السلجوقي والإيلخاني. هذه هواجسي التي تزداد تارة وتضعف تارة أخرى.

■ ما هي الانطباعات التي تركتها ظروفنا الاجتماعية في نظرتك إلى التراث الفنّي الإيراني؟

> الموت يهدر كل شيء لكننا نؤجله بالترميم والصيانة

- كنت أحبّ الفنون الإيرانية والإسلامية قبل الثورة الإسلامية، غير أنّي شعرت أنّه من الممكن لي أن أبحث عن مثيل وبديل للجمال الذي كنت أراه في الفنّ الغربي الذي كنت مغرماً به، فبدأت بالرسم وأعجبت بالنتيجة. في الحقيقة، كان اهتمامي بالفنون الإيرانية له جذور شخصية قبل أن يكون له جذور اجتماعية.

غرفة نوم أمي كانت من أقدم النماذج التي رسمتها عام 1980. كانت الغرفة باردة هادئة وبسيطة فرسمتُ على بابها ملاكاً مقلوباً، ومن هنا بدأت برسم مجموعة «شفاعة الملائكة». كان الملاك المقلوب غارقاً في الألوان والذهب، فيدفئ جماله الغرفة الباردة.

■ هل فكّرت بإبداع مجموعة «أعوام النار والثلج» في المرحلة التي خطرتْ ببالك مجموعة «ذكريات التحطيم»؟

- خطرت فكرة مجموعة «أعوام النار والثلج» إثر إنجاز مجموعة «ذكريات التحطيم» بمدّة قصيرة في عام 1976. تبحث مجموعة «أعوام النار والثلج» عن المفارقات في العالم الذي نعيش فيه. مثله مثل النار والثلج. تعرض أول رسوم المجموعة أشخاصاً برؤوس خشبية يتصورون أن لهم مكانة رفيعة في المجتمع لكن أوضاعهم الراهنة لا تنسجم مع خلفياتهم ورسموا في غالب الأحيان في خلفية باردة ثلجية أو يحدث لهم ما لاينتبهون إليه.

■ إذا ألقينا نظرة بانورامية على المراحل المختلفة لخلق لوحاتك، هل يمكننا القول إن هذه لوحات مجموعة «ذكريات التحطيم» أقرب منك مقارنة إلى مجموعاتك الأخرى؟

- إن «ذكريات التحطيم» وأيضاً مجموعة «شفاعة الملائكة» التي أنجزتها خلال عشرين عاماً قريبتان مني جداً. فتعرض «شفاعة الملائكة» أشخاصاً واقفين وحيدين يشعرون بالغربة ويصبغ غربتهم وبؤسهم ملاك زاهي الألوان بألوان زاهية مثل ذهبي وكحلي وأخضر وأحمر.



38 عاماً على رحيل أم كلثوم، ومازالت في قلوب الناس متجدرة ومؤنسة لعواطفهم وأشواقهم. في ذكرى رحيلها هذا الشهر ومن خارج التناولات العربية للظاهرة الكلثومية، نقدم هذه الترجمة التي تضيء جوانب فنية هامة من مسيرة سيدة الطرب العربي.

سيدة «الحب كله»

شتيفاني جزيل
تقديم وترجمة : نيفين فائق
برلين

في عام 1998 نشرت في ألمانيا الطبعة الأولى من كتاب «أم كلثوم - شخصية المغنية المصرية وفتنتها»، الذي أعيد طبعه نظراً لقدرته على تقديم أم كلثوم لمواطني الثقافة الألمانية الذين وعلى عكس الفرنسيين والبريطانيين كانوا يكتشفون أم كلثوم للمرة الأولى.

الكتاب يمكن تصنيفه ضمن دراسات النقد الثقافي، وهو من تأليف شتيفاني جزيل، وهي باحثة ألمانية من مواليد 1968، درست العربية في قسم الدراسات الإسلامية بجامعة كولون، وعاشت فترة في القاهرة وتمكنت من جمع مادة فريدة من عدة أرشيفات موثقة وشفاهية رسمت من خلالها صورة لـ «كوكب الشرق» إذ يتناول الكتاب تجربة أم كلثوم في السياق الاجتماعي والسياسي الذي مر به المجتمع المصري في القرن العشرين ورحلة صعودها، لتصبح أهم مغنية عربية على الإطلاق يكاد حضورها يقارب الأسطورة.

يركز هنا المقال على ترجمة بعض ما جاء في الفصل الثالث من كتاب شتيفاني جزيل الذي يتناول اللغة بوصفها عنصراً أساسياً من عناصر الثقافة العربية، وكيفية تعامل أم كلثوم معها وتقديرها لقيمتها، وهو ما كان بالنسبة للعرب أحد أبرز سمات نجاحاتها، لذلك اهتم الباحثون العرب والأجانب بدراسة العناصر اللغوية التي تضمنتها أغنياتها، وقد ركزنا هنا على ما تعرضه الكاتبة من أفكار حول أهم الدراسات النقدية التي تناولت هذا الموضوع من جوانب متعددة.

في قلب حركة الإحياء

طالت حركة البعث والإحياء الأدبية التي بدأت منذ القرن التاسع عشر الغناء العربي أيضاً، لكونه وثيق الصلة بالشعر، وكان الشيخ أبو العلا محمد المعلم الأول لأم كلثوم أحد رواد الموسيقى العربية خلال تلك الفترة وكانت وريثته «ثومة» فخورة بالأصول التقليدية لفنها، وقد اعتبرت القرآن معلمها الأول.

لقد كانت تلاوة القرآن في الكتّاب وحفظ القصائد والتواشيح الدينية في سنوات طفولتها وقت أن بدأت في دلتا مصر تدريباً جيداً جداً ميزها عن غيرها من المغنيات. في وقت كانت تلاوة القرآن فيه أمراً ضرورياً لتحسين مخارج الألفاظ والقدرة على التعبير، وكلاهما أساسيان لغناء القصيدة الذي لا يكفي لإجادته الصوت الجميل وحده.

يشار إلى فن إجادة تلاوة القرآن

اللوحات للفنان المصري الأرميني: شانت أفيديسيان

ومعرفة أنماط التلاوة التقليدية بعملية «تصوير المعنى» بقصد التركيز على المعنى من خلال الأداء الصوتي، ومن المثير للانتباه عند قراءة آراء الجمهور الأولى المتاحة لنا أن نعرف أن أم كلثوم أتت في المرتبة الثالثة، مع أنها جاءت في الثانية من حيث جودة الصوت.

كما نعرف أن «كوكب الشرق» كما توصف في أدبيات ثقافتها، بدأت مشوارها الفني في القاهرة بالقصائد التقليدية، لاسيما الأعمال التي أنجزها الشيخ أبو العلا، ورغم تطور برنامجها الغنائي بحيث إنه سرعان ما واكب القوالب الغنائية الحديثة فقد حرصت كذلك على أن تغني قصيدة في العام الواحد على الأقل، وكانت تقول إنها فخورة بغناء القصائد - خاصة الدينية وتعتبرها من أسس الغناء العربي.

عندما غنت أم كلثوم في حفل أقامه الشاعر أحمد شوقي وجمع بعض الكتاب والموسيقيين، بحث عنها أمير الشعراء في اليوم التالي وأهداها قصيدته الدينية «سلوا كؤوس الطلا» لتغنيها، موضحاً أن أم كلثوم كانت مصدر إلهام له، حدث ذلك في وقت كان شعر شوقي في حياته مفهوماً فقط للنخبة المتعلمة، بينما استطاعت هي بأدائها الغنائي أن تصل بهذه القصائد لجموع الشعب. فصار - ما كان بالنسبة لهم أشبه بطلاسم السحرة واضحاً وجلياً حين استطاعت بغنائها تصوير معانيه، ومن ثم ينسب لها الفضل الأكبر لإحياء القصيدة العربية بطابعها التقليدي الأصيل واستعادة علاقتها بالموسيقى الشرقية.

في العام 1926 كتبت مجلة المسرح: «أم كلثوم تبدأ حيث ينتهي آخرون، حيث يتجلى تفوقها في قوة صوتها ووضوح تعبيرها وصفائه، فضلاً عن جمال أدائها، وشدة حساسيتها تجاه ما تغنيه، فهي شخصية استثنائية كما يتجلي في اختيارها المميز للقصائد القديمة والحديثة التي تخلق بجمال أسلوبها حالة من الإبهار. يقول أحمد رامي إن أم كلثوم أخذته من الشعر إلى الزجل، حيث طلبت منه أن يكتب لها شعراً عامياً حديثاً ذا مستوى فني رفيع، لأن نصوص قصائدها القديمة المكتوبة بالفصحى يصعب على قطاع من الجمهور فهمها، ولأن نصوص «الطقاطيق» التي تؤثر على مبيعات الأسطوانات غالباً ما تتسم بالتفاهة. فقد وحد رامي الشعر مع الزجل في نسيج متفرد وبدأ مع أم كلثوم مرحلة فن «المونولوج» الذي كان يقدم من قبل أساساً في الأعمال المسرحية. ومن ثم جاءت مونولوجاته التي كتبها لأم كلثوم على شكل تعبير فردي مطول عن أفكار ومشاعر ذاتية واتسمت بتصوير شعري مبدع قدم باللغة العامية، وكانت مفردات نصوصه مألوفة، وإن كانت أرقى من لغة الشارع الصرفة، إلا أن بنيتها كانت أقرب إلى الشاعرية الرومانسية منها إلى اللغة اليومية، كما كانت صورها البلاغية أقرب إلى الشعرية أيضاً. وعلى عكس القصيدة التقليدية التي يشكل كل بيت فيها وحدة عضوية مستقلة، جاءت أبيات المونولوج في معانيها أكثر ارتباطاً ببعضها البعض. وقد قابل زجل الرومانسي رامي في الثلاثينيات زجل بيرم التونسي (1893 - 1961)، الذي كتب لأم كلثوم منذ بداية الأربعينيات شعراً عامياً خالصاً يخاطب ذوق جماهير الطبقات الوسطى والدنيا، وقد عبر شعره عن الهموم اليومية لكثير من المصريين البسطاء. وكان هذا التنوع في برنامج أم كلثوم الغنائي أحد مظاهر التحول الذي شهده المجتمع المصري بشكل عام. فمنذ عام 1939 تعرض المصريون لما يعتبره الكثيرون حرباً أوروبية، (الحرب العالمية الثانية) لذلك رحب الشعب الذي عانى من أثر تلك الحرب بالموضوعات الجديدة التي غنتها وكانت تمس الواقع بحيث كادت الموضوعات الرومانسية التي انتشرت في الثلاثينيات أن تختفي عن المشهد.

في «سلوا كؤوس الطلا» نقلت نخبوية شوقي إلى جموع الشعب. وأحمد رامي من الشعر إلى الزجل

سيدة الغناء ضد الركود

وسوف نقدم عرضاً موجزاً لمختلف الأنواع الموسيقية لاسيما التي ارتبطت بأم كلثوم، فغالباً ما اتخذت هذه الأنواع لنفسها نفس الأسماء الفنية التي أطلقت على النصوص الأدبية التي كتبت بها، منها مثلاً القصيدة والمونولوج، كما غنت أم كلثوم أيضاً الأدوار التي اعتمدت على الشعر العاطفي غالباً باللهجة العامية. ويتكون الدور أساساً من مقطعين ومذهب تسبقها افتتاحية غنائية من الكورال ومقطع فردي من المطرب، وقد ساد هذا النوع الغنائي- الذي كان يتميز أساساً ببساطة موسيقاه - في القرن التاسع عشر حين طوره بعض المغنين المعروفين آنذاك، فقاموا بتقديمه بأساليب غنائية غاية في البراعة. وظلت أم كلثوم تقدم الأدوار حتى نهاية الثلاثينيات، ثم قدمت في الأربعينيات الطقاطيق، وهي نوع غنائي نشأ في القرن العشرين في مقابل الأدوار التي سبقته منذ بدايات القرن التاسع عشر. وكانت الطقطوقة تقسم إلى مذهب وأغصان، ويكون مضمونها عادة عاطفياً بسيطاً مباشراً من حيث الموسيقى والمعاني. كان حوالي ثلث ماغنته أم كلثوم في الثلاثينيات من نوع المونولوج أو الطقطوقة التي تميزت بقصرها فكانت هي الشكل الأنسب لتسجيلها على أسطوانات. أما أفلام أم كلثوم الغنائية فقد أسست لنوع فني جديد، ألا وهو فن الأغنيات، التي اختلفت بنيتها عن الأنواع الأخرى حيث تميزت بالمذهب أو وحدات تكرار أخرى وقدمت عناصر جديدة لنماذج التأليف الموسيقي العربي، وصارت الأغنية هي التوجه الرئيسي في برنامج أم كلثوم الغنائي، وفي الخمسينيات تنوع إنتاج أم كلثوم بين القصيدة والأغنية والأناشيد، إلا أن القصائد والأغنيات نادراً ما تضمنت مضامين وطنية بينما استخدمت الأناشيد لذلك الغرض بلا استثناء تقريباً.

واهتمت أم كلثوم دائماً بالبحث عن نصوص جديدة لأغانيها، فقرأت كل ما عهد به إليها الشعراء، وكانت كثيراً ما تتطلب بعض التعديلات على النص الذي يعجبها لأغراض تتعلق



بالمضمون الجمالي أو الأداء الغنائي أو بذوق الجمهور. ثم كانت تعطي النص للملحن الذي تراه مناسباً للنص من وجهة نظرها.

اتخذ الباحث الفرنسي فريدريك لاجرانج (اللغة نقطة ارتكاز لبحثه: «العامية المصرية في أغاني أم كلثوم»، وفي نهاية البحث يشير إلى ملاحظة هامة وهي نشوء منظومة كاملة من المفردات التي تتكرر في أغاني أم كلثوم العاطفية، وهي التي تشكل النسبة الأعلى في رصيدها الغنائي، ويشرح لاجرانج أن حالة الركود التي يعاني منها الغناء المصري اليوم قد تسببت في أن جزءاً كبيراً من الأغاني المصرية المعاصرة ليس سوى إعادة إنتاج لتلك المنظومة، وقد بدأ هذا الركود في الظهور حتى في بعض أغاني أم كلثوم الأخيرة، فقد تتضح بعض ملامح التنميط ليس فقط في مفردات الأغاني وإنما كذلك في بنائها، ويشير إلى الأسلوبين البلاغيين الأكثر شيوعاً في تطور الأغاني وهما الجناس والتضاد، مثل: «أصالح - أخاصم».

ويقسم لاجرانج الكلمات المتكررة إلى أربع مجموعات:

1. تعبيرات سلبية: وهي التي تعكس المعاناة والوحدة والفقد والقسوة.
2. تعبيرات إيجابية: وهي التي تعرض موضوعات الحب والحنان والقرب.
3. تعبيرات تشير بطريقة غير مباشرة إلى الـ «أنا» والـ «أنت» مثل «قلب» و«روح».
4. كلمات يمكن وصفها كأدوات لخلق «كليشيهات» ومنها «كأس» أو «شموع».

الصلاة من أجل مصر

أرادت أم كلثوم أن تحدث الغناء العربي بأن تنحاز لـ «الكلمة الحلوة» وأن تتحدى السائد بأداء غنائي لا يعتمد على الحركات الأنثوية الراقصة بل على اختيار الألحان الغنية، وقد أدركت أن عليها أن تتماشى مع روح العصر، لكنها وضعت دائماً نصب أعينها عند اختيار أغنياتها ذوقها الخاص في مقابل ذوق الجمهور، فكانت تراعي دائماً نوعية الجمهور التي تتوجه إليها بالغناء، بالتالي أخذت في الاعتبار تعديل برنامجها الغنائي ليتناسب مع طبيعة الجمهور الجديد الذي ظهر بعد الحرب العالمية الثانية، والذي تكون من طبقات اجتماعية أدنى اغتنت بسبب التجارة والاستيراد أثناء الحرب، فاعتمدت في اختيار أغانيها على كلمات أكثر شعبوية أقرب إلى اللغة العامية كما استخدمها بيرم التونسي، كما أحجمت عن الأغنيات القصيرة لأنه في ثلاث إلى خمس دقائق لا يمكن للمؤلف أن يهب النص مضموناً دالاً ولا للملحن أن يخلق جملة موسيقية متكاملة.

ومن ناحية أخرى كانت أم كلثوم تحب الأغنيات الدينية والوطنية، وتغني الأخيرة كأنها تصلي من أجل مصر، ومنها: «طوف وشوف» و«مصر التي في خاطري وفي فمي» وغيرهما. ومن خلال الغناء الوطني والديني اكتسبت أم كلثوم دوراً آخر إضافة إلى دورها كمغنية.

وفي أواخر الستينيات غنت «ثومة» أيضاً الكثير من كلمات مؤلفين غير مصريين، رغم تنوع رصيدها الغنائي الهائل - لإجادتها معظم ألوان فنون الغناء العربي - إلا أن انطباعاً بالتماثل بين أغنياتها يتكون أحياناً عند الاستماع إليها، وهو ما قد يرجع إلى نبرة صوتها المميزة أو استخدامها تقنيات صوتية خاصة تتكرر في أدائها الغنائي بشكل



ملحوظ، ولكن الأرجح أن ذلك راجع بالأساس لشخصية أم كلثوم التي طغت بحضورها - مثلاً عن طريق حرصها على التزام الوقار مع البساطة في اختيار نصوص أغانيها - وذلك خلال كل مراحل خلق الأغنية.

ويمكن تقسيم موضوعات أغانيها إلى ثلاثة موضوعات رئيسية وهي: الأغاني العاطفية، والدينية، والوطنية، بينما يربط الحب كل الموضوعات الثلاثة، فبينما هو العنصر الرئيسي لمضمون الأغاني العاطفية، إلا أن المحبة للوطن أو للرئيس جمال عبد الناصر هي أيضاً محور نصوص أغانيها الوطنية، كما أن المحبة لله ورسوله هي موضوع أغانيها الدينية.

الأغاني العاطفية

تدور النسبة الأكبر من الأغاني التي قدمتها أم كلثوم خلال مشوارها الفني حتى نهايته حول موضوع العاطفة الإنسانية، ويذكر سليم نصيب على لسان أحمد رامي قوله: «إن قصة حب تكونت وامتدت في أنحاء البلاد من خلال كلماتي وصوتها» ما هي قصة هذا الحب؟

تتناول الباحثة الفرنسية ميريي تييش - لوبيه «الحب في أغاني أم كلثوم»، وتشير إلى أن موضوع الفراق و«بكاء الأطلال» - الذي تعود جذوره إلى تقاليد الشعر الجاهلي - كان بمثابة مكون رئيسي تعمق واتسع استخدامه في أغاني أم كلثوم، وتعتقد تييش - لوبيه أن النسيب (النَّسيب هو: رَقيقُ الشِّعْر في النساء) الذي انعَزل عن القصيدة وَتراجع لحساب التعبير عن ألم الفراق قد ولّد ما يمكن أن نسميه «أغنية المعاناة». معتبرة أن ما قدمته أم كلثوم في قصائدها المغناة ليس مجرد إعادة إنتاج لذلك الإرث التقليدي، بل هو بمثابة صياغة جديدة لتلك القوالب الجامدة لتقديمها بأسلوب أكثر مرونة.

تمثل أغاني أم كلثوم العاطفية حوالي 78 % من رصيدها الغنائي، من بينها 80 أغنية تدور حول موضوع فراق الأحبة و«بكاء الأطلال» (بمعنى آخر 35.5 % من مجمل الأغاني العاطفية) و46 منها هي محور دراسة تييش - لوبيه. برغم تعددية موضوعات أعمال أم كلثوم إلا أن تييش - لوبيه تشير إلى اتجاهين غالبين على موضوع الفراق في مجمل أعمالها، بل وفي تاريخ الغناء المصري عموما: فراق يشوبه اليأس والاستسلام لمحبوب قاس ظالم يخضع له المحب في ذل وألم، فتكون «ثومة» هنا هي «الضحية». وفراق يصحبه شعور بالسلوان أو التمرد، وفيه يكون على المحبوب ذي القلب القاسي أن يدرك ويلات الفراق، وهنا تكون أم كلثوم «الثورية».

يعد الاتجاه الأول هو الغالب على معظم أغاني «سيدة الغناء العربي» (31 من 46 قصيدة) وهو واضح في مشوارها الفني منذ الثلاثينيات حتى الستينيات. أما الاتجاه الثاني فيغلب على موضوعات 15 من القصائد الأخرى موضوع البحث، ست منها في الستينيات والسبعينيات. كتب رامي من بينها ست قصائد، وبيرم التونسي اثنتين، أما البقية فهي موزعة بين شعراء الجيل التالي.

حين صرخ رامي «يا ظالمني»

أما شعر رامي الذي تناول لوعة الحب والفراق فيتميز بالسلبية والمعاناة المختارة، بل المحبذة وكانت مثالاً احتذى به الكثير من شعراء الجيل التالي. كما كان من خصائصه أيضاً المثالية والتجريد في وصف الحبيب. وجاء شعر بيرم التونسي في مقابل شعر رامي أقرب إلى تأملات عامة حول موضوع الحب، فاتسم المحبوب في شعره بصفات أقرب للصفات البشرية تفتح أفقاً أكثر رحابة لتحقق السعادة في الحب. أما الجيل التالي من الشعراء فقد تجنبوا روح الخضوع والسلبية في قصائدهم، فمنظور السعادة لم يكن ضيقاً عندهم، بل مثلوا حباً أكثر حداثة وواقعية.

وهناك العديد من الموتيفات التي تتكرر ومنها موضوعات الحنان أو الشفقة، والسهر الذي كان موضوعاً تكرر أيضاً بكثافة في الشعر العربي القديم، كما هو الحال أيضاً بالنسبة لموضوع الفراق وقسوة الحبيب وبكاء الأطلال والأمل



الذي يتولد من خلال السؤال عن حال المحبوب. ويظهر تصور مشاعر «اللوعة في الحب» لاسيما في سياق الشعر الحديث وذلك عندما تتماهى مشاعر الحب والألم، وتأتي السلوى في صور الطبيعة مثل العصفور الذي يشهد على المحبين، وتبادل الرسائل، وذكريات الأوقات السعيدة، والصبر، والأمل في اللقاء، والخيالات أو أنواع أخرى من الهذيان. يمكن أيضاً رصد عناصر متغيرة أخرى منها «الدمع» الذي قد يعبر عن المرارة أو العزاء، والمحيط أو «الآخرون» فمنهم العذال ومنهم المتعاطفون، وهناك «الفراق» الذي قد يكون سبب اللوعة من جهة أو يكون هو نفسه مصدر التحرر.

ومن الملاحظات الأكثر إثارة في بحث تيش- لوبيه التركيز على العذاب في الحب وقوة التعبير عنه بشكل غير مسبوق في تقاليد الشعر العربي، فإن تحليل مشاعر العاشق الذي يعاني من الهجر ونفسية المتألم في الحب قد أضفت على كلمات أغاني أم كلثوم عمقاً عاطفياً يضعها ضمن الشعر الحديث المولع باستبطان المشاعر وصياغتها والذي يندمج بذلك في حراك أعمق مع تطور العواطف الإنسانية، فإن الإضافة الحقيقية للشعراء المحدثين إنما هي ذلك الوصف للفراق باعتباره نقطة تحول، وهو تصور أكثر واقعية، فهذا تصور لم يعرفه الشعر العربي التقليدي، وحتى أم كلثوم نفسها لم تعره اهتماما كبيراً مثلما فعلت مع الاتجاه الأول في تناول موضوع الفراق، ويتضح ذلك في ظهور هذا الاتجاه في مرحلة متأخرة من مشوارها الفني، وبالتالي يمكن تفسير هذا الاتجاه في أغانيها بأنه ميل للتجديد، إلا أن ذلك لا يمنعنا من ملاحظة بعض الكليشيهات الشاعرية العاطفية في مفردات مثل النار، والقمر، والكأس، والفؤاد، والروح، والعين.. وغيرها.

الغناء بصيغة المذكر

إن نصوص الأغاني التي غنتها أم كلثوم باللغة العربية الفصحى جاءت على شاكلة القصائد التقليدية متحدثة بصيغة المذكر، فالـ «أنا» و«الحبيب» كلاهما مذكر، وينطبق ذلك على الأشكال الغنائية الأخرى باستثناء الطقاطيق التي غنتها أم كلثوم حتى عام 1932 وفيها يخاطب «الأنا» المذكر محبوبة أنثى، وإن أمكن أحياناً يتم تفادي هذا بتحييد «الأنا» بأن يتم التعبير عن المحب الحزين مثلاً بأن «القلب حزين». وحتى اليوم يرتبط الغناء للمؤنث بشيء من الخلاعة أميل إلى إثارة الجمهور بشكل غير لائق. لذلك غنت أم كلثوم كأن رجلاً يحب رجلاً، وبما أن المقصود هنا ليس المثلية الجنسية بالتأكيد، يمكن الاتفاق على صيغة الشخص «المحايد» الذي يحب «محايداً» بذلك يمكن تصور مختلف

اتهمت بغياب الواقعية والفقر الثقافي في مقابل اهتمامها المفرط بالجمال الشعري بسحرية مطلقة

تنويعات الأزواج المحبة في الكلثوميات العاطفية، أي أن معاني الشوق والعذاب في أغانيها ليست أشواق رجل أو عذابات امرأة إنما هي نموذج مجرد لتلك المشاعر الإنسانية التي قد يشعر بها المرء أياً كان جنسه. وفي كتابه (الهوى دون أهله)، دار الجديد/ بيروت 1990 يتحدث الكاتب السياسي حازم «صاغية» عن مفردات في أغاني أم كلثوم لا مذكرة ولا مؤنثة أو تحمل سماتهما معاً بأن تحمل معاني الحب بين الجنسين دون تحديد لخصائص جنس الحبيب أو المحبوب.

وتتكرر في عموم أغانيها الشكوى من حالة آنية وبخاصة في أغاني رامي التي عادة ما تختلط بتمجيد الماضي، والرغبة في العودة إلى زمن قد يعطي انطباعاً أنه لم يكن أبداً: فكأن السعادة في الحب لا توجد إلا في زمن مضى أما الحاضر فهو مليء بالأسى على الحب الضائع وبكاء أطلاله. وينكر لاجرانج أن أغاني رامي أقرب إلى نداء لحمامة أو لشخص لن ولم يكن.

تشير شتيفاني جزيل في هذا الفصل من كتابها أيضاً إلى بعض النقد اللاذع الموجه لأم كلثوم مثل ما كتبه اللبناني حازم صاغية عن غياب الواقعية تقريباً في كل أغنيات أم كلثوم، فبغض النظر عن المكان والزمان، فالرسائل التي تحملها أغانيها تكاد صياغتها تكون إلهية، خارج التاريخ، مطلقة وسحرية، دون أي تأثير واقعي، فلم يغب الغموض عن كثير من قصائدها، كما أن صورها السحرية تستمد حركتها من خلال أسلوب المقابلة وتبديل الكلمات، فمثلاً في قصيدة «أغداً ألقاك»: هذه الدنيا كتاب أنت فيه الفكر.. هذه الدنيا عيون أنت فيها النظر! في هذه الكلمات لا يوجد ذكر لا لزمان ولا لمكان ولا لأي إشارة للعلاقة مع الواقع. وقد ذهب أحد الباحثين - وهو مصطفى شلبي - إلى حد اتهام أغاني أم كلثوم بالفقر الثقافي، حيث قال إنه بينما تتميز أبيات قصائدها غالباً بشدة الجمال إلا أنها لا تنطوي في مضمونها على أي إضافة فيزيقية أو ميتافيزيقية حقيقية، بل اتهم أم كلثوم نفسها بالمساهمة في إفقار المشهد الشعري والعجيب - في رأيه - أن ذلك ربما يكون قد أسهم في تزايد نجاحاتها.





البؤساء وآنا كارينينا في فيلمين جديدين:

الأدب.. حين يتحول إلى موسيقى سينمائية !

عصام زكريا - القاهرة

اثنتان من كلاسيكيات فن الرواية ومن روائع القصص عبر العصور، لعلهما الأكثر تأثيراً في حياة شعوب اليوم. «البؤساء» للفرنسي فيكتور هوجو، و«آنا كارينينا» للروسي ليو تولستوي، كل منهما تحولت إلى فيلم هوليوودي ضخم الإنتاج، مرصع بألمع النجوم والنجمات، قام على إخراجه اثنان من الأسماء الكبيرة، ورشح كل منهما لعدد من جوائز الأوسكار الأخيرة.

أول ما يلفت الانتباه هو سر العودة إلى هاتين الروايتين العتيقتين، الأولى وهي «البؤساء» نشرت لأول مرة عام 1862، أي منذ قرن ونصف القرن بالتمام والكمال، والثانية بدأ نشرها بعد الأولى بحوالي عشر سنوات، عام 1873 على حلقات في إحدى الصحف، قبل أن تنشر كاملة في كتاب بعد ذلك بعدة سنوات. هل الأمر صدفة أم أن هناك خيطاً غير مرئي يصل بين النصف الثاني من القرن التاسع والربع الأول من القرن الحادي والعشرين؟

ثاني ما يلفت الانتباه هو المعالجة السينمائية لكلا الفيلمين، والتي تختلف تماماً عن معظم المعالجات السينمائية للروايات الأدبية القديمة. «البؤساء» فيلم موسيقي غنائي بالكامل، سمه «أوبرا» شعبية سينمائية إن أحببت. و«آنا كارينينا» فيلم في قالب مسرحي، تلعب فيه الموسيقى دوراً كبيراً، هو أشبه بـ«باليه» سينمائي، أو واحد من عروض المسرح التجريبي الحديث.

ثالث ما يلفت الانتباه هو أن الفيلمين من إنتاج إنجليزي، لاثنين من المخرجين الإنجليز، صاحب «البؤساء» هو توم هوبارد الحاصل على أوسكار أفضل فيلم ومخرج وممثل في العام الماضي عن فيلمه «خطبة الملك»، أما صاحب «آنا كارينينا» فهو جو رايت الذي حصلت أفلامه السابقة مثل «كبرياء وتحامل» و«التكفير» على عدد من ترشيحات وجوائز الأوسكار وغيرها. هل الإنجليز أكثر ولعاً بالأدب الكلاسيكي؟ وهل هم أكثر قدرة على تحويله إلى أفلام؟

رابع ما يلفت الانتباه هو كم وحجم النجوم الذين يقبلون على هذه النوعية من الأفلام الرصينة الثقيلة كما يهفو الظمآن إلى الماء العذب. لا يشغل بال الواحد منهم حجم دوره أو اسمه على الأفيش أو المبلغ الذي سيحصل عليه عن الدور. يكفي الإشارة إلى ممثلة واحدة هي آن هيثاواي، التي لعبت دور المرأة القطة في فيلم الحركة التجاري «صعود باتمان»، وهو دور وضعها على قائمة النساء الأكثر جاذبية والأعلى سعراً في عالم الأفلام، ولكنها في «البؤساء» ارتضت، بل أقبلت على، لعب دور «كوزيت»، وهو دور ثانوي قصير تقوم خلاله بحلق رأسها والظهور كفتاة هزيلة مريضة فقدت وزنها وبعض أسنانها.

في «آنا كارينينا» يقبل النجم جود لو، صاحب لقب الرجل الأكثر جاذبية، أن يلعب دور الزوج المسن المخدوع «أليكس كارينين» الذي تخونه زوجته «آنا» مع شاب صغير، ومن أجل الدور يغطي وجهه الوسيم بلحية ونظارة طبية ويحلق جزءاً من شعر رأسه ليبدو صاحب صلعة كبيرة.

رواية الثورة

في استطلاع عن أكثر الكتب التي أثّرت في حياة الفرنسيين جاءت رواية «البؤساء» في المركز الأول بفارق كبير. «البؤساء» هي رواية المأساة الإنسانية، التي تختلف تماماً عن مآسي أبطال الإغريق أو شكسبير، المأساة بمعنى البؤس لا التراجيديا، حيث العواطف الجياشة والدموع الغزيرة، لكنها أيضاً رواية الثورة الفرنسية بامتياز، ليس فقط لأنها تتحدث في جزء منها عن تمرد 1832 الذي يعد إحدى حلقات الثورة الفرنسية، ولكن لأن أحداثها بالكامل مبنية على نقد النظام الإقطاعي الملكي والنظم







الاجتماعية الظالمة التي تسمح بالتفاوت الاقتصادي الساحق بين الطبقات.

الطريف أن الرواية حين نشرها قوبلت باستهجان نقدي ملحوظ، ولكنها حققت شعبية كبيرة بين الجمهور، وتوالت طبعاتها وترجماتها إلى معظم لغات العالم، وفي العالم العربي قام الشاعر خليل مطران بترجمة بعض فصولها في الثلاثينيات، وصدرت طبعتها الكاملة التي تزيد على ألفي صفحة عام 1955 من ترجمة منير بعلبكي عن «دار العلم للملايين»، ومع ذلك فإن الترجمات المختصرة بشدة للرواية هي الأكثر ذيوعاً في العالم العربي. ومثلما حدث في بلاد كثيرة ظهرت الرواية في عدد من الأفلام الفرنسية والعالمية وأيضاً المصرية، لعل أشهرها فيلمان حملا نفس الاسم: الأول من إخراج كمال سليم عام 1942، والثاني من إخراج عاطف سالم وبطولة فريد شوقي عام 1978.

الفيلم الجديد مع ذلك ليس اقتباساً من الرواية، ولكنه معالجة سينمائية لمسرحية موسيقية شهيرة تعرض على مسارح لندن والعالم منذ عام 1985.

الطريف أيضاً أن المسرحية بدأت في فرنسا قبل ذلك بعدة أعوام، حيث لاقت نجاحاً محدوداً، ولكن طبعتها بالإنجليزية أثارت جنون الجماهير بالرغم من أن النقاد استقبلوها أيضاً ببرود شديد.. وهو نفس ما حدث مع الفيلم الجديد الذي حقق إيرادات هائلة واستقبالاً نقدياً متوسطاً!

يلعب شخصية جان فالجان الشهيرة نجم الحركة وبطل سلسلة أفلام X Men هيو جاكمان، بينما يلعب دور غريمه اللدود المفتش جافير الممثل راسل كرو. المدهش ليس فقط أن الممثلين هم الذين يغنون بأصواتهم في الفيلم، ولكن لأول مرة في تاريخ السينما الغنائية يقوم الممثلون بالغناء مباشرة أمام الكاميرا، وليس في استوديو للصوت!!

المدهش أيضاً في الفيلم هو عنصر التصوير الذي نزع عن العمل كلا من لغته الأدبية والمسرحية وحوله إلى نوع من السينما الخالصة.

.. ورواية المرأة

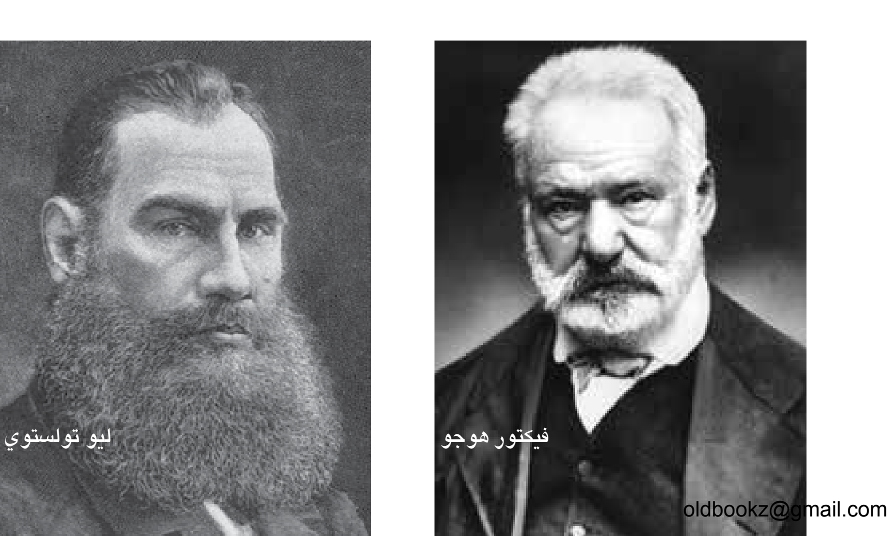
إذا كانت «البؤساء» هي الرواية الأشهر بين الجماهير، فإن «آنا كارينينا» هي الرواية الأفضل في تاريخ الأدب، وفقاً لكثير من استطلاعات الرأي بين المتخصصين. هي درة أعمال ليو تولستوي والأدب الروسي الكلاسيكي، وأيضاً واحدة من أكثر الروايات تحولاً إلى أفلام، ومن أشهرها الفيلم الأميركي الذي لعبت بطولته الأسطورة جريتا جاربو، وفي مصر فيلم «نهر الحب» الذي أخرجه عز الدين ذو الفقار ولعب بطولته فاتن حمامة وعمر الشريف وزكي رستم.

تكتسب رواية «آنا كارينينا» أهميتها من اهتمام مؤلفها بتحليل سيكولوجية بطلته دون اتخاذ حكم أخلاقي عليها، وقدرته على اكتشاف عنصر العشوائية والعقل غير الواعي في اتخاذ المرء لقراراته المصيرية، حتى يقال إن تولستوي في هذه الرواية اكتشف ما يعرف بـ«تيار الوعي» قبل ظهوره على يد فيرجينيا وولف ومارسيل بروست بنصف قرن تقريباً!

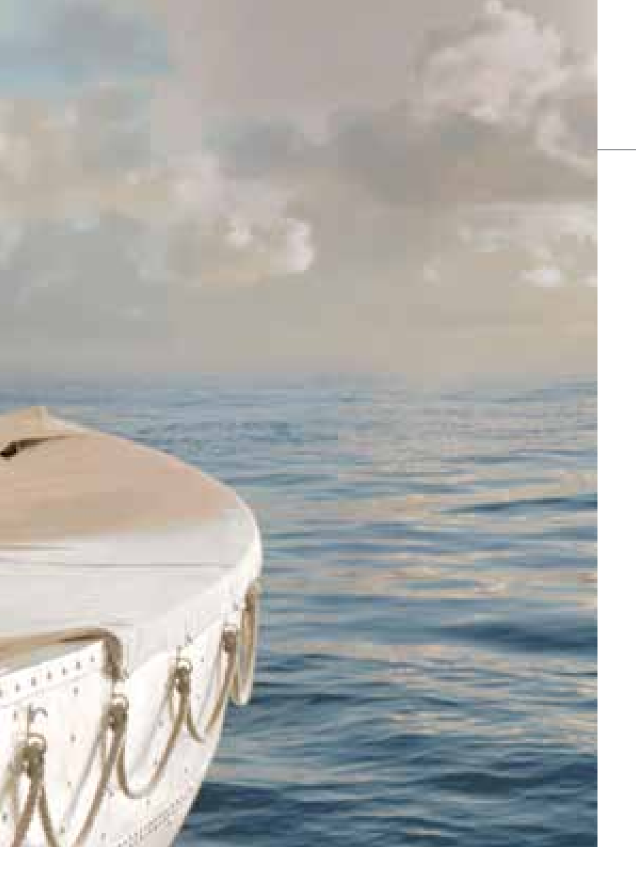
عنصر التصوير هو أيضاً ما يميز فيلم «آنا كارينينا»، وقبله الأسلوب شبه المسرحي للعرض، حيث تتوالى مشاهد الفيلم وكأننا داخل مسرح هائل الحجم، نرى طبقاته وكواليسه وعماله وهم يقومون بتغيير الديكورات.

الموسيقى تلعب دوراً أساسياً أيضاً، وتشكل مع حركة الممثلين داخل «الكادر»، أو ما يعرف بالـ «ميزانسين»، ما يشبه الباليه السينمائي.. يساعد على ذلك اختيار الممثلة كيرا نايتلي ذات القوام الرشيق شديد التعبيرية.

يقال إنه لا جديد تحت الشمس.. ولكن السينما تدهشنا دائماً بقدرتها على تقديم الجديد والمبهر دائماً.. حتى لو كانت تعالج قصصاً عمرها قرون!


فيكتور هوجو

ليو تولستوي



«حياة باي» خداع الصدق

د. رياض عصمت - باريس

لم يكن أحد يتوقع، ولا الكاتب كندي الجنسية يان مارتيل، أن تحظى رواية «حياة باي» بمثل النجاح الذي حققته. لم يكن مارتيل عندما أنجز الرواية قد بلغ الأربعين من العمر، وكان قد احترف الكتابة وعمره 27 سنة، دون أن تحقق مجموعته القصصية الأولى «الحقائق وراء وثائق هلسنكي» (1993) نجاحاً يذكر، وإن لفتت روايته «الذات» (1996) الأنظار وفازت بجائزة، ممهدة للاختراق الأدبي الأكبر له وهو فوز روايته الثانية «حياة باي» (2001) بجائزة (بوكر) الرفيعة، فضلاً عن جائزة هيو ماكلينان للأدب، لتصبح من أكثر الروايات شهرة ومبيعاً، بحيث اقتنت شركة «فوكس القرن العشرين» حقوقها وحولتها إلى فيلم سينمائي ضخم بالأبعاد الثلاثية، تصدى لإخراجه المخرج التايواني/ الأميركي القدير أنغ لي، ليجعل من الرواية الجميلة فيلماً يعتبر بجدارة تحفة سينمائية رفيعة المستوى اكتسحت صالات العرض في الولايات المتحدة وأوروبا وباقي دول العالم جميعاً. كتب يان مارتيل روايتين جديدتين بعد أن أحرز النجاح، هما «أكلنا الأطفال أخيراً» (2004)، و«بياتريس وفيرجل» (2010)، ولكن قمة أعماله تبقى «حياة باي».

ولد يان مارتيل عام 1963 في (سالامانكا) في إسبانيا من أبوين كنديين كانا يدرسان هناك، وعاش معهما بعدها في كل من كوستاريكا، فرنسا، إسبانيا، المكسيك، تركيا والهند، قبل أن يستقر في مونتريال بكندا. استوحى مارتيل حبكة روايته من صديقة طفولته (إليانور) خلال إقامته في الهند. صدرت الرواية عام 2001، وتمت ترجمتها إلى العربية عام 2006، وهي تحكي قصة مثيرة للصبي الهندي (باي) الذي ينشأ في أسرة يعمل الأب فيها على إنشاء حديقة حيوانات، ويعلم ابنه السباحة، وضرب الإيقاع على الطبلة، ويشجعه على التفوق في الرياضيات، ويترك له الحرية في أن يعتنق الهندوسية والمسيحية والإسلام معاً في محاولته التقرب من الله، ومعرفة جوهر الإيمان، والتواصل الروحي مع مخلوقات الكون من بشر وحيوانات تواصلاً يعتبره جوهر الأديان جميعاً. يضطر الفتى الهندي (باي) إلى الرحيل مع أبيه الذي يقرر الانتقال مع كامل أسرته بحديقة الحيوانات التي يملكها إلى كندا على متن سفينة ما تلبث أن تتعرض للغرق تحت وطأة عاصفة رهيبة، فينجو الفتى وحده في قارب تائه وسط المحيط برفقة نمر بنغالي شرس. أما الحيوانات الأخرى على القارب، فتلتهم بعضها بعضاً: الضبع يأكل حمار الوحش والقرد، والنمر يأكل الضبع والجرذ، فلا يبقى سوى الفتى (باي) والنمر المسمى (ريتشارد باركر) وحدهما في معركة بقاء وسط أهوال المحيط لأكثر من 270 يوماً من رحلة حافلة بتفاصيل علاقة ترويض الفتى للنمر، مع جوانب إنسانية وروحية في علاقة الإنسان بالحيوان، علاقته بالطبيعة، وعلاقته بالرب. تقود الصدفة، أخيراً، القارب التائه إلى جزيرة جميلة ومليئة بالسناجب والماء العذب. لكن الصدفة أيضاً تقود (باي) لاكتشاف أن ماء الجزيرة يتحول ليلاً إلى (أسيد) يفني كل من يلامسه، وذلك من خلال عثوره على سن رجل داخل زهرة على شجرة. يزداد إيمان (باي) بأن العناية الإلهية اختارت إنقاذه والنمر البنغالي مرتين، ويكافح ثانية مع رفيق دربه في خضم المحيط الشاسع، إلى أن يشارف الاثنان على الفناء، لولا أن لطف الأقدار تقودهما إلى بر الأمان، وبينما يفقد (باي) وعيه يرى النمر يتوغل حراً طليقاً في الغابات. بالطبع، يأتي من ينقذ (باي) ليكبر ويروي قصته إلى كاتب كندي شاب يقرر أن يدونها، فهي ليست قصة معركة بقاء بين فتى ونمر في وسط المحيط، وإنما هي قصة بحث صوفي روحاني عن الله في العلاقة بالطبيعة ومخلوقاتها كافة. ولا ينسى المشهد الذي يصطاد فيه (باي) سمكة ضخمة، ويقتلها ليقتات منها نيئة هو والنمر البنغالي على حد سواء، لكنه



قبل ذلك يبكيها ويبتهل إليها خاشعاً، لأنها هدية إلهية قدمت كأضحية لتنقذهما من موت محتم.

اختار كاتب السيناريو ديفيد ماجي أن يجعل بناء الفيلم من خلال مقابلة يجريها كاتب كندي شاب مع رجل هندي هو الناجي الوحيد من حادثة غرق السفينة اليابانية، فإذا به (باي) نفسه وهو ينتقل بنا إلى طفولته ومراهقته في الهند، ذكرياته مع أبيه السباح منشئ حديقة الحيوانات، وأمه الحنون والحكيمة، وأخيه الأكبر، ورفاق صفه وأساتذته في المدرسة، وراقصة شابة يقع في هواها. لكن الأهم هو محاولة الطفل، ثم الفتى اليافع، اكتشاف الأديان، وإيمانه بالهندوسية والمسيحية والإسلام معاً، مما يذكرنا بكتاب الباحثة الكبيرة في الأديان كارين آرمسترونغ، والحديث عن القيم المشتركة بينها، وهي التي تشكل النسيج الروحي للقوميات الهندية المختلفة. هذا ما يدفع الصبي الصغير ذات مرة أن يمد يده عبر قضبان القفص ليطعم النمر البنغالي، لولا أن أباه يسحبه في اللحظة الأخيرة لينقذه من التهام النمر لذراعه. لكن الأقدار تجمعه ثانية هو والنمر نفسه على متن قارب تائه وسط المحيط في معركة بقاء على قيد الحياة، تبدأ بالخوف والشراسة، وتنتهي بصداقة عميقة بين الإنسان والحيوان تجعل النمر الذي يزن 300 رطل يغفو منهكاً كطفل مريض على ساق (باي) الذي يحنو عليه ويربت على رأسه.

يعتبر المخرج آنغ لي، الذي يعتبر من أبرز مخرجي السينما المعاصرين، حيث حققت أفلامه المتنوعة نجاحات عالمية، خاصة تلك التي هالجت حالات عاطفية إشكالية، فحصد الأوسكارات عن أفلامه: «الإحساس والعقل» (1995) عن رواية جين أوستن المعروفة، وعن «النمر الرابض والتنين المختبئ» (2000)، و«جبل بروكباك» (2005) للنجم الراحل هيث ليدجر، فضلاً عن فيلمه «شهوة وحذر» (2007)، وفيلم «هالك». أحسن المخرج آنغ لي اختيار أبطال فيلمه لأداء شخصيات الرواية، فأدوها بجميع أعمارهم في براعة وإقناع ورهافة إحساس عالية، وبالأخص ممثلا دور (باي) الفتى سوراج شارما (17 عاماً)، والممثل الهندي القدير عرفان خان، الذي سبق أن رأيناه في فيلم «مليونير الأحياء الفقيرة»، وأبكانا هنا في لقطة قريبة وهو يتذكر فضل أبيه عليه في إحساس إنساني ولا أروع، نذرف معه دمعتين فخلق رعشة التطهير لدينا. كما أبدع في تذكر العلاقة التي وحدت بينه وبين النمر خلال محنتهما التي يتساوى فيها كل مخلوقات الله، ويمنح بعضهم إلى بعض الأرواح كي تكتب لهم النجاة. من جهة أخرى، قدم الموهوب الشاب سوراج شارما تمثيلاً مقنعاً للغاية، حيث تم اختياره من بين 3000 مرشح للدور، وأثبت بالفعل صحة هذا الترشيح. لكن براعة المخرج آنغ لي الأخرى تجلت في حسن اختياره للطاقم الفني معه، الذي تصدره مدير التصوير العالمي كلوديو ميراندا، فأبدع أيما إبداع في مجال جمالية التصوير والزوايا الفريدة للكاميرا والإضاءة المذهلة للمناظر الطبيعية الخلابة، بما فيها أعماق المحيط ومخلوقاته. كما تناغمت الموسيقا التصويرية الرائعة من تلحين ميكيل دانا، والمونتاج البارع من قبل تيم سكوايرس، والتصميم الفني من قبل ديفيد غروبمان، مع تصور السيناريست ديفيد ماجي، بل وخيال المؤلف الأصلي يان مارتيل. الجدير بالذكر، أن الفيلم اعتمد على خدع كومبيوترية متطورة للغاية، لأنه لم يتم الجمع حقاً بين الفتى بطل الفيلم والنمر البنغالي الشرس على متن قارب في الحقيقة، بل اعتمد المخرج آنغ لي وطاقمه المبدع على الخدع التقنية للصور المولدة عبر الكومبيوتر (CGI)، وهي تقنية صارت تستخدم كثيراً في السينما خلال العقود القليلة الماضية، محققة نتائج مذهلة تفوق الخيال. وتناوب على لعب دور النمر البنغالي في حقيقة الأمر أربعة نمور. بالتأكيد، كانت هناك بعض المشاهد المشتركة بين سوراج شارما وأحد النمور بين مشهد وآخر، مثل المشهد الذي يسبح فيه النمر في البحر محاولاً دون جدوى الصعود ثانية إلى القارب، ولكن لم يكن ممكناً المخاطرة بحياة الممثل الفتى عبر وضعه في مكان محصور مع حيوان مفترس.

يعتبر فيلم «حياة باي» (2012) أحد روائع السينما في كل العصور، وسينافس بالتأكيد على مجموعة كبيرة من جوائز الأوسكار، ويحوز بعضها. إنه تجسيد بارع من المخرج آنغ لي لرواية المؤلف الكندي يان مارتيل، مما يؤكد أهمية اعتماد إنتاجات السينما على الأدب، لأنه يمنحها غنى وعمقاً يضاف إلى روعة الأداء وجمالية الصورة.



مهرجان الفيلم العربي بوهران

ذاكرة السينما تزامناً مع خمسينية الاستقلال

محسن العتيقي - وهران

تحت إشراف وزارة الثقافة وولاية وهران أسدل الستار مؤخراً عن الطبعة السادسة من «مهرجان وهران للفيلم العربي» المنعقد في الفترة الممتدة ما بين 15 و22 ديسمبر-كانون الأول. المهرجان الذي جاء في غمار احتفالية الجزائر بعيد استقلالها الخمسين، كَـرَّم أسـمـاءً ساهـمـت فـي تشكيل الذاكرة الجماعية الجزائرية بنضالاتها وعطاءاتها الفنية الرائدة كـ: نورية قـدري(1921)، سيراط بومدين (1927 - 1995)، عائشة عجوري (1916 - 2010)، زهرة ظريف بيطاط (1934)، ورشيد فارس (1955 - 2012)...

«فـقـط مـن أجـل امـرأة» للمخرج الجزائري رشيد بوشارب كان فيلم الافتتاح، والفيلم تتبع قصة سلمى التي أدتها صافية بوتلة، في علاقتها بزوجها وحماتها التي تتهمها بالعقر، وفـي المقابل تخفي فشل ابنها في إنجاب طفل. في مكان آخر تكتشف مارلين خيانة زوجها فتعزم على فراقه وتعلّم الرقص، سلمى جراء تسلُّط حماتها تحاول الانتحار لكنها تفشل في ذلك فتقرر الهروب. وبالصدفة تلتقي بمارلين في لاس فيغاس فيمارسان الرقص الشرقي إلى أن تكتشف مارلين ضلوع سلمى في قتل حماتها عن طريق الخطأ بعدما تناولت الجرعة الزائدة من الدواء التي كانت سلمى قد أعدتها للانتحار.

وبـمـوازاة المهرجان أقيم معرض كاليغرافي بمركز الاتفاقيات بوهران شـارك فيه: كـور نـور الـديـن، طالب أحمد، وحليمة سالم محمد وفنانون آخرون. إلى جانب ذلك سلطت فعاليات هذه الدورة الضوء على موضوع على قدر كبير من الأهمية ويتعلق بتاريخ الفن السابع في الجزائر وحرب التحرير الوطنية.

ومن وحـي المقاومة كذلك احتفت



هؤلاء كرمهم المهرجان

دورة المهرجان بفلسطين من خلال استضافة جمعية شاشات المهتمة بسينما المرأة في رام الله، وذلك في إطار توسيع نشاطاتها وتقديم عروض عن معاناة النساء في الضفة وقطاع غزة، وقد برمجت، تحت عنوان «شاشات»، سبعة أفلام قصيرة لمخرجات فلسطينيات.

لكن الحيز الذي لم يقل عن الأفلام المتنافسة فرجة واهتماماً، هو برنامج بانوراما الذي ضم 10 أفلام ساهمت في تأريخ ذاكرة الجزائر، كما أضاءت تاريخها السينمائي فوصلت به إلى محافل العالم؛ فمن المعروف أن فيلم «وقائع سنين الجمر» لمحمد لخضر حمينة حصل على السعفة الذهبية في مهرجان كان سنة 1975 وهي سنة إنتاجه، و«معركة الجزائر» لجيليو بونتيكورفو حصل على جائزة الأسد الذهبي بمهرجان البندقية سنة 1966، وهي سنة إنتاجه كذلك.. أما باقي الأفلام التي عرضت في بانوراما سينما الثورة فهي: «العفيون والعصا» (1969) لأحمد راشدي، المنطقة المحرمة (1972) لأحمد علام، «دورية نحو الشرق» (1971) لعمار العسكري، «ملحمة الشيخ بوعمامة» عن ملحمة أحد زعماء المقاومة غرب الجزائر إبان معركة سيدي الشيخ بوعمامة عام 1881، والفيلم أخرجه بوعلام بسايح عام (1983)، ومن الفترة الحالية عرض فيلم «الخارجون عن القانون» لرشيد بوشارب، والوثائقي «لقد التحقوا بالجبهة» لجان إليسار ماير والذي يحكي قصة تعاطف المناضل الأرجنتيني الملقب بـ «محمود الأرجنتان» رفقة آني ستاينر وبيير وفيلكس من فرنسا، مع ثورة التحرير الجزائرية...

الصورة تنوب عن السيناريو

وقد برمج مهرجان وهران في دورته السادسة 14 فيلماً للتباري في صنف مسابقة الأفلام الطويلة، والواضح من خلال تتبع الأفلام أن السينما العربية بدأت تقلص من مساحة الكلام على حساب الصورة، وقد ميز الأفلام الطويلة المشاركة رابط مشترك يتمثل في بطء الزمن ورتابته، واعتماد التعبير السينوغرافي وبناء المشاهد المركبة والموحية بما يحدث دون تدخل، هي فترة انعطاف سينمائية تعيش انتظاراتها كما تنتظر الشعوب من زمن التحولات الكبرى.

ومن الأفلام المشاركة في المسابقة: فيلم «عطور الجزائر» لرشيد بن حاج، ويحكي قصة مصورة فوتوغرافية تعود من باريس مضطرة إلى بلدها الجزائر عام 1998 فتكتشف انضمام شقيقها إلى مجموعة إرهابية. والفيلم الذي توج بجائزة لجنة التحكيم الخاصة «لما شفتك» للمخرجة الفلسطينية آن ماري جاسر، الذي يعود بالذاكرة إلى عام 1967، للتذكير بمعاناة آلاف المهجّرين من الحدود الفلسطينية نحو الأردن، ومن بينهم قصة الطفل طارق الذي فرَّ من المخيم للعودة إلى فلسطين، وفي طريقه يلتقي بفدائيين. كما شارك المخرج اللبناني جو بوعيد بفيلمه «تنورة ماكسي» وفيه يروي حلم طفل لم يولد بعد، لكنه، كبطل متخيل يخيط الأحداث، يقوم بتصميم فستان زفاف لأمه التي ستلده بعد قصة حب حقيقية وسط تناقض الخيارات ولبس التعالقات في ضيعة محاصرة بالمسلحين إبان الاجتياح الإسرائيلي. وضمن الأفلام المشاركة في المنافسة توج فيلم «يمّا» للمخرجة الجزائرية جميلة صحراوي، بجائزة أحسن إخراج، ويسرد الفيلم حكاية أم فقدت

ابنها طارق في العشرية السوداء مع معاناة من شكوكها في التحاق ابنها علي بجماعة إرهابية تعتقد الأم أنها السبب في قتل طارق، وبين رقابة الابن علي عليها وحصارها في الخلاء داخل بيت معدوم، حتى لا تفشي أمره للسلطات الأمنية، تعيش الأم وسط الفراغ والذبول.

ومن المغرب قدمت المخرجة المغربية سلمى بركاش فيلمها «الوتر الخامس»، الذي نال عنه هشام رستم جائزة أحسن ممثل عن دور مالك؛ عازف العود الطموح الذي اختار التمرد على عمه أستاذ الموسيقى الذي وقف عقبة أمام إبداعاته مجبراً إياه على التشبث بقوالب الموسيقى الأندلسية. لكن الشاب (مالك) يختار طريقه بعيداً عن أنانية العم حين يكتشف أن هذا الأخير كان قد سطا على مشروع أبيه.

كما شارك المخرج المصري خالد النجار بفيلمه «الشوق» الذي توّج بفوز الممثلة سوسن بدر بجائزة أحسن ممثلة عن دورها في أداء شخصية فاطمة، وتدور أحداث الفيلم حول اضطرار الأم فاطمة لامتهان التسول في القاهرة لتأمين مصاريف غسيل الكلى لابنها الأصغر، لكنها ما إن تتمكن من المبلغ الكافي حتى يموت ابنها، فتعيش الأم على تأمين مستقبل بناتها، لكن افتضاح أمرها جعل سكان الحارة يتراجعون عن تقديم الاحترام لها بعدما كانت عرافة لهم. الفيلم ينتهي بانتحار الأم ورحيل بنتيها بالمال المدّخر.

وشارك أيضاً المخرج والسيناريست التونسي محمود بن محمود بفيلمه الجديد «الأستاذ»، ويحكي الفيلم المتوج بجائزة أحسن سيناريو، انخراط أستاذ جامعي يدعى خليل خلصاوي إبان الفترة البورقيبية ضمن رابطة حقوقية رسمية تضم أعضاء يدافعون عن المواقف الرسمية في حالات المواجهة مع النقابات والصحافة. هدى، إحدى طالباته المناضلات، التي جمعته بها علاقة عاطفية، تتّهم بالانضمام إلى الشيوعية والمس بالأمن العام، وتسريب معلومات لصحافيين إيطاليين حول إضراب



لقطة من فيلم «يما» للجزائرية جميلة صحراوي.. جائزة أحسن إخراج

نقابة عمال منجم قفصة فيحكم عليها بأربع سنوات سجناً، مما غيّر في قناعات الأستاذ السياسية وموقفه من الحزب الحاكم.

أما الفيلم الحائز على جائزة الوهر الذهبي فعاد لفيلم «الخروج للنهار» للمخرجة المصرية هالة لطفي، ويحكي قصة انشغال أسرة فقيرة مكونة من أم وابنتها بأب مشلول الحركة. وبزمن الفيلم البطيء والساكن استطاعت المخرجة أن تنقل واقع العجز وقساوة الحياة حيث لم تجد معهما الابنة سوى اكتشاف ذاتها من جديد وسط شوارع بلا احتمالات كثيرة.

وفي صنف الأفلام القصيرة تَقَدَّم للمشاركة في المنافسة 14 فيلماً تُوِّج منها فيلم «اليد اليسرى» للمخرج المغربي فاضل اشويكة بجائزة أحسن فيلم قصير، والفيلم ينتقد أنماط التربية التقليدية القائمة على العنف من خلال سرد قصة طفل يعاقبه والده الفقيه لكونه أشول بسبب عدم استعماله ليده اليمنى في الأكل والكتابة، يكبر الطفل ويصير أباً لطفل ورث عنه استعمال اليد اليسرى، فيقف الجد عاجزاً عن ضرب الحفيد فيسلم بالأمر الواقع.

أما الجائزة الكبرى للفيلم القصير فعادت لفيلم «الجزيرة» لمخرجه الجزائري أمين سيدي بومدين، الذي تناول في شريطه موضوع الهجرة والهروب بحثاً عن حياة أفضل. فيما حصل الفيلم الوثائقي «تونس ما قبل التاريخ» لمخرجه حمدي بن أحمد على جائزة الجمهور التي خصصتها دورة المهرجان إشراكاً للمتلقي في تقييم العروض.

تفتخر وهران بمهرجان الفيلم العربي لكونه الوحيد من ضمن مهرجانات السينما العربية، الذي يختص بالسينما العربية دون غيرها، لكن المهرجان، وباعتراف القائمين عليه، تراجع عن مكتسبات دورات سابقة منذ انطلاقه عام 2007. وفي الوقت الذي تُوَجَّه فيه الانتقادات لإدارته الفنية يحمل التاريخ الكثير من العتاب لما آلت إليه دور السينما؛ ففي الخمسينيات وحتى السبعينيات كانت مدينة وهران تتوافر على 59 قاعة سينمائية، لكنها تقلصت في الثمانينات إلى 39 قاعة، ثم إلى تسع في التسعينيات، وحالياً لا تتوافر إلا على ثلاث.

كانوا أكثرَ تسامحاً

نزار عابدين

قال أبوالغصن الأعرابي: خرجت حاجّاً، فلما مررت بقباء، تداعى النّاس وقالوا قد أقبلت الصقيل، فنظرت وإذا جارية كأن وجهها سيف صقيل، فلما انصبت الأنظار عليها ألقت البرقع على وجهها وتبسمت، فقلت: يرحمك الله إنا مسافرون وفينا أجرٌ، فأمتعينا بوجهك، فانصاعت وأنا أرى الضحك في عينيها وقالت:

وكنتَ متى أرسلتَ طرفكَ رائداً لقلبِكَ يوماً أتعبتكَ المَناظِرُ
رأيتَ الذي لا كُلّهُ أنتَ قَادرٌ عَليهِ ولا عن بَعْضِهِ أنتَ صَابرُ

وقالت امرأةٌ من الأعراب:

أرَى الحُبَّ لا يَفنى ولمْ يُفْنِهِ الألى أحبّوا وقدْ كانوا على سالفِ الدَّهرِ
وما الحبُّ إلا سَمْعُ أذْنٍ ونظرة وجِنَّةُ قلبٍ عن حديثٍ وعنْ ذِكْرِ
ولوْ كانَ شيءٌ غيرُهُ فنِيَ الهوى وأبلاهُ مَن يهوى ولوْ كانَ من صَخرِ

وحج التابعي الجليل أبو حازم سَلَمَة بنُ دينار، وإذا امرأة حسناء قد شغلت الناس بالنظر إليها لبراعة حسنها، فقال لها: يا أمة الله! خمّري وجهك، فقد فتنت الناس، وهذا موضع رغبة ورهبة. فقالت له: أصلحك الله يا أبا حازم، أنا من اللواتي قال فيهن العرجي:

أماطت كِساءَ الخزّ عن حُرِّ وجهِها وأدْنَتْ على الخدّين بُرْداً مُهلْهَلا
من اللاّءِ لم يَحْجُجْنَ يبغين حِسبَةً ولكنْ ليقتُلْنَ البريءَ المُغفَّلا

فقال أبو حازم لمن معه: تعالوا ندعُ الله ألا يعذب هذا الوجه بالنار، وبلغ ذلك سعيد بن المسيّب محدث مسجد رسول الله صلى الله عليه وسلم فقال: أما والله لو كان من بعضِ بغضاء أهل العراق، لقال: اغربي قبّحك الله، ولكنه ظرف عُبّاد أهل الحجاز.

وحجّ محمد بن الحجاج الأسدي التميمي فلما انصرف مرّ ببيت خرقاء، فلما أخبرها أنه قضى حجه قالت: فما لك لم تمر بي؟ إن حجّك ناقص، فأقم حتى تحج أو تكفر بعِتق. أما سمعت قول ذي الرمة:

تَمامُ الحجِّ أن تقفَ المطايا على خَرقاءَ واضعةِ اللثامِ

وكانت وهي قاعدة بفِناء البيت كأنها قائمةٌ من طولها، بيضاء شهلاء، فخمة الوجه. قال: هيهات يا عمّة، قد ذهب ذلك منك، قالت: لا تقل يا بني، أما سمعت ما قال فيَّ قُحَيف العُقيليّ:

وخرقاءُ لا تزدادُ إلا مَلاحةً ولو عُمِّرتْ تعميرَ نوحٍ وجلَّتِ

ومرَّ عمر بن أبي ربيعة بعبد الله بن عباس رضي الله عنهما وعنده نافع بن الأزرق، وجماعة من أصحابه الخوارج، فتركهم وطلب من عمر أن ينشده آخر قصائده، فأنشده رائيته الرائعة:

أمِن آل نُعْمٍ أنتَ غادٍ فمُبْكِرُ غداةَ غدٍ أم رائِحٌ فمُهَجِّرُ

فعاتبه نافع وعاب على عمر قوله: «وأمّا بالعَشيِّ فيَخسَرُ» فقال ابن عباس: بل قال:

رَأت رَجُلاً أمّا إذا الشَمسُ عارَضَت فيَضحى وأمّا بالعَشيِّ فيَخصَرُ

ثم أعاد عليهم القصيدة كلها.

وسئل آخر عن نسبه فقال: أنا من قوم إذا عشقوا ماتوا، فصاحت امرأة تسمعه: عذريٌّ وربِّ الكعبة. وقال الأصمعي: قلت لأعرابيّة من بني عذرة: أنتم أكثر النّاس عشقاً فما تعدّون العشق فيكم؟ قالت: الغمزة والقبلة والضمّة. ثمّ قالت:

ما الحُبّ إلا قُبلةٌ وغَمْزُ كَفٍّ وعَضُدْ
ما الحُبُّ إلا هكذا إنْ نكَحَ الحُبُّ فسَدْ

ثم سألتني عن العشق فقلت: كما قالت أم الضحاك المحاربية:

شِفاءُ الحُبِّ تَقْبيل وضَمٌّ وأخْذٌ بالمَناكِبِ والقُرونِ
ورَهْزٌ تَهْمُلُ العَيْنانِ مِنْهُ وجَرٌّ للبُطُونِ على البُطُونِ

فقالت: يا ابن أخي، ليس هذا عاشقاً، هذا طالبُ ولد.



جمال الشرقاوي

المرشد الأمين
لم يزل صالحاً لتهذيب البنات والبنين

بفكره المستنير بالعلم والعقل الباحث، والإرادة المصممة على تطوير مجتمعه الشرقي العربي الإسلامي، بالاستفادة مما حققته المجتمعات التي سبقت في التحضر.. تصدى الرائد العظيم رفاعة الطهطاوي لمشكلات مجتمعه التي كانت في أيامه، والغريب أنها لا تزال في أيامنا، مستعصية!

تصدى بقوة، وبفكر عظيم التفتح، لأكثر قضايا مجتمعاتنا محلاً للصراع بين أصحاب الفكر المحافظ، السلفي المتشدد، الغالب حينئذ، والفكر العقلاني لقليل من العلماء بلغ عنده ذروته، في قضية المرأة، مما عرضناه في الحلقة السابقة.. وكان محقاً تماماً في اهتمامه الخاص جداً بها، باعتبارها قضية نصف المجتمع.

الإشكالية الثانية التي أولاها عظيم اهتمامه، ووضع فيها عصارة فكره التقدمي هي قضية التعليم. لقد عاش رفاعة حياته كلها يتعلم ويعلّم. تفوّق في الأزهر، حتى صار معلّماً فيه، ثم عيّن في أكثر من موقع مدني وعسكري معلّماً. وعندما أسس مدرسة الألسن، علّم فيها الترجمة، وربى فيها مجموعة من المعلمين الرواد. ثم طوّرها، بإضافة أقسام لدراسة الجغرافيا والتاريخ وغيرها، حتى صارت نواة لجامعة مدنية عصرية، إلى جانب الأزهر الجامعة الدينية.

وعندما كلّفه الخديوي إسماعيل بتأليف كتاب، بمناسبة فتح أول مدرسة في الشرق العربي كله لتعليم البنات، وضع كتابه الخالد «المرشد الأمين للبنات والبنين»، الذي وضع فيه نظرياته الأساسية، والجديدة تماماً، في هذا المجال.

أول مبدأ أرساه المعلم الأول، هو «لا طبقية في الحق في التعليم». ففي هذه الفترة من تاريخ التعليم كان التعليم بالنسبة للبنين قاصراً على أبناء الطبقة العليا، بما يوفر ما هو ضروري لشغل وظائف دواوين الحكومة، أما أبناء الأسر المتنورة فليس أمامهم إلا الكتاتيب يتعلمون القراءة والكتابة، ومن يستطع يكمل في الأزهر الشريف وغالبية أبناء الشعب يظلون أميين. أما البنات، فإن بعضهن يذهبن إلى الكتاتيب فقط، وبنات الأسر الميسورة يتلقين تعليمهن داخل البيوت.. فقط.

كسر رفاعة هذا النظام، والفكر الطبقي الذي يسانده، وأطلق شعاره الخالد، الذي بنى عليه بعد ذلك طه حسين. فقال: «التعليم أساس العمران، ويكون فيه أهل المملكة على حد سواء، فهو عام لجميع الناس، يشترك في الاشتغال فيه والانتفاع به أبناء الأغنياء والفقراء، ذكورهم وإناثهم.. فهو ضروري لسائر الناس، يحتاج إليه كل إنسان كاحتياجه إلى الخبز والماء».

ولأنه يدرك أن ذلك ربما يواجه معارضة من الأغنياء، فقد بحث في تجارب الدول المتحضرة عما يعزز رأيه، كما تذكر الدكتورة سهير القلماوي، فكتب: «ففي بلد كجرمانيا دخول المدارس للبنات والبنين واجب قانوناً (أي إلزامي)، حتى عدّ أن في بروسيا سدس الأهالي يتعلمون في المكاتب، ويقرب من هذا تعلم جمهورية السوس (سويسرا)، ومملكة بلجيكا، والفيليمنك، وممالك أمريقه. فلهذا كان أبناء أوروبا وأمريقه، ذكوراً وأناثاً، يحسنون الكتابة والقراءة، بالضبط الشافي، ويعرفون مبادئ العلوم التي يتزين بها عقل الإنسان».

وبوطنيته الأصيلة، رأى أن يكون الأساس في تعليم النشء، هو غرس حب الوطن والولاء له في عقولهم ونفوسهم ووجدانهم، فكتب في ذلك في مرشده الأمين، ما وصفه المؤرخ الراحل الدكتور يونان لبيب رزق بـ «أنشودة وطنية»، واضعاً أساس ما يعرف اليوم بمادة التربية الوطنية..

ثالث مبدأ أرساه رفاعة الطهطاوي في منظومة فكره التعليمي، هو المساواة التامة بين البنات والبنين، وقد فصّلنا رؤيته في ذلك، وفي قضية المرأة بشكل عام في الفصل السابق.

رابع مبدأ هو الربط بين التربية والتعليم. فقد رأى ووجّه القائمين على التعليم إلى أن يعتنوا بتربية التلميذات

والتلاميذ. وقد ركز الدكتور حسين عبد الرحيم عليوه فلسفته بأنها «فن تنمية الأعضاء الحسية والعقلية، وطريقة تهذيب النوع البشري، ذكراً كان أم أنثى طبق أصول معلومة، يستفيد منها الصبي هيئة ثابتة يتبعها ويتخذها عادة، وتصير له دأباً وشأناً وملكة».

وكان رفاعة ينهى عن القسوة على الأطفال، ويعيب على الفقهاء ضربهم الأطفال أثناء تعليمهم، وأن معاملتهم برفق أجدى، وكان يوحي في تقاريره عن المكاتب والمدارس التي يزورها بالعناية بهم، وينصح بضرورة جلوسهم على مقاعد خشبية بدلاً من الجلوس على الحصر والأرض. وطلب في إحدى زياراته بصرف صداري للتلاميذ تقيهم من البرد، وإطعامهم من اللحم والخضر يومين أسبوعياً، كما كان يطالب المعلمين بالسماح لتلاميذهم باللعب للترويح عن النفس من عناء الدرس.

لم يكن رفاعة الطهطاوي يفعل ذلك فقط لطيبة نفسه ورقّة قلبه، وإنما لتمكين أبناء الفقراء من الاستمرار في التعليم، وإلا يضطرهم العوز إلى قطعه، إعمالاً بفكرة العدالة الاجتماعية، وعدم التمييز بين أبناء القادرين وأبناء غير القادرين، مما يتفق مع تعاليم الإسلام الحنيف.

ومن عجب الحياة، أن ينادي الشيخ رفاعة الطهطاوي، قبل 140 عاماً بالمساواة التامة في حق التعليم على الدولة، مجاناً، لا فرق بين أغنياء وفقراء، ذكور وإناث، إسلام وأقباط.. ثم يأتي مسلمو آخر الزمان بعكس ذلك..

من أين يبدأ التعليم عند الطهطاوي ؟.. من إدراك عميق لإمكانيات العقل الإنساني. يقول في «المرشد الامين» إن الله سبحانه وتعالى جعل العقل النوراني بالقلب الإنساني مرآة للعارف الفاضل، يميز به الحق من الباطل، فالعقل النير رسول قبل واسطة النبي المرسل، والملك المقرب، وإن كانت العقول أفادت قبل الشرائع نوعاً من التدبير فالعقل الراجح الخالي من الموانع قد يميز الحق من الباطل.

ووظيفة التعليم عنده، كما يقول الدكتور عليوه، كما لو أن العقل الإنساني في الرأس بموضع المعادن النفسية في باطن الأرض. فالمعادن في باطن الأرض غير مصقولة ولا متشكلة، بل مشوبة بأخلاط أجنبية، ولا تنظف أو تثقل إلا بالفن والصناعة، وكذا القريحة، فإن العلوم والفنون تعمل فيها ما يعمله صقل المعادن النفيسة بتصفيتها من شوائبها «واذا قويت القريحة في العلوم والفنون والصنائع، وبلغت فيها درجة الكمال، كانت آلة للاختراع والابتكار».

وفي التطبيق - كما يقول الدكتور عليوه - فإن رفاعةكان يرى أن أبناء مصر لهم قرائح ذكية، وأنهم متى قصدوا شيئاً تعلموه في أقرب وقت.

بهذا الايمان بقدرة العقل الإنساني، والثقة في ذكاء المصريين.. وبعد أن حَدَّد لكل أطراف العملية التعليمية أسس التربية الحديثة.. وَجَّه للمعلمين والتلاميذ نصائحه في أساليب التعليم والتعلم، التي أوجزها الدكتور عليوه: «وَجِّه أنظار الطلاب إلى أن طلب العلم من أسمى الغايات، وألا يخرج الطالب من علم إلى آخر حتى يحكمه (يتقنه)، وأن يقسم الدرس إلى أقسام حتى يسهل استيعابه ويرسخ في الذهن، وأن تؤخذ العلوم عن أساتذتها، ويلفت نظر المعلمين والتلاميذ إلى فائدة المطارحة والمناظرة، التي تفوق التكرار.».

وعند منعطفات التعليم، نصح المعلمين وأسر التلاميذ بتوجيه الصبية والشباب حسب ميولهم وأذواقهم، «فمتى انتهى تعلم الشبان العلوم الابتدائية والتجهيزية، وظهر ميولهم إلى خصوصيات تناسب أحوالهم من الصنائع والفنون وجب على أهلهم أن يضعوهم فيها».

ويواصل رفاعة طرح أفكاره الديمقراطية التقدمية، كآرائه عن العلاقة بين المعلم وتلاميذه. فقد رآها علاقة مودة وتوقير واحترام. يطالب المعلم أن يعامل تلاميذه بالرفق، وأن يعنى بإرشادهم، ويهتم بمصالحهم، وأن يختار من العبارات أوضحها وأيسرها، وأن ينتهج في التوجيه أسلوب التعريض لأنه أبلغ من التصريح، وخاصة في مجال اللوم والمؤاخذة.

وليسمع هذا الأدب ورقة النفس وحلاوة اللسان، «شيوخ» الفظاظة وغلاظة القلب وأبشع الألفاظ.

عدا تفاصيل التربية والتعليم، أولى رفاعة عناية كاملة لهيكلة المنظومة التعليمية بكاملها، وتحديد المراحل داخلها، والمحتوى التعليمي لكل مرحلة، وفق النظم الحديثة المتبعة في البلاد المتحضرة. يقول أستاذ التربية الدكتور حسين عليوه: «فالتعليم ثلاث مراحل: التعليم الأول الابتدائي، والثاني الثانوي والتجهيزي، والثالث العالي.».

الأول لعامة الناس (إلزامي) ونهجه دراسة القراءة والكتابة، وحفظ القرآن، وأصول ومبادئ الهندسة، والنحو.. وبه يرقى أصحاب الحرف الصناعية. فإذا تعلمه الصانع سهل عليه قراءة كتب مهنتة فيجيد صنعته ويحسنها فيرقى وييسر عمله إلى درجة الكمال.

وهكذا كان يربط التعليم الأول بظروف مجتمعه، ويربط التعليم بحاجات المجتمع حينئذ، أما الثاني الثانوي فيرى ضرورة «ترغيب الشعب فيه لأنه يحقق تمدين الأمة ورقيها، وعلومه كثيرة متنوعة تجمع بين الرياضة والجغرافيا والتاريخ والمنطق والطبيعة والكيمياء والإدارة الملكية وفنون الزراعة والإنشاء، إلى جانب التعرف على بعض الألسن الأجنبية التي تعود معرفتها على الوطن بالنفع والرقي». ويرى رفاعة أن التخصص في المهن المختلفة يكون بعد هذه المرحلة. وأما التعليم العالي فهو الذي يشتغل فيه الإنسان بعلم مخصوص يتبحر فيه ويتعرف على أصوله وفروعه. وهو الذي يمد الأمة بالفقهاء والأطباء والفلكيين والجغرافيين والمؤرخين وغيرهم.

قضية أخرى بالغة الأهمية للتعليم وللثقافة عموماً: اللغة العربية. فقد طلب رفاعة الطهطاوي من علماء الأزهر ودار العلوم أن يطوروا دراسات علوم العربية المعروفة، بأن يتوسعوا في آداب العربية من أدب وشعر وكافة صور الإبداع. وأن يُبسِّط علم النحو حتى تسهل على الطلاب دراسته.

هكذا، وضع الشيخ الجليل أسس التعليم الحديث والتربية الصحيحة مما أخذت ببعضه مجتمعاتنا، ولا يزال علماء التربية والتعليم الصادقون يكابدون من أجل تطبيق الكثير من جوانبه.

طفل مريض يهب الأمل للبشرية

يبلغ نوا إدواردز الأربعة أعوام، ويعاني من مرض يمنع الدم من التجلط مما يعرضه للنزيف بغزارة أو الإصابة بالكدمات في الوجه وباقي الجسد لمجرد لعب طفولي بريء.

تمثل حالته التي تدعى باضطراب وظائف الصفائح الدموية مصدر قلق دائم لوالدته روبي، لكن بفضل مشاركته في بحث قامت بتمويله مؤسسة القلب البريطانية، أصبحت الآن فرصته في حياة طبيعية هو وآخرين أفضل بكثير عن ذي قبل.

توصل الباحثون بجامعة برمنجهام من خلال البحث إلى تقدم هائل في أبحاث أمراض الدم بالتوصل إلى الجذور الجينية لذاك المرض الخطير، مما يفتح الطريق أمام جيل متطور من الأدوية المعالجة للجلطات الدموية وتخثر الدم، كما سوف يؤدي ذاك الاكتشاف العلمي إلى تحسن طرق الفحص والعلاج للمرض الذي يعد من أهم الأسباب الرئيسية للوفاة في الغرب.

يقول الدكتور يوتس سينس كبير الباحثين: «لقد اكتشفنا من خلال هذا البحث جيناً وراثيا أطلقنا عليه G6b-B هو المسؤول عن إنتاج الصفائح الدموية بالدم، وهي مواد خلوية تدور بالدم، وفي حالة تعرض جدار الشرايين لأي ثقب تتجمع تلك الصفائح لتمنع النزيف»، ويسترسل: «لكن يجب أن تكون تلك الصفائح متواجدة بالدم بأعداد شديدة التوازن، فالأعداد المنخفضة تسبب حدوث النزيف كما في حالة الطفل نوا، أما في حالة الأعداد المرتفعة فتحدث الجلطات بسهولة داخل الأوعية الدموية، ثم تتنقل تلك الجلطات الصغيرة داخل الجسم حتى تتراكم وتؤدي في النهاية إلى انسداد وعاء دموي قد تنتج عنه الإصابة بالجلطة أو السكتة الدماغية»، ويكمل سينس قوله «إن الجلطة واضطراب الصفائح الدموية مرضان متناقضان تماماً، ولكن مع اكتشاف المفتاح لأحدهما فقد منحنا العلم فرصة لحل غموض الآخر».

يصاب آلاف من البشر بالجلطات سنوياً كضحايا السكتة الدماغية، وفي المقابل تتميز أمراض نزف الدم بالندرة وأشهرها مرض الهيموفيليا الذي يتوارثه الذكور فقط.

ومن ناحية أخرى يقول د. جيل لوي- عضو آخر من أعضاء الفريق البحثي: «إن اضطراب الصفائح الدموية يصيب الجنسين وفي الغالب يوجد بضع آلاف من المصابين بهذا الاضطراب دون القدرة على التوصل للرقم الحقيقي، وذلك لأنه لم يتم تشخيص العديد منهم بعد. أبرز الأعراض التي يتعرض لها هؤلاء هو نزيف الأنف المتكرر، كما أن ارتداء حقيبة للكتف أو ساعة يد سبب كاف لوقوع الكدمات أو النزيف الداخلي».



استطاع الأطباء تشخيص حالة نوا في سنته الأولى، وأقدم هو وأمه وأخته البالغة من العمر ثماني سنوات - وهم لم يصابوا بالمرض - على المشاركة في البحث بتقديم عينات الدم المطلوبة، والتي تم من خلالها اكتشاف ذاك الجين الوراثي المتحكم بالصفائح الدموية.

في حديثها عما يواجهه المريض من صعوبات، ذكرت السيدة روبي إدواردز: «عيد ميلاد نوا في الأسبوع القادم، وقد عبر عن رغبته في الحصول على دراجة جديدة. يسعد الآباء عادة عند تلبية مثل هذا الطلب لأولادهم، لكن يتحتم عليّ أنا البحث عن أعذار لرفضها»، وتستطرد السيدة روبي- التي تدير حالياً مؤسسة خيرية لنشر الوعي بذلك المرض: «لا يستطيع نوا الآن ممارسة الألعاب العنيفة ككرة القدم أو الملاكمة، ولا أحاول أن أحرمه من النشاط في هذه السن، لكنه مضطر دائماً للبس خوذة لحماية الرأس عند اللعب. يحاول نوا الآن تجنب الناس لإحساسه بالإحراج الشديد لقلقهم عليه عند تعثره، فهو يعرف عند الوقوع أن هناك كدمة أو نزيفاً بالتأكيد».

سوف يتمكن العلماء أخيراً من الإسراع بالتشخيص والعلاج، مع اكتشاف دور ذاك الجين الوراثي في اضطراب الصفائح الدموية - الذي يحدث عند اعتلال الجين فيؤدي إلى إنتاج متزايد من الصفائح مما يولد رد فعل وقائياً للجسم يدمر به جميع الصفائح الموجودة.

ويؤكد الدكتور سينس على استمرار التعاون المشترك بين الأطباء في العيادات والباحثين في المختبرات بهذا المجال، ويقول: «الآن الأمل موجود لتطوير أدوية جديدة للوقاية من الجلطات ومساعدة المرضى المصابين بها».



فلكي شهير تمنحه السماء هدية.. مجرة جديدة!

أقدم فريق من علماء الفضاء على اكتشاف نظام لولبي لمجرة تمتد لأكثر من خمسمئة واثنين وعشرين ألف سنة ضوئية، وتعد تلك المجرة المنهلة هي الأكبر حتى الآن. استطاع العلماء تحديد هذه المجرة باستخدام قاعدة البيانات الخاصة بأحد أجهزة التلسكوب المتطورة والتي تستخدمها وكالة الفضاء الأميركية (ناسا).

تعد تلك المجرة من أكبر المجرات المعروفة حولنا، ولكن مع التحليل الأخير لقاعدة البيانات توجت أخيراً الأكبر على الإطلاق، فحجمها يضاعف حجم مجرة درب التبانة بخمس مرات.

يوضح فريق الفلكيين أن الاصطدام الأخير بين المجرة المكتشفة ومجرة أخرى قد تسبب في تكوين نجوم وليدة في أحد أطراف المجرة اللولبية، والذي بالتالي سوف تنتج عنه مجرة أخرى جديدة، وقد كان ذلك عندما عرض الفريق نتائج بحثهم الحديث في اجتماع جمعية الفلكيين بكاليفورنيا.

يترأس فريق الباحثين العالم رافاييل ايفرازيو ويضم علماء من البرازيل وتشيلي والولايات المتحدة الأميركية.

يقول السيد ايفرازيو في معرض حديثه للجمعية: «كنا نعلم أن تلك المجرة من ضمن أكبر المجرات على مدى عقدين من الزمن، ولكن اتضح أنها أكبر بكثير مما اعتقدنا»، ويستطرد: «إن اصطدام إحدى المجرات بالقرص المركزي للمجرة الأكبر قد تسبب في تناثر العديد من النجوم الجديدة التي تبعد نحو خمسمئة ألف سنة ضوئية وأكثر».

وفي لقاء سابق له مع شبكة الإذاعة البريطانية، تحدث العالم الكبير عن المفارقة اللطيفة: «لم نكن نبحث عن تلك المجرة اللولبية الضخمة، لكنها قررت الظهور كهدية مدهشة!».

لقد تم تصميم التلسكوب المستخدم في هذه الدراسة للبحث عن الأشعة فوق البنفسجية التي تطلقها النجوم حديثة الولادة، وقد كانت تلك الخاصية هي التي كشفت الحجم الحقيقي لتلك المجرة الضخمة، والتي يرمز لها بـ «NGC 6872»، والذي تسبب ارتطامها بمجرة أخرى في حجمها الهائل.

تبعد تلك المجرة والأخرى المرتطمة بها مسافة مئتين واثنتي عشرة سنة ضوئية من كوكب الأرض.



محمود الورداني

البحث عن مطبعة

في مطلع صباي، ربما في صيف عام 1963، عملت مرمطوناً في إحدى المطابع الصغيرة في منطقة اسمها «أرض شريف» في قلب القاهرة، محصورة بين قصر عابدين، قصر الحكم منذ العصر الملكي، وشارع عبد العزيز الشهير الآن بوصفه أحد أهم محطات حرق أسعار السلع المعمرة.

أبادر إلى القول إنني أمقت بشدة تعبير «الزمن الجميل» الذي ولّى ولن يعود، وأعتبر هذه النوستالجيا مرضاً ينبغي العلاج من آثاره، وبالتالي فإن الحكاية القصيرة التي أكتبها في السطور التالية ليست نوستالجيا ولا حنيناً ولا عبرة، بل هي مجرد حكاية، خصوصاً أنني كنت أعمل مرمطوناً.

المرمطون هو الصبي الواقف على أهبة الاستعداد، تحت امرة «الأسطوات» الكبار، يناول وينظف وينقل ويحمل ويرفع في الوقت نفسه، من دون أن تتاح له فرصة التقاط الأنفاس، ومن لم يشحذ حواسه ويعرف المطلوب منه، وهو دائماً غامض، ويبادر بتنفيذه على الفور، يتعرض للركل والصفع غالباً، أو السب الذي يطال الأب والأم.

كنا سبعة أو ثمانية مرمطونات مكلفين بخدمة مطبعة، كانت ضخمة، تحتل البدروم والطابق الأول من بناية قديمة، بها عدة ماكينات للطباعة والتدبيس والتغليف، ويعمل بها عدد ليس قليلاً من الأسطوات والصبية والمرمطونات.

وكنت قد تعودت على الخروج إلى سوق العمل في كل إجازة صيفية من المدرسة، وأعمل في مهنة مختلفة كل عام على مدى الشهور الثلاثة التي تستغرقها الإجازة، إلا أن عملي كمرمطون في مطبعة أرض شريف، ظل محفوراً في وعيي، ومازلت أتذكر تفاصيله جيداً.

أتذكر مثلاً أنني وأحد زملائي المرمطونات، غاب عني اسمه للأسف، تلازمنا في الخروج لشراء طلبات الاسطوات، واكتشفت معه باب زويلة ومحكمة الاستئناف وشارع محمد علي ودار الكتب وقصر عابدين وحارة الزير المعلّق، وأتذكر أيضاً حجم الرعب الذي كنا نسببه، أنا وزميلي، للشارع الذي تقع به مطبعتنا، عندما يكلفنا الحاج عبد اللطيف صاحب المطبعة بتحميل بكرة ورق على العربة الخشبية، ونقلها من المخزن إلى المطبعة، ولأن الشارع كان منحدراً بشدة، فقد كنا نقود عربة طائشة، يخشاها الجميع وهي تمزق كالسهم في الشارع المنحدر.

ولسبب ما، لم يتح لي المرور من الشارع الذي كانت تقع به المطبعة طوال السنوات الماضية، مررت بالطبع مئات المرات في الشوارع المحيطة وخصوصاً شارع عبد العزيز الشهير، وتابعت نموه السرطاني الذي انفجر وطبع المنطقة بكاملها بإيقاع مرعب، لكن المؤكد أنني لم أمر من قبل في شارع المطبعة.

مؤخراً مررت بالصدفة من هناك، واتخذت قراراً مفاجئاً بالبحث عن المطبعة ومشاهدة ما آلت إليه. كان الوصول إلى الشارع المقصود سهلاً، ولا يبعد عن الشارع العمومي (اسمه شارع حسن الأكبر) إلا شارعين أو ثلاثة، وتعرفت على الشارع بلا أدنى جهد، على الرغم من أنه فقد انحداره القديم، وبدا أقرب لشارع عادي، مما أفسد عليّ بهجة تعرفي السريع عليه. وتذكرت كيف كنا، أنا وزميلي نقود عربتنا الطائشة، فيفر الناس من أمامنا ضاحكين مع ذلك. سرت عدة خطوات أبحث بعيني عن المطبعة.

كنا في آخر النهار، إلا أنني أدركت سريعاً أن المطبعة لم تعد موجودة. مكانها أقيم مول حديث بثلاثة طوابق. كانت البناية القديمة قد أزيلت تماماً وتم هدمها، واحتل مكانها هذا المبنى الشائه الذي كان عبارة عن كمية هائلة من المصابيح واللافتات الكهربائية الملونة.

في هذه اللحظة أدركت أنني فقدت أشياء عديدة. فقدت انحدار الشارع الجنوني واتساعه، وفقدت المطبعة التي كنت أتخيل حجمها قديماً، أضعاف حجم هذا المبنى الشائه الفظ الذي غطته ألواح الزجاج والمرايا والكشافات الكهربائية.

خيّل لي أنني أخطأت، فهناك شيء ما في رائحة الشارع افتقدته، وكنت موقناً أنني سأتعرف عليه بسهولة، ربما أكثر من سهولة تعرفي على المكان، وعدت أدراجي أقطع الشوارع المحيطة شارعاً وراء شارع من دون جدوى.

من إصدارات
إدارة البحوث والدراسات الثقافية











وزارة الثقافة والفنون والتراث

الدوحة - قطر


ملتقى الإبداع العربي
والثقافة الإنسانية
www.aldohamagazine.com


العدد 65 -مارس 2013
ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

مجاناً كتاب:

في مديح الحدود

ريجيس دوبريه

عبدالرحمن الأبنودي
صانع أسطورة الهلالي

الجسد المنتفض
مؤشر الحرية

صنع اللّه إبراهيم
الكاتب الموقف

أحوال وأهوال
بابا عمرو

حياة وموت البطل

متى يجيد العرب فن المناظرة؟

تحدثت في العدد الماضي عن ثقافة الحوار وكيف نجعل الحوار منهجاً أصيلاً في تعاملنا وجميع أوجه حياتنا، وأطرح في هذا العدد سؤالاً حول المناظرة بوصفها إحدى المهارات الأساسية في حياتنا أيضاً.

لقد أصبحت المناظرة علماً يدرس في الجامعات والكليات والمعاهد غير العربية، وتعقد من أجلها المؤتمرات والندوات العالمية، وتجرى فيها البحوث والدراسات الأكاديمية المتخصصة، إدراكاً منها لمكانة المناظرة ودورها المهم في حياة الفرد والجماعة.

والمتأمل في واقعنا العربي يجد أننا لم نتعلم هذا الفن بشكل علمي جاد، ولم نعطه الاهتمام اللائق به، فكل ما نشاهده من مناظرات عربية عبر القنوات الفضائية أو البرامج الإذاعية لا يرقى إلى المستوى الجاد من المناظرات، ولا يمثل صورة مبهرة للمناظرات الراقية، بل تجده نوعاً من الجدل العقيم المصحوب بما لا يحب سماعه أو مشاهدته.

تتطلب المناظرة تقديراً واحتراماً للذات والآخر مع ثقافة واسعة يتمكن بها المناظر من تحديد قضايا موضوع المناظرة والإحاطة بكل تفصيلاته واختيار الركائز المهمة فيه ومعرفة الأسئلة المهمة وحشد كل الحجج والأدلة المؤيدة لوجهة نظره، وتوقع أسئلة الطرف الآخر والاستعداد للرد عليها بالحجج والأدلة التي توصل إلى التفاهم المشترك بين الطرفين حول الحقائق المبتغى الوصول إليها من خلال المناظرة، أو انتصار طرف على آخر، إظهاراً للحق، وكشفاً للحقيقة التي يقر بها الطرفان المتناظران.

والظاهر أن البون شاسع بين ما تتطلبه المناظرة الجادة وواقع المناظرات العربية، وهذه حقيقة تعكس مشكلة ينبغي العمل الجاد والمبادرة الفورية إلى بحث أسبابها ووضع الحلول المناسبة لها.

وأول تلك الحلول فيما أرى البدء بإعداد خطة لنشر الوعي بأهمية المناظرة وتعليمها في مجالات ثلاثة هي: التعليم والإعلام والحياة العامة، إذ لا مناص من إدخال المناظرة في مناهج التعليم في كل المراحل التعليمية على أن يزداد نصيبها في المراحل العليا من التعليم، وينبغي على وسائل الإعلام العربية الحرص الشديد على تقديم نماذج راقية من المناظرات الجادة التي تجذب المشاهدين والمستمعين، فتصبح دروساً عملية لهم تشجعهم على فهم هذا الفن وتقديره، كما تزداد الحاجة إلى إقامة ندوات علمية ودورات تدريبية وورش عمل للجمهور من أجل تنمية ثقافتهم وتطوير أدائهم ومساعدتهم على ممارسة المناظرة واكتساب مهاراتها بما يجعلهم قادرين على التعبير عن آرائهم والدفاع عنها مع تقدير الآخر واحترامه.

وفي تراثنا العربي الخالد فكر أصيل يمكن أن نستفيد منه في تطوير فن المناظرة لدينا ونجمع إلى ذلك الاستفادة من أفكار عصرنا الحديث وتجاربه لنصوغ منهما أفكارنا وتجاربنا المميزة التي تثبت أصالتنا وتعزز تفاعلنا مع الثقافات الأخرى.

رئيس التحرير

رئيس الهيئة الاستشارية

د. حمد بن عبد العزيز الكواري

وزير الثقافة والفنون والتراث

رئيس التحرير

د.علي أحمد الكبيسي

مدير التحرير

عزت القمحاوي

الإشراف الفني

سلمان المالك

سكرتير التحرير

نبيل خالد الآغا

الهيئة الاستشارية

أ. مبارك بن ناصر آل خليفة

أ.د. محمد عبد الرحيم كافود

أ.د. محمد غانم الرميحي

د. علي فخرو

أ.د. رضوان السيد

أ. خالد الخميسي

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:

تليفون : 44022295 (974+)

تليفون - فاكس : 44022690 (974+)

ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:

aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:

34 ش طلعت حرب، الدور الخامس،

شقة 25 ميدان التحرير

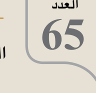
تليفاكس: 5783770

البريد الإلكتروني:

aldoha.cairo@gmail.com

الدوحة

ثـقـافـيـة شـهـريـة



السنة الخامسة - العدد الخامس والستون
ربيع الآخر 1434 - مارس 2013

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث

الـدوحــة - قــطــر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75 يورو
أمـيـركـا	100 دولار
كـنـدا واسـتـرالـيـا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي

تليفون : 44022338 (974+)
فاكس : 44022343 (974+)
البريد الإلكتروني:
al-marzouqi501@hotmail.com
doha.distribution@yahoo.com

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 0096777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة
الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف الأول:

لوحة الغلاف
أحمد حسين السيد - مصر

مجاناً مع العدد:

في مديح الحدود
ريجيس دوبريه
ترجمة : ديمة الشكر

متابعات

متابعات 4

الدورة 44 لمعرض القاهرة للكتاب..صدام ولا حوار
العثور على مخطوطات لعبد الرحمن بدوي
وجه «أصل العالم»
«مفروش».. لمواجهة أزمة الكتاب
بوقرموح.. نهاية جيل
في الوداع الأسطوري للحوت..فنان الشباب السوداني محمود عبد العزيز
الجسد المنتفض بارومتر الحرية
المرأة الروسية شرقية أم أوروبية؟

ميديا

ميديا 18

حمادة لا يدفع الكهرباء!
«5» آلاف معجب بتعليق «ورئيس كرئيسنا»..
فطيرة التوت
«رهين المحبسين» بلا رأس
وداعاً مدونات ياهو مكتوب
هل يقضي الفيسبوك على الوحدة؟
تويتر بلغة غرف الدردشة
بينج ليس المنافس المباشر لجوجل
حذف الأصدقاء من مواقع التواصل ينكد على العالم الحقيقي

80 أسبوع في وهران
محسن العتيقي

ملف العدد

البطل

22

حيوات متجددة للبطل وكأن موته مجاز! .. (علاء عبد الوهاب)
كونفوشيوس .. (إيزابيلا كاميرا)
محاربو طواحين الهواء .. (موناليزا فريحة)
الشجاع..الحكيم والمجرم .. (خطيب بدلة)
شبح الأسطورة يُهدِّد ألمانيا .. (محمد عيسى الشرقاوي)
جميلة.. ثورة حب .. (فائزة مصطفى)
«سِفْرُ تكوين» غيفارا، بقلم غيفارا .. (حبيب عبدالرب سروري)
بطولة الشارع .. (أمجد ناصر)
نبوءة أمل .. (عزت القمحاوي)
ما حدث للهاكر
شجاعة المواجهة الانتحارية .. (عمر كوش)
بطولة أن تحيا .. (عمر قدور)
الأرزقي .. (رؤوف مسعد)
أبي.. البطل .. (الطاهر بنجلون)
الأسطورة أفيون لسنا في حاجة إليه .. (وحيد الطويلة)
الأبطال الجدد .. (عبد السلام بنعبد العالي)
تجليات البطل الشعبي بين التاريخ وجماليات السرد .. (مسعود شومان)
تحولات «البطل» في الرواية العربية .. (د. فيصل دراج)
فاليريو العظيم .. (ستفانو بيني)
البطل الآتي من القراءة والعائد إليها.. دون كيشوت .. (ترجمة- عبده وازن)
عوليس بطولة الكلمات .. (ترجمة - مروة رزق)
بطل رغم أنفه .. (د. حسين محمود)
اعتراف بالضلال.. (هدى بركات)
البطل طفلاً وأحياناً من ورق .. (جميلة مصطفى الزقاي)
صلاح الدين الأيوبي بطل المسرح الدائم .. (عبد الرحمن بن زيدان)
تجليات البطل في الإبداع المسرحي .. (د. نوال بنبراهيم)
جيل واحد وأبطالهم شتى .. (محمود التونسي)







أدب 86

صنع الله إبراهيم: حاولوا شراء صمتي عن جرائم النظام..(محمود شرف)
بغداد عاصمة للثقافة العربية لكل الأسباب.. (د. سهير المصادفة)
أول امرأة تحصل على البوكر مرتين (راجية حمدي)
صاحب جائزة غونكور جيروم فيراري لـ «الدوحة»: أتجاوز إخفاقاتي بسهولة.. (سعيد خطيبي)
حمد الرميحي الوجه الجمالي للكتابة التجريبية.. (د. آمنة الربيع)
رسالة مفتوحة من عبد الكبير الخطيبي إلى جاك دريدا.. (آدم مريود)

ترجمات 104

محض شُرود.. (ماريو بينيديتي- ترجمة: سارة ح. عبدالحليم)

نصوص 106

قصائد .. (سنان المسلماني)
قصص قصيرة جداً .. (سناء بلحور)
عشب تحضنه النافذة.. (مهدي المطوع)
ما حدث للرجل الخائب.. (عزمي عبد الوهاب)
فأر جميل .. (علاء البربري)
«تيموليت» سارقة الورد.. (محمد اللغافي)
قصتان.. (أروى التل)
حرب أهلية.. (أحمد عمر)
قصائد .. (محمد القذافي مسعود)

تشكيل 136

عندما لا تتوقف شهرزاد عن الكلام المباح.. (بدرالدين عرودكي)

دوحة العشاق 147

والشعر يقتل مثل السيف أحياناً .. (نزار عابدين)

سينما 138

المخرج التونسي شوقي الماجري لـ «الدوحة»..فلسطين في الداخل.. (عبد المجيد دقنيش)
الحب ينتصر على الواجب.. آنا كارينينا.. (د. رياض عصمت)
فيلم «زيرو دارك ثيرتي».. أخلاقيات العالم الجديد
سينما التقليد الأعمى!.. (عصام زكريا)
مهرجان برلين السينمائي 2013 .. «بناهي» حاضر رغم الغياب

مسرح 148

دارينا الجندي: المرأة العربية تعاني من العقلية الذكورية.. (أوراس زيباوي)

علوم 152

عيد «العدد» احتفاء بالعبقرية.. (عبدالله الحامدي)
البصمة الإيكولوجية .. (د.أحمد مصطفى العتيق)

صفحات مطوية 158

في مجلات الشرق

مقالات

مثقف التغيير! .. (ميشيل كيلو)	16
الربيع العربي والمسرح .. (مرزوق بشير بن مرزوق)	85
العربية لغة الأذن واللسان.. (د. محمد عبد المطلب)	102
الفطاحل المتقعرون!.. (عبدالوهاب الأنصاري)	103
التواصل بين الكاتب والقارئ.. (أمير تاج السر)	119
تنكيل النور.. (محمد المخزنجي)	150
رفاعة.. في الثقافة والفنون.. (جمال الشرقاوي)	156
وشوشة.. (فاطمة قنديل)	160



الدورة 44 لمعرض القاهرة للكتاب

صدام ولا حوار

القاهرة - وحيد الطويلة

«حوار لا صدام»، على هذا النحو جاء عنوان معرض القاهرة للكتاب - كعنوان سياسي بحت - ترجمة لأمنيات البعض خارج المعرض سواء عن نية طيبة أو لعبة سياسية، الأرجح أن الأخيرة بدت أقرب إلى الحقيقة، فالشارع الذي يغلي خارج المعرض لم يستطع أن يخلع ثيابه ويرتدي عباءة الثقافة، فمعظم الندوات التي جاءت عناوينها ثقافية بحتة دون لبس اجتاحتها أسئلة السياسة والموقف الراهن المحتشد في الشارع بل غلبت على البعض الآخر وأطاحت بالثقافي خارج الحلبة في ندوات أخرى.

نعم بدت بعض الندوات كحلبة ملاكمة سياسية، وبدا أن العنوان الذي غلبت عليه اللحظة السياسية، أزاح الحوار الثقافي الذي يسمح بتعدد الآراء والرؤى، والأهم قبولها إلى منحى سياسي بحت إلى الحد الذي دفع إحدى الحاضرات في ندوة لسؤال الكاتب ابراهيم عبد المجيد حول موقفه وما إذا كان مؤيداً لرئيس الجمهورية أم لا، ثم طالبت الناشط السياسي أحمد بهاء الدين شعبان بالتماس العذر لـ«الرئيس» واصفةً إياه بـ«ولي أمرنا» وبمثابة «أبونا وأمنا»، وهو ما اعترض عليه «شعبان» قائلاً «ده عندك انتي بس».

الشارع في قلب المعرض

«الحوار الدائر» داخل أروقة المعرض وفي قلب ندواته كان يكتسب رائحة أخرى تتجاوز القضايا القومية أو المحلية الداخلية التي طبعته لسنوات طوال، وطافت رائحة الأيديولوجية الدينية في ندوات كثيرة، وطارت أبيات شعر سيد قطب في سماء خيمة المقهى الثقافي في بداية كل مناقشة عند انتهاء ندوة إن اكتملت، وبدا لوهلة أن هناك نفراً موجودين في كل ندوة يحاولون جرف ما هو ثقافي بحت إلى ثقافي برائحة دينية، وجرت محاولات دؤوبة لصبغ كل ثقافي بدهان ديني إلى الحد الذي دفع ببعضهم إلى إجبار الروائية سهير المصادفة على النزول من على المنصة، في ندوة عن أدب الطفل والناشئة، وقالت سهير إن جماعة تصدروا المشهد من أحد الأحزاب السلفية راحوا يتحدثون حول تمكين الشباب من إدارة البلاد، وقالت إنهم أغاروا على الندوة وهاجموها بضراوة عندما تحدثت حول المخاوف من أخونة الدولة عبر أخونة التعليم، مما دفع «أصحاب التمكين» إلى مهاجمتها بعنف وانزلوها من على المنصة، مهددين إياها بأنها «انتهت» وقاموا برفع شكوى إلى وزير الثقافة بدعوى وصفهم بأنهم همجيون، وهو ما نفته المصادفة تماماً.

وعلى نفس الشاكلة انسحب الشاعر محمود شرف من منتصف الندوة التي أدارها تحت عنوان «الدستور المصري» إذ هاجم عدد من الحضورالمنتمين للتيار الإسلامي حافظ أبوسعدة الناشط السياسي المعروف والدكتور جابر نصار أستاذ القانون الدستوري، واتهموهما بأنهما ينتقدان الدستور «لأنهما ممولان من السفارة الأميركية» وتعالى الصياح «أنتم تأكلون على موائد الأميركان فلا مكان لكم بيننا»، وانتهت الندوة بالصدام بدلاً من الحوار.

لو عددنا الوقائع التي طغى فيها السياسي على الثقافي لرأينا كيف انتقل الصراع بين أنصار الدولة المدنية والدولة الدينية إلى قلب المعرض، ولرأينا أن الحوار كان في ذيل الاهتمامات وهو ما دعا المخرج خالد يوسف في ندوته حول فيلمه «كف القمر» إلى القول إنه كان على خطأ طوال العامين الماضيين عندما اعتقد أن ما يدور في مصر هو صراع سياسي، لكنه اكتشف أن ما يجري هو صراع ثقافي، داعياً إلى إعلاء قيمة الحوار،

الكتاب الأخضر الأعلى مبيعاً

لم يخل الأمر من مفارقة صارخة توجت صراع الثقافي والسياسي، إذ أن مفاجأة كانت في الانتظار، وهي وجود كتاب القذافي «الكتاب الأخضر» داخل الجناح الليبي، وقال عضو من الجناح إن الطبعة الجديدة من الكتاب الأخضر قد حققت أعلى نسبة من المبيعات، وإنه قد قام بطباعة الآلاف من النسخ بعد نفاد الطبعة الأولى، الطريف أن الكتاب يتنبأ بأن الثورة قادمة إن لم يتم الأخذ بالوصايا والطريق الثالث لسلطة الشعب التي وردت فيه.



وعلى أنه الحل الوحيد لما نحن فيه الآن، وأنه السلاح الأخير للمقاومة الثقافية، مشدداً على أن الثقافة هي العنوان الكبير الذي يمكن إدراج السياسة تحته وليس العكس، لأن الثقافة هي الأعم والأشمل والأوقع وهي بوابة الحوار لصنع مستقبل أفضل للأجيال القادمة.

ما يحدث في الشارع بالضبط هو ما حدث داخل المعرض، وكل الشواهد كانت تشير إلى حدوث صدام قادم وإن بنكهة أخف، وكانت ضربة البداية حين لم تدع مؤسسة الرئاسة المثقفين إلى حضور الافتتاح واللقاء المعتاد مع الرئيس، الذي اكتفى بلقاء مجموعة من الناشرين.

من جانبه قال الشاعر شعبان يوسف الذي أدار ندوات عديدة : إن البعض طالب بإطلاق دعوات لمقاطعة المعرض، إلا أنها لم تجد آذاناً صاغية، في الوقت الذي يبحث فيه المثقفون عن مساحات ثقافية أكثر اتساعاً وتعبيراً.

تم إلغاء المعرض سنة قيام الثورة (2011)، وبدت دورة العام الماضي باهتة، خنقتها أسئلة الشارع وقتها، لكن كان هناك إصرار ما في الكواليس على عقد دروة هذا العام بأي ثمن. فالهدف منها كما يقول البعض: هو الحفاظ على المعرض وتصنيفه الدولي، وألا تدخل دولة أخرى في نفس التوقيت المخصص للمعرض، ويعلق على ذلك الروائي صبحي موسى بقوله : إذا اعتبرنا أن هذه خطتنا في التقييم فإننا نستطيع أن نستوعب قلة الجمهور، أو شكوى الناشرين من الخسائر وعدم القدرة على البيع، كما نتفهم عدم التنسيق الجيد للأنشطة، وغياب المحاضرين أو المشاركين في الندوات، وغياب الشعراء أو الضيوف العرب بشكل عام.

لقد كانت أمنية البعض صادقاً أن يعقد معرض القاهرة الدولي للكتاب بأي ثمن كفرح حقيقي يقاوم انطفاء الآمال التي عقدها البعض على الثورة المصرية، خاصة أن الإهمال المتعمد لبناء البعد الثقافي في الشخصية المصرية والذي كان حصاد سنوات طالت انعكس بشكل كبير على مكونات الحوارالثقافي والسياسي في الشارع، ووصل به إلى «زنقة ضيقة» وإذا كانت هذه الدورة الرابعة والأربعون قد عقدت في ظل الموجة الثانية من الثورة المصرية، فإنها لم تعكس حالة التغيير المنشود منها، بل على العكس جاءت مطابقة لحالة التمترس السياسي.

إلا أن كل ما سبق ولا يمنع من القول بجدية ووضوح أن معرض القاهرة يعاني منذ سنوات طويلة من حالة شيخوخة واضحة، وأن الدكتور أحمد مجاهد رئيس هيئة الكتاب والمشرف على المعرض أدرك أن المعرض بحاجة إلى تغيير فعلي في أدواته وفكره ومنهاجه، وهو ما حاول أن يفعله، وأن يرفع راية الحوار، الأمر الذي حدا به أن يعلن أكثر من مرة أن تيار الإسلام السياسي لا يسيطر على المعرض، وأن الغالبية من المشاركين هم من معارضي التيار، وعلى رأسهم رئيس حزب التجمع اليساري وغيره.



ربما لم ينج معرض القاهرة من سؤال السياسة على طول امتداد عمره إلا مرات نادرة، المعرض الذي افتتحت دورته الأولى عام 1969في عهد الرئيس الراحل جمال عبدالناصر وكانت الدكتورة سهير القلماوي تشرف على هيئة الكتاب آنئاك، وكان من المسلم به أن المعرض يعكس كافة التوترات الثقافية والسياسية التي يمر بها المجتمع، وكان من تعاقبوا على رئاسة هيئة الكتاب بعد القلماوي يدركون ذلك وهم: محمود الشنيطي وصلاح عبدالصبور وعز الدين اسماعيل وسمير سرحان وناصر الأنصاري ومحمد صابر عرب ثم أحمد مجاهد، وفي العام الوحيد الذي ترأس فيه الشاعر صلاح عبدالصبور الهيئة عام 1981 قبل رحيل السادات شاركت إسرائيل في دور العرض، مما أثار غضب الجميع وحدثت احتجاجات دامية وتظاهرات شديدة، نتج عنها منع إسرائيل بشكل مطلق من المشاركة في هذا المعرض حتى الآن، كما شهد المعرض تظاهرات قادها الناشط السياسي حمدين صباحي المرشح السابق لانتخابات الرئاسة المصرية ضد حضور السفير الأميركي إبان عزو أميركا للعراق، لكن الحدث الذي ارتبط بالمعرض لسنوات، كان حضور الكاتب الصحفي محمد حسنين هيكل، وأيضاً جاء غيابه أو تغييبه مرتبطاً بالسياسة، بعد أن كتب مقالاته الشهيرة حول كيفية صناعة القرار السياسي في مصر.

«حوار لا صدام» عنوان أياً كان: بنية ثقافية طيبة أو نية سياسية مراوغة، من المؤكد أنه انقلب في الختام إلى «صدام لا حوار».

العثور على مخطوطات لعبد الرحمن بدوي

القاهرة- سامي كمال الدين

أزيح مؤخراً الستار عن وثائق ومخطوطات جديدة للدكتور عبدالرحمن بدوي، لكن هذا الحدث لم يشغل الصفحات الثقافية في الصحف والمجلات، خاصة في الوقت الذي يعتدى فيه على تمثالي طه حسين وأم كلثوم، مما يجعل اكتشاف مخطوطات لأستاذ فلسفة وأول فيلسوف وجودي مصري ومفكر في قامة عبدالرحمن بدوي (1917 - 2002) خبراً منزوياً هنا أو هناك.

تم اكتشاف هذه المخطوطات من خلال مكتبة الدكتور عبدالرحمن بدوي التي أهداها ابن شقيقه محسن بدوي إلى مكتبة الإسكندرية، وتضم كتب الدكتور بدوي التي رافقته في غرفته في فندق «لوتيسيا» في باريس، وكتبه التي كانت في شقته في شارع ابن همدان بالجيزة وظلت مغلقة لعشرات السنوات، حيث ذهب بدوي إلى منفاه الاختياري في باريس وظل هناك حتى ما قبل وفاته بأربعة أشهر، ثم عاد إلى مصر ليضع السطر الأخير في حياته في مستشفى معهد ناصر في 25 يوليو 2002.

تضم المخطوطات ترجمة لمسرحيات الشاعر اليوناني «يوريفيدس» إلى العربية في 34 بلوك نوت، وديوان «الغناء الحجري» و«حكايات الغجر» لـ «لوركا»، والغريب أن الديوانين غير موجودين في الترجمة الشهيرة لخليفة محمد التليسي لأعمال لوركا.

ومنها أيضاً مخطوطات شعرية من تأليف الدكتور عبدالرحمن بدوي، الذي لم يكن معروفاً عنه كتابة الشعر، وهي عبارة عن ديوان كامل عنونه بـ «خماسيات في الشعر».

هناك أيضاً عدة مقالات، منها «الجدل بين اليهود والنصارى» و«ابن دحية» و«الترجمات العبرية للقرآن بالإنجليزية»



و«ابن أبي شيبة»، و«اقتراحات حول مكتبة الإسكندرية الجديدة». ولا يعرف إن كانت هذه المقالات قد نشرت أم لا. بالإضافة إلى كتاب عن المؤرخين اليونان الذين كتبوا عن مكتبة الإسكندرية، ومسودة كتاب عن متحف الإسكندرية القديم.

هنا وتهتم مكتبة الإسكندرية بالمخطوطات والوثائق، وإصدارها رقمياً أو في كتب وموسوعات، لكن الدكتور خالد عزب رئيس قسم الوثائق بمكتبة الإسكندرية يرى أن «محسن بدوي أهدى مكتبة عبدالرحمن بدوي إلى مكتبة الإسكندرية، وحين تم فرز وإعداد المكتبة وجد بها هذه المخطوطات، ومن ثم كان يجب أن يعرف «المهدي» ما حوته هديته وله فيها حق التصرف. حين أخبر بذلك طلب إعادتها له لأنه سوف يصدرها من خلال مركز عبدالرحمن بدوي».

وعن قيمة هذه المخطوطات أكد عزب بأن أي شيء يتعلق بعبدالرحمن بدوي لابد أن تكون له مكانة خاصة، نظراً للدور الذي أضافه الرجل للفكر الإنساني في شتى صنوف الفكر.

ويرى محسن بدوي - رئيس مركز عبدالرحمن بدوي للإبداع- أن لهذه المخطوطات قيمة كبيرة أيضاً، لكنها تحتاج إلى وقت طويل وجهد مضاعف لإعدادها لتخرج إلى الجمهور بالشكل الذي يليق، لذلك سوف يتم طباعتها على فترات متوالية.

وعما إن كان سيقدم لها كما كتب تقديماً لمقالات عبدالرحمن بدوي التي صدرت بعد رحيله، أو سيجعل كاتباً آخر يقدمها قال «لا أستطيع تقديم هذه الأعمال، فقد كتبها الدكتور عبدالرحمن وحققها وترجمها، ومن ثم لا أستطيع كتابة مقدمة لها، المقالات شأن مختلف، ولا أعتقد أن هناك من يستحق أو يستطيع التقديم لأعمال عبدالرحمن بدوي ويعرف مكانته».

لم يكن التعبير غريباً عن ابن شقيق الفيلسوف الراحل، فقد أصدر الدكتور بدوي قبل ذلك منكراته في جزءين انتقد فيها بحدة كل رموز وكتاب مصر، ومنهم سعد زغلول وجمال عبدالناصر وطه حسين وأحمد بهاء الدين، بجرأة ربما لا يستطيعها الكثيرون.

وخلاف المذكرات للدكتور بدوي ما يزيد على الـ 150 كتاباً ما بين التأليف والترجمة والتحقيق بالعربية والإنجليزية والفرنسية والألمانية، كان أولها كتابه عن نيتشه ثم كتب عن أفلاطون وابن عربي وان رشد وأرسطو.

ومن أهم كتبه «أفلاطون في الإسلام»، «أسفار تشيلد هارولد: بيرن»، «منهب اللذة»، «اللصوص لـ (شيلر)»، «شخصيات قلقة في الإسلام»، «دون كيخوتة لـ «سيرفانتس»، «من تاريخ الإلحاد في الإسلام». وكان آخر كتبه ترجمة جزء من السيرة النبوية إلى اللغة الفرنسية.

ولد بدوي في قرية شرباص بمحافظة دمياط، وكان والده عمدة القرية، ومن النوادر التي لا يعرفها أحد أن جمال عبدالناصر وأعضاء مجلس قيادة الثورة زاروا والده في هذه القرية عام 1953، حسب رواية شقيقه الدكتور ثروت بدوي لنا، وذلك من خلال المهندس محمد عبدالمنعم الذي كان صديقاً لمعظم أعضاء مجلس قيادة الثورة وزاملهم في الكلية الحربية، وحضرت مديرية الغربية كلها هذا اللقاء.

وجه «أصل العالم»

خاص بالدوحة

تعددت ردود الفعل، مطلع الشهر الماضي، حول خبر اكتشاف النصف الثاني من لوحة «أصل العالم» للفنان الفرنسي غوستاف كوربيه (1819 - 1877). صحيفة «باري ماتش» الفرنسية الشهيرة نشرت، في عددها مطلع فبراير، تحقيقاً مطولاً، على عشر صفحات كاملة، عرضت فيه مختلف الآراء والبراهين التي تؤكد الفرضية التي توصل إليها أحد هواة الفن التشكيلي، والتي تؤكد بأن لوحة بورتريه لشابة، يجهل صاحبها (نسبت لكوربيه)، ليست سوى الجزء المكمل من لوحة أصل العالم.

الصحيفة الفرنسية عنونت صفحتها الأولى: «وجدنا النصف الأعلى من رائعة كوربيه»، مرفقاً بصورة للوحة الأصلية والصورة للوحة التي يعتقد أنها مكملة لها. بحسب خبراء ومختصين، فإن لوحة الفنان الفرنسي (رسمها عام 1866)، والتي صدمت ما تزال تصدم جرأتها بعض من يشاهدها، لم تكن سوى جزءاً مقطوعاً من عمل أكبر. رسمها الفنان انطلاقاً من موديل امرأة حقيقية. ويذهب آخرون إلى نفس الفرضية بالقول إن «أصل العالم» رسمت كلوحة منفصلة، ولا يمكن النظر إليها أو تخيلها سوى بصيغة محايدة، فصاحبها لم يفصلها عن عمل آخر، ولم يفكر في تتمة لها، أرادها كما هي، أصل العالم هو تصوره اللوحة وليس شيئاً آخر.

الرأيان المتناقضان، بين فنانين وناقدين مختصين في أعمال كوربيه تضاربا فيما بينهما بحدة، في الأسابيع الثلاثة الماضية، وبينهما برزت تبريرات «باري ماتش» مدافعة بقوة عن اكتشافها. فرضية اكتشاف الجزء المكمل من اللوحة الشهيرة بدأت العام 2010، لما اقتنى أحد هواة جمع اللوحات التشكيلية لوحة، بدون توقيع، بقيمة 1400 يورو، ليتوصل، بمساعدة خبير في الفن التشكيلي، إلى أن صاحبها ليس سوى غوستاف كوربيه، ثم يجد شبهاً بينها وبين «أصل العالم»، مع تحديد نقاط مشتركة تربط اللوحتين. مميزات الجسد والبشرة بين المرأتين جد متقاربة فيما بينها. من جهتها، إدارة متحف أورساي، حيث توجد لوحة أصل العالم الأصلية، بباريس، فضلت التزام الصمت، في الوقت الراهن، وعدم التعليق على الفرضيات المتداولة، حول صحة وعدم صحة رأي صحيفة باري ماتش. التحاليل التي أجريت على اللوحة الثانية، التي يعتقد أنها نصف اللوحة الأصلية، أثبتت أنها رسمت بين عامي 1858و1869، يعني نفس فترة رسم أصل العالم، كما أن المقاسات متقاربة فيما بينها، مع ملاحظة استعمال نفس القماش في اللوحتين. المعروف عن كوربيه أنه رسم، في حياته، لوحات، بالاستعانة بموديل، تمثل في جوانا هوفمان، رفيقة تلميذه الفنان الأميركي جيمس ويسلر. رسمها في لوحته الشهيرة «الجميلة الأيرلندية». ورسمها في لوحات أربع أخرى. وساد طويلاً اعتقاد بأن النصف السفلي المرسوم في أصل العالم إنما هو مجتزأ من جسدها، وليس لامرأة أخرى. وقد رسمت اللوحة نفسها، بطلب من خليل باي، قنصل الدولة العثمانية في أثينا وسان بترسبورغ ثم باريس، من كوربيه، قصد إضافتها إلى مجموعته الايروتيكية. ورغم مرور زمن طويل على رسم اللوحة فهي ما تزال تصنع الحدث، بتأثيراتها على الفن التشكيلي المعاصر، وإثارتها الجدل، وقدرتها على بعث نقاش متجدد حولها.





«مفروش».. لمواجهة أزمة الكتاب

الخرطوم: طاهر محمد علي

في ظل اتساع أزمة صناعة الكتاب في السودان، وتراجع معدلات المطالعة، تبنت جماعة «عمل» الثقافية مبادرة شعبية، تتمثل في تنظيم معرض دوري لبيع واستبدال الكتب الجديدة والقديمة، أطلقت عليها اسم «مفروش»، وهو اسم مستلهم من تسمية سودانية لباعة الكتب المفروشة على الأرصفة.

ويتخذ المعرض مكاناً له بين العمارات العتيقة، ذات الطراز البريطاني القديم، وسط العاصمة الخرطوم، حيث ينظم المعرض عادة في أجواء احتفالية، بين محبي الاطلاع واقتناء الكتب، التي تباع بأسعار زهيدة. ولا يقتصر المعرض على بيع الكتب وتبادلها، إذ تنتظم، على الهامش، نشاطات ثقافية أخرى، مثل الندوات الشعرية، المعارض التشكيلية وحفلات الموسيقى.

ويقول منظمو المعرض إن فعالياتهم تهدف إلى تفعيل دور ومكانة الكتاب في الحياة السودانية، خصوصاً بعد اختفاء بعض المكتبات العامة، وتزايد صعوبات الطباعة والنشر. ويؤكد أحد مؤسسي المبادرة، الكاتب مأمون التلب بقوله: «استطعنا تنظيم سوق الكتاب (مفروش) أكثر من مرة، وننوي التواصل على ذات الدرب لتوسيع الوعي، ومواجهة أزمة الكتاب في الجامعات والمدارس. وتستهدف المبادرة نفسها بالدرجة الأولى الشباب بغية رفع مستوى القراءة، مع نية توسيعها بالاتجاه إلى مدن سودانية أخرى».

ويكشف المتحدث ذاته عن مشاريع مستقبلية مماثلة طموحة، من بينها مشروع إحياء المكتبات القديمة مثل «مروي بوكشوب»، و«الدار السودانية للكتب». مع تنظيم يوم مفتوح الشهر الجاري يضم جميع دور النشر والمكتبات الخاصّة، مع التفكير في فعاليات تهدف إلى توضيح أزمة الكتاب في بلدٍ تتناقص فيه المكتبات العامّة، وتتقلص فيه حصص المطالعة في المناهج التعليميَّة عاماً بعد آخر.

والمعروف أن جماعة عمل الثقافية تأسست قبل نحو عام، على أيدي مجموعة من الكتّاب والتشكيليين والسينمائيين والصحافيين والمهتمين بالعمل الثقافي، معتمدة في نشاطها على موارد عضويتها المحدودة، لتنفيذ مشاريع ثقافية تكسر حالة الركود التي يعيشها المشهد الثقافي في السودان.

أحد المنضوين للجماعة الناشط الثقافي إبراهيم الجريفاوي، يشير إلى أن أكثر العبارات التي سكنت خاطره منذ الصغر، عبارة «الثقافة هي أفق الحياة، وليس هناك حياة بدون أفق». مضيفاً: «هذا ما أظنه واحداً من دواعي تكوين جماعة تعمل في الثقافة، وفي أفق الحياة.. ما أحوجنا إلى جماعات ثقافية تدفع بجهدها لتحريك الساكن الثقافي في الخرطوم».

أما المحرر والكاتب الثقافي أسامة عباس فيصف مشهد المبادرة بالقول: «تحمل كتابك في يدك، وتنظر في كتب الآخرين لتبدل أو تبيع وتشتري، وحولك قرابة الخمسمئة شخص يتجولون بغرض التسوق في الكتب. هذه فكرة بسيطة وعبقرية». ويشير الناقد مصعب شريف، في حديثه لـ«الدوحة»: إلى أن مفروش «يعدّ شمعة في ظلام الثقافة الأحادية الطويل، رهانه هو الاستمرارية، والمقدرة على مخاطبة الواقع المضطرب في السودان». مبيناً أن ما يميز المبادرة أنها مشروع ثقافي شبابي توعوي وتنويري موازٍ لما تقوم به وزارة الثقافة السودانية، التي اكتفت طوال العشرين عاماً الأخيرة بعرقلة المشروعات التنويرية ذات الطابع التقدمي ووأدها في مهدها. وتؤكد الصحافية مشاعر عبدالكريم: «أن الأعمال العظيمة لا تحتاج قطعاً إلى إعلانات ورعايات كبيرة حتى تُعرّف عن نفسها، وتحجز مكاناً متقدماً لها، لكنها تحتاج إلى اصطحاب الإيمان والقناعة بأن التغيير يبدأ بفعل صغير، وينتهي بتحولٍ عظيم. مثل المعرض الذي تحتاج فيه إلى اصطحاب الكتب والأصدقاء والأسر للاستمتاع بنزهة واعية ومفيدة بين العناوين وأغلفة الكتب. إضافة إلى متعة ممارسة البيع والشراء، والمفاضلة في السعر لتبادل المعرفة». أما الناقد برعي الأبنوسي فهو لا يعتبر «مفروش» مجرد معرض للكتاب فحسب، إنما مساحة للتفاكر والتثاقف وتبادل المعرفة، ومحفز حقيقي للقارئ.



بوقرموح.. نهاية جيل

الجزائر: نوّارة لحرش

توفي، مطلع الشهر الماضي أبو السينما الأمازيغية في المغرب العربي، المخرج السينمائي الجزائري عبد الرحمن بوقرموح (1913 - 1936)، بأحد مستشفيات الجزائر العاصمة، بعد صراع طويل مع المرض، تاركاً خلفه رصيداً سينمائياً هاماً. فقد كان الراحل واحداً من أبرز المساهمين في إنشاء مؤسسات سينمائية في الجزائر، بُعَيْد الاستقلال، حيث ساهم في تأسيس المركز الجزائري للسينما (1963)، مباشرة بعد أن أنهى دراسته في الإخراج بباريس. لكن، وبسبب حرصه على الهوية الأمازيغية ودفاعه عنها، تمّ تسريحه من المركز نفسه، عام1964، وهو ما دفعه للالتحاق بالمعارضة السياسية، والنضال الصريح من أجل الاعتراف بالهوية والثقافة الأمازيغيتين. فقد كان صاحب «الجحيم في العاشرة» (1968)، من الأسماء الفنية التي أزعجت طويلاً سلطة الحزب الواحد، عشريتي السبعينيات والثمانينيات، بأعمال سينمائية حملت رسائل واضحة، تشير إلى الحق في الاعتراف بالهوية البربريّة، التي عانت طويلاً التهميش، باعتبارها مكوناً أساسياً للهوية الجزائرية. جرأة أبي السينما الأمازيغية في مخاطبة الرأي العام، والسلطات الرسمية، عبر أفلامه وتصريحاته، جعلت فيلمه الأوّل «كما الروح» (1965)، يُمنع من العرض لأكثر من عقد ونصف، وهو ما حدث أيضاً لفيلمه الآخر «الربوة المنسيّة» (1996)، المقتبس من رواية تحمل العنوان نفسه لمولود معمري، الذي لم ينجِ هو الآخر سنوات طويلة من دائرة المنع من قِبل الرقابة الرسمية.

الراحل بوقرموح ناضل طويلاً من أجل الاعتراف بالهوية الأمازيغية، في المغرب العربي إجمالاً، وفي الجزائر تحديداً. صاحب «عصافير الصيف» (1978) ظل يدفع ثمن خياراته وقناعاته، بسبب دفاعه المستميت عن الإرث الأمازيغي، وقد عانى كثيراً من التضييق على فكره السينمائي ومن تربص دوائر الرقابة الرسمية به وبفنه، وكان يتصدى لهذا الاضطهاد الفكري بمواصلة الاشتغال على أعمال وأفلام تجسد الإرث البربري بكل ثرائه وتنوّعه، وبتقديم جذور الهوية والثقافة والحضارة الأمازيغية عبر السينما، وسيلته النضالية والفنية الأوسع.

الراحل عبد الرحمن بوقرموح، ورغم الحصار المضروب على أعماله، أضاف لبنة أخرى في مسيرته النضالية، تمثلت في تحقيق طموح تأسيس «مهرجان الفيلم الأمازيغي»، (2000)، الذي أصبح لاحقاً مهرجاناً دولياً تشارك وتعرض فيه أفلام أمازيغية مغاربية، وأفلام أخرى ناطقة بلغات محلية من مختلف دول العالم، وتتنافس سنوياً على جائزته الكبرى «الزيتونة الذهبية».

أبو السينما الأمازيغية وفقيدها، الذي تطرق في أفلامه لحياة منطقة القبائل وتاريخها وإرثها العميق، يظل له الفضل الأول في إنجاز سينما جزائرية ناطقة باللغة الأمازيغية، سينما حاولت أن تنتصر لإرث إنساني ضاربة جذوره وثقافته في عمق التاريخ، كما يظل رائدها وسبّاقها بلا منازع.

ما كابده صاحب «صراخ الحجر» (1987) في نضاله من أجل الهوية الأمازيغية، يُظهر مدى ما عانته وتعانيه الثقافة الأمازيغية بكل فنونها وتراثها من تهميش وتغييب متعمّدين. فرغم الاعتراف بالأمازيغية كلغة وطنية في الجزائر عام 2001، إلا أن سياسة التهميش والتغييب ما تزال تطال كل فن ينبعث بتلك اللغة. إنه منطق الإقصاء الذي لم تتخلص منه السياسات الرسمية تجاه الفن والفكر والإبداعات المحلية، والذي حرم الثقافة الأمازيغية من أن تنال الحظوة التي تتمتع بهما الثقافتان العربية والفرانكفونية في الجزائر.

في الـوداع الأسطـوري للحـوت

فنان الشباب السوداني محمود عبد العزيز

عبدالغني كرم الله

وأنا في طريقي لثورة وداعه الأسطوري، شعرت بحزن نبيل ممزوج بنسائم برد شتوي لطيف، حزن وبرد، يدثران أحياء الخرطوم الشعبية، كلها، كقبة السماء الصافية، المرتعشة النجوم تلكم الليلة، بنجم أسمر، عرج إليها في الأعـالـي، كي يحرس ليالي المدينة معها، بوهج أنيس مسموع، نجماً من نجوم السماء المزهرة، يهتدي به الشباب، في منعرجات ليالي كبدهم، إلى مسرات نفوسهم الحالمة!!.

أتعجب، وأنا أنظر حولي، أهذه ليلة رأس السنة؟ ألم تمر ليلة عيد الميلاد، غرة يناير، قبل أسبوعين حزينة، بلاد بلا جنوب، قضم الجهل نصف قلبها؟ أفي التاسعة مساء تمتلئ الطرقات الفرعية لحي الأزهـري الشعبي، ببنات وشباب ورجال ونساء، في ثياب حداد، في طريقهم لمطار الخرطوم الدولي، صفوف طويلة، على قارعة الطرق، في انتظار «رقشة، أو أمجاد، أو حافلة» حتى العرف الشعبي «ممنوع عبور العتبة بعد التاسعة» للبنات، حطمه المغني الأسمر، وترك، (أهوس الأسر، وأحرصها)، تطلق عنان التجول لهن، في حضرة غيابه/حضوره الأبدي، وساهر القوم، جراه وما اختصموا، حتى مطلع الفجر في طرقات المدينة، رأس سنة أسمر، هي ليلة السابع عشر من يناير، ليلة عيد ميلاده، طفلاً في ملكوت السماء الأبدي.

مضيت اقتفي أثر وداعه، حملت فضولي وقلمي، وقلبي، نحو وداعه الغريب، في ظل نظام إسلاموي، اتسعت حدقتاه لمراسم الوداع، وقد رحل سرب من رموزه، في تشيع باهت، رغم آلة الإعلام الناعقة، والحشر المصنوع للناس، عثرت على بعض أسرار الهيام الأسطوري به، وغابت عني أكثرها، عسى أن تطفو لاحقاً في ذهني، إنها شخصه، قيل إنه بسيط، قيل بأنه «مسكين»، حتى أنه لا يعرف قيمة صوته، وقيل بأنه عاش في بيت بسيط، وليس قصر منيف، كان بمقدوره أن يشيده من دخل حفل واحد من حفلاته الأسطورية، بيته يشبه بيوت الناس، وباب خشبي، يشبه أبوابهم، وحصير في السقف مثلهم، وعاش بين الناس، يمسه ما يمسهم من فقر وهوان، ومن فرح وجمال، فكان صوتهم، وظلهم الأسمر، يقيلون فيه من وعثاء الطريق، وكبده، كان كريم النفس، ندي الكف، الكرم أعظم أغنية تختال في مكارم بني آدم، فعضة الجوع، لا تشبعها أغنية، مهما سمت، ولقمة هنيئة، صغيرة، تسد عضة الجوع الأليمة، وتجعل الجسم يغني بالري، والشبع، يغني ويهب ما يجني، بربك كيف يلتقيان؟ سوى في يسوع أسمر، محمود عبدالعزيز.

سرح طرفي في الفن، وعبقريته، ما أعجبك أيها الفن، تشيع رمـوزك في كل البلدان بطقس كالأسطورة، مايكل جاكسون، أم كلثوم، حليم، عرس شعبي، فطري، كأن تحت وترك مطوي سر الحياة، الذي يجمع شمل الشعوب، قصباً عن تعنت اللون، والرأي والمعتقد والطبقة، وحدة عضوية ترتعش لها كل الضلوع، فما أحن أفانين الـوجـدان، وما أجفى تصورات العقل، ثورة ربيع فني، جرت في العاصمة السمراء، الخرطوم، عند ملتقى النيلين، ختام ليل الخميس، وبدء فجر الجمعة، السابع عشر من يناير/كانون الثاني 2013م.

هل نزل المسيح بعدله، وعرائسه تلكم الليلة؟ كل شيء مجاناً، المواصلات، الأعلام، أكواب الشاي، ما أطيب قلبك



الليلة، أيتها المدينة السمراء، اشتراكية فطرية، فضل الظهر، في كل دابة، من أجل وداعه، شارع إفريقيا، الوسيع، ضيقته السيارات المتراصفة عليه من الجانبين، ببشر حجوا له من كل فج، أطول شارع في المدينة، يشقها من أغنى دورها في شمال الطريق، ولأفقرها، في جنوبه، شريان أسود، مثل المغني الراحل، شارع مشى فيه اللاعب بيليه، وناصر، واللص الشهير كارلوس، الذي أربك الإنتربول الدولي، وسار فيه نعش مصطفى سيد أحمد، الحي الأكبر، ونعش نقد العظيم، ونعش الطيب صالح (لم تمت نجومنا خارج سمائنا السمراء؟!!) ها هو نعش محمود، يعود من عاصمة الأردن، واصطف في الطريق آلاف من الأطفال والأمهات، في ذات اليوم الذي رحل فيه الفنان مصطفى سيد أحمد، توأمه في الصوت الجميل وفي الرحيل.

وجوه، وجوه، وجوه حولي، أتفرسهم، في عرس وداعه، تتقهقر خواطري للأمس البعيد، في طفولتي، حيث الأغاني، تجعلني كائناً آخر، شهماً، كريماً، حكيماً، راضياً، أي حفل في قريتي، لخطوبة بنت خال، أو طهارة قرين، أو عرس، أجلس في سرير خشبي بعيداً عن المغني، أو المغنية، تلفح وجهي أضواء الفانوس أو الرتينة، بين فرجات الراقصين والعارضين والغبار، طفل نحيف، أنيس (أثناء الأغنية)، متصالح مع ذاتي، ناسياً ما قد كان، وما سيأتي، وأولد من جديد، أجمل ما أكون، بقابلة الأغنية، ما أعجبك سطوتك أيتها الأغاني!.

جوبا، تبكيه الآن، معجبون كثر في طرقاتها السمراء، «فأين الانفصال يا هؤلاء»، الوجدان لا ينفصم أبداً، رغم جور السياسة، وكيدها، الفن لا يؤمن بجهالات الحدود، أغاني محمود تخيط فتوق الانفصال، وتضم أنفاس الخرطوم لشهيق جوبا، وكأن كابوس الانفصال لم يكن، تبكي جوبا محموداً، مثل القضارف، والدلنج، وأمضبان، وجدان واحد، تكمن فيه عظمة الفنون، دفء كوني، الأب آدم، والأم حواء، فطرية سوية، ليت السياسة ترى بعين القلب، لنبتت الحكمة في جدبها المريع..

الفن «بطبعه»، ينقلنا لأغوارنا السحيقة، أحسبه حلماً ملموساً، حساً دينياً إنسانياً، يعتري النفس في حال سماعه، كل جامعات الخرطوم، من الحرم الجامعي، إلى شارع إفريقيا، زهور وغصون بأيدهم، حزن عام، الهواتف النقالة رنتها أغانيه، شباب تقرفص على رصيف نادي الضباط، ونادي التنس، وبوابة الحج، ومطاعم أمواج، والكنيسة الحبشية، وتقاطع الجريف، ورصيف شركة أديداس، واجمين، بنات وشباب نائمين على الرصيف، فتيات يتكئن على حجر صديقاتهن، وسرحن في نوم عميق.

اختارت روحه تلكم المناخات الجميلة، كي لا تؤذي معجبيه الكثر، حياتي خيراً لكم، ومماتي خيراً لكم، فوصلت الحنجرة الصامتة في ليل طيب المناخ، حنون النسايم، أغرق الجميع في قبة حانية من الجمال الحزين، الأشعة الكسولة لأعمدة طريق إفريقيا، ترسل أشعتها الذهبية، فتسقي الشارع حساً شاعرياً، غريباً، حزيناً، كأنهم في حلم جماعي، لا أكثر، مراسم وداع، قل نظيرها في تاريخنا الفني، والسياسي، والاجتماعي، سيتنافس المؤرخون، من هم الأكثر، من شيعوا سيدي علي الميرغني؟، أم المغني محمود؟ ولو لا العجلة في دفنه، وإرسال طائرة حربية، ودفنه بليل، لفار الشعب، فورة لا تخطر بقلب بشر.

بائعة شاي، استغلت الحشد، بطيبة قلب، وليس غريزة تاجر، رفضت أي سعر، ووزعت الشاي بالمجان، وقالت (ده فراش محمود).

فتاة تجلس على صحفية جريدة الدار، تمدد ساقيها، تتكئ بظهرها على فتاة أخرى، حزينة، كربلاء بين ضلوعها، غنى محمود في قلبها، في مسرح ضلوعها، في يوم ما، حلق بها في سماوات حناياها، أشعرها برقتها، وفتنتها، وجمالها، أميرة على نفسها، غاية، في غاب الوسائل الكالحة، التي توسمها دوماً، في مسارح حفلاته الكثر، تعرج تلكم الجلسة السماعية، بهن لوحدة عضوية لنفوسهن المتعبة بأرق السعي، والتكوين، والرتابة، وسياط التربية السالبة، ويشعرن معه، في مسرات تلكم الومضة اللحنية، بأنس الحياة، وثراء أرواحهن، وهنااااك، تدون المحبة له، فتلكم هي خمر الفن الأصيل، تخيط فتوق الروح، وتضمد أنات الوحدة، بحرير الأنس مع النفس، والتصالح مع القدر، وفهم سر القضاء والقدر، أجمل ما يكون، في تلكم الأغوار تولد عاطفة المحبة، في عالم اللاشعور، ثم تندلق كقدر لطيف في الجوارح، من دونما سبب يعرف، سوى بالحس، ونوره المبارك..

طبت محموداً، ومحبوباً هناك، كما كنت محموداً ومحبوباً، هنا!!.



ممثلات «فيمن تونس»

أخيراً، وصلت حركة «فيمن» النسوية إلى الوطن العربي، وأسست فرعاً لها في تونس، وآخر في مصر معلنة بداية المواجهة المباشرة ضد مختلف أشكال العنف والتطرف المفروضة على المرأة العربية.

الجسد المنتفض بارومتر الحرية

سعيد خطيبي

«فيمن» هي لغة رفض صريحة، تؤمن بحق المرأة المطلق في تحديد خياراتها الراهنة. هي حركة احتجاجية نشأت قبل أربع سنوات في العاصمة الأوكرانية كييف، واستطاعت، في وقت قياسي، أن تستقطب اهتماماً إعلامياً، وتكسب تعاطفاً دولياً، وتؤسس، في البداية، فروعاً لها في بعض دول الاتحاد السوفياتي سابقاً، مثل روسيا وبيلاروسيا (ثم فرنسا والبرازيل وغيرها من الدول الأخرى)، وتثير حفيظة الكا.جي.بي وقلق القضاء الأوكراني، الذي هدد، في وقت سابق، بإدانة ثماني ناشطات من أعضاء الحركة بخمس سنوات سجناً، بتهمة «المساس بالنظام العام».

منطلقات الحركة نفسها، القائمة أساساً على التظاهر بصدور عارية، توشم عليها كلمات وعبارات مناهضة للبطريركية المطلقة، ومختلف أساليب القهر والاستبداد السياسي، تعبر عنها مؤسستها آنا هيوستول، على هامش زيارتها مؤخراً إلى باريس، بالقول: «الوضع السياسي الذي تعيشه أوكرانيا هو الذي دفعنا إلى تأسيس الحركة، والرد بشكل راديكالي نوعاً ما على تجاوزات النظام، مع أهمية الحفاظ على الجانب السلمي في تظاهراتنا». هيوستول (30 سنة) تتبنى قناعة تفيد أن الأنظمة المستبدة تستشعر حرجاً كبيراً من منظر نساء غاضبات، يتظاهرن عاريات الصدر، ويرفعن صوتهن عالياً - بلا خجل، وتضيف: «ردة فعل الشرطة أمام امرأة عارية هي مقياس الديموقراطية في أي بلد». في أوكرانيا مثلاً، كما في روسيا، تظاهرات «فيمن» غالباً ما تنتهي بتدخل الشرطة واعتقال الناشطات، واحتجازهن أحياناً أكثر من 24 ساعة.

رغم ما تتعرض له الحركة، منذ حوالي سنتين، من ضغط اجتماعي، وقمع سياسي غير مسبوق في بلدها الأم، فإنها لم تتخل عن مبادئها، وتظل مصرة على مواصلة «تمردها». آنا هيوستول، التي عرفت الاعتقالات البوليسية، أكثر من عشر مرات، تبدو، أحياناً، راديكالية في ردود فعلها، وفي الشعارات التي تحملها أثناء المظاهرات، بسبب - ربما - البيئة الاجتماعية الصعبة التي ولدت وعاشت فيها «في ريف أوكراني، حيث المرأة تعمل ضعف الرجل، وتشق لكسب لقمة العيش، والحفاظ على كرامتها».

«فيمن» التي تأسست بمبادرة من طالبات جامعة كييف، لم تكن، في بداياتها، تعتمد على صدم الرأي العام، بخروج الناشطات إلى الشارع عاريات الصدر، «فقد تظاهرن قبل سنتين كاملتين بملابس عادية، ضد الدعارة والسياحة الجنسية في أوكرانيا» تضيف آنا، لكن بقاء الوضع على حاله في البلد، دفعهن إلى تبني فكرة متطرفة نسبياً والتظاهر عاريات الصدر، بغية إثارة انتباه المجتمع ولفت أنظار الساسة لمطالبهن. «لما اتخذنا قرار التعري لم نكن نعلم أننا نقوم بفعل غير مسبوق. لم نكن نحمل وقتها لا أفكاراً ولا قناعات أيديولوجيا متطورة. «فيمن» هي حركة احتجاجية،

وهدفنا كان وما يزال الدفاع عن حقوق المرأة وتبليغ رسالتنا، على أوسع نطاق، فقط». وتصر المتحدثة نفسها، التي درست السوسيولوجيا وعملت في المسرح، على أهمية عدم النظر إليها وإلى رفيقاتها في الحركة باعتبارهن «قليلات حياء» بسبب جرأتهن، فحركة «فيمن» ليست تهدف سوى «لتخليص المرأة إجمالاً من النظرة الدونية التي يواجهها بها المجتمع، والذي يحصرها أحياناً في ممارسات، وفي قيم تتنافى مع حقها في العيش الكريم».

نسوية الشارع

ليس من السهل مواجهة المجتمع الأوكراني الأرثوذكسي المحافظ، ولا الوقوف أمام قمع الحريات الفردية في روسيا اليوم، لكن «فيمن» وحدها رفضت التواطؤ مع التعسف، ومنحت صوتها لآلاف المستضعفات، وراحت تدافع، ليس فقط عن القضايا النسوية المحلية، بل أيضاً القضايا الدولية. هكذا دافعت الحركة عن قضية الإيرانية سكينة اشتياني، التي حكم عليها بالإعدام بتهمة الزنا، وتضامنت مع صحافيي جورجيا، بسبب التضييق الممارس عليهم، ونددت بفضيحة «دومينيك ستروس» كان الأخلاقية، وتضامنت مع مغنيات فرقة «Pussy Riot» الروسية.

مع بداية الربيع العربي، لم تتخلف «فيمن» عن مواكبة الراهن، وشاركت المرأة في تونس، مصر، السعودية وغيرها من الدول العربية الأخرى تحولها التاريخي. حيث أعلنت الحركة، نهاية 2011، تعاطفها مع المدونة المصرية علياء ماجدة المهدي، التي نشرت، على مدونتها «منكرات ثائرة»، صوراً لها عارية، مما أثار زوبعة من ردود الفعل الغاضبة تجاهها، ثم ساندت المدونة نفسها، نهاية السنة الماضية في «وقفتها العارية»، إحتجاجاً على دستور مصر الجديد وتبنت أيضاً قضية الفتاة التونسية، التي تعرضت، قبل فترة وجيزة للاغتصاب من طرف عون أمن في تونس، كما طالبت الحركة ذاتها، في مظاهرة، شاركت فيها ناشطات عربيات، شهر يوليو/تموز الماضي، بالقرب من برج إيفل بباريس، بمساواة المرأة العربية بنظيرها الرجل في الحقوق والواجبات المدنية.

غالبية مطالب «فيمن» لا تختلف عما جاء في بيانات حركات نسوية سابقة، لكن الفرق بينها وبين الحركات الكلاسيكية «يكمن في أن فيمن تحاول بث روح جديدة في الحركة النسوية العالمية، ونقلها من التنظير إلى العمل الاحتجاجي الميداني» تقول إينا شافشينكو، واحدة من مؤسسات الحركة. والمستهدف الأهم في نشاطاتها هي البطريركية. ليس البطريركية بمفهومها الضيق، بمعنى هيمنة الرجل على المرأة، بل البطريركية بمفهومها الشامل، كما تعبر عنه آنا هيوستول:«البطريركية المتجلية في الأزمة الاقتصادية العالمية، الواقع السياسي والثقافي والاجتماعي، الديكتاتورية، استغلال جسد المرأة، وغيرها».

ما تقوم به الحركة غيّر كثيراً من نظرة الدارسين للحركة النسوية. ناشطات «فيمن» (يتجاوز عددهن الخمسين في أوكرانيا، والمئة ألف حول العالم) لسن نساء معاديات للرجال - على العكس تماماً -، ولسن بنات مسترجلات، كما تعود البعض أن يرى النسويات، بل هن مجموعة من النساء، تتراوح أعمارهن بين 23 و30 سنة، جميلات المظهر في الغالب، حولن معنى «المرأة العارية» من عاهرة إلى امرأة غاضبة.

مؤسسات «فيمن» يعرفن جيداً حساسية المنطقة العربية، ويدركن بأن المرأة ليست تمتلك الجرأة الكافية، للخروج عارية في تظاهرة احتجاجية. المجتمع والقوانين الجنائية كلها تقف ضد هذه الفكرة. مع ذلك، فإن آنا هيوستول تشير الى تفاؤلها بإمكانية أن تكسر المرأة العربية جانباً من الحواجز الاجتماعية المفروضة عنها، وأن تساير نظيراتها الأوكرانيات في تحدي كل ما من شأنه أن يقف أمام حريتها الشخصية وحقها في التعبير. «فيمن تونس» و«فيمن مصر» بدأ نشاطهما مؤخراًعلى مواقع التواصل الإجتماعي، بتبني الشعارات نفسها، مثل «women are still here » (النساء ما زلن هنا)، «woman is not an object» (المرأة ليست مجرد غرض) و«FEMEN occupy the world» (فيمن تحتل العالم) والشعار الأشهر «I am free» (أنا حرة)، في انتظار ما ستسفر عنه الأيام المقبلة عن مقدرتها في تبليغ صوتها، والدفاع عن المضطهدات العربيات.



«فيمن» تبث روحاً جديدة في «الحركة النسوية العالمية»

المرأة الروسية شرقية أم أوروبية؟

منذر بدر حلّوم

في إحدى أمسيات اللاذقية الموسيقية، التفت أحد الفتيان إلى أبيه السوري معلّقاً على كثرة النساء الروسيات في محيط والدته القادمة من بطرسبورغ: «روسيا احتلت سورية بطريقة سلمية»، وابتسم الأب وضحك الفتيان والفتيات وتداخل لسانهم الروسي مع محيط من الأسئلة عربي، ولم يكن العازفون قد اعتلوا خشبة المسرح بعد. كان سجّل آنذاك في المناطق التابعة لقنصلية حلب وحدها، أي ما يقارب نصف سورية، حوالي عشرة آلاف عقد قران من روسيات، والأصح القول من ناطقات بالروسية، فقد كان هناك أوكرانيات وبيلاروسيات وملدوفيات وغيرهن ممن لم يكنّ قد ألفن بعد الفارق بين السوفياتي والروسي.

ذات مساء، قبل عشر سنوات، وكان القطار يردد نغمة الحديد الباعثة على النعاس، قرأ جاري في المقصورة في جريدته أنّ عدد ذكور الصين يفوق عدد إناثها بأكثر من عشرين مليوناً، وكان القطار يهزني في طريقي إلى بناية عتيقة في ضيعة القياصرة، حيث درس بوشكين وأحب نتاليا ومات من أجلها، ولم تكن تعرف من لغته ما يكفي لقراءة شعره العظيم، فقد درجت الأرستقراطية الروسية على الفرنسية ثم الألمانية قبل أن ترجع تربية البنات إلى الروسية.. قال جاري الروسي متخوفاً، بل مستاءً: الصين ستحتل روسيا. فمن أين سيأتي هؤلاء الصينيون بزوجات إن لم يكن من روسيا؟ أفضل بنات روسيا رحلن، والآن سيأتي الصينيون ليتزوجوا الباقيات. ورحت أتخيل هجيناً روسياً صينياً يتحدث برقّة ونعومة شأن صديقتي سياو هون. كانت سياو علمتني كتابة الأنثى بالصينية فرحت أرسم الحبيبة والزوجة والأخت والأم والخالة والعمة بالحبر الصيني الأسود على ورق خشن، وراحت تضحك، ثم تقرأ قصيدة كتبتها بالروسية مطلعها «صغيرة أنا...»، وتتحسر لأنها تريد أكثر من طفل من حبيبها الذي ينتظرها في شنغهاي: «أريد بنتاً.. وهو يريد صبياً.. ولا يسمح لنا إلا بطفل واحد!». شكت سياو.

ثمة فهم شديد الحضور في الثقافة الروسية مفاده أن وطن الرجل حقيبة، وأما وطن المرأة فأرض الرجل، ومنهن من يقلن «وطني رجل». المرأة الروسية ترحل مع رجل إلى عالم تبنيه في خيالها، فيه الحب ودفء المنزل وضحكات الأطفال ورغد العيش. وحين تفشل تعيد الكرّة نحو الحب من جديد طالما الحياة ممكنة. وتضحك إحداهن لجنون في عيني رجل تكاد لا تعرفه، رجاني أن أترجم ما يتأهب لزرعه في مسمعها. وكنت في رحلة بحرية على متن الباخرة (إيفان فرانكو) عائداً من أوديسا إلى اللاذقية: قل لها «أموت ف عيونك». خلت أنه سيعدها ببعض الكباب الحلبي، ويطلب ترجمته فسال لعابي. وكانت تنظر نحوه ضاحكة، وسؤال في عينيها عجيب. سألته: ومن تكون هذه الشقراء حتى أترجم لها موتك ف عيونها؟ أجابني: زوجتي! وكان في طريقه من رحلة الصيف وقد باع بضاعته وربحت تجارته وعاد بزوجة. اللغة تأتي في وقت لاحق. وانجبي من الأولاد ما تشائين! هذه من أجل سياو. الصينيات محكومات بضيق البلاد وكثرة العباد، والروسيات بإدمان الرجال على الكحول وضيق الحال وتمزّق البلاد.

ومع أن الدولة الروسية تقوم اليوم على تماسك المرأة ونجاحاتها إلاّ أن امرأة من الناجحات لا تدير ظهرها للحب والعائلة، وإن فعلت فإلى حين قصير.

هرباً من النسوية

قيم النسوية، مورست وعُويشت في العهد السوفياتي، وكان ذلك ممكناً في حاضنة الدولة الأم، دون أن تتضرر الحاضنة الصغيرة-الأسرة، ثم ظهرت كثيرات من سيدات الأعمال الناجحات في روسيا لكن كثيرات منهن اكتشفن أنه سباق عقيم إلى عالم الخواء والوحدة البارد. ورغم أنّ كثيرات ضحكن وسخرن وما زلن يفعلن، إلا أنهن صوّتن ويصوتن لرجل يعدهن بأزواج أملاً بالحب والإنجاب. من من الروسيات لا تنكر برنامج جيرينوفسكي الانتخابي «لكل امرأة رجل»؟ ومع أنّ المهرّج السياسي تناسى أن الحب قيمة عليا في روسيا، لكنه عرف أين يضع يده وكيف يقبض الأصوات. فالمرأة بصرف النظر عن قسوة ظروف العيش لا تعيش مع رجل لا تحبه. المرأة تحلم بحب كبير وبأسرة حتى حين تبيع جسدها، وتسعى إليه في طريقها المؤلم الباهظ الثمن، الذي يوصف لغباء الرجال بالرخيص. المرأة



تهاجر نحو الحب. تحلم ببيت وأسرة فتهاجر إلى حيث الحلم. ثمة نكتة روسية تقول ببائعة هوى اتفق معها عابر ليل على سرير حتى الصباح وإذا بها حين تستيقظ تقول له «ما رأيك لو نغير موضع الخزانة، وفي المطبخ أشياء بحاجة لتبديل!».

هجرة الزواج الروسية ظاهرة توقفت عندها دراسة أعدتها (أناشكينا غ.ب) و(بوغودينا س.أ) تناولت بصورة أساسية الزواج من غربيين، أوروبيين وأميركيين، وانتهت إلى أنّ طالبي الزواج سئموا من تحول النساء في مجتمعاتهم إلى شبه رجال، إلى نساء نسين أنفسهن، وفقدن دفئهن وحتى حاجتهن إلى الرجال، ناهيك عن العائلة والأطفال..على خلاف الروسيات اللواتي حافظن على أولوية الأسرة والدفء المنزلي وأهمية العيش مع رفيق درب، يشعرهن بالأمان ويشعرنه بالحب، وسرعان ما تبيّن ما في النسوية من تضاد مع الحالة الطبيعية التي أقرب ما تكون إليها المرأة الشرقية، فتعرف كيف تكون ناجحة في عملها وفي أسرتها، وتتمتع بذكاء أنثوي خاص دون أن تتباهى بتحصيلها العلمي وكفاءاتها في سباق مع الرجال نحو الذكورة. هذه السمات المتوافرة في المرأة الروسية ترى الدراسة فيها سبباً رئيسياً للطلب الشديد في وكالات التعارف والزواج على الاقتران بروسيات. ورغم تعاظم ظاهرة زواج الروسيات من أجانب بعد العقد السوفياتي، إلاّ أنها ليست ظاهرة جديدة. مع أن ذلك لا ينفي خصوصية حقبة التسعينيات من القرن الماضي (انهيار البلد والعقيدة الجامعة والاقتصاد والعلاقات الاجتماعية والسياسية والقيم الاجتماعية والأخلاقية) مما أكسب الهجرة النسائية خصوصية الانهيار ذاته من تجارة الرق الأبيض، عبر شبكات الدعارة، إلى غير ذلك من أساليب تحويل الأجساد إلى سلعة. ولكن لما قبل ذلك وبعده أبعاداً أخرى، أقل الأشياء أهمية فيها الجنس والمال. فمن لا يذكر نساء الديسمبريين اللواتي رحلن إلى وطن الموت مع من أحببن.. ومن ينسى غالا حين يذكر سلفادور دالي أو إلزا مع أراغون وأولغا مع بيكاسو ومايا مع رولان وليديا مع ماتيس.. وكثيرات من النساء الروسيات اللواتي تحولن إلى أيقونات ثقافية.

من هجرة الأدمغة إلى هجرة الجينات

في بحث أجري في روسيا عام 1995 تبين أن النساء الأكثر جمالاً وذكاء وتحصيلاً علمياً وصحة يبقين دون زواج ودون نسل. وذلك لأن المرأة القوية الذكية العارفة لا يستطيع العيش معها إلا رجل قوي وذكي وواثق من نفسه وحر وديموقراطي.. وما أقل هؤلاء. وخلصت الدراسة إلى تخوّف من تدهور في النسل وخطر على مستقبل البلاد. وعلى غرار حديثنا في عالمنا العربي من هجرة الأدمغة، فإن الروس يتحدثون عن هجرة الجينات أو المورثات عبر النساء. مع أن الروس عانوا ما نعانيه من هجرة الأدمغة في فترة التسعينيات بعد انهيار الاتحاد السوفياتي ولا يزالون، إلا أن مستقبلهم الديموغرافي يقلقهم وهجرة النساء القادرات على الإنجاب تثير مخاوفهم، كما يثير مخاوفهم زواج الروسيات من غير الروس السلافيين في الداخل الروسي. فقد عادت روسيا بعد معاناة التسعينيات أرضاً يبحث فيها الشباب السمر عن العمل والحب. روسيا لن تكون سلافية في عهد قريب!! يقول محبو السلافية، ناهيك عن المتزمتين. وربما لأن المرأة الروسية بخلاف الرجل الروسي، منفتحة وروحانية ومرنة وبسيطة ومسالمة ومطيعة وصبورة وصادقة ومحبة ووفية لمن تحب، ولأن أكثر الروسيات تطرفاً في النسوية أقل نسوية من نسويات الغرب. كما تقول دراسة أناشكينا وبوغودينا، يزداد عدد الراغبين في الزواج منهن. وإذا أضيف إلى ذلك النزوع إلى الأسرة والإنجاب ودفء المنزل، تكون المرأة الروسية شرقية أكثر مما هي غربية. وفي هذا السياق، يشير نادي (فرينش رومانس) في بطرسبورغ للتعارف والزواج إلى تلقيه كثير من الرسائل التي تفيد بميل الرجال الغربيين لامرأة تؤمن بقيم الأسرة الشرقية. ويخلص تقرير النادي إلى أنّ «شعارات النسوية وقيمها تنفّر رجال الغرب». فكيف برجال الشرق؟ لكن أن تختار المرأة وهي حرّة في اختيارها، شيء، وأن ترغم على ما لا تريد أو لا تكون لديها فرصة لأن تختار، شيء آخر. وربما هنا يكمن الفرق بين شرقنا العربي والشرق الروسي.

مثقف التغيير!

ميشيل كيلو

لو انك سألت بالأمس القريب أي مهتم بالشأن العام عن هوية المثقف النقيض لمثقف السلطة، لقال لك بثقة شديدة بالنفس: إنه مثقف المعارضة، ولأكد لك في مطالعة طويلة أن من يرتبط بالسلطة في عالمنا العربي لا يمكن أن يكون مثقفاً، لأن السلطة في بلادنا العربية إما نافية للثقافة أو معادية لها. بحكم التعارض بين السلطة، الكلية الجبروت والقدرة وبين المعارضة، الخاضعة لملاحقات لا تنقطع، واجه مثقف المعارضة أكثر من أي شخص آخر ثقل الضغط الأمني المعزز بجهاز دولة يكره المعرفة والفكر، يدعمه رأي عام تنكر لهما منذ قامت السلطة على إحلال المصلحة، حيثية السياسة السائدة والنزعات الانتهازية، محل الحقيقة، حيثية المثقف، التي يستحق اسمه بدلالتها وبدلالة الاختيار الذي تمليه عليه والمواقف النابعة منها، بينما قلص نمط السلطة وجود مثقفها، الذي حولته إلى إعلامي يطبل ويزمر لها بعد أن غدت ولي نعمته ومصدر رزقه وامتيازاته، الموجودة أو المأمولة.

وفي حين كانت السلطة تضع تصرف «مثقفها» آلة إعلامية متنوعة القنوات والحوامل، تفتح أمامه باب الوصول إلى جمهور واسع، كان مثقف المعارضة يجد نفسه محشوراً بين جمهور غائب أو غير مكترث، ينكره أو لا يعرف أو يهتم بما يفعل، ويجهل عموماً نتاجاته وإبداعاته، المحظورة أو حبيسة الأدراج في معظم الأحيان، وسلطة ترصده بأعين الريبة والشك، وترى فيه مصدر خطر داخلي رئيس، وأحياناً وحيد، عليها، لذلك غالباً ما يكون نزيل سجون أو مطارداً ومحروماً من حقه في الإبداع والعيش، لا غرابة أن هذا المثقف أدار حواراته وأبدع إنتاجاته في دوائر ضيقة أو مغلقة، وأنه كان شاهداً على عصره وشهيده، وأن الأحزاب والتيارات السياسية والفكرية التي انتسب إليها أو وضع جهوده في خدمتها بقيت عاجزة عن حمايته، رغم أنه كان وجهها الأبرز، وخاصة منها تلك التي كان قادتها السياسيون أبرز مثقفيها، من أمثال المرحوم ميشيل عفلق، مؤسس حزب البعث الذي لم ينجح إلى اليوم في تخطي نتاجه الكتابي و«الفكري»، والراحل خالد بكداش، الذي كان صاحب الكلمة الفصل في ثقافة الحزب الشيوعي السوري، رغم أنه لم يكن هو نفسه مثقفاً بأي معيار، بل كان أقرب إلى «الكادر» بالمعنى الذي عرفته الحركة العمالية والاشتراكية ، وغلب عليه الطابع الأيديولوجي - الذي جعل منه نقيض المثقف - واقترن جهده ببعض الخبرة الميدانية في أعمال حزبية تنفينية و«أطرها النظرية» التي قيل لفترة غير قصيرة إنها تضم معظم المعارض اللازمة لتغيير الواقع، وكذلك الفنون السلوكية والنضالية اللازمة لذلك، بما فيها فن السيطرة على الجماهير وتوجيهها في الاتجاه الحزبي المطلوب.

لا مراء في أن الحال السلطوية كانت محنة المثقف عموماً والمعارض منه خصوصاً، والتحدي الأكبر الذي واجهه، وحال لفترة طويلة بينه وبين التأثير الفاعل في الواقع، إلا



Giuseppe Arcimboldo - إيطاليا

أنه نشأ بمرور الزمن العربي الحديث تطوران مهمان وسما عمل المثقف وبدّلا هويته وجعلا منه ما اسميته «مثقف التغيير»، هما:

- ابتعاده التدريجي عن الحزبية، وبالتالي عن السياسة بمعناها الضيق، والأيديولوجيا التي أطرتها وسوغتها، واقترابه المتعاظم من تجربة ذاتية الطابع، جعلته يضع ثقافته ومعارفه في خدمة «الشأن العام» بما هو السياسة بالمعنى الأرسطي، معناها الأعلى، الأرقى، الذي لا يقصرها على التزامات جزئية الطابع، حزبية الاتجاه، تنمي الولاءات الدنيا على حساب الولاء للهيئة المجتمعية: حاضنة أي نمو للحرية سواء كان ممكناً أو محتملاً في نظم الاستبداد، التي تطوق أحزاب المعارضة وتفرض عليها حالاً تشبه حال سجين في قفص حديدي، يتحرك نهاره بطوله فيه دون أن يبحارحه أو يخترق جدرانه ويخرج منه. قابل ابتعاد المثقف عن الحزب تقدمه نحو مجتمعه المقموع والمضطهد سلطوياً، وتفاعله معه باعتباره مجتمعاً لابد أن يصير أفراده مواطنين وأحراراً وأن يتعينوا كبشر بحريتهم، فلابد إذن من وضع ثقافته المبتعدة عن الايديولوجيا في خدمة حرية المواطن بوصفه رهانهما الوجودي المشترك.

- التصاقه بظاهرة جديدة بالنسبة للوعي السياسي العربي، عبرت عن نفسها في ما سمي «المجتمع المدني»، الذي هو مجتمع مواطنين أحرار وليس مجتمع أفراد ينضوون في المجتمع خلال طبقات يرتبط نيلهم حقوقهم بنضالات أحزابها. ابتعد الإنسان الفرد، الذي اعتبر مواطناً في الدولة لا يحق له التنازل عن حقوقه أو تفويض أية جهة بها، عن التكوينات الحزبية/السياسية والمجتمعية، التي كان انضواؤه فيها يعتبر شرط تحرره، وصار الآن شرط تبعيته لغيره وافتقاره إلى الحرية. هكذا أخرج الفرد من التشابكات المجتمعية التي اعتبرت إطاراً يعينه سياسياً وإنسانياً، وانضوى في حاضنة جديدة هي مجتمع المواطنين الأحرار المدني، بذلك، اختلف المجتمع عن ما كان معروفاً به أو شائعاً عنه، وظهرت المواطنة باعتبارها شرط الحرية، والحرية بما هي الواقع الذي يتعين الإنسان به، وانقلبت السياسة من فعل نخب إلى فاعلية يمكن أن يقوم بها ويمارسها أي فرد يريد بلوغ حريته، وصارت الحرية جامعاً مشتركاً لأفراد سياسيين، وفاعلية مجتمعية مباشرة تتخطى الأحزاب وتغير بيئتها وشروط عملها وتوقف كل شيء على إيصال فكرة الحرية بما هي برنامج سياسي وحيد يخلو من الأحمال الإضافية التي كان قد شحنته بها حقبة ما بعد الحرب العالمية الأولى، عندما تأسست الأحزاب الأيديولوجية المسماة عقائدية، وتبنت برامج متنوعة اشتراكية وليبرالية وقومية ودينية. اكتشف مثقف التغيير فكرة الحرية عند أرسطو، الذي اعتبر الإنسان ذاتاً حرة وجديرة بالحرية بغض النظر عن شروط تعينها الموضوعية، فوصل لأول مرة إلى الفرد كإنسان والمواطنة كهدف له، وبدأ يطالب بتحويل الدولة من السلطوية القائمة على التمييز والفئوية إلى المواطنة، التي تساوي بين الأفراد دون تمييز أو فئوية، ويجب أن تعد هدفاً لهم لا يعلو عليه هدف، هو الذي حركهم وأنتج ظاهرة الربيع العربي.

مع مثقف التغيير، الذي لم يعد عضواً في نخبة، بل صار كل من يرى في الحرية تعين الإنسان الذاتي ويعمل لمساعدته بالقول والفعل على تحقيقها في واقعه الحي، تبدلت جميع معطيات عمل المثقف وأدواره بل وهويته، وأخذت تنخلق ملامح أولية لثقافة مختلفة تقوم على حرية الإنسان وتخاطبه وتعبر عنه بصفته فرداً في المجتمع ومواطناً في الدولة، وحل مجتمع المواطنين الأحرار المدني محل مفهوم تقادم للمجتمع، جعله متراتباً وطبقياً أو راضخاً سلطوياً، يعبر الفرد فيه عن نفسه بصورة غير مباشرة دوماً، بواسطة أحزاب وجماعات تتولى مهمة تحريره بالنيابة عنه، وفي غيابه ودون علمه على الأعم والأغلب.

بظهور مثقف المجتمع المدني، الذي اسميته مثقف التغيير، تنشأ ظاهرة جديدة في حياتنا الثقافية مازالت في بداياتها، ستعمل مستقبلاً لإنتاج ثقافة تتفق مع الواقع التاريخي الجديد الذي تماهت معه ووضعت بصمتها عليه. هذا هو وعد مثقف التغيير، الذي عرف كيف يحرك المواطن العادي ويواجه الطغيان السلطوي في آن معاً، ولا شك في أنه سيعرف كيف يقدم للمجتمع ثقافة تمكنه من مواصلة نقلته النوعية الفريدة، التي يسمونها الربيع العربي.



حمادة لا يدفع الكهرباء!

استقبل المصريون مقطع فيديو لرئيس الوزراء المصري هشام قنديل، متحدثاً في حوار مفتوح مع بعض الإعلاميين المصريين، بسيل من السخرية والنكات بسبب الإجابات التي صدرت عن رئيس الوزراء.

بدت إجابات هشام قنديل عن أحد الأسئلة المتعلقة بالسياسات الاقتصادية غير مقنعة ولا علاقة ببعضها البعض، فعلى سبيل المثال قال في معرض إجابته عن سؤال عن المواطن المصري المسحول حمادة صابر إنه متأكد بنسبة 99٪ بأن حمادة لا يدفع الكهرباء!

وفي الحديث عن مشاكل ومعاناة الفقراء قال: إن أطفال المناطق الريفية يتعرضون لنزلات الإسهال بسبب عدم غسل الأم لثدييها، وإن اغتصاب السيدات في الريف راجع إلى ذهابهن إلى «الغيط»، وقد أثارت هذه الأجوبة موجة من السخرية بين المصريين على مواقع التواصل الاجتماعي.

الصحافية دعاء سلطان كتبت تقول: «عزيزتي المواطنة المصرية لو عايزة تعرفي طريقة الكيكة الاسفنجية من غير ما تهبط اتصلي برقم مجلس الوزراء وسيرد عليكي هشام قنديل للشرح».

أما بلال فضل الكاتب والسيناريست المصري فعلق:

أهمية تصريحات هشام قنديل التي جاءت من القلب أنها تجعلك تتخيل طبيعة الحوارات التي تجمعه برئيسه مرسي، بيخشوا لبعض حوادث وقصص بيقولك ونصائح منزلية».

الناشط أحمد العش كان له رأي آخر عبر عنه بقوله:

«قنديل بيرمي لبعيد، راسم بعد ما يسيب الوزارة يقدم برنامج «إلى ربات البيوت».

«5» آلاف معجب بتعليق «ورئيس كرئيسنا»..

في الوقت الذي أبدى فيه 280 من متابعي صفحة عمر، نجل الرئيس محمد مرسي، على موقع الفيس بوك، إعجابهم بتدوينة نشرها على صفحته قال فيها: «اللهم ابتلي إسرائيل بجبهة إنقاذ كالتي في مصر وإعلام كإعلام مصر وسوستة كباسم سوستة بتاعنا».. سارع أكثر من 5 آلاف آخرين بإبداء إعجابهم على تعليق لأحد النشطاء على التدوينة قال فيها: «ورئيس كرئيسنا».

وتداول نشطاء على مواقع التواصل الاجتماعي تدوينة نجل الرئيس، فيما شهدت صفحته سجالاً بين الإخوان والمعارضين، وتبادل الطرفان الهجوم على الرئيس والجماعة وجبهة الإنقاذ.

ووصفت أغلب تعليقات الإخوان ومؤيدي الرئيس جبهة الإنقاذ بجبهة الخراب والعار، فيما هاجم باقي المعلقين الرئيس والإخوان واتهموه بعدم الوفاء بالعهود، وقال أحد المعلقين «والدك الموظف بدرجة رئيس الجمهورية إلي انتخبناه بعصر اللمون، آه والله انتخبناه، قلنا لا للفشيق ودعمنا أبوك عشان وعدنا وأهو أخلف».

ووضع أحد المعلقين رابطاً لصورة كتب فيها: «عمر محمد مرسي: «اللهم ابتلي إسرائيل بجبهة إنقاذ كالتي في مصر وإعلام كإعلام مصر وسوستة كباسم سوستة بتاعنا».. ليرد «أصاحبي»: وعلي ايه ماتبعت لهم أبوك ساعتين يجبها الأرض».

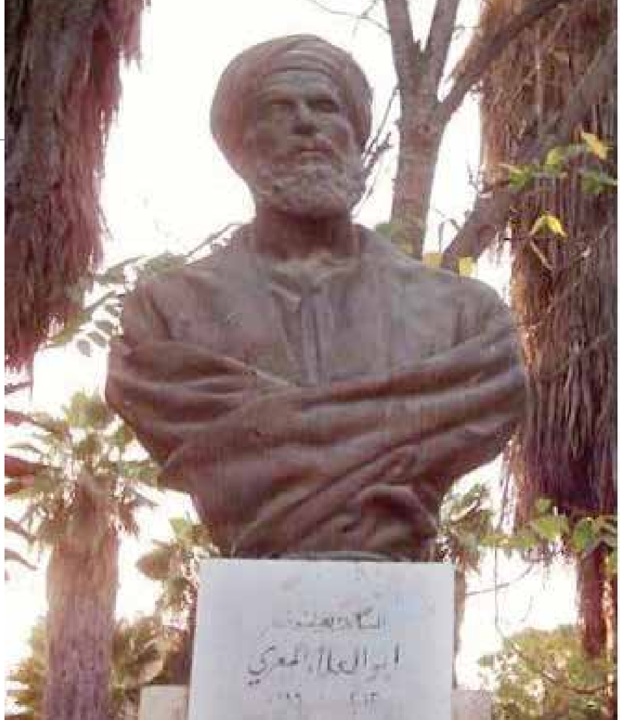
فطيرة التوت

ظهر في الأسواق حاسب شخصي بمبلغ 25 دولاراً فقط، ويطلق عليه اسم «فطيرة التوت»، وهو حاسب شخصي متكامل يمكن شراؤه عبر الموقع الإلكتروني للشركة التي تنتجه، والتي تحمل نفس الاسم «فطيرة التوت» أو بالإنجليزية «Raspberry Pi».

و«فطيرت التوت» حاسب في حجم بطاقتك الشخصية، ولأنه كذلك فإمكانياته محدودة للغاية، إذ تبلغ سرعة المعالج 700 ميجا هرتز، والذاكرة المثبتة في حدود 512 ميجا بايت، وأما الهاردسك فهو عبارة عن «كارت ذاكرة» مثل الذي تستخدمه في هاتفك المحمول. نظام التشغيل الرئيسي لهذا الحاسب هو «لينوكس»، ويمكن تنزيل «أندرويد» أيضاً.



الحاسب مصمم للأغراض التعليمية، ويمكن استخدامه على نطاق واسع، بسبب ثمنه المنخفض في تعليم مبادئ وأساسيات علوم الحاسب والبرمجة وهندسة تصميم الحاسبات.





«رهين المحبسين» بلا رأس

خلف الاعتداء على تمثال أبو العلاء المعري بقطع رأسه وإسقاطه من على قاعدته الواقعة في مسقط رأسه معرة النعمان شمال غرب سورية، استنكاراً في الأوساط الثقافية باعتبار الاعتداء يشكل تخريباً للتراث الثقافي والإنساني. وسرعان ما انتقلت موجة الغضب إلى الشبكات الاجتماعية مخلفة تفاعلاً أوسع من خلال تصريحات لشخصيات فاعلة.

الكاتب الصحافي حمدي قنديل كتب تغريدة عبر «تويتر» يقول فيها: «قطع رأس تمثال أبو العلاء المعري بسورية، يؤكد أن الثورة السورية في خطر»، مضيفاً «أن الأنباء عن قطع رأس تمثال أبوالعلاء المعري تزيد من الشكوك في الاتجاه الذي تأخذه ثورة الشعب السوري العظيم».

من جانبه أكد الشاعر المصري حزين عمر مؤسس حزب «المساواة» أن ما حدث بشأن قيام مجموعة مسلحة بقطع رأس تمثال الشاعر والفيلسوف أبو العلاء المعري يعد جريمة إنسانية، مؤكداً أن هذا الفعل أخطر من هدم تمثال بوذا بأفغانستان. وأضاف «حزين»: أن هؤلاء الجهلاء بفعلتهم هذه لا يقطعون رأس تمثال ولكنهم يقطعون رأس الحضارة الإسلامية نفسها، لافتاً إلى أن هؤلاء هم أعداء للتاريخ ووصلت بهم الكراهية لأن يدمروا الحضارة الإسلامية نفسها.

وكتب على لافتة صورت في دمشق ونشرت على موقع فيسبوك أن «همجيتكم» لن تدمر فلسفة المعري وأن «الأفكار لا تموت». كما ندد ناشط يدعى صافي وصف نفسه بالمسلم المعتدل بالهجوم على تمثال المعري وقال «الحرب ضد النظام لا تبرر لأحد تدمير التراث الثقافي للبلاد».

ويعد المعري من أبرز الشعراء العباسيين انتقاداً للدين الإسلامي، ومن أشهر قصائده «هذا جناه عليّ أبي»، وفيها يقول «اثنان أهل الأرض، ذو عقل بلا دين، وآخر دين لا عقل له».

وكان المرصد السوري لحقوق الإنسان قد أكد في بيان حول حادثة الاعتداء جاء فيه: «أقدمت مجموعة مسلحة في مدينة معرة النعمان على قطع رأس النصب التذكاري للشاعر والفيلسوف والأديب العربي أبوالعلاء المعري الذي ولد في معرة النعمان». وعلى إثره اتهم ناشطون على مواقع التواصل الاجتماعي على شبكة الإنترنت جبهة النصرة الإسلامية بقطع رأس التمثال.



وداعاً مدونات ياهو مكتوب

قررت شركة ياهو المالكة لموقع مكتوب، في خطوة مفاجئة تماماً، إغلاق منصة التدوين التابعة لمكتوب، انطلاقاً من نهاية مارس، وحذف جميع المدونات الموجودة في الموقع.

وبررت ياهو القرار برغبتها في تقييم منتجاتها وخدماتها للتركيز على ابتكاراتها الجديدة، دون كتابة أي اعتذار على صفحتها الرسمية لآلاف المدونين. وتعتبر مدونات مكتوب، من أشهر مواقع التدوين في العالم العربي التي تتيح للمستخدم إمكانية إنشاء مدونة مجانية بالكثير من الخصائص والمميزات، وقد كانت تابعة في البداية لموقع مكتوب قبل ضمها لحساب ياهو عام 2009 مقابل 100 مليون دولار.

من جانبه، ندد اتحاد المدونين العرب بهذا القرار الذي اعتبر ضاراً بحق أعضائه وشدد على أنه في حال لم تتراجع شركة ياهو عنه، فسيقاطع المدونون العرب كافة منتجاتها بما فيها قائمتها البريدية.





بعض المدونين العرب استنكروا إقدام ياهو المفاجئ هذا، وتناقل البعض على مواقع التواصل الاجتماعي كتويتر وفيسبوك نبأ إغلاق المدونات على مكتوب بنهاية مارس، في وسيلة سريعة لتقديم نصيحة للجميع بتنزيل مدوناتهم أو نقلها قبل حذف المحتوى بشكل نهائي.

البعض استنكر فعلة ياهو غير المبررة على حد قولهم، فيما وصف آخرون السبب الذي ساقته ياهو «التركيز على ابتكاراتها» بالسبب المبهم وغير المقنع إطلاقاً، كون هذه المدونات لها بالفعل رواد وقراء كثيرون جداً وساهموا بفاعلية في شهرة موقع مكتوب، وقسم آخر من النشطاء فضلوا الانتظار على أمل إصدار إدارة مكتوب بياناً أو توضيحاً لسبب قرار ياهو.

وعقب محمد كريزم رئيس اتحاد المدونين العرب مستنكراً هذا القرار ومبدياً انزعاجه من آثاره الضارة على المدونين العرب قائلاً: إن شركة ياهو اتخذت قراراً سلبياً ستنعكس آثاره تلقائياً على المدونين الذين أفنوا سنوات طويلة في نشر تدوينات أثرت الثقافة العربية بمفاهيم وسلوكيات أحدثت انقلاباً في الفهم والوعي العربي وكانت المدونات العربيةرافداً أساسياً في تعبئة الجماهير وشحذ هممها في الثورات وعنواناً واضحاً لمسيرتها النضالية.

وطالب كريزم بضرورة تراجع شركة ياهو عن هذه الخطوة الفجائية والضارة بحق المدونين، مشيراً في الوقت ذاته إلى أنه في حال لم تتراجع الشركة عن ذلك فإن المدونين العرب لن يكون أمامهم من خيار سوى مقاطعة كافة منتجات ياهو وعلى رأسها البريد الإلكتروني وفليكر والمجموعات البريدية.

وأهاب كريزم بالمدونين العرب باتخاذ إجراءات فورية وتنظيم الحملات للضغط على شركة ياهو وثنيها عن قرارها بإغلاق المدونات، مؤكداً أن اتحاد المدونين العرب سيتابع الموقف عن كثب وسيتخذ كافة الخطوات العملية لإلغاء قرار غلق المدونات.

هذا وقد أتاحت «ياهو» لأصحاب مدونات مكتوب إمكانية تنزيل نسخة من محتوى مدوناتهم إلا أن ذلك المحتوى لن يتضمن قوالب التصميم الخاصة بالمدونة، بينما يمكن زرع نسخة قاعدة البيانات في أي برنامج إدارة مدونات آخر.

هل يقضي الفيسبوك على الوحدة؟

أكدت دراسة حديثة، أجريت في جامعة برلين الألمانية، حول مدى تأثير المشاركة والتعليقات على صفحات التواصل، أن هذه العملية تقضي على الشعور بالوحدة والملل وتحد من الشعور بالاكتئاب الناتج عن العزلة، وقد شارك في هذه الدراسة حوالي 100 طالب جامعي من الولايات المتحدة بعرض مشاركاتهم على صفحات أصدقائهم على فيسبوك خلال أسبوع كامل، وشاركت العينة المختارة لإجراء الدراسة في استقصاء طلب منهم فيه التعبير عن حالتهم النفسية ومدى رضاهم عن أنفسهم بعد المشاركة بآرائهم وتعليقاتهم على فيسبوك، كما طلب منهم مضاعفة عملية المشاركة بشكل أكثر من السابق.

كما أكدت الدراسة أن المصاب بالاكتئاب والضيق من المستخدمين لا تتبدل حالته، وكذلك أثبتت أن أصحاب الهمم العالية والمقبلين على الحياة من المستخدمين لا تتغير حالتهم النفسية.

ويرى القائمون على الدراسة أن المشاركات المتكررة على صفحات التواصل تشبه تناول الوجبات الخفيفة التي تشعر الفرد بالشبع ولو لوقت محدود حتى يتناول وجبته الكاملة، فهي بذلك تشعر الفرد بأنه أصبح جزءاً من المجتمع له حق إبداء الرأي فيما يدور من أمور، ومن الممكن التناقش فيما يراه ولو كان ذلك في دائرة محدودة لا تتسع إلا للقليل من الأفراد، لكن من المؤكد أنهم يشاركونه ميوله ويتوافقون معه في بعض آرائه.



تويتر بلغة غرف الدردشة

أضاف موقع «تويتر» مؤخراً لغة جديدة إلى قائمة اللغات التي يمكن ترجمة موقع التواصل الاجتماعي إليها.

وتنتشر لغة «LOLCat» وهي لغة معروفة وسط غرف المحادثات على الإنترنت وبين المغردين الشباب على «تويتر»، وهي لغة تختصر الكلمات الإنجليزية، إلى حروف وكلمات أصغر، فمثلاً بدلاً من «to» يتم كتابة «2» وبدلاً من «your» تتم كتابة «ur».

«LOLCat»

وأشار «تويتر» على حسابه العالمي المخصص لكل الدول «international» إلى أن اللغة الجديدة تلك بمثابة طريقة تعريف لكيفية ترجمة الموقع إلى مختلف اللغات ضمن مشروع «أسبوع القرصنة» الذي يتيح للمطورين مساعدة مطوري «تويتر» على ترجمة الموقع إلى عدد أكبر من اللغات.

ويمكن تحويل الموقع إلى اللغة الجديدة التي طرحت بنسخة تجريبية «Beta» عبر الذهاب إلى بند الإعدادات «settings»، ثم خيار اللغات «Language» واختيار لغة «LOLCat» بين اللغات المتوافرة.



بينج ليس المنافس المباشر لجوجل

ربما يظن البعض أن محرك بينج التابع لمايكروسوفت هو المنافس المباشر لعملاق مواقع البحث «جوجل» وربما يتعمق هذا الظن بسبب كثرة الأخبار التي تنقلها المواقع التقنية عن بينج مايكروسوفت.

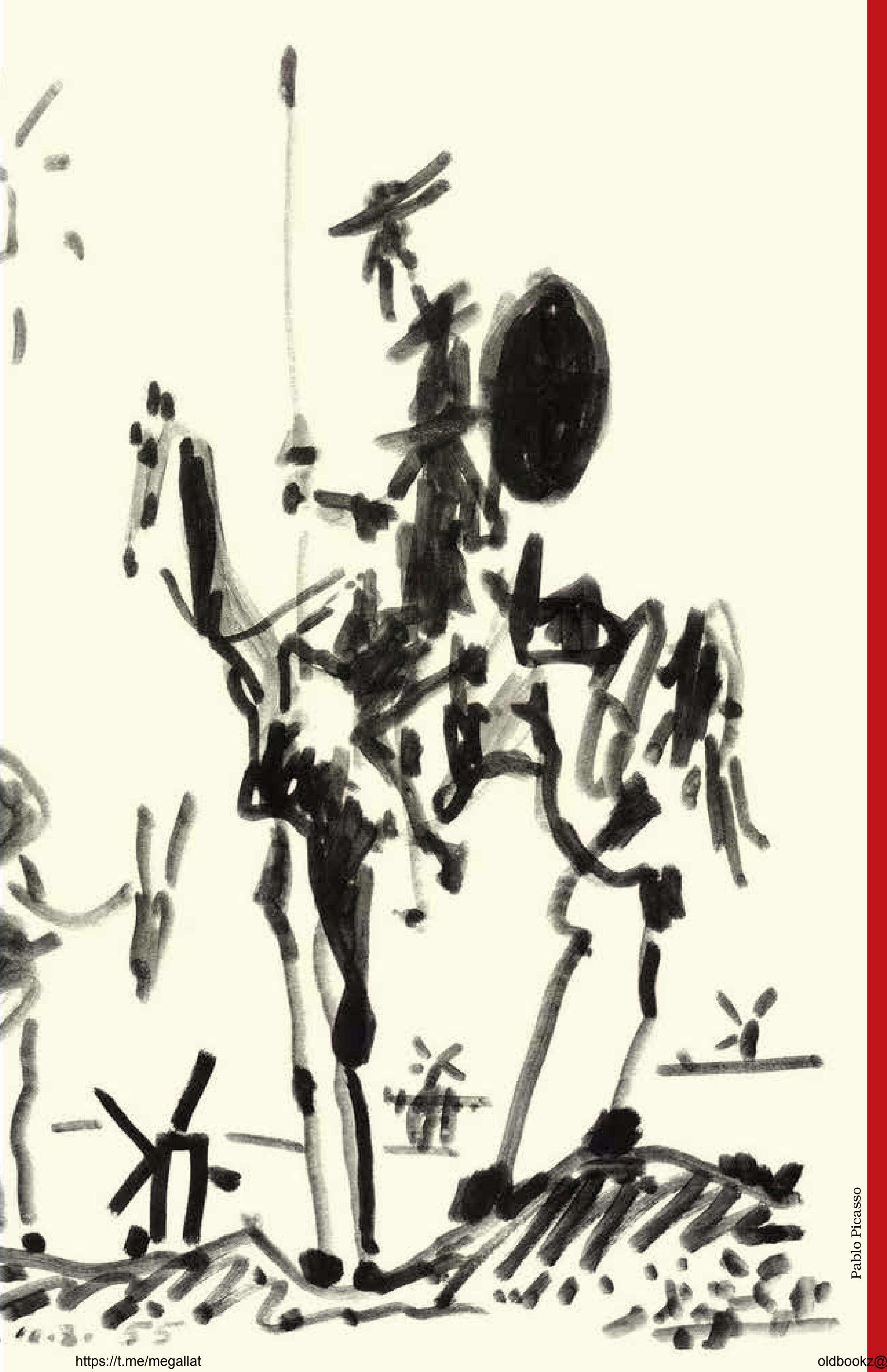
لكن رقمياً، لا يمكن وصف بينج بكونه منافس جوجل المباشر، خصوصاً بعد مراجعة التقرير الخاص بمحركات البحث الشهيرة حول العالم، الذي أعدته مؤخراً شركة كوم سكور.

فالإحصائيات الخاصة بشهر ديسمبر 2012، تضع جوجل علىالقمة بنسبة استحواذ تبلغ 65.2٪ و114.7 مليار عملية استعلام شهرياً، بينما في المركز الثاني يأتي محرك بايدو الصيني بنسبة 8.2٪ و14.5 مليار عملية استعلام في الشهر. ويأتي ياهو في المركز الثالث بنسبة 4.9٪ و8.6 مليار عملية استعلام، بينما محرك ياندكس رابعاً بنسبة 2.8٪ و4.84 مليار عملية استعلام.

بينما يقبع محركة بينج في المركز الخامس بنسبة 2.5٪ و4.48 مليار عملية استعلام حسب إحصائيات ديسمبر 2012.

حذف الأصدقاء من مواقع التواصل ينكد على العالم الحقيقي

قد يكون عليك التفكير مرّتين قبل اتخاذ قرار بحذف أصدقاء من صفحتك على مواقع التواصل الاجتماعي فيسبوك، فقد وجدت دراسة جديدة تداعيات جدية في العالم الحقيقي نتيجة هذه الخطوة، وذكر موقع لايف ساينس الأميركي أن الباحثين في جامعة كولورادو دينيفر بيزنس وجدوا أن 40 شخصاً يقولون إنهم يتجنّبون صاحب الحساب الذي يحذفهم من صفحته على موقع فيسبوك، فيما يقول 50 آخرون إنهم لا يتجنّبونه، وظهر أن النساء أرجحية من الرجال لتجنّب الشخص الذي يحذفهن من صفحته. وقال الباحث كريستوفر سيبونا إن الأشخاص يظنون أن شبكات التواصل الاجتماعي هي للتسلية فقط، لكن في الواقع فإن ما نفعله على هذه المواقع يمكن أن يكون له تداعياته في عالمنا الحقيقي، وأشار سيبونا إلى أن الاستطلاع الذي أجري أظهر آثار أن يصبح الشخص منبوذاً على مواقع التواصل الاجتماعية، بينها ضعف حب الذات والشعور بعدم الانتماء وفقدان السيطرة على النفس بعد تعرّض الشخص للحذف.



Pablo Picasso

البطل

تقلبات الحياة والموت

في اللغة بَطَل الشيء: ذهب ضياعاً وُخسراً، والبطلةُ هم السحرة، والتبطل هو فعل البطالة وهو اتباع اللهو والجهالة، وأبطل فلانُ جاء بكذب، وفي آخر معاني البطل نقع على معنى الشجاعة التي تجعل الأشداء يبطلون عنده ويجعل الجروح تبطل في جسده فلا يكترث لها. وكل هذه المعاني تجعل من البطل فكرة تحتمل الخطأ والصواب.
لا حقيقة موضوعية تجعل من البطل بطلاً، وإنما شهادات الشهود وتحيزات المحبين تزيد أو تنقص فتقل معها الحقيقة وتزيد بالمقدار نفسه.
ولأن طول العمر يولد النقصان فإن عظمة البطل وبقاء سيرته على مرّ السنين يتناسبان عكسياً مع طول حياته البشرية، ومع تبدلات موقعه.
ولا تصنع صورة البطل شهادات أتباعه فحسب، بل يشترك العدو في صنع تلك الصورة. لا بطل بلا عدو.. ونصف ملامح البطل يأخذها من عدوه محاكاة ومشابهة أو تضاداً. وهكذا تشابه الإسرائيليون مع ظل جلادهم الألماني، بينما تضاد المهاتما غاندي مع جلاده الإنجليزي.
ومن المفارقات أن طول حياة «صورة البطل» يتناسب عكسياً مع حياته الواقعية: البطل المشكوك في وجوده، المصنوع من الخيال مثل عوليس وأبو زيد الهلالي يعيش إلى الأبد، والبطل الذي يعيش في حياته الواقعية قليلاً يحيا في الذاكرة أكثر، وهذا هو الفرق بين رفيقي الكفاح: غيفارا الذي مات شاباً وكاسترو الذي شاب على الكرسي. ولا يسلم من هذه الحقيقة البطل المكذوب، إذ يتفوق صدام حسين على أي ديكتاتور عراقي سابق.
كل هذه الإشكاليات هي موضوع هذا الملف، الذي يهتم كذلك بسؤال جوهري يطرحه الربيع العربي: هل انتهى زمن البطل الفرد؟ هل أبطلت الجماهير الجديدة بطولته؟





جمال عبد الرحيم - البحرين

بناء على طلب الجماهير

حيوات متجددة للبطل وكأن موته مجاز!

علاء عبد الوهاب

من لا يعتقد بالآخرة، يرى أن الحياة تنتهي بأن يلفظ الإنسان - أي إنسان مهما كان عظيماً - آخر انفاسه، وبعدها فناء أبدي.

المؤمن يقيناً لا يكتمل إيمانه إلا بأن ثمة قيامة وحساباً، وحياة ثانية أبدية.

ما قد يجمع بين أصحاب الاعتقادين - على تباينهما الشديد - أن هناك صنفاً من البشر يتمتع بحياة إضافية - على أي حال - من نوع مختلف، إنها حياة البطل بعد موته وقبل أن يُبعث لِيُحاسَب شأن كل من يؤمنون بالقيامة.

أبطال الأساطير، وأبطال الحكايات الشعبية يخترقون حواجز الزمن، ليس فقط من خلال سِيَرهم، وإنما عبر استدعاء البطل/النموذج أو المثال على مر العصور، ربما شوقاً لتحقيق أحلام المتعطشين للعدل والحرية، أو أية قيمة عليا مفتقدة، يفاقم الحاجة إليها أزمة وجودية تهدد جماعة أو مجتمعاً عند لحظة تاريخية فارقة.

البطل/المنقذ.

البطل/الملهم.

البطل/المخلص.

على نحو ما كان الشوق للكاريزما يعكس احتياجاً إنسانياً لصاحب رسالة أو مشروع أو حلم، يترجم مفهوم «الكل في واحد».

على نحو ما - أيضاً - فإن الشوق للبطل يشبه استدعاء صورة القمر في ليلة ظلماء، أو صورة الخبز للجائع الذي يشرف على حافة الموت، إنها حاجة إنسانية لدى الشعوب بعيداً عن درجة وعيها أو نضجها، فالمسلم - أينما كان - يستدعي نموذج عمر بن الخطاب بسيرته الحافلة العريضة، منذ كان شجاعاً مهاباً في جاهليته، مروراً بإقدامه عقب إيمانه، وصولاً إلى عدله وقوته أميراً للمؤمنين. والعربي المعاصر يستدعي نموذج جمال عبد الناصر بكل ما كان يمثله من طهارة وقدرة على التحدي وإصرارٍ على بلوغ الهدف، منذ أن كان ضابطاً محاصراً، ثم قائداً للثورة، حتى لحظة انكساره فإن شموخه كان طاغياً، فلا ترى فيه الجماهير القائد المهزوم، ولكن البطل القادر على لملمة بقاياه وأشلاء الأمة وقيادتها للنصر.

من ثم كان عبد الناصر حاضراً في كل ميادين التحرير العربية، وليس في مصر فقط، ولكن في تونس، ليبيا، اليمن، و... و... رغم عقود مرت على موته جسداً، فإذا به حيّ عندما ينطلق نداء الثورة منادياً بالحرية والعيش والكرامة الوطنية، بل إن الأكثر إثارة أن يتجاوز ناصر/البطل حدوده القطرية والقومية، فنجد شافيز في فنزويلا يستدعيه، ونتذكر الخميني إبان الثورة الإيرانية يعترف بأثره في إيقاظ شعلة الثورة في إيران ضد إمبراطورها الذي كان يناصبه عداءً تاماً، ويؤكد أنه كان ماثلاً أمامه وهو يعد لثورته في المنافي، وحتى عودته لطهران!

***

غيفارا نموذج آخر يجسد بجلاء فكرة الحياة الثانية بين البشر بعد الموت الجسدي، بل إن الثائر قصير العمر تمتع بحياة أطول بعد موته باعتباره أيقونة لمعظم الثورات في كل قارات العالم، وربما كان موته الفاجع غدراً، بمثابة الزيت الذي يغذي شعلات نار مقدسة تنافس الشعلة الأولمبية التي يتبادلها العدائون حتى تصل إلى محطتها الأخيرة، لكن غيفارا/البطل شعلة تستعصي على الاستقرار متخطية دائماً حاجز القومية!

ونموذج البطل العائش متجاوزاً الوجدان إلى التأثير المتصل عبر أجيال، وأزمان وأمكنة، حاضرٌ بقوة حيثما وجد الإنسان، فارضاً حضوره، باستدعاء طوعي حتى في أكثر الأمم برجماتية، وحيث تصل مادية الحضارة إلى حدها الأقصى، ولعل نموذج كينيدي الحاضر دائماً أبداً، والمقتحم للمشهد الأميركي، منكراً بحلم قصير، حمله كينيدي ولم يكتمل، كان البطل المجدد للحلم، أو الحالم المتجاوز لحدود الحلم الأميركي الذي كانت علامات الشيخوخة المبكرة تغزوه، فإذا ببطل يتقدم ليبعث فيه روحاً جديدة، إلا أن الموت الفاجع -أيضاً- يخطفه، في الظاهر، لكنه يخلده، فيكون استدعاؤه حتمياً عندما يلوح نجم كلينتون، ويقفز من ألبوم صور الأخير صورة تجمعه مع البطل المجدد للحلم الأميركي.. ورغم سمرة أوباما وأصوله الإفريقية فإنه بشبابه وحماسته وتدفقه يدفع الأميركيين نحو استدعاء صورة كينيدي، البطل/النموذج الذي تتماهى صورته مع/في كل قادم على الساحة يشبهه!

***

يبدو أن الإنسان، هو الإنسان، منذ خلق وحتى نهاية العالم.

تجسيد البطل، الشوق للمخلص، انتظار الملهم، التطلع إلى المنقذ، تجليات تجعل البطل على مستوى الفكرة أو المفهوم أدنى من حاجة البشر إليه، فإذا لم يوجد بينهم استدعوه، من زمن بعيد، من الأسطورة التاريخية، في سياقات إبداعية، تعيد تدويره، أو من زمن أقرب بإعادة صياغة البطل الشعبي في تاريخ الأمم، غير أن ذلك فيما يبدو لا يكفي زاداً، ولا يغني أو يسمن من جوع مجتمعي لصاحب الكاريزما!

المثير حقاً أن يلوذ الإنسان الفرد، كما المجتمع، بالآتي من الماضي، وكأنه لم يمت، ليكون درعاً في مواجهة الحاضر الآني، الذي يجسر لبلوغ أهداف تنتمي للمستقبل والغد بعيده وقريبه!

قد يعود ذلك إلى أن البعض ينظر إلى لحظة تجلي البطولة في جسد رجل، باعتبارها فرصة أو هبة إلهية، قابلة للاغتنام مرات عدة، فكما كان البطل بؤرة تلتقي حولها الجموع لحظة وجوده واقعياً، فإن الأمر يقبل التكرار حين استلهام البطل/الرمز من سياقه التاريخي، ودمجه في سياق مغاير، ولعل غياب البطل في اللحظة الآنية يكون - بحد ذاته - داعياً لاستدعاء البطل التاريخي الأكثر ملاءمة لمواجهة تحديات واقع في غيبة صاحب الكاريزما القادر على ملء الفراغ. وبمعنى آخر، فإنها محاولة لإنقاذ الموقف الراهن باستحضار بطل من التاريخ!

> **الشوق للبطل يشبه استدعاء صورة القمر في ليلة ظلماء، أو صورة الخبز للجائع الذي يشرف على حافة الموت**

***

ما يستوقف في ظاهرة العمر الإضافي للبطل، بعد موته الجسدي، أنه أمر تفرضه رغبة الأحياء الواعين الذين لا يقدمون من بين صفوفهم من يتبوأ موقع البطل، وفي أحسن الأحوال فإنهم يسقطون على بطلهم سمات النموذج المفضل لهم في البطولة، أو يكون هو من الذكاء بحيث يتماهى مع البطل/النموذج الذي يروق لجمهوره، وربما يدفعونه دفعاً ليكون على صورته.

من ثم، فإنه عملياً يكون بمثابة إضافة لعمر الأصل، بأكثر من كون بطل اللحظة حراً في بناء نموذجه الخاص، فغالباً تكون ثمة مرجعية تتقدم لتفرض التاريخي، أو تسقطه على الحاضر الراهن!

هنا يتضخم المأزق.

أن يضفى التاريخي بحمولته وظلاله على المشهد القائم، يعني أن إمكانية ميلاد بطل صعبة، والأسهل بعث بطل غادر الحياة، لينمو ويتجسد، ويتسيَّد، ويُتَوَّج بطلاً مرة، ومرات.

في مصر - على سبيل المثال - عدة تجليات للمأزق كانت أكثر ما تكون وضوحاً في ثورة 25 يناير.

غاب البطل الحقيقي عن قيادة الثورة، فحضر عبدالناصر، وشعاراته، وكان ظله ضافياً على الميدان، رغم أن بعض الأسماء لمعت، ولكن كشهب سرعان ما برقت ثم انطفأت، وإن ظلت بقاياها تدور في فضاءاتها على غير هدى، حتى أولئك الذين ينتمون لفكر البطل أو من يدورون في فلك أفكاره،

وينتمون لتنظيمات ترفع صورته، وتدعي الإخلاص لأفكاره.

تراجعوا بينما زاحم عبد الناصر/ البطل - ولو على استحياء - بطل آخر من عصره، تجاوز تأثيره القارى حياً، وميتاً، أعني غيفارا.

في مصر - أيضاً - تلمح في موقع آخر ما يؤكد صدق حضور عبد الناصر - كأنه حي - بينما الأحياء الساعون لأن يلعبوا دور البطولة أقرب لأشباح باهتة، ففي حزب عريق كالوفد يظل سعد زغلول - بعد نحو 90 عاماً على رحيله - البطل في وجدان الوفديين لا يملأ فراغه إلا هو وذكراه !

ثمة إشارات للنحاس باشا أو سراج الدين كخلفاء للزعيم البطل، بينما من خلفوهما أقرب للحال في التيار الناصري قياساً على عبد الناصر، فدائماً سعد يحتكر نموذج البطل في الوجدان الوفدي، رغم كل ما رماه به خصومه - وحتى بعض الدراسات التاريخية - من سلبيات وخطايا، فيظل عند معظم الوفديين كما وصفه العقاد «لا يحاسب في التاريخ بحساب الدفتر، وإنما بحساب الشمس التي تشرق على الحقول، أو حساب النهر الذي يجري بين الأعشاب والأشجار».

وربما كانت إحدى مشاكل الوفد كحزب استدعاء صورة سعد/البطل مع صعوبة تماهي أيٍّ من قيادته في نموذجه!

إنها الكاريزما، وإن تعددت صور الإشارة إليها أو طرق وصفها.

***

سؤال يفرض نفسه بإلحاح:

هل ما نشهده يعكس أزمة أبطال ؟

بكلمات أخرى:

هل استدعاء الأبطال التاريخيين يترجم في جوهره عجزاً في إنتاج أبطال يملكون من الكاريزما ما يغني عن منح عمر إضافي لأبطال حقب سابقة ؟

مؤرخون ومفكرون كثر أشاروا في العديد من دراساتهم إلى أن عصر الكبار انتهى بموت مَنْ هم على شاكلة ديجول، تشرشل، إيزنهاور، كيندي، عبد الناصر، غيفارا، وتجاوز تقديرهم والوله بهم حدود دولهم وشعوبهم لأنهم جسدوا نماذج كاريزماتية، ويأتي مثل هذا الاجتهاد بعيداً عن المبالغة أو التهويل، فثمة فراغ أو شوق يحدو من أثروا فيهم، أو نالوا إعجابهم، وإن اختلفوا معهم، لكنهم حازوا احترامهم.

للانتصار على الآني المحبط يستدعون مما مضى ما يتصورون أنه الأنقى والأجمل

وقد يلقي البعض بالتبعة على اختلاف الظروف الموضوعية التي قادت وهيأت مناخات مناسبة لصناعة البطل الكاريزمي أثناء الحروب الكبرى، ومراحل التحرر الوطني، والتحولات التاريخية التي صاحبت أبطالاً من هذا الطراز النادر.

وعلى نحو ما؛ فإن البطل/النموذج يطابق أحوال عصره ومجتمعه، من جانب، ثم إن البطل يتفاعل بسماته وتفرده مع الظرف العام، من ثم تتجلى أصالة البطولة، ثم تخلَّق وتتجسد، لتصنع نموذجاً كاريزمياً يتمتع بقوة استثنائية على التأثير والنفاذ، وتلك الأخيرة فيما يبدو تمتد عبر الأزمنة، لتضمن حيوات عدة للبطل بعد مماته.

***

«الحلم»..

ربما كانت تلك هي كلمة المفتاح/ السر التي تخلد البطل.

وبقدر ما تجسّد ملكاته حياً استجابة للحلم الذي يرى من حوله أنه الأكثر قدرة على تحويله إلى واقع، وإن لاقى صعوبات، وحتى إن تعثَّر بفعل قوى مضادة، فإن ذلك - على العكس - يضاعف من الإيمان بالبطل لاسيما وإن واجه التحدي بصلابة، بل إن التعاطف معه - ضحية - والنقمة على أعدائه يضفيان عليه ظلالاً أسطورية، تكون وراء تخليده، وامتداد أثره، فيصبح بطلاً عابراً للحدود والحواجز المكانية والزمانية.

وفي اعتقاد الكثيرين أن بطلهم يدفع ضريبة باهظة من أجلهم، فهو يقضي عمره في مجابهة الصعاب من أجل تحقيق أحلامهم، وما لا يتحقق اليوم ربما يكون من نصيب أجيال تالية، وغالباً ما ينتقل هذا الاعتقاد - بالفعل - بإمكان إنجاز حلم هو إنساني بالأساس، فيكون استدعاء البطل مشروعاً، ومنطقياً.

ولعل مقولة من نوع أن «الأبطال يموتون، لكن أعمالهم تبقى» تكون بمثابة شرارة أو تبرير لطلب منح البطل عمراً اضافياً، ليكمل ما بدأه، على الأقل لأنه كان يرفع شعارات من تلك التي تخاطب الأماني الإنسانية الباقية دائماً أبداً، رغم اختلاف الأحوال والظروف.

وإذا كان البطل في حياته يخطئ كما يصيب، فإنه كرمز ينظر إليه الكثيرين مبرأً من أخطائه، بنظرة تغلب عليها الرومانسية، بعيداً عن النواقص التي تعلق بمن يطرحون أنفسهم للعب دور البطولة، تحفّ بهم ممارساتهم الراهنة، وعيوبهم الظاهرة للأبصار.

في المحصلة الأخيرة؛ فإنه فيما يبدو أن بحث البشر عن الخلاص، في ظل فقدان الأمل والثقة، وسيطرة الإحباط مما يحيط بهم، قد يدفعهم دفعاً نحو كسر الحد الفاصل بين عالمهم المعيش، والعالم الآخر، وكبديل للاندفاع نحو انتحار جماعي، فإنهم يستدعون مما مضى ما يتصورون أنه الأنقى والأجمل، أي البطل/النموذج لمقاومة الزيف الطاغي، وكمحاولة للانتصار على الآني المحبط، وكأن منح البطل التاريخي الحياة مجدداً ملاذهم من كوابيس الحاضر الراهن، وصناعها ممن يفتقدون للكاريزما الأصيلة.



إيزابيلا كاميرا

كونفوشيوس

أعتقد أن البطل الحقيقي لجيلنا كله هو كونفوشيوس. نعم، هو نفسه الحكيم الصيني الكبير. وإذا تعجب أحد أقول له: إذا عرف السبب بطل العجب. فأنا أقوم بالتدريس منذ ثلاثين عاماً في الجامعة الإيطالية، وكنت دائماً على اتصال بزملائي من المستعربين في كثير من الجامعات الأوروبية. وعندما نلتقي، فضلاً عن تبادل المعلومات المفيدة حول أبحاثنا وترجماتنا ومشاريعنا، ينتهي بنا الحال إلى الشكوى من النظرة التي ينظر بها إلى أقسامنا العلمية، حيث لا يزال يتم اعتبار اللغة العربية لغة «نادرة» مرتبطة «بالخلطة الفاسدة» للدراسات الشرقية.

بالنسبة لنا نحن- الجيل الجديد من المستعربين (والجدة هنا نسبية فمعظمنا في الستين من عمره) والذين لا يحبون تسميتهم بالمستشرقين، وهي تسمية لم نعد نقبلها- نشكو من عدم وجود أماكن للباحثين الشبان، وليست هناك منح دراسية كافية لطلابنا، وأن وزارات التعليم العالي المختلفة في بلادنا، لا تفهم كيف أن الأزمنة قد تغيرت، وأن هذا النوع من الاستشراق لم يعد يلبي احتياجات الدراسة لدينا. وخاصة أن اللغة العربية والثقافة العربية الإسلامية في طريقها لأن تأخذ وضعها ومقامها وقيمتها، مما يعطي إمكانية الحصول على أماكن لشبابنا ومساحات محددة في جامعاتنا، وكتب في مكتباتنا، إلخ. وما دخل كونفوشيوس بهذا؟ لو تحلينا بشيء من روح الملاحظة نستطيع أن نرى في حدائق وأفنية ومداخل كثير من مقرات الجامعات الأوروبية، ومنذ بضع سنوات، وبمعدلات ملحوظة وكثيرة، تماثيل لكونفوشيوس، كلها متشابهة تقريباً، ولكن بأحجام مختلفة، حسب المكان المتاح لها. وحيث يوجد تمثال يوجد أيضاً «معهد كونفوشيوس»، أي أحد المعاهد التي تمنحها وتمولها الصين بسخاء. والأنشطة التي تدور حول هذه المعاهد كثيرة جداً وكلها نحسدها نحن «المستعربين الفقراء». الصين، من خلال معهد كونفوشيوس، تقدم عدداً كبيراً من المنح الدراسية لطلابنا الشباب الذين يترددون على الصين بنفس سهولة التنقل في حافلة داخل روما، وزملاؤنا الذين يقومون بتدريس الأدب واللغة الصينية يترددون كثيراً على الصين، وينظمون المؤتمرات، والموائد المستديرة، ويقدمون الكتب، وكله على حساب الصين وبسخاء. ولا يتوقف الأمر على هذا الحد، فهذه المعاهد المرموقة تستقدم من الصين عدداً كبيراً من الأساتذة المؤهلين تأهيلاً عالياً يدرّسون اللغة الصينية لطلابنا ولأي واحد يريد أن يتعلم الصينية. وبالطبع توجد مكتبة يتم تحديثها باستمرار من الكتب باللغة الصينية، من أعمال الثقافة الكلاسيكية وحتى الأعمال المعاصرة، بفضل صناديق الكتب التي تصل باستمرار من الصين. ولا يغيب عن الفطنة أن الصين بهذا تغزو العالم وتسيطر على اقتصاده. ولكنني أتساءل لماذا لم تفكر الدول العربية شديدة الثراء في أن تسيطر اقتصادياً على العالم من خلال نشر لغتها وثقافتها؟ أقصد بهذا الحديث عن الثقافة الحقيقية وليس الدعاية السياسية والدينية. اسمحوا لي أن أحلم.. أن أذهب يوماً إلى جامعة روما أو باريس أو سان بطرسبرغ فأجد مكان تمثال كونفوشيوس أو إلى جواره تمثالاً جميلاً لابن خلدون أو ابن سينا أو ابن رشد، أو عمر الخيام أو المتنبي، أو...

من المؤكد أن الأسماء لا تنقص في الثقافة العربية-الإسلامية. ما ينقصنا، مع ذلك، في كثير من بلدان العالم، هو البصيرة وعدم فهم الحاجة إلى تشجيع تلك الجامعات التي لديها تقاليد عريقة في الدراسات العربية والتي تركت لمصيرها لأنها كَرّست حياتها لهذه الثقافة. وهكذا نواصل الإحساس بأننا «منبوذو» العالم الأكاديمي. مَنْ إذن يمكنه أن يكون بطلاً لأيامنا هذه إن لم يكن كونفوشيوس المحترم جداً؟



من كاسترو إلى غيفارا وديغول وماركوس

محاربو طواحين الهواء

موناليزا فريحة

لعل أفضل صفة يمكن أن تطلق على البطولة في مفهومها السياسي هي الصفة الدونكيشوتية. هذه الصفة قد تحتمل الوجهين: السلبي والايجابي، اللذين يتمثل بهما فارس طواحين الهواء. فالمعارك السياسية التي يخوضها هؤلاء السياسيون قد تكون أحياناً معارك طواحين هواء، وفي أحيان أخرى معارك حقيقية يظهر خلالها المنتصر والمهزوم. لكنّ معظم أبطال السياسة يحتاجون إلى درع دون كيشوت وإلى فرسه كما إلى مخيلته الواسعة.

عندما أرسل فيدل كاسترو في العام 1956 «جيشه الغازي»، المؤلّف من اثنين وثمانين رجلاً، للهجوم على كوبا التي كانت تحتلّها ديكتاتوريّة باتيستا العسكريّة، وُصف عمله بـ «الدونكيشوتي»، تماماً مثل أرنستو تشي غيفارا الذي ألقى بنفسه في المغامرة البوليفيّة الكبيرة بعد بضع سنوات، فكتب إلى أهله: «أشعر مجدّداً بارتجاف الفرس «روسينانتي» تحت قدمي، وها أنا أمضي في طريقي والدرع على ذراعي». الأمر جليّ، فنحن لا نستشفّ في هاتين الحادثتين المسحة السلبيّة الواضحة التي غالباً ما ترافق في أيّامنا هذه، الإشارة إلى دون كيشوت وإلى «الدونكيشوتيّة» في سياقٍ سياسيّ.

في الواقع، «دون كيشوت» هو بعامة شخص مثالي، أو بالأحرى «لاعقلاني»، يرمي بنفسه بتهوّرٍ ليدافع عن قضيّة خاسرة سلفاً. ولكن، تحديداً لأنّ «الدونكيشوتيّة» يمكن أن تُعرَّف على أنّها عكس «الواقعية» السياسيّة المهيمنة، ونهاية عدم تلقٍّ، باسم مثاليّة أخلاقية، تتعارض مع حسابات «العقل السياسيّ» البسيطة، شكّل بطل سرفانتس، وبجدارة نموذجاً لرافضي النظام الاجتماعي السائد، وعلى وجه الخصوص لأولئك الذين ينظرون إلى النشاط السياسيّ على أنّه التزامٌ وتضحيةٌ لخدمة العدالة والحريّة، ومواجهة عدوٍّ أقوى يبدو وكأنّه حقّق انتصاره مسبقاً. وقد أفسح التفسير الرومانسي للبطل السرفانتي، خلال القرن التاسع عشر، المجال أمام ظهور فكرة أن يمثّل دون كيشوت نموذجاً يحتذى به، أو ببساطة نموذجاً مثيراً للإعجاب. وتمّ تجريد هذا البطل تدريجياً من هزليّة الحكم الأرستقراطي وترقيته ليكون بطل المطلق ضد القبح السطحي الذي ساد في عصره. ولكن، لم يسبق أن تركت الحروب والقمع السياسيّ التي تخلّلها عنف لم يسبق له مثيل، كما في القرن العشرين.

وقد انتشرت رؤية جديدة لدون كيشوت تمّ ابتكارها لتحمي أحد أكثر النضالات السياسيّة الملموسة: هكذا جمع دون كيشوت في القرن العشرين أنصاره تحت الشعار الثلاثي للمقاومة والثورة والفوضويّة. هنا، تشبّه طواحين الهواء التي يواجهها الفارس بالوحوش، فلا تعود تجسّد محتويات أيديولوجيّة خطيرة، بل أعداءً حقيقيّين، أكثر تسلّحاً وعدداً، بحيث يميل البطل السرفانتي إلى الاندماج مع شخصيّتين أسطوريّتين أخريين وهما الفارس بايارد «من دون خوف ولا لوم»، وداود يواجه جالوت، الأمر الذي يسمح باستشعار أمل النصر عبر إعفاء دون كيشوت من السخرية التي تطاله من جرّاء عدم فعاليّته.

ديغول.. كيشوت فرنسا الحرّة

إنّ حالة شارل ديغول مثالٌ يحتذى به، فهو سأل مالرو في العام 1970: «لِمَ لن يحبّني الإسبانيّون؟ هم يحبّون دون كيشوت!». والحال أن ديغول قرّر

أن يخلّص فرنسا منفرداً، فسلك حباً بها طريق الهيام، وأطلق على نفسه لقب «الجنرال دي غول» ابتداءً من 18 حزيران/يونيو على أساس الأهداف التي يطمح إلى تحقيقها. وفي إشارة إلى سيّدته، فرنسا المحتلّة، كتب: «علينا أن نحرّرها، ونهزم العدو، ونعاقب الخونة، ونحافظ على الأصدقاء، ونعيد لها حرية التعبير ونفكّ أسرها لكي يسمع صوتها.» وكأنّه دون كيشوت يدعو إلى تحرير دولسينيه من فعل السحر! وحصل أن كانت إحدى أولى الدبابات المدرّعة من مجموعة لوكلير التي وصلت إلى بلديّة باريس أثناء تحرير باريس بقيادة الجمهوريّين الإسبانيّين التابعين لفرنسا الحرّة، صدى انتصار الجنرال النهائي المفاجئ ضد الاحتلال، فكانت تحمل اسم (دون كيشوت). لكنّ القراءات السياسيّة للنزعة الدونكيشوتيّة لا تحمل دائماً المعنى نفسه، فإذا انتقلنا من الرجال الناشطين إلى الكتّاب، نستنتج تركيزاً متزايداً على البعد المزدوج لدون كيشوت الذي يرتبط بالازدواجيّة الموجودة أصلاً في الشخص السرفانتي (موضوع إعجاب وأضحوكة، بطولي وهزلي، حكيم وجنوني...): تصبح الازدواجية هنا وسيلةً أدبيّةً لاستكشاف صراعٍ توجّب على الثورات ومقاومات القرن العشرين المسلّحة كافة مواجهته، كلّما زعمت ممارسة العدالة خارج نطاق القانون: صراعٌ بين النظريّة والتطبيق، بين الهدف والوسائل، وبين شعور العدالة الجوهري والحق، صراعٌ تنكره فيتولد غومبروفيتش بهزلٍ في مقالة في العام 1935: هكذا يتحوّل نبيلٌ ريفي بئس، بين ليلة وضحاها، إلى مخلوقٍ لا يمتّ للواقع بصلة، يسمعه العالم، ويطيعه ويتبعه، وكأنّ العالم الأبعد من أن يكون سيّده، أصبح خادماً له. وأكثر من ذلك، نلاحظ من دون شكّ، أنّ حقيقة مجنونٍ مثاليٍّ تساوي تماماً إن لم تكن أفضل، ولحسن الحظ، من حقائق كثيرة في حالة ممتازة.

يخبرنا سانشو بانزا عن «طواحين هواء بسيطة». حسناً، ولكن من سبق ورأى طواحين هواء بسيطة؟ ألا يرى كل واحد منّا طاحونته الخاصّة مختلفة؟». تتّسمُ اللهجة بالعفويّة غير أنّ صورة المجنون الذي قرّر قتل كلّ من يخالف أيديولوجيّته، تظهر لنا حقائق قاتمة. وفي العام 1960، يطرح بورخيس في نثرٍ قصير ومن دون حلّ «المشكلة» التالية: «كيف ستكون ردّة فعل دون كيشوت إذا علم بقتل رجل؟. فنحن نعلم أنّه في القرن العشرين، الجنون - أو الأيديولوجيّة، أي «منطق فكرة»- يقتل أكثر ممّا يضحك.

العلاقة بين الأخلاق والجماليّة

ولعلّ هذا ما كان يفكّر فيه غابرييل غارسيا ماركيز في 29 آب/أغسطس 1994 في البيت الأبيض عندما قال لبيل كلينتون: «فخامة الرئيس، أنصحك بمعاودة قراءة قصّة دون كيشوت فستجد فيها الأجوبة عن الأسئلة التي تشغل بالك». وفي العام نفسه، تخلّى ماركوس، نائب القائد، وزعيم «جيش زاباتيستا للتحرير القومي» المكسيكي عن المقاومة المسلّحة، وانضمّ إلى حركة تشياباس التي تهدف إلى نيل اعتراف الحكومة المكسيكيّة بحقوق الهنود، سُمّيت «حرب العصابات ما بعد الحداثة»، وقال إنّ «الكلمة والذاكرة والحلم» تشكّل الأسلحة فيها. وبعد أن اعترف ماركوس الثوري بأنّ دون كيشوت هو أعظم كتاب سياسي كتب على الإطلاق، سعى إلى ابتكار لغة سياسيّة جديدة، وبخاصة مجازيّة، من خلال مزج المراجع مع الأدب، وقصص الثقافة الهنديّة والتفكير الاجتماعي.

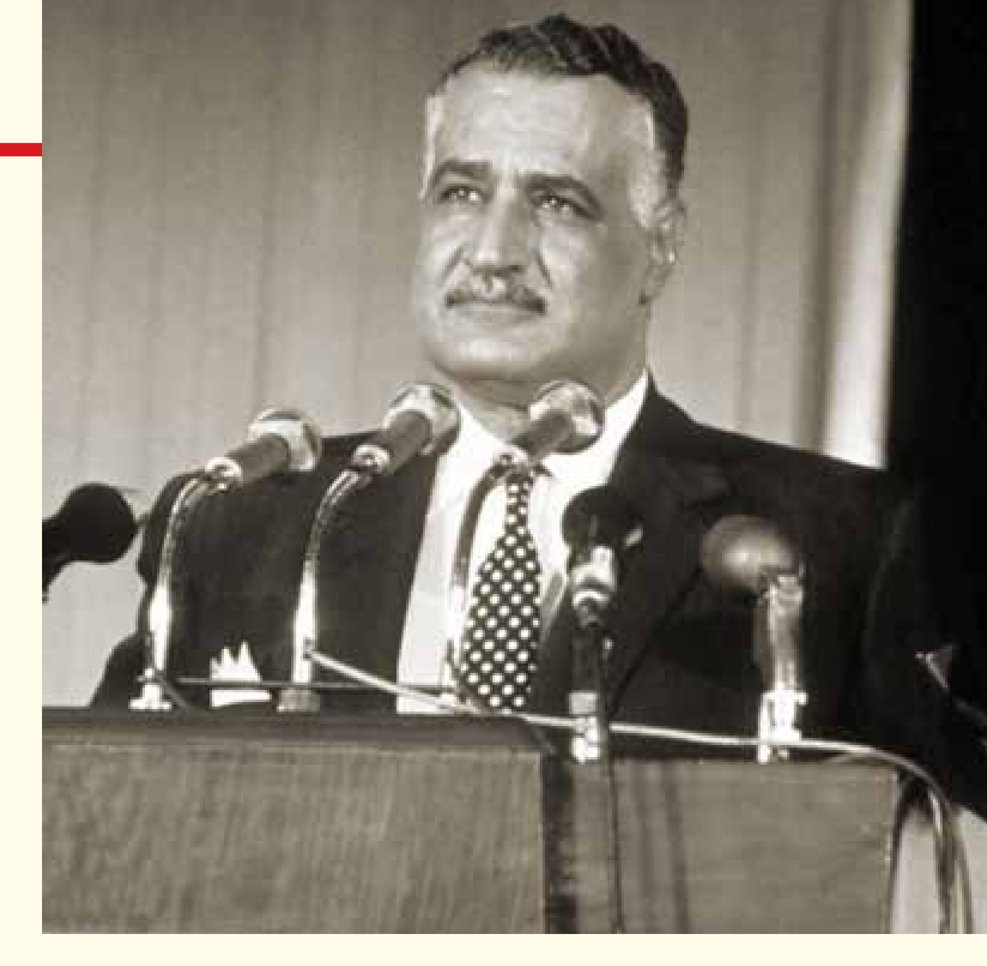
بديلٌ «للكلّ الاقتصادي»

وبحسب الباحثة المكسيكيّة لورا برونديتو، نجحت محاولة جيش زاباتيستا، وهي ليست مجرّد مطالبة اجتماعيّة بسيطة، في تسليط الضوء على البديل لتفكيك «الهويّة الوطنيّة»: ما يعني أن تُفهم الهويّة وتمارس كعمليّة واستراتيجيّة ابتكار خاص في سياق الآخر. يذكر الشاعر والرجل النشيط أرمان غاتي في «السلاح الحاسم لحرب العصابات، هنا هو اسمه». أطلق عليه رفاقه في المقاومة اسم «دون كي»، وهو شديد الإعجاب بماركوس، ومؤسّس جمعيّة «الكلمة الهائمة» التي أعاد رسم مسيرتها معرضٌ تحت عنوان «رحلات دون كيشوت».

وهكذا أصبح كيشوت، في سياق العولمة، مرجعاً شائعاً لدى الأشخاص الذين يحثّهم البحث عن بديلٍ «للكلّ الاقتصاديّ» ولفاشيّة الأهواء» (عبارة غاتي)، وبحثٌ فردي عن التزامٍ أخلاقيّ «بالرغم من كلّ شيء» مسجّل في بنوّة فوضويّة وتحرّريّة يبقى فيها الفعل السلاح الأخير المحتمل.

إنّها «حرب العصابات الأخلاقيّة» السلميّة هذه، ضد قوى الإقصاء باسم مثاليّة إنسانيّة، التي تلاحقها منذ العام 2006 جمعيّة «أطفال دون كيشوت»، وهي آخر تجسيد لهذا التقليد التفسيريّ الجديد في القراءات السياسيّة للتحفة السرفانتيّة.





الشجاع.. الحكيم والمجرم

خطيب بدلة

يكاد «الإعلامُ»، بمعناه الشائع، أن يكون قرينَ التضليل وتزوير الحقائق، وذلك بسبب تبنّي الأجهزة الإعلامية لأيديولوجيات أو خلفيات سياسية مختلفة، واعتمادها، بالتالي، على الدعاية، أو التبشير، أو ما يُعرف باسم: «البروباغاندا».

في أواخر الخمسينيات راحت الإذاعاتُ المصرية، وبالأخص إذاعة «صوت العرب»، تشتغل، في آناء الليل وأطراف النهار، على صناعة البطل القومي جمال عبد الناصر، قائد حركة الضباط الأحرار الذي أطاح بالحكم الملكي في مصر سنة 1952، وأمم قناة السويس في الـ 1956، وأخرج البلاد العربية من حالة القُطرية الضيقة إلى حلم الوحدة العربية الكبرى، ثم ترجم الحلم إلى حقيقة من خلال الوحدة مع سورية العربية الشقيقة.

رجل مهيوب

كان هذا الزعيم العربي الاستثنائي قادراً، بصوته الخطابي، الجهوري، العذب، على إخراج مئات الألوف من العربان، إلى شوارع المدن العربية .

وكان لصناعة البطل عبد الناصر، بالصوت، دون الصورة، تأثيرُ السحر على الشعوب العربية التي كانت على بعد خطوات قليلة من مغادرة الحقبة الاستعمارية وهي لا تعرف عن الشؤون السياسية سوى الشيء القليل..

وفي أيام الوحدة العربية بين سورية ومصر (التي أنجزها عبد الناصر، بالطبع، وأنجز معها تأميم الصناعة) سافر الزعيم، مع مرافقيه، براً، من دمشق إلى حلب، فاكتظ الطريق بعشاقه النين خرجوا لِيشاهدوه عن كثب، ثم ليرجِع الواحدُ منهم إلى أهله بالخبر قائلاً:

رأيتُه، أي، قسماً بالله، رأيتُه، مثلما أراكم الآن، وصافحته!.. هو، هكذا، طويل، وأسمر، وفوداه شائبان، ومنخاره طويل، وهذا لا يعيبه، بل يزيد في هيبته هيبة!

المسكوت عنه

الفكرة الأساسية لصناعة البطل السياسي، من خلال وسائل الإعلام، تقوم على «المسكوت عنه»، أي إغفال الأخطاء، والأغلاط، والهفوات، والارتكابات، وأحياناً الجرائم التي تصدر عن الشخصية المصنوعة، فالإعلام الناصري لم يكن ينكر أن ثورة يوليو 1952 كانت - كما قال الشيخ خالد محمد خالد صراحةً لجمال عبد الناصر في قصره - خطوةً إلى الوراء فيما يتعلق بالديموقراطية في مصر!

ولم يشِرْ أحدٌ، من قريب أو بعيد، إلى أن عبد الناصر، حينما دخل «الإقليم الشمالي» من الجمهورية العربية المتحدة (سوريا)، اشترط حل الأحزاب السياسية، وهمّش الحياة الدستورية والبرلمانية التي كانت قائمة بين (1954و1958)، وأطلق العِنان لحالة سياسية بهيمية تقوم على الخطب الإنشائية، والجماهير التائهة، وضرب، بالتأميم، الطبقةَ الرأسمالية التي كانت في طور التشكُّل... ومعلوم للجميع أن قوانين الطوارىء والأحكام العرفية قد تأسست على أيامه.

الأكثر شعبية

ولا شك أن النسخ الأكثر سطوعاً، وبهاء، وشعبية، و(فظاعة) من نسخ البطل

السياسي الذي تُخرجه الأضواء الإعلامية هي صدام حسين وحافظ الأسد ومعمر القذافي، فصدام حسين لم يكن بطل العراق وحده، بل هو «صدام العرب»، وصاحب «قادسية صدام»، و«أم المعارك».. والكاميرات التليفزيونية الخاصة بالقنوات التليفزيونية الأرضية والفضائية لم تكن تعمل أي شيء خارج عن سياق رصد بطولات هذا العبقري الرهيب..

وإن كان معظم الرؤساء الديكتاتوريين ينجحون في الاستفتاءات الشعبية بنسبة 99.9٪ فإن صدام حسين هو الوحيد في العالم الذي نجح بنسبة 100٪، مع العلم أنه صناديق الاستفتاء العراقية لم تشهد سقوط ورقة واحدة من دون طبول وزمور ودبكة وزغاريد!

وحينما كانت الوكالة الدولية للطاقة الذرية تطالب العراق بالسماح لها بتفتيش منشآته للتحقق من وجود أسلحة الدمار الشامل كان الإعلام ينتظره حتى ينطق بقراره، فإن قال (لا نسمح بالتفتيش) كانوا يقيمون الأفراح والليالي الملاح للقائد الشجاع الذي تحدى العالم بأسره ورفض التفتيش الذي يمس بالسيادة الوطنية العراقية، وإن قال (نعم.. نسمح بالتفتيش) كانوا يقيمون أفراحاً مضاعفة، لأن هذا القائد حكيمٌ، يجيد التعامل بالسياسة.

بطل التشرينين

وأما الإعلام السوري فكان يُبدع، ويبتكر، و(يتفنن) في إطلاق الصفات الحميدة على الجنرال حافظ الأسد صاحب الانقلاب العسكري الذي عُرف باسم «الحركة التصحيحية المباركة»، فهو الأب، القائد، الأمين، المناضل، الملهم، بطل التشرينين، بطل الصمود والتصدي، رمز الأمة العربية.. وزادت المغامرة البلاغية عند أحد أعضاء مجلس الشعب الحلبيين عن حد المرونة الطبيعي فتجرأ وأطلق عليه لقباً خطيراً هو (سيد الوطن)!

لا للحياة السياسية

وكان حافظ الأسد قد قضى، في مطلع الثمانينيات، على التيارات الإسلامية المعادية له قضاء مبرماً، فأعدم منهم من أعدم، وهَجَّرَ منهم مَن هَجَّرَ.. وأودع الآخرين في سجن تدمر العسكري إلى آجال غير مسماة، ثم أتى ببعض العلماء الموالين له، وشرع يولم لهم في رمضان، وفي رأس السنة الهجرية، وتأتي الكاميرات لتصورهم وهم يقدمون فروض الولاء والطاعة له، وتصوره وهو يحنو عليهم، ويستمع إلى همومهم، ويحمّلهم توصياته وتوجيهاته..

والجبهة الوطنية التقدمية التي تشكلت سنة 1972 لتكون ائتلافاً وطنياً تقدمياً متنوعاً، أصبحت (وبضمنها حزب البعث الحاكم)، بعد هذا، كياناً ملحقاً بالمنظومة الإعلامية الصاخبة، وأصبح الرفيق خالد بكداش، والرفيقة وصال فرحة، والأخ صفوان قدسي، والأخ فايز إسماعيل، والأخ كريم الشيباني.. إلخ، يتنافسون، ويتبارون في تدبيج المدائح الإنشائية البلاغية التي تشيد بعبقرية حافظ الأسد، وترتفع به عن طبائع البشر، وتقربه من مصاف الآلهة.





الأول دائماً

وعلى الرغم من أن حافظ الأسد لا يحمل سوى شهادة الكلية الحربية، فقد كان يحتل المركز الأول في كل شأن سوري: في المؤتمر السنوي لاتحاد العمال كان يخاطب بلقب «العامل الأول»، وعند الفلاحين هو «الفلاح الأول»، ويخصه الحرفيون بلقب «الحرفي الأول»، والمهندسون ينادونه بصفة «المهندس الأول» ونعته الأطباء بلقب «الطبيب الأول»!

ومع أنه سدد ضربة قاضية للقضاء السوري، وجعل محاكم أمن الدولة والقضاء العسكري يتسيدان البلاد، فقد صوّره القضاة وهو واقف وراء القوس وكتبوا تحته: القاضي الأول! وكانت المشاريع الاقتصادية والخدمية كلها تُدشن على إيقاع الطبول، تتنيلها عبارة وحيدة هي: بتوجيه من الرئيس حافظ الأسد.. قام فلان الفلاني بوضع حجر الأساس لهذا المشروع..



شبح الأسطورة يُهدِّد ألمانيا

محمد عيسى الشرقاوي

انكشفت البطولة الوهمية لأدولف هتلر، الزعيم النازي الألماني عندما دوّى نبأ انتحاره في 30 إبريل/نيسان 1945. وكأنه يعلن بهذا النبأ الهزيمة العسكرية الساحقة التي تعرضت لها ألمانيا في نهاية الحرب العالمية الثانية المدمرة، التي فَجّرها في أوروبا.

وفي الوقت الذي عقد فيه هتلر وصديقته إيفا براون «ميثاق الانتحار» كانت القوات السوفياتية توشك أن تهيمن تماماً على العاصمة الألمانية برلين.

وبدأت طقوس انتحار هتلر وإيفا بحفل زواج محدود عقد فيه هتلر قرانه على إيفا، التي تعرف عليها لأول مرة في عام 1929. وكان هذا ما حدث يوم 29 إبريل/نيسان 1945. وما إن هَلَّ اليوم التالي، وكان الوقت عصيباً وثقيلاً، حتى ابتلعت إيفا قرص سيانيد فقضى عليها قضاء مبرماً، وعندئذ أطلق هتلر الرصاص على نفسه وقضى نحبه. وتولى نفر من أتباعه المخلصين حرق جثمانيهما. وهو ما حدث على نحو متقن للغاية، بحيث صار اختفاء هتلر لغزاً، مثيراً لقلق قوات الحلفاء. ذلك أن كبار القادة في قوات الحلفاء لم يسلِّموا، لأول وهلة باحتمال انتحار هتلر.. فلم يكن ثمة دليل مادي يشير إلى ذلك.. وكان التصور الأرجح أنه تمكّن من الهرب هو وإيفا.

ولكن إلى أين؟.. سؤال ظل بدون جواب. وكان من الطبيعي أن تجمح التكهنات.. وادعت أن هتلر وإيفا يعيشان في مزرعة نائية بولاية بافاريا الألمانية. وزعمت رواية أخرى أن شهود عيان رأوا هتلر في إحدى بلدان أميركا اللاتينية.

غير أن ما يتعين ذكره، في هذا السياق، أن هتلر كان لحظة انتحاره قد أدرك، دون مراوغة، أن مشروعه النازي قد تقوض تماماً. ولم يعد في وسعه أن يتشبث بقول أطلقه عام 1934، وبدا كأنه «نبوءة سوداء».. فقد قال في ذاك العام إن «الرايخ الثالث» والحركة النازية سيظلان ألف عام أو يزيد.

وكانت المفاجأة المروعة التي دمرت النبوءة السوداء أن الرايخ الذي أسسه هتلر لم يصمد سوى اثني عشر عاماً..

راهن هتلر على صلابة الألمان وقوتهم وقدرتهم على القتال والانتصار. وهذا أمر طبيعي لزعيم التفَّت الجماهير حوله.. واقتادها إلى الحرب والموت.. فلما سحقت الهزيمة مشروع هتلر كان أول ما أقدم عليه إثماً عظيماً في حق الألمان. فقد بادر بإنكار صلابتهم وقدرتهم على القتال والانتصار.

وتشير المؤرخة البريطانية ماري فولبروك المتخصصة في الشؤون الألمانية في كتابها «موجز تاريخ ألمانيا»، مطبوعات جامعة كامبريدج- طبعة 1990، إلى أن هتلر خلص إلى أنه إذا كان الشعب الألماني ليس قوياً بما يكفي لخوض القتال والانتصار، فإنه لا يستحق الحياة على الإطلاق.!!

وكان هتلر هو من لا يستحق الحياة على الإطلاق. وهذا ما أدركه الشعب الألماني عندما صحا من غفوة انبهاره بالزعيم.. وكان رد الشعب ونخبته على نبأ انتحار هتلر وسنوات حكمه بليغاً وعظيماً. فقد أجمع الشعب على أن تاريخ ألمانيا يبدأ تواً. وهو ما أطلقوا عليه «عام الصفر». وكأن هتلر وسنوات حكمه الشمولي لم تكن. وتلك كانت محاولة عبقرية لاقتلاع زعيم من الذاكرة الجماعية الألمانية.

وهنا، وحتى تتضح علاقة التشابك القوية بين هتلر والشعب الألماني، يتعين الإشارة إلى أن ألمانيا بدأت تجربتها الديموقراطية الوليدة عام 1918، أي في أعقاب هزيمتها في الحرب العالمية الأولى. ففي ذاك العام تم تأسيس ما أطلق عليه، في أدبيات السياسة الألمانية، «جمهورية فايمار». وذلك نسبة إلى المدينة التي تم فيها وضع الدستور الألماني الجديد.

غير أن «جمهورية فايمار» اتسمت بأن ديموقراطيتها بدون ديموقراطيين. والتصقت بها هذه السمعة حتى أطاح هتلر بتلك الجمهورية وديموقراطيتها الوليدة. عندما فاز الحزب النازي في الانتخابات العامة عام 1933.

عندئذ خرج النازيون إلى شوارع برلين وهم يلوحون بالعلم النازي،

وكان هتلر من صَمَّم ذاك العلم، والصليب المعقوف. ولعله كان يمارس هوايته الفنية. فقد كان يود أن يصبح فناناً، لكنه لم يوفق. ولعل الصليب المعقوف سيبقى الشاهد سيء السمعة على ميول هتلر الفنية والسياسية.

وفي هذا الإطار، يمكن القول إن هتلر كان مغامراً وشديد الطموح الفردي. وكانت مسيرته السياسية بالغة التعقيد. فقد ولد في فيينا في 20 إبريل/نيسان 1889. وعندما بلغ الثالثة من عمره رحلت أسرته إلى ولاية بافاريا الألمانية. واكتسب اللهجة البافارية التي طبعت نبرة خطاباته طوال حياته.

ولم يستطع الاستمرار في الدراسة. وانقطع عن المدرسة عام 1905. وظن أن في وسعه أن يصبح فناناً. وحاول الالتحاق مرتين بأكاديمية الفنون الجميلة في فيينا، ولكن الأساتذة في الأكاديمية رفضوا طلبه لعدم صلاحيته الفنية.

وماتت أمه عام 1907 متأثرة بمرض عضال. ولم يعد له أي مورد مالي يعتمد عليه. وكان عليه أن يعمل، لكن سوق العمل كانت ملبدة بالغيوم. واضطر للحياة في ملجأ للمشردين. واستقر به المقام عام 1910 في بيت للعمال الفقراء في فيينا.

وكانت فيينا في ذلك الحين ملتقى الأفكار العنصرية. وهي أفكار كانت تحركها المخاوف من إمكان اجتياح المهاجرين من شرق أوروبا إلى غرب القارة بحثاً عن فرص عمل. وتلك كانت الأجواء المحمومة التي أثرت في التكوين النفسي والفكري لهتلر. وكان قد أشار في كتابه «كفاحي» إلى أن أفكاره عن العداء للسامية تشكلت إبان وجوده في فيينا في تلك الفترة.

وكان هتلر قبل اندلاع الحرب العالمية الأولى في ولاية بافاريا. وتطوع في جيش بافاريا. وشارك في معارك الحرب. وأصيب. وحصل على أوسمه تقديراً لشجاعته.

وعندما انتهت الحرب بهزيمة ألمانية ثقيلة. وتم تسريحه من الخدمة العسكرية. خاض غمار الحياة السياسية والحزبية. وانضم إلى عضوية حزب العمال الاشتراكي القومي الألماني (النازي). وصار زعيمه. وسعى إلى توسيع قاعدة الحزب بحيث تتجاوز حدود ولاية بافاريا. ونجح في ذلك. وظن أن في إمكانه تدبير انقلاب للسيطرة على مقاليد الحكم عام 1923. لكنه فشل فشلاً ذريعاً وجرى اعتقاله والحكم عليه بالسجن لمدة خمس سنوات، لم يقض منها في السجن سوى عام واحد، عكف في خلاله على تأليف كتابه «كفاحي»، الذي طرح فيه أفكاره النازية.

بطولة أدولف هتلر انتهت بعد توقيعه ميثاق الانتحار مع ايفا براون وليس مع العسكر

وما إن تم إطلاق سراحه حتى ركض نحو السلطة. وخاض الانتخابات.

وكان هتلر والحزب النازي قد استغلّا تردّي الأوضاع الاقتصادية، وزيادة معدل البطالة على نحو مثير للقلق، في أعقاب أزمة الكساد العظيم الذي ضرب اقتصاد أميركا في أكتوبر/تشرين الأول 1929.. وكانت تأثيراته السلبية عميقة على ألمانيا. ووعد هتلر الجماهير بتعزيز الاقتصاد وتوفير فرص العمل وإلغاء معاهدة فرساي التي فرضت على ألمانيا في نهاية الحرب العالمية الأولى. وكانت تقضي بدفع ألمانيا تعويضات مالية.

وزاد التفاف الجماهير حول هتلر. وانطلق لتحقيق طموحه في الاستحواذ على السلطة عن طريق صناديق الاقتراع. لا بأس، طالما أن الهدف أصبح في متناول القبضة النازية.

وفي تلك الفترة شهدت ألمانيا واقعتين مهمتين: أولهما حريق الرايخستاج (مبنى البرلمان) في 27 فبراير/شباط 1933، أي بعد نحو أربعة شهور من تولي هتلر منصب المستشار. واتجه الحزب النازي وحكومته إلى تحميل الشيوعيين وكل خصوم هتلر مسؤولية حرق البرلمان، وتم تصوير الأمر على أنه الخطوة الأولى في المؤامرة الشيوعية، وثانيهما: ليلة السكاكين الطويلة. وهي الأحداث التي وقعت ليلة 29 - 30 يونيو/حزيران 1934، واليومين التاليين، والتي دبرها هتلر لقتل خصومه والمعارضين لسياساته من النازيين. وجرى تصوير الأمر على أن الذين تم اغتيالهم بالسكاكين الطويلة، وبلغ عددهم نحو سبعة وسبعين شخصية، كانوا يدبرون مؤامرة. وبهذا أصبح في مقدور هتلر الحصول على موافقة كبار ضباط الجيش على أن يصبح قائداً وزعيماً «فوهرر» في أعقاب موت رئيس هندنبرج بعد نحو خمسة أسابيع من وقائع ليلة السكاكين الطويلة.

وثمة إجماع في الرأي بين عدد من كبار المؤرخين والباحثين، من بينهم وكيام شيرير وآلان بولك، على أن الحزب النازي هو الذي اضطلع بتدبير إضرام النيران في البرلمان، حتى يتسنى لهتلر إيجاد الذرائع لتوجيه الاتهامات لخصومه السياسيين والزجّ بهم في المعتقلات.

وبرغم انتحار هتلر في نهاية المطاف السياسي، فإن صوره تبقى لتؤرق ألمانيا وأوروبا.. والأدهى والأمرّ سبيلاً أنها أرّقت، زمناً، المناضلين والثوار وكوكبة الليبراليين البيض في جنوب إفريقيا.. وكان من كشف عن هذا الأرق الكاتب البريطاني بريان بنتنج المناهض للعنصرية والفصل العنصري في جنوب إفريقيا. وأوضح هذا في دراسته المتفردة «صعود رايخ جنوب إفريقيا.. منشورات بنجوين»، طبعة 1964.

وظلت صور هتلر لا تطل على ألمانيا لتثير فزعها زمناً طويلاً.. حتى بدأت صاخبة في أعقاب توحيد شطري ألمانيا في أكتوبر/تشرين الأول 1990.. وظهرت فلول النازية الجديدة في الشطر الشرقي من البلاد، ألمانيا الشرقية سابقاً.

وكان السبب، فيما خلص إليه الخبراء، أن تدنّي الأوضاع الاقتصادية في الشطر الشرقي، بالنسبة للشطر الغربي هو السبب الجوهري لظهور النازيين الجدد.. وارتكبوا جرائم وحشيه ضد المهاجرين الأفارقة والعرب المقيمين في ألمانيا، وكان الاعتقاد السائد أن هؤلاء المهاجرين يسلبون منهم فرص العمل المتاحة. وهذه نقطة محورية وهي ارتباط ظهور النازية والعنصرية، في الغالب والأعم، بالأزمات الاقتصادية، وكذا بالإفلاس الفكري.



الاستثناء الأنثوي:

جميلة.. ثورة حب

الجزائر- فائزة مصطفى

لم يحدث في التاريخ العربي المعاصر أن حشدت امرأة واحدة العالم، من أقصاه إلى أدناه، مثلما فعلت جميلة بوحريد (1935) في خمسينيات القرن الماضي، حيث هزت كينونة الضمير الإنساني وفضحت الإمبريالية الاستعمارية، وخرج الملايين في الشوارع تنديداً بصدور حكم الإعدام في حقها.. بعد نصف قرن من الصمت والانعزال الذي نسج تساؤلات عن أسباب ترجل «جان دارك» الجزائر في عز عنفوانها، فسره البعض بهيمنة النظام البطريركي على البلد، والبعض الآخر قال إن جميلة هزمها «الحب».

مجلة «الدوحة» اقتربت من البطلة - الرمز في خلوتها، زارت حيها حيث تعيش، وتتبعت خطوتها في الجزائر العاصمة.

أن تمشي جميلة بوحريد في أطول شارع في الجزائر العاصمة، الذي يحمل اسم رفيقتها الشهيدة حسيبة بن بوعلي، دون أن ينتبه إليها أحد أو يتعرف عليها، ليس أمراً غريباً، مادامت المرأة الأسطورة التي تجاوزت السابعة والسبعين، قد انعزلت عن الحياة العامة من خمسين عاماً، رافضة الظهور إلا نادراً في وسائل الإعلام، ممتنعة طويلاً عن حضور المناسبات الرسمية، قبل أن يتفاجأ الجزائريون، على غرار الرأي العام العربي والدولي، بنص رسالة لها - نشرت في صحيفتين جزائريتين- (حيث توجهت المناضلة بنفسها إلى دار الصحافة صبيحة 9 ديسمبر/أيلول 2009 موجهة نداء استغاثة إلى الشعب الجزائري لمساعدتها مادياً للعلاج بسبب ضائقتها المالية). رسالة فسرها البعض أن وراءها أطرافاً سياسية تهدف لهز أركان النظام الجزائري، ورأى البعض الآخر أن الأمر شجاعة منها لرد الاعتبار لرفقائها من مناضلي حرب التحرير الذين يعانون الإقصاء والتهميش والتضييق منذ الاستقلال، بينما يموت البعض منهم في أوضاع اجتماعية مزرية. رغم أن الحكومة تكفلت بتكاليف عمليات بوحريد الجراحية الثلاث في فرنسا إلا أن رسالتها التي ضمنتها نداء لمحاربة الفساد والرشوة قد أعادت إلى الواجهة تاريخ النزاعات بين القادة السياسيين في الجزائر، التي بلغت سنوات الستينيات درجة التصفية الجسدية، مثل ما حصل مع عبان رمضان، كريم بلقاسم، محمد خيضر وغيرهم.

لم تبدأ جميلة بوحريد في الخروج من دائرتها المغلقة، سوى بداية من 2006، بحضور بعض الفعاليات الثقافية، السفر إلى لبنان وسورية (2009)، حيث زارت مخيمات اللاجئين وقابلت المناضلات العربيات في مقدمتهم ليلى خالد، تحت دهشة الكثيرين ممن اعتقدوا أنها استشهدت إبان الثورة الجزائرية. لحد الساعة، يعتقد البعض أن المناضلة قد رحلت. وتقول نفسية الأحرش، رئيسة جمعية المرأة في اتصال بالجزائر العاصمة: «فاجأتنا جميلة بحضور مسرحية «بلا زعاف» التي عرضناها قبل ست سنوات، وأعتقد أن قرار خروج جميلة من دائرة العزلة التي فرضتها على نفسها هو محاولة منها لمقاومة الوحدة والمرض، بسبب تقدمها في السن وتزايد الأعراض الثانوية للآلام الناجمة عن التعذيب التي تعرضت له في شبابها». من جهته، يفسر ناصر جابي، صديق لعائلة بوحريد، وهو دكتور في علم الاجتماع وصاحب كتاب «لماذا تأخر الربيع الجزائري؟» سبب انعزال جميلة عن المشهد السياسي قائلاً: «الثقافة الذكورية هي من غيب المرأة من المشهد السياسي الجزائري عموماً بعد الاستقلال، هو تفسير أساسي لكنه غير كاف، فالنظام السياسي في الجزائر اضطهد بروز أي فرد، رجلا كان أم امرأة، فإما أن تناصره وتطبل معه أو تختار الصمت أو المنفى». وجميلة بوحريد معروف عنها خيار معارضة النظام الحالي.

رمضان 2011، عادت جميلة بوحريد إلى شبابها، وتقدمت صفوف المتظاهرين من سكان حيها للتصدي لقوات الأمن المرفقة بآلات الحفر، التي حاولت هدم حديقة الصنوبر وإنجاز موقف عمومي مكانها، كما شاركت، السنة نفسها، طلبة كلية الطب مسيراتهم أمام مقر رئاسة الجمهورية، للمناداة بالاستجابة لمطالبهم الاجتماعية. ومع بداية الربيع العربي، شاركت جميلة بوحريد في أول اجتماع نظمته مجموعة من النقابيين والمجاهدين والناشطين



بعد رفع حالة الطوارئ في 24 فبراير/شباط 2011، وضمت صوتها لصوت العديد من أعضاء المجتمع المدني للمطالبة بالتغيير السياسي والاجتماعي وتسريع عملية الانفتاح الإعلامي وحماية حرية التعبير.

تعيش اليوم جميلة حياة عادية تعارك فيها المرض والوحدة، يشهد جيرانها والمقربون منها أنها تضطر يومياً لاستخدام مصعد قديم للصعود إلى شقتها في الطابق الخامس عشر، حيث تسكن شقة مكونة من ثلاث غرف، في حي لا يبعد كثيراً عن رئاسة الجمهورية، تتسوق بنفسها ولم تغادر الجزائر طيلة حياتها، وإن راجت الكثير من الإشاعات التي ادعت كونها تقيم في باريس، وأخرى تتحدث عن امتلاكها لفيلات ومحلات فاخرة، بينما هي تتقاضى منحة تقاعد كمجاهدة لا تتجاوز 600 دولار حالياً، حيث اضطرت بعد الاستقلال لتكوين شركة صغيرة بمعية رفقاء لها لإعالة ابنيها مريم وإلياس بعد طلاقها عام 1965 من زوجها الأسبق المحامي الفرنسي الشهير جاك فرجاس (1925)، لكن الضرائب وارتفاع فوائد قروض البنك دفعت جميلة وشركائها إلى بيع الشركة بغية تسديد الديون المتراكمة عليهم.

تحتفظ جميلة لغاية اليوم باسم طليقها معلقاً على باب بيتها، علاقتهما الإنسانية لم تنقطع يوماً، حيث صرحت لجريدة الحدث سنة 1986: «فارجاس وإن حمل الجنسية الفرنسية فهو ليس فرنسياً، لأنه من جزيرة لاريونيون، وهي مستعمرة فرنسية عاني سكانها مثلنا... زواجي منه كان أمراً في غاية الحساسية فعلى الرغم من اعتناقه الإسلام وتغير اسمه من جاك إلى منصور إلا أنني واجهت جدلاً ورفضاً واسعاً من الجزائريين والعرب والمسلمين، حيث وصلني كم هائل من الرسائل الخاصة من باكستان، الهند، إندونيسيا، الاتحاد السوفياتي ومناطق أخرى لم أتوقعها تعاتبني». وعن طلاقها منه أضافت: «ففي الوقت الذي كنت مشغولة فيه بتربية الأولاد كان فرجاس غائباً عن البيت لانشغاله بالسياسة...وإن لم ننجح كزوجين بقينا أصدقاء، نتناقش أمور الأبناء ومختلف القضايا الأخرى».

والجزائريون مدينون لفضل المثقفين الأحرار والمحامين الباريسيين، وفي مقدمتهم فارجاس، الذي أثار الرأي العام الدولي ضد التعذيب الذي مارسته فرنسا على مناضلي ثورة التحرير، بعدما وثق شهادات الآلاف منهم في السجون في مجلة «الأزمنة المعاصرة»، ونجح رفقة صديقه الكاتب جورج أرنو (1917 - 1987) في إصدار نص محاكمة بوحريد في كتاب «من أجل جميلة»، الذي تضمن تقارير للطبيبة جنين بلخوجة التي تثبت تعرض المناضلة للتعذيب الوحشي، ومحاولة إنقاذها من حكم المقصلة بعدما فشل في الدفاع عنها في المحاكمة الشهيرة، لتنتهي بصدور حكم الإعدام عليها ورفقائها في 15 يوليو/تموز 1957 بعد إدانتهم بتفجيرات مست عدة أماكن في الأحياء الأوروبية بالجزائر العاصمة، لتعم المظاهرات عدة مدن حول العالم مطالبة بالعفو عنها، كما أثار الحكم نفسه غضب كبار المثقفين والفنانين والسياسيين على غرار نيهرو، هوشي منه، فوروشيلوف... ليضطر الرئيس الفرنسي رينيه غوتي للاستجابة لقرار الأمين العام للأمم المتحدة هامر شولد ملغياً حكم الإعدام، ويطلق سراحها رفقة زميلاتها من السجن بعد وقف إطلاق النار في إبريل/نيسان 1962، ويقول الكاتب الفرنسي ليونال دوروا: «الشيء الجميل في قصة فارجاس مع جميلة، أن فارجاس المحامي المشاكس، المقلق لزملائه من المحامين والقضاة، تغير فجأة بعد لقائه بجميلة التي سجنت وعذبت، لست أدري إن كانت جميلة قد قلبت موازينه بعدما وقع في حبها، ولكن الأكيد أنه كان أمام امرأة يافعة مفعمة بكرامة متناهية»، وفي جوابه عن سؤال طرح عليه أكثر من مرة يجيب فرجاس قائلاً: «لو أعدمت جميلة كنت سآخذ موعداً مع الجنرال ماسو أو بيجار وأقوم بقتلهما بنفسي، وبفضل استمرارها في الحياة، فأنا متصالح مع نفسي اليوم». غير أن جميلة لا تبدو اليوم متصالحة مع راهنها. غير واثقة فيما يدور حولها. تظهر مرة وتختفي مرة أخرى. وتبقى، مع مر السنوات، تشكل صورة البطلة التي لم تزدها المعاناة والشائعات المغرضة سوى اعتزاز بالنفس.

«سِفرُ تكوين» غيفارا، بقلم غيفارا

حبيب عبدالرب سروري

في منتصف العام «الثوري» 2011 (عام انطلاق الربيع العربي، وحركة «الساخطين» الإسبانيين) فاجأت إليدا غيفارا وابنتها العالم بالإعلان عن نشر «صحيفة مناضل»:

يوميّاتٌ كتبها زوجُها، تشي غيفارا (1928 - 1967)، ابتداءً مِنَ عشيّة 2 ديسمبر 1956: يوم رسو يخت مهترئ (جرانما)، في سواحل لاس كولاراداس الكوبية، حيث كانت قوى جيش ديكتاتور كوبا الفاسد، باستيا، مختفيةً تنتظر بفارغ الصبر وصول اليخت.

بين رُكّاب اليخت كان ثمّة شابٌّ أرجنتينيٌّ ماركسيٌّ في الثامنة والعشرين من العمر، مصابٌ بمرض الربو، شديد الجمال بهِيّ الطلعة، اسمه ارنستو تشي غيفارا.

رحّالٌ أيضاً. طاف، مع صديق له، معظم دول أميركا اللاتينية الثماني عشرة بالدراجة الناريّة. شاهد ولامس مآسي شعوبها وآلامها، ودور أميركا الإمبريالي في السيطرة عليها وتقرير مصيرها، في سياق الحرب الباردة بين القطبين.

مغرمٌ بالتصوير الفوتوغرافي: ثمّة معارض صور متجوّلة تطوف العالم تحوي صور رحلاته كما أخذها هو نفسه. حققَ أحدها نجاحاً ملحوظاً في باريس في 2007.

في مركز اليخت: فيديل كاسترو. يرافقه ثمانون مناضلاً آخر (ربعهم من خارج كوبا).

أخفى أرنستو غيفارا بين حقائبه في اليخت 18 دفتراً كان قد خطّط أن يسرد فيها يوميّات هذه الرحلة الفريدة، تماماً مثل داروين وهو يسجّل يوميّات رحلته حول العالم في سفينة بيْجل!.

لم يكن رسو يخت جرانما سعيداً: سحقت قوات باستيا حوالي ستّين ثائراً من ركّابه، ولجأ اثنا عشر من العشرين الباقين لجبال سيرا مايستيرا ليبدأوا منها كفاحاً مسلّحاً وحرب عصابات هدفها إسقاط نظام باستيا.

ملحمةٌ خالدةٌ اكتسحت أوسع أبواب القرن العشرين: بعد سنتين فقط انتصرت انتفاضة هؤلاء الاثني عشر على جيش نظاميٍّ عاتٍ مدرّب، لديكتاتورية تيوقراطية راسخةٍ، في قارةٍ لم تعرفْ غير الركوعِ لأنظمةٍ من نفس الطراز!

ما الذي يجعلُ المرء يكتب ليلةً بعد ليلة، في ضوء الشموع وتحت لعلعة الرصاص وضجيج المدافع وطائرات النابلم، يوميّات حياته وحياة رفاقه، بكل تفاصيلها الصغيرة: من الوجبات اليوميّة، التنقّلات البسيطة، القرارات الجماعية والآراء الشخصية، قوائم أسماء الجرحى والموتى، تحركات الجواسيس، البيانات الإحصائية للمعدّات والعتاد وحالات المؤن، الخطط التظيمية والعسكرية، العلاقة اليومية بسكّان القرى المجاورة وعسكر العدو؟.

ما الذي يجعل مصاباً بالربو يسرد تفاصيل عامين من التسلّق في الجبال والهجوم على الثكنات، بالتزام وإيمانٍ دينيّ، وبصوتٍ لا يعرف المدّ والجزر أو الشكّ والتردّد، إن لم تكن علاقة عشقٍ غراميّ مجنون بمشروع حياة تبحث عن تجاوز نفسها كلّ لحظة، تتحدّى الموت بشجاعة أسطورية؟

عشقٌ لمشروع ملحمة فرديّة وجماعيّة في نفس الوقت اسمها: الثورة. عشقٌ يقدّس كلّ ثانية تمرّ، يخلّد سيرتها التفصيلية في ذاكرته، في ذاكرة التاريخ والأجيال القادمة!.

مرّتْ حوالي سنتين من حرب العصابات، خطّ تشي غيفارا منكراتها يوماً بعد يوم في دفاتره الثمانية عشر. تحوّل هنا الشاب الأرجنتيني، الممحون بالربو، خلالهما من مجرّد طبيبٍ أجنبيّ جاء لعلاج المرضى، غير متعوّد على المناخات الاستوائية، إلى ثاني أهم قوّاد الثورة بجانب فيدل كاسترو.

قائد «الكتيبة» الرابعة (أو الثانية بالأحرى، لأن كلمة «الرابعة»، مثل «الكتيبة»، كان هدفها التمويه على العدو) بعد أن جذبت الثورة وانتصاراتها عدداً أوسع من الرجال والنساء.

قائد عملية عسكريّة خاطفة ناجحة





في قلب هافانا في 28 يوليو 1958.

صنعتْ كتيبة تشي غيفارا (364 ثائراً) لحظةَ النصر الحاسم للثورة الكوبية في معركتها الشهيرة في مدينة سانتا كلارا في نهاية ديسمبر 1958، حيث واجهت جيشاً يضربها بالطائرات خلال ثلاثة أيّام، يتكون من 3200 مقاتلٍ عسكريّ رسمي.

في 29 ديسمبر 1958 تمكّن بعض ثوار الكتيبة (مسلّحين بالبنادق وقنينات الحريق فقط، يقودهم تشي غيفارا نفسه، مهندس هذه العمليةِ العسكرية التاريخية)، من الهجوم البطوليّ على قطارٍ عسكريّ مدرع، محميٍ من قوات جيشِ باستيا: استولوا على كلّ معداته، واعتقلوا 408 ضباط فيه!.

سقط نظامُ كوبا إثر هذه العملية التي دقّت ناقوس النصر النهائي: هرب باستيا وعائلته من كوبا بعد ساعات فقط من عملية القطار، وأُعلِن رسمياً عن سقوط نظامه وانتصار الثورة الكوبيّة بعد ذلك مباشرةً!.

كتب تشي غيفارا منكرات سَنَتي سيرا مايستيرا يوماً بعد يوم، حتّى عشيّة سانتا كلارا.

إذا كان تشي قد كتب أيضاً يوميّات أخرى من حياته: «يوميّات الكونغو» و«يوميّات بوليفيا» (نُشرت قبل «صحيفة مناضل» بعقود!)، ترتبط جميعها بمراحل أخرى من حياته (عقب مغادرته كوبا بعد انتصار ثورتها ببضع سنوات)، فـ«صحيفة مناضل» التي كتبها خلال سَنَتي حرب العصابات تتمتّع بأهميّةٍ تاريخيّة خاصّة متميّزة جداً:

«صحيفة مناضل» هي يوميات الجذر، سِفْر التكوين، سيرة سنتين مركزيّتين انتقل تشي خلالهما من ماركسيٍ مغمورٍ إلى أيقونة أمميّة خالدة. يمكن في طيّاتها قراءة جينوم شخصيّة تشي، وملامح سيرورة الثورة الكوبية.

أمّا يوميات الكونغو وبوليفيا فهي يوميّات قائد سياسيٍ شهيرٍ يعرفه العالم، ترك مناصب حكومية رفيعة تقلّدها (وزير، رئيس محكمة الدولة، رئيس بنك كوبا، واجهة كوبا في المحافل الدوليّة..) في سبيل مواصلة ثورته الأممية في إفريقيا أولاً، ثمّ في أميركا اللاتينية، بلهفةِ العاشق الأبدي للثورة الدائمة ضدّ الإمبريالية، الذي نذر مشروع كلّ حياته لها، وليس للقبوع في مكاتب الوزراء أو التسكّع في مؤتمرات دبلوماسية دوليّة.

لعلّ التأخّر في نشر كتاب هذه المنكرات تحت أكثر من نريعة، وحذف بعض عباراتها (باعتراف ناشريه ومركز دراسات تشي غيفارا!) من النص الكامل المنشور مؤخراً، يشرحان وحدهما ما تنطوي عليه هذه اليوميّات من معلومات هامّة تزعج الصورة الرسمية التي قدّمها النظام الكوبي عن نفسه. تكشف أيضاً بعض التفاصيل التي تجلي موقف هذا أو ذاك من قادة كوبا، بطريقةٍ لا تنسجم مع رغباتهم بالضرورة.

في ثنايا هذه الصحيفة يمكن العثور على «بورتريه» شخصيّة «البطل» غيفارا، بأدقّ وأجلى معالمها الصغيرة. لمفهوم «البطل» هنا تعريفٌ جيفاريٌ خاصٌ أسرَّ به تشي لجمال عبدالناصر، سنعود له لاحقاً.

قبل الحديث عن مفهوم «البطوليّ»، يمكن ملاحظة أن أهم معالم شخصيّة تشي، كما تجليها صحيفته، هو كونه «روبوت» (رجل آلي) ثوريّ: كلُ نصّه إيمانٌ ثابتٌ في منهج الثورة وحتميّة النصر، بمعنويةٍ راسخةٍ لا يمسّها شكّ أو تساؤل.

لن يجد القارئ في كلّ الكتاب عبارةً واحدةً تترجم الأحاسيس الداخلية لغيفارا، حزنه أو فرحه، خوفه أو تردده. ثمة روبوت ثورات لا غير، يسير إلى الأمام بنفس الروح والعزيمة، بنفس الصمت الأصم، لا يشكو من جوع، لا يبكي بالكلمات فقيداً أو يرتعش أمام منظرِ جريحٍ عالجه.

روبوت لا يبحث عن صياغة عبارات فخرٍ عنتريّ أو حماسٍ هوميروسيٍ، أو التغنّي بمنظر غروب شمسٍ شاهده في هذا الشاطئ أو ذاك، أو بحرٍ ومنظرٍ طبيعيٍ مثير باغته في هذا الجبلِ أو ذاك.

ثمّ هو مهندس ثورات: كلّ الكتاب وصفٌ لوجيستيكيٌ دقيق بالأرقام للمكان الذي يعبره ورفاقه، لمواعيد كل حدث، لكميّات المؤن ونوعيّة السلاح والعتاد، لدرجة الجوع والظمأ أو محتويات هذه الوجبة أو تلك، للمستوى التنظيمي والمعنويّ لرفاقه.

يبدو من الكتاب جليّاً أنّ الثورة المسلحة مشروعٌ هندسيٌ يتمّ تشييده يوماً بعد يوم، بالأرقام، بالبيانات اللوجيستيكية الدقيقة، بتفصيل ميكانيكا حركة الثوار الجماعيّة في الزمان والمكان، بالرسومات التخطيطية المتناثرة في كتابه لتوضيح الهجوم على هذه الثكنة أو تلك.

تشي مصوّرٌ فوتوغرافيٌ في نصّ صحيفته أيضاً، هو الذي قال «كنت مصوراً فوتوغرافياً قبل ان أكون قائداً عسكرياً!»: «صحيفة مناضل» ليست أكثر من فيلم فيديو دقيق لنفس ذلك المصوّر، بعدسة الكلمات هذه المرّة، تتنقّل من مكانٍ لمكان، من سفحٍ لسفح، من سلاحٍ لسلاح، من مناضلٍ لمناضل.

لا يتسلّل في هذا الفيلم استشهادٌ أدبيٌ أو استعارة. لا تتسرّب فيه مقولةٌ فلسفيّة أو حكمةٌ ما. يخلو تماماً من الشِّعر والسرد الروائي. هو تصويرٌ سرديٌ فوتوغرافيٌ دائم. فيلمٌ خام يعبر المكان والزمان والإنسان، دون تعليقٍ بانخٍ. أشبه بسلسلة برقيات مهندسٍ مهنيٍ، كلّ برقيةٍ منها قطعة فيلمٍ بعدسةٍ

تحطّ في لحظةٍ ما، في مكانٍ ما، تعبرها بدقّة ومهنية.

ثُم تشي غيفارا، كما يبدو جليّاً في صحيفته، قاسٍ وإنسانيٌ جداً في نفس الوقت. مبدأيٌّ بشكلٍ نقيّ. صريحٌ لا يعرف الحسابات الشخصية أو المواقف الانتهازية:

رفض دوماً على سبيل المثال، بشكلٍ مطلق وضد أي مبرر، ممارسة الإعدامات والتعذيب للسجناء، لكنّه الوحيد الذي تجرّأ أن يأخذ المسدس، هو نفسه، لقتل رفيقٍ خائنٍ (وشى بمجموعتهم، في الأشهر الأولى من سيرا مايستيرا، وكشف خططهم للعدوّ) بعد أن حكم عليه كاسترو ورفاقه بالإعدام ولم يتجرّأ أحدهم تنفيذ ذلك الحكم!

«نوبة ربو حادّة هاجمتني اليوم التالي!»، كما قال بتعبيرٍ مكثّف يعكس الصراع النفسي للثائر المتصلّب في ممارسة مبادئه، والإنسانيّ جدّاً أيضاً في نفسِ الوقت!.

يسرد تشي في صحيفته كلّ مواقفه بصراحة، يختلف مع هذا الرفيق أو ذاكَ، لا يعرف الحسابات السياسية في سلوكه كبعض القادة الآخرين.

سيستمرّ سلوكه الصريح الحرّ هذا حتّى نهاية حياته. لم يتأنّ مثلاً بانتقاد البيروقراطية الناشئة في كوبا والامتيازات الماديّة للقادة الكوبيين. رفض رفع راتبه بعد أن صار وزيراً، وحرص على أن يظلّ دوماً بسيطاً ورعاً مناضلاً كما كان.

لمجمل ذلك قال سارتر عبارته الشهيرة: «غيفارا الإنسان الأكمل في الكرة الأرضية!».

لم يتلكأ أيضاً (وهو القائد الشيوعي الأمميّ الشهير) باتخاذ موقف ناقد لقادة المعسكر السوفياتي وتجربته وبعض مواقفه. لم يكن تشي لكلّ ذلك محبوباً جداً للحركة الشيوعية العالمية الأرثوذكسية، المرتبطة بالاتحاد السوفياتي. كان الحديث عنه فيها موضع رقابة ما، أو تقييم مقتضب بلغة خشبيّة.

اضمحلّ الاحتفاء بتشي بشكلٍ عام بعد وفاته تدريجيّاً، حتّى سقوط سور برلين تقريباً، ثمّ عادت صور أيقونته في كلّ مكان، كما سنتطرّق لذلك لاحقاً.

كان تشي مسكوناً بصورة البطل الذي لا يخشى الموت: «مشروع شهيد» كما يقال اليوم ببلاغة صمّاء.

ثمّة عبارة تستدعي التأمّل طويلاً، قالها في صحيفته إثر لحظة ضعف داهمته، أثناء عمليةٍ عسكرية غيرِ موفّقةٍ لمجموعته العسكريّة، في 3 يوليو 1958:

«فيما يتعلّق بي راودني إحساسٌ لأوّل مرّة: شعرت في لحظة ما أن عليّ أن أحافظ بسرعة على حياتي!.. يلزمني أن لا أكرّر هذا الخطأ في المرّة القادمة!».

من يقرأ صحيفة تشي سيلاحظ أنه كان يميل للسخرية بين الحين والحين. لكنه لا يمارسها تقريباً إلا إزاء من كان يراه يرتجف بصمت أمام الموت:

يسرب في يوميّات صحيفته عبارةً ساخرة هنا أو هناك عن بعض المتذرّعين بهذا العذر أو ذاك، لتبرير عدم الاشتراك ببعض العمليات العسكريّة، أو من يلجأون ببساطة إلى الهروب من جبال سيرا مايستيرا، خوفاً من موت مبين!.

لعلّ هذه العبارة التي قالها أحد رفاقه القدامى، انريك اسيفيدو، عن غيفارا سيرا مايستيرا، تلخّصه أدقّ تلخيص:

«الجميع يعامله باحترامٍ كبير خاص. كان صعباً، جافّاً، يسخر أحياناً من البعض. لكنه كان ناعماً. وعندما يعطي أمراً، كان يمارس دوره القياديّ بحق. هو رجلٌ ينجز مشروع حياته في معمعان العمل النضالي».

كان تشي مهووساً في الحقيقة بثنائية البَطل والسياسي. الأول، حسب تعريفه، نموذجيٌ في شجاعته، نقيٌ في سلوكه، لا يخشى مواجهة الموت إطلاقاً. (كانت مجموعة تشي غيفارا في جبال سيرا مايستيرا تسمّى: فرقة الانتحار!)

سيفضي تشي لجمال عبدالناصر، في إحدى رحلاته الرسميّة لمصر، بهذه العبارة الجوهريّة حول مفهوم «البطولة» التي تختزل حياة تشي (التي تدور كلّاً حول محور ذلك المفهوم):

«اللحظة الحاسمة في حياة الإنسان هي اللحظة التي يلزمه فيها مواجهة الموت. إذا قرر مواجهته بشجاعة فسيكون بطلاً، نجح في مشروع حياته أم لم ينجح. (قد يكون سلوكه هنا جيّداً من وجهة نظرٍ سياسية، أو غير جيّد). أمّا إذا لم يقرّر تلك المواجهة، فلن يكون أكثر من سياسيّ!».

ظلّ تشي حتّى نهاية حياته وفيّاً لهذه العبارة الجذريّة: واجه الموت في بوليفيا وهو يقود نضالاً مسلّحاً جديداً هناك ضِدّ الإمبريالية الأميركية التي لم تكن تكنّ له، بطبيعة الحال، عشقاً خاصاً.

هاجمته القوى البوليفية الخاصة، المدعومة بقوات الاستخبارات الأميركية، بعد وشاية جاسوسيّة بموقعه ومجموعته العسكريّة. تمّ القبض عليه بعد مقاومة دامت ثلاث ساعات.

تتعدّد الروايات حول الساعات الأخيرة التي سبقت اغتياله الكربلائيّ الانتقاميّ البشع، من قبل القوات الخاصّة البوليفية. ما يهمّ هنا:

قبل أن يتمّ رشّ جسده بالرصاص، زاره، كما يبدو، بضعة أشخاص في مخبئٍ قذرٍ في القرية التي اعتقل فيها، منهم مدرّسةٌ كانت تحمل له بعض الأكل. سألته:

ـ لماذا قُدتَ نفسك إلى هذا الوضع، رغم جمالك وروعتك وذكائك وعائلتك وأهمية مسؤولياتك؟

ـ من أجل مثلي في الحياة، ردّ تشي!.





أمجد ناصر

بطولة الشارع

لأن تفكيرنا (وأفق انتظارنا) كان منصباً على النخبة ودورها في التغيير فقد فوجئنا، بل ذهلنا، بالمشاهد الملحمية التي عرفتها شوارع وميادين تونس ومصر واليمن والبحرين والأردن.. وليبيا وسورية قبل أن يغْرق نظام العصابة العائلية البلدين الأخيرين ببحر من الدم. لم يكن ذلك الخروج الدرامي إلى التاريخ هو ما ننتظر. كان، في الواقع، أعلى وأقوى وأكثر احتشاداً من كل تصوراتنا السابقة لعملية التغيير. أنا من الذين جاؤوا من الفكرة اليسارية.. وهذه الفكرة، كما نعلم، تعتبر الجماهير القوّة المحرّكة للتاريخ.. ولكن ليس تماماً.. ليس لوحدها، فلهذه القوّة المحرّكة للتاريخ قوّة محرّكة لها أيضاً: إنها «الطليعة الثورية» التي تلعب دور المنظم والمؤطر والمنظّر والقائد للجماهير في اتجاه «الحتمية التاريخية» التي تنتظر كقدرٍ لا مفرّ منه، بمناجلها ومطارقها وأعلامها الحمراء، عند أحد منعطفات التاريخ. قد تبدو مسحة من السخرية في كلماتي السابقة، وهذا صحيح وخطأ في آن: صحيح لأن «الطليعة الثورية»، عربياً على الأقل، تتحدّر من الطبقة الوسطى ولم تعش، فعلاً، حياة البروليتاريا، ناهيك عن عدم تبلوّر طبقة كهذه في معظم البلدان العربية (ربما باستثناء مصر)، الأمر الذي جعل النظرية (والطليعة الثورية) في وادٍ والواقع في وادٍ آخر، وخطأ لأنّ لا تغيير، في العمق، من دون حركة جماهيرية ولكن كيف، وعلى أيّ نحوٍ ستكون تلك الحركة الصانعة، حقاً، للتاريخ؟ هذا ما لم يكن يعرفه مفكر أو باحث أو ناشط سياسي عربي قبل أن تندلع من جسد البوعزيزي نار ما يسميه الغرب «الربيع العربي» (لم يعد يسميه كذلك بعدما اصطبغ بالدم وأسفر عن غلبة اللحى الشعثاء على مشهده).

ما عرفته شوارع وميادين الدول العربية آنفة الذكر غير مسبوق في تاريخنا بحيث نقيس عليه أو نستمد منه المعايير والأحكام، حتى في ثوراتنا الوطنية ضد الاستعمار الأجنبي لم يبلغ الهبوب الجماهيري ما رأيناه في العامين الماضيين. ما حصل هو أشبه بسيلٍ عرمٍ انفجر فجأة، رغم السدود والمكابح، ومن دون مقدمات، فكنس ما لم يكن متصوراً من قبل أنه قابل للكنس. تلك هي بطولة الشارع. بطولة «الكتلة الحرجة». بطولة الجماهير التي لم تنفرد بوجه أو لون أو ملمح، فبدت صفاً متراصاً من وجوه متشابهة. وجوه العادي والسائر في مناكبها.

لأول مرة في التاريخ، ربما، تندلع ثورة من دون قيادة ثورية.. بلى كانت هناك قيادات غير أنها ليست من صفوف «الطليعة الثورية» التقليدية، وليست بالتأكيد من القوى الإصلاحية التي عارضت النظام العربي من على أرضه وانطلاقاً من قوانينه.

لا أبطال لما جرى غير أولئك الشبان الذين تقدموا إلى جدار البنادق المصوّبة بصدور عارية. فمن غير صدور أولئك الفتيان التي واجهت الرصاص الحيّ ما كانت لتسقط رموز الاستبداد وتتخلخل نظمه (لم تسقط بعد) وينفتح أفق للمستقبل. هؤلاء هم أبطالنا الذين لا نعرفهم. أبطال بالجملة. هؤلاء هم صانعو هذه الصفحة من تاريخنا التي تحاول قوى الإسلام السياسي تأطيرها، على مقاس مصالحها وفكرتها الضيقة للعالم، لكنها لن تنجح.. لأنها، ببساطة، لا تحمل حلاً حقيقياً لإشكالات المجتمعات العربية التي توالى عليها الاستبداد والفساد والجهل والعطالة وشلل الإرادة.. بما يكفي أن لا تقبل بمزيد منها حتى ولو كان ذلك بذريعة المقدس الذي تحاول قوى الإسلام السياسي، بالمظهر المراوغ، احتكاره، كماركة مسجلة باسمها.



نبوءة أمل

عزت القمحاوي

«رأيت في صبيحة الأول من تشرين/ جندك.. يا حطين/ يبكون/ لا يدرون../ أن كل واحد من الماشين/ فيه.. صلاح الدين!».

هكذا يختتم أمل دنقل قصيدته «لا وقت للبكاء» التي كتبها يوم رحيل عبدالناصر، وكانت تجديفاً ضد بحر البشر الأيتام الذي تركه عبدالناصر وراءه. ولم تقم للبطل العربي قائمة من بعد ناصر، ويبدو أننا لم ننفرد بهذا الأمر، إذ لم يلبث عصر البطل الفرد أن آذن بالرحيل.

وقد يكون ليش فاليسا، النقابي العمالي البولندي آخر نموذج للبطل الفرد الذي يقود الجماهير. الثورات التالية لثورة بولندا في المعسكر الاشتراكي لم تعرف الزعيم الفرد الذي يحرك الجموع. كانت هناك جموع في رومانيا على سبيل المثال، لكن لم يكن هناك الزعيم الفرد الذي يهزم بسلطته المعنوية سلطة شاوشيسكو وآلة الدولة.

لكن هذا الموت تأكد اكتماله في الربيع العربي الذي انطلق لإزالة أنظمة فقدت مبرر وجودها لأسباب عديدة، أهمها أنها فقدت عدوها، إذ لا بطولة من دون عدو.

وقد تحددت صورة البطل العربي منذ النكبة، فهو الذي يقود الجماهير نحو تحرير فلسطين. من البداية كان الخذلان الذي تعرض له الجيش المصري في حرب 1948 سبب ثورة الضباط الأحرار في مصر. واستمرت القضية الفلسطينية مبرر استمرار الزعامات في دول المواجهة العربية، حتى إعلان السادات أن حرب أكتوبر/تشرين هي آخر الحروب. بهذا الإعلان فقدت القيادة المصرية العدو، ولم تنجح في اختلاق عدو جديد يعطيها مشروعية الانفراد بالسلطة، وفي الوقت نفسه لم تفتح الباب للديمقراطية التي تعترف بمحدودية قدرات الرئيس واستعداده إلى المشاركة.

وعلى الرغم من وجود قول آخر غير قول السادات، أفقد خروج مصر من مواجهة القادة الآخرين عدوهم، فقد صار واضحاً أن تمسك جبهة الصمود والتصدي بالخيار العسكري ليس سوى شعار حيث تستحيل مواجهة إسرائيل بدون مصر.

وقد حاول صدام حسين فبركة العدو الإيراني، كما واصل حافظ الأسد المهارشات مع إسرائيل من خلال وكالة حزب الله، ولم يلبث البطل الضد الأقوى «صدام» أن تخلى عن حربه مع إيران، عارضاً السلام غير المشروط، وكأنه كان يلعب بدماء العراقيين، ومن لعبة إيران إلى حماقة غزو الكويت انتهى الرمز، بينما كان الرئيس المصري مبارك يتداعى تحت ثقل الشيخوخة وحنر الموظف الصغير الذي تعامل به طوال حكمه. وبهذا الحنر واللؤم الإداري استطاع أن يصنع هياكل معارضة أليفة، مانعاً فرصة مولد أي بطل فرد يقود الجماهير ضد سلطته، الأمر الذي فعلته الأنظمة الأخرى بوسائل أكثر عنفاً ودموية.

والنتيجة في كل الحالات هي أن المجتمعات العربية أدركت موت الفرد، وظهرت تجليات هذا الموت في الفن أولاً. بدأت ظاهرة النجم الأوحد تختفي من السينما، مع بعض من عناد نجم مثل عادل إمام صاحب لقب «الزعيم» ولم يكن عناده أكثر تبصراً من عناد الزعيم السياسي الذي جسده في المسرحية الكوميدية «الزعيم».

صارت البطولات جماعية في السينما - الفن الأكثر جماهيرية - ويمكن التأريخ للظاهرة بفيلمي «أمريكا شيكا بيكا» و «إسماعيلية رايح جاي» أواسط التسعينيات

قبل أن تنضم وسائل التواصل الاجتماعي على الانترنت التي ساهمت في خلق جيل جديد يؤمن بالفردية ويطيع عقله لا الزعيم الملهم.

ويمكن اعتبار تاريخ انطلاق الثورة التونسية تاريخاً لنهاية نظرية جوستاف لوبون حول سيكولوجية الجماهير التي يقودها خطيب أو زعيم وتطيع أوامره دون تعقل.

كتب لوبون كتابه في نهاية القرن التاسع عشر، بوصفه كتاباً في علم النفس الاجتماعي، لكنه ينطوي على الكثير من التحيز محكوماً برؤية برجوازية تحذر من الثورات وتحرض الأنظمة الملكية ضد زحف الاشتراكية الذي شكل هاجساً للغرب في تلك الحقبة مثلما يشكل الإسلاموفوبيا اليوم، وكأن جوستاف لوبون هو ديفيد ليفي ذلك الزمان، وإن بفجور أقل.

لكن الإنصاف يقتضي القول إن لوبون لم يكن على خطأ في كل ما طرحه. وقد



بنى نظريته في علم نفس الجماهير على شهادات وقصص من الفترات العنيفة في تاريخ التحولات الفرنسية ليستخلص استنتاجه الأساسي بأن الفرد عندما يلتقي مع آخرين ويشكلون حشداً يتنازل عن قناعاته الشخصية لصالح قناعات الحشد العامة. ولا يمكن أن يكون هذا الجمع على صواب أبداً، ويذهب إلى أن الحضارة الغربية ما كان لها أن تبنى لولا أنها سبقت ظاهرة عصر الجماهير التي لا تعرف إلا الهدم، يقولها بوضوح: «كان تدمير الحضارات العتيقة قد مثل حتى هذه اللحظة الدور الأكبر الذي تلعبه الجماهير. والتاريخ يعلمنا أنه عندما تفقد القوى الأخلاقية التي تشكل هيكل المجتمع زمام المبادرة في يدها، فإن الانحلال النهائي يتم عادة على يد هذه الكثرة اللاواعية والعنيفة التي تدعى، عن حق، بالبرابرة. وقد كانت الحضارات قد بنيت حتى الآن من قبل أرستقراطية مثقفة قليلة العدد، ولم تبن أبداً من قبل الجماهير».

ويضع لوبون خطوطاً لسمات الحشد السيكولوجية والعقلية، فالجماهير لا تميل إلى التأمل والتعقل، مؤهلة للممارسة والعمل، تحكمها النوازع البدائية للانتقام والاستبداد، وإجمالاً فالجماهير لا تجمع الذكاء في المحصلة، بل التفاهة.

الفرد المنخرط في جمهور بالنسبة للوبون لا يعود واعياً بأعماله «حالته تشبه حالة المنوم مغناطيسياً، بمعنى أن بعض ملكاته تصبح مدمرة، في حين أن بعضها الآخر يستثار ويستفز إلى الحد الأقصى. وتأثير كل اقتراح يملى عليه يمثل قوة طائشة لا يمكن ردها من أجل تنفيذ بعض الأعمال».

يخلع لوبون عن قطيع الجماهير أية لمحة للوعي النقدي، فهو يستجيب لمن يصدر الأوامر فقط، بصرف النظر عن مضمون هذه الأوامر، بل ويتزيد فيقول إن العمال قد يشاركون في الإضراب لا من أجل زيادة الرواتب بل كنوع من تنفيذ الأوامر.

والحق، أن الجماهير القديمة لم تختف تماماً، لكن الجسم الأساسي للثورات العربية قام على نوع جديد من الشباب لا يحشده نداء الجماعة الدينية أو الحزب أو النقابة. وكل الذين نزلوا إلى الميادين نزلوا إليها أفراداً واحتفظوا بتكوينهم الثقافي والأخلاقي كأفراد.

استفاد جيل الثورة من تقنيات الاتصال الحديثة، ومن خلالها حشد للمناسبات والوقفات الاحتجاجية شديدة التحضر قبل الثورة، واستمر هذا السلوك أثناء الثورة نفسها من 25 يناير إلى اليوم، وكل ما خالط الربيع العربي من عنف كان سلوكاً مقصوداً من قوى الماضي التي تحارب لإفقاد الربيع سلميته المحرجة.

لم تستخدم وسائل الاتصالات الجماهيرية بوصفها وسيلة للحشد بديلاً عن الزعيم وخطبه في الثورات السابقة، بل سبق هذا سنوات من الاستخدام الفكري للإعلام الحديث، وقد تزامن مع مولد التدوين ثم الفيسبوك وتويتر إنشاء معظم الصحف لمواقع إلكترونية تتيح للقارئ التفاعل مع الكاتب بالتعليق اعتراضاً وموافقة، بينما تتساوى الرؤوس في صفحات التواصل الاجتماعي، فكل مستخدم هو سيد صفحته ونجمها والآخرون ضيوف عنده.

وقد رافق كل هذا تزايد عدد الفضائيات التي كانت بحاجة إلى تعبئة ساعات إرسالها الطويلة بضيوف متعددي الاتجاهات، كما حرصت كاميرات تلك الفضائيات على تصوير الاحتجاجات - في مصر على الأقل - ولأن صورة الحشد الصامت غير مقنعة، كانت التقارير تتطلب توقف الكاميرا على وجوه بعينها تستطلع رأيها بعد عرض اللقطة العامة للحشد.

كل هذه العوامل خلخلت العلاقة المستقرة لقرون عديدة بين قائد متعال وجماهير تعجز عن الوصول إليه ومناقشته، وانولدت ظاهرة الفرد الذي يسعى إلى تحقق فرديته، بينما تدار الأنظمة السياسية القديمة بطريقة القطيع المؤيد والقطيع المعارض الذي ينبغي قمعه بقطيع من الأمن!

لم يقتصر الوعي الفردي على جيل الشباب فقط، ومن يحلل أقوال أمهات الشهداء المطالبات بالقصاص سيكتشف مدى الوعي بتشابكات المصالح التي تمنع الثورة من التقدم.

لم يعد الجمهور يمثل حصيلة تفاهات الأفراد، بل حصيلة وعيهم. واستقرار الفردية على مدى سنوات نزع عن المشاركين في الحشد الثوري صفة الخضوع لزعيم ملهم.

وللأسف، لم يعش أمل دنقل ليرى تحقق نبوءته، إذ صار كل واحد من الماشين فيه صلاح الدين!



ما حدث للهاكر

أشكال البطولة تغيرت. لم تعد الرموز محصورة في صور شهداء الحروب والثورات، القادة وأصحاب الكرامات. الجيل الجديد لا يؤمن سوى بما أنجبته التكنولوجيا، وبما يصل عن طريق الرقمية. ومارك زوكيربيرغ مثلاً واحد من الأيقونات التي دخلت التاريخ باكراً. أبطال اليوم فرضوا منطقاً جديداً. قانون لعبة لا يؤمن بالجغرافيا ولا بتفاوت عاملي الخبرة والعمر. وحدها «سرعة التفاعل» والقدرة على فهم الراهن من يصنع الفرق. جيل جديد من الشباب - الأبطال دخل «نادي الكبار» جالساً في بيته. متحدياً ومناوراً خصومه بفطنته، وليس بسلاحه. الجزائري حمزة بن دلاج واحد من هؤلاء. مثله مثل جوليان أسانج تجندت المخابرات الأميركية بحثاً عنه. وصفته «مجرماً» ووصفه آخرون «بطلاً».

هو «Wanted»، «متابع قضائياً»، «سيبر كريمينال» في أعين القضاء الأميركي، و«سيبر بطل» في أعين الشباب الذي احتفى به على صفحات مواقع التواصل الاجتماعي، مطلع الشهر الماضي. الشاب حمزة وقع بين يدي شرطة مطار بانكوك، وهو يعرف سلفاً أن مصيراً صعباً وقدراً محتوماً ينتظره. مع ذلك، فقد ظهر في الصور التي نشرها الإعلام التايلاندي يوم القبض عليه غير مبال. مبتسماً طوال الوقت. مستسلماً لما آلت إليه الأمور. فهو مطلوب منذ قرابة الثلاث سنوات، بتهمة قرصنة أكثر من 12 مصرفاً أميركياً، وتحويل ملايين الدولارات لحسابه الشخصي. ثروة سألته عنها الشرطة التايلاندية فأجاب: «صرفتها في السفر وفي الحجز في كبريات الفنادق». أغنى هاكر في العالم، كان يقرصن الأميركان لممارسة هوايته في السفر والتجوال حول العالم، مثيراً حوله جدلاً واسعاً، بين من يرى فيه صورة المجرم ومن يفتخر به باعتباره بطلاً جديداً. حمزة بن دلاج ليس بابلو إسكوبار، وليس إسلامياً هارباً من جبال قندهار، إنما فقط يافع، مولع بتكنولوجيا الإعلام، رهن وقته لتحدي عبقرية الأميركان، ونجح في سلبهم بعض ملايين الدولارات. هو الازدواجية التي تصنع الاستثناء، هو البطل ونظير البطل. هو نوع من الشخصيات التي يمكن أن نتعاطف معها، ونثور في وجهها في آن. الذين تعاطفوا معه ربما لم يكونوا ليفعلوا الشيء نفسه، لم يكونوا ليلصقوا به صفة البطولة، لو أن الضحية كانت جهة أخرى، وليست بنوك الولايات المتحدة الأميركية. هم



الأبطال الافتراضيون الجدد هم مثال حي عن «البطل الرخو» الذي ينتظر ردة فعل من الآخرين لتتأكد له نجاعة عمله

وجدوا فيه وفيما فعل فرصة لكشف نوع من الكره والحقد تجاه «دركي العالم». بقدر ما يحب البعض أميركا، باعتبارها الحلم، الغاية المنشودة، الرغبة الدائمة في العيش على أراضيها، بقدر ما يكنون لها حقداً، ربما ينبع من العجز عن بلوغها. وجاء الهاكر بن دلاج ليمنح الناقمين على بلاد العم سام فرصة للتشفي فيها. فهو يعكس صورة شباب كثيرين، يقترب منهم سناً، ويشاركهم الأصل والجنسية نفسيهما، وربما كان يقاسمهم الشعور نفسه إزاء الولايات المتحدة الأميركية. هكذا فقد استطاع أن يهدم «يوتوبيا». يوتوبيا أميركا التي لا تهزم - خصوصاً في عقر دارها - ونزع عنها هالة لطالما ارتسمت في مخيلة شباب عربي. وصار بطلاً، ليس لأنه قام بفعل بطولي، بل لأنه، بالدرجة الأولى، حرر عقول بعض العرب من تراكمات عقد وكبت إزاء الأميركان، ومنحهم بادرة أمل بأن الطريق! إليها قد يكون يوماً ما ممكناً. هي تداعيات لم يكن يفكر فيها الهاكر لحظة القيام «بعمله»، كما لم يكن يتصور أن يحتفى به، من طرف مواطنيه، كبطل يوم القبض عليه، لكنها جاءت كنتيجة حتمية لمشاعر متداخلة تربط بين العرب والغرب. الدفاع عن حمزة بن دلاج تحول إلى ما يشبه دفاعاً عن «شرف القبيلة»، وقامت مجموعة من الهاكر بقرصنة موقع الشرطة التايلاندية، يوماً كاملاً، في رسالة تضامنية مع زميلهم. هو منطق القنص، القرصنة، الثأر، العين بالعين، والسن لا تهم، شريطة الرد بالمثل، منطق لا يختلف في قواعده عن منطق الحرب. أبطال اليوم لا تصنعهم الذاكرة الجماعية، ولا اعترافها بهم، بل هي الذاكرة الافتراضية التي تطفو على الحياة اليومية، وتجعل من اللامرئي، اللاملموس، جزءاً من الحياة الحقيقية. هو أيضاً نوع من التفريج عن النفس. فمن لم ينجح على أرض الواقع سيمكن له مستقبلاً أن يستورد بطولاته من العالم الافتراضي. هي حالة «كرّ وفرّ»، مقياس النجاح فيها يتحدد بحسب تفاعل مرتادي الإنترنت مع الحدث. فهم الحكم وهم من يختار أبطاله المفضلين.

هزات ويكيليكس

بعض البطولات اليوم لا يصنعها أصحابها وحدهم، بل قد ينوب عنهم آخرون في صياغتها، قولبتها، منحها رمزية ومعنى، ثم إهداءها لهم. فالأبطال - الافتراضيون - الجدد هم مثال حي عن «البطل الرخو». البطل الذي ينتظر ردة فعل من الآخرين لتتأكد له نجاعة عمله. جوليان أسانج واحد من هؤلاء. وجد في لغة الاستفزاز عاملاً للبروز. فالتسريبات التي نشرها على موقع ويكيليكس، بين عامي 2010 و2011، أثارت قلق قيادات سياسية رفيعة المستوى في كثير من الدول الغربية. الشاب الأربعيني شغل الرأي الدولي، شهوراً طويلة، وجعل من حرفة «القرصنة الالكترونية» مدخلاً مشروعاً للنجومية وللشهرة «اللحظية». وحول فعل القرصنة الالكترونية من مجرد نشاط يهدف لتحقيق مكتسبات صغيرة إلى نشاط «سياسي وفضائحي». فهو البطل الذي كشف عورة الساسة، في أعين البعض، والمسبوق قضائياً، والمتهم بالاغتصاب وأشياء مماثلة في أعين الأميركان والبريطانيين.

بين حمزة بن دلاج وجوليان أسانج حوالي عشرين سنة، فهما من جيلين مختلفين، من بيئتين مختلفتين، الأول جزائري والثاني أسترالي، مع ذلك، تجمعهما خاصية مشتركة، توحدهما مع عشرات الشباب مثلهما، هي حمل صفة «بطل افتراضي» إقليمي، ينظر إليهما بعض الشباب بكثير من الإعجاب، على الرغم مما ينتظرهما من عقوبات ومتاعب قضائية، قد لن تكون رحيمة.



شجاعة المواجهة الانتحارية

عمر كوش

مع اقتراب الثورة السورية من دخول عتبة عامها الثالث، لا بد للمرء من أن يتوقف عند معاني ومدلولات الشجاعة والبطولات المنقطعة النظير، التي يسطّرها الثوار السوريون، في مواجهة ما تقوم به قوات جيش النظام السوري وأجهزة أمنه وشبيحته، من أعمال قتل ومجازر وجرائم، يندى لها الجبين، وأن يبحث عن جذور ومعاني البطولة في التاريخ السوري، التي تتصل بمواقف رجال، من أمثال يوسف العظمة، الذي سطّر - في زمنه - معنى جديداً لشجاعة المواجهة الانتحارية، دفاعاً عن الوطن، ومنعاً من تسرّب ثقافة الاستسلام والخنوع إلى ذاكرة الأجيال القادمة.

وإن كان العديد من المراقبين والمهتمين بالشأن السوري قد تفاجأ من بطش النظام السوري وقسوته في التعامل مع الثوار وحاضنتهم الاجتماعية، ومن استعداده الكامل لتدمير أماكن سكناهم، باستخدام صواريخ الطائرات ومدفعية الدبابات وقاذفات الصواريخ، فإنه يمكن القول إن السوريين لم يتفاجأوا، بل توقعوا هذا السلوك الوحشي، لأنهم يعرفون طبيعة نظامهم الاستبدادي، الأمر الذي يفسر تردد عدد كبير منهم بالانضمام إلى صفوف الثورة، إذ لا يزال نموذج مجزرة مدينة حماة ماثلاً في أذهان السوريين، ويعرفون أيضاً أن نظامهم لا يسقط ولا يصلح بالمظاهرات، ولن يتردد في إطلاق النار عليهم.

وقد شهدنا في الأشهر الستة الأولى من عمر الثورة أن من كان يخرج في تشييع جثمان شهيد كان يعرف أنه سيحمل على نعش مماثل، بسبب خروجه للتشييع، ومع ذلك كان سوريون كثر يخرجون في كل يوم لتشييع المئات من أهلهم وأصحابهم ورصفائهم، وهو أمر لا تفسره الشجاعة فقط، بل بطولة قلّ نظيرها في التاريخ السوري الحديث. بطولة تنهل من معين التاريخ ولا تسقط فيه. بطولة مفهومية، تستمد من آباء الاستقلال السوري معانيها، ولعل شخصية يوسف العظمة تصلح لأن تكون سنداً، بوصفه رجلاً رفض الاستكانة والخنوع للمستعمر، فقرر مواجهته، بالرغم من علمه بتفوق جيوش المستعمر عدداً وعدة على مجموعة المقاتلين التي قادها في عملية بطولية، سطرتها شجاعة المواجهة الانتحارية ضد غاز، يريد احتلال البلاد، وخضوعها لشروط استسلام، وضعها وفق منطق وإرادة القوة العمياء.

وإن كان ثمة رابط أو مناسبة للحديث عن يوسف العظمة في زمن الثورة السورية، فإنه لن يخرج عن تناول شجاعة رجل، ارتبطت

شخصيته المفهومية بحدث، سكن الذاكرة الجمعية، وأثّر في تشكيل وعي السوريين الجمعي، هو حدث معركة ميسلون. ولن ننظر إليه من جهة ارتباط شخصية قائد بمعركة، أو شهيد بملحمة، بل من جهة كونه ارتباطاً رمزياً بحدث تاريخي، نتج عنه مركبات ودلالات، ورسم معنى جديداً للبطولة، بوصفها تجسيداً لرفض الإذلال والمهانة والخنوع، لذلك ليس مصادفة أن يطالب المحتجون السوريون، الذين خرجوا في ثورة الخامس عشر من آذار/مارس 2011، باسترجاع كرامتهم المهدورة. وتجسد هذا المطلب في شعار ثورتهم التأسيسي، حيث انطلق شعار «الشعب السوري ما بينذل»، في أول تظاهرة عفوية، ملأت ساحة الحريقة في قلب دمشق التجاري في العشرين من شباط/فبراير 2011، ثم تأقلم هذا الشعار في مدينة درعا في صيغة: «الموت.. ولا المذلة». ولم يقف الأمر عند هذا الحدّ بل دخل إلى «كوجيتو» الثورة السورية في العبارة، التي نطق بها أحد السوريين (أحمد عبد الوهاب)، حين صرخ بكل جوارحه، دون خوف، أمام الكاميرا: «أنا إنسان.. ماني حيوان».

ولا شك في أنه كان من الصعب إعطاء تعريف معين للبطولة، كونها أعطيت تعريفات متعددة، ارتكزت إلى معاني الشجاعة والبطولة، وحصرتها في تفوق إنسان ما على أقرانه في صفة أو صفات، في حين أن علماء اللغة ربطوا ما بين البطولة والشجاعة، حيث رأى ابن منظور أن البطل هو الشجاع، الأمر الذي يطرح تساؤلات عما إذا كانت البطولة هي الشجاعة، وعما إذا كان كل شجاع بطلاً، مع أن العديد من المختصين لا يعتبر كل شجاعة بطولة.

وزاد الأمر تعقيداً في عصرنا الراهن، إذ أطلقت البطولة على كثير من المواقف والأعمال والأشخاص، وسمي بها من لا يستحقها، وتداولتها أوساط بعيدة كل البعد عنها، ونتج عن ذلك ابتذال معنى البطولة ومصطلحها، وتفريغ مفهومها من مضمونه العظيم.

وقد ربط عبد الرحمن رأفت الباشا في كتابه «البطولة» ما بين الموقف وبين الغاية النبيلة، حيث اعتبر أن «البطولة كل موقف رائع فذ من مواقف الحياة، بعثت عليه غاية جليلة نبيلة»، وهو ما يمكننا من فهم موقف يوسف العظمة في معركة ميسلون، والغاية النبيلة التي جسدها دفاعه عن الوطن في وجه الغازي الذي يريد الاستسلام واحتلال البلاد دون مقاومة.

والواقع أن موقف يوسف العظمة في معركة ميسلون لم يجنح نحو الاستثمار المفرط للكفاح من أجل الكفاح، ولم يواجه قوات المستعمر الفرنسي من أجل الانتحار، بل من أجل رد العدوان عن وطنه، ويظهر ذلك جلياً من كلماته التي قالها وهو متوجه إلى المعركة: «ميسلون! سنحميك بالمهج والحشا، وسنذود عنك عادية العدا، ولو كانوا عدد رمال البحر»، (انظر: معركة ميسلون والشهيد يوسف العظمة .. زراعة الفكر المقاوم، تأليف مازن يوسف صباغ، دار الرواد، حلب، 2010).

ويساق الأمر نفسه على المتظاهرين في الثورة السورية، التي لاتزال مستعرة في أيامنا هذه، حيث يخرج المتظاهر في مواجهة انتحارية، وتظهر شجاعته في المواجهة، لكن ليس من أجل الانتحار، بل من أجل أن ينال حقوقه وتطلعاته في سوريا جديدة. سوريا الدولة المدنية. دولة المواطنة المتساوية والتعددية والديموقراطية.

وتكشف سيرة حياة يوسف العظمة عن شخصية وطنية، قضت حياتها في

> **كان يوسف العظمة يعلم أن الموت هو المصير الموعود لمن يقاتل جيش فرنسا المتفوق عسكرياً**

الخدمة العامة، وتوجتها بتقديم روحها في سبيل الوطن، فهو أول وزير دفاع في التاريخ، يستشهد في الخطوط الأمامية للمعركة، وهو يقود قواته، معتبراً ذلك واجباً عليه، لذلك اعتبر قبيل ذهابه إلى القتال بأنه يعرف: «ما يجب عليّ وسأقوم بواجبي، ولست آسفاً على نفسي، بل أسفي على الأمة التي ستظل سنوات كثيرة أو قليلة هدفاً لكل أنواع المحن والمصائب».

وإن كانت ثمة علاقة بين شخص يوسف العظمة وسلوكه الحياتي وبين القضية الوطنية التي استشهد من أجلها، فإنها لم تأخذ شكل علاقة الضرورة الإلهية، ولم يكن يقرّ بأن مقاومة المستعمر مستحيلة التحقق، ما يعني أنه ليس بطلا سلبياً أو عاملاً من عوامل الضرورة. وهو ليس ذلك الرجل الذي يرقى، عبر الشجاعة والبطولة، إلى مستوى الزهد في كل ما يغري الرجال العاديين، بل إنه كان رجل دولة قام بتأدية واجبه كما يجب، ولا يكمن في تضحيته وتبرعه بنفسه أي تعالى على الناس العاديين. وربما كان يعلم أن الموت هو المصير الموعود لمن يقاتل جيش فرنسا المتفوق عسكرياً، لكن واجبه الوطني حتّم عليه المواجهة الانتحارية المستمدة من الإيمان بالذود عن الوطن، والتضحية في سبيله، الأمر الذي يفترق عن البطولة الانتحارية، التي تحيل العنف إلى عمل إيماني، ويفترق عن تلك البطولة المستندة إلى الإيديولوجيا، بيمينها ويسارها.

ولم يتعامل يوسف العظمة مع الموت، بما فيه موت أعدائه وموته الخاص، بوصفه انتصاراً أو عملاً انتحارياً، لذلك خاطب ميسلون بالقول: «فيك الموت وفيك الحياة، وفيك الذل وفيك الرفعة والعلاء، والنصر أو القبر. ميسلون! ها أننا قادم فاستقبليني، وها أننا آت للذود عنك فلا تخيبيني، وها أننا فداك أبذل كل دمي وحياتي وروحي، حتى تعيشي عربية سورية حرة مستقلة، لا تطؤك أقدام العدا، ولا يبلغك بالغ، مهما قوي فكان شديداً».



بطولة أن تحيا

عمر قدور

في الثالث والعشرين من ديسمبر الماضي قامت طائرة حربية تابعة لقوات النظام السوري بقصف مخبز بلدة حلفايا، في ريف حماة، وأوقعت ستين قتيلاً، بالإضافة إلى عشرات الجرحى. لم تكن هذه هي المرة الأولى التي تتعمد فيها قوات النظام قصف طوابير المدنيين أمام الأفران، ففي نهاية أغسطس كانت منظمة هيومن رايتس ووتش قد اتهمت قوات النظام بارتكاب جرائم حرب عبر قصف عشرة مخابز على الأقل، في غضون ثلاثة أسابيع في محافظة حلب شمال البلاد. لكن كان لقصف مخبز حلفايا وقع أكثر دموية، لأن البلدة عانت لحوالي أسبوع من حصار غذائي خانق قبل أن تسمح قوات النظام بإدخال الدقيق إليها، في خطوة تبين أنها مدبرة ليجتمع أكبر عدد ممكن من السكان أمام الفرن ويتم اصطيادهم. هكذا، مع بالغ الأسف، كما توضع قطعة خبز في الفخاخ من أجل اصطياد القوارض.

يعرف السوريون ذلك المثل الذي يقول إن لقمة العيش مغمسة بالدماء، كناية عن الكدّ المبذول لأجلها، لكنهم خلال سنتين من عمر ثورتهم اكتشفوا المعنى الفجّ المباشر للعبارة. فالنظام السوري خلال نصف قرن أحكم سيطرته المطلقة على كافة مناحي الحياة، وفرض عليهم شريعة ضمنية تتلخص في السماح لهم بالحد الأدنى من العيش مقابل الانعدام التام للحريات وللكرامة، ولما انتفضوا من أجل حريتهم وكرامتهم صار ما كان مضمراً بمثابة المقايضة الفاجرة، وراح النظام عبر الحصار والتشريد والتجويع يخيرهم بين الحرية والحق في العيش.

حاول النظام في مستهل الثورة امتصاص النقمة، بزيادة الأجور وتخفيض بعض أسعار المحروقات الأساسية، فأتى الرد الشعبي بأن السوريين لم ينتفضوا بسبب الجوع، وإنما دفاع عن كرامتهم المهدورة. وفي الواقع، وعلى الرغم من النهب والفساد الضخم والممنهج للنظام، كانت ثروات البلاد كافية ليؤمن السوري لقمة عيشه، وإن بمضاعفة جهده وكده. غير أن الحرب المفتوحة التي أعلنها النظام على المجتمع الثائر راحت تتوسع باطراد لتنال من المقومات الأساسية للعيش، وبحيث أصبح السوري يقاتل على جبهتين، فهناك أولاً ثورته على نظام مستبد وفاسد وقاتل، وهناك أيضاً كفاحه من أجل مقومات العيش الأساسية التي يدمّرها النظام عبر الحصار الخانق، وأيضاً بواسطة طائراته ومدفعيته التي تدك يومياً المنشآت الاقتصادية الحيوية، بما فيها المنشآت الحكومية.

مستفيداً من خبرات مماثلة، وفي مقدمتها تجربة الاحتلال الإسرائيلي مع الفلسطينيين، بدأ النظام أولاً بضرب طوق عسكري محكم على المدن والبلدات الثائرة، حيث تمنع قواته دخول المواد الغذائية الأساسية كالخبز وحليب الأطفال، بالتزامن مع القطع التام للكهرباء والماء والاتصالات. هذه الإجراءات لم تنفع في ثني سكان تلك المدن عن ثورتهم، بل زادت من نقمتهم، وزادت أيضاً من انتشار الثورة في مناطق أخرى جديدة. مع ذلك لم يع النظام الدرس، وظل رهانه مستمراً على اتباع المنهج ذاته، أي التضييق إلى أقصى حد على سبل العيش، في الوقت الذي كان فيه الثوار والمدنيون المحاصرون يبتدعون أساليب جديدة للمقاومة وللحياة.

في حيي بابا عمرو والإنشاءات في مدينة حمص، على سبيل المثال، كانت قوات النظام تحكم قبضتها على كافة المداخل، وكان القناصة موزعين على الأسطح العالية مستهدفين كل من يتحرك، وكانت المدافع تدك الأبنية



بمعدل قنيفة كل خمس دقائق. في ظل هذه الظروف لم يعد السكن في الطوابق العليا آمناً، ولم يعد التحرك في الشوارع ولو بقصد الهرب آمناً. لجأ السكان إلى الطوابق السفلى، تمت إزالة الجدران من بين البيوت المتلاصقة بغية إيجاد ممرات آمنة للحركة، تقاسم المدنيون والثوار المؤن المتوافرة في البيوت والمحلات التجارية. باختصار غابت تماماً ملامح الملكية والخصوصية، فالسكن والغذاء أصبحا مشاعين للجميع، ولم يكن من بدّ من التآزر والتخلي عن نوازع الخصوصية والفردانية. أما في الخارج فكان ناشطو الثورة والإغاثة يعملون ما بوسعهم لإيصال الحد الأدنى من المعونات، ويسلكون دروباً مهددة برصاص القنص، ويحاولون حتى رشوة الجنود من أجل تمرير القليل من الأدوية الضرورية، بل تبين فيما بعد أن الناشطين والسكان استطاعوا تحويل نفق معدّ أصلاً لتصريف المياه ليكون ممراً آمناً لتهريب الدواء والغذاء، وربما المقاتلين والأسلحة.

مع الوقت لم تنج مدينة أو منطقة سورية من الآثار الاقتصادية لحرب النظام، فالأخير المنشغل بتدعيم آلته العسكرية راح يكرس الأموال العامة من أجل قواته، ويتخلى تدريجياً عن توفير السلع الأساسية للبلد ككل. حتى المناطق التي تعتبر موالية للنظام بدأت تعاني الشظف، وصار مشهد الطوابير مألوفاً فيها، طوابير طويلة بانتظار الحصول على رغيف الخبز، وأخرى من أجل الحصول على مازوت للتدفئة، وثالثة من أجل تأمين الغاز المنزلي، فضلاً عن طوابير السيارات التي تجوب محطات الوقود باحثة عن البنزين المفقود.

على صعيد متصل؛ صار مشهد الحواجز العسكرية والأمنية من متممات المعاناة التي يعيشها السوري، فمدينة دمشق وحدها مقطعة الأوصال بحوالي 300 حاجز عسكري وأمني، الأمر الذي يقتضي من كل عابر التوقف للتفتيش، ولنا أن نتخيل مدينة عدد سكانها أربعة ملايين شخص يخضعون يومياً لهذه المكابدة. فالمسافة التي كان يقطعها السوري بنصف ساعة قد تتطلب منه ثلاث ساعات، وقد يُضطر الموظف إلى هدر وقت في الطريق يعادل أو يزيد على عدد ساعات عمله، بدورها هذه الحواجز تساهم على نحو حثيث في صنع طوابير من العابرين والسيارات من دون جدوى فعلية للنظام، إذ من المعلوم أن الثوار المطلوبين لأجهزة الأمن لن يغامروا بالمرور من خلالها، وهم أدرى من غيرهم بالمسالك والزواريب الآمنة.

تشير التقديرات الأولية إلى أن قوات النظام قد دمرت ما يقارب الأربعة ملايين بيت، أي أن هناك ما يقارب الأربعة ملايين أسرة نازحة في دول الجوار وفي الداخل السوري، ولعل انكشاف الظروف المأساوية في مخيمات اللجوء في دول الجوار يقدّم صورة عن الوضع المزري الذي دفع أولئك إلى المغادرة. مع هذا يبقى عدد النازحين ضمن سورية نفسها هو الأعلى بكثير مقارنة مع النزوح إلى الخارج، إذ تشير التقديرات إلى عشرة ملايين نازح في الداخل، ما يجعل البلد برمته مقسماً بين مناطق تحت القصف وأخرى للنزوح. بالتأكيد لم تكن أسوأ التوقعات تنتظر من النظام هذا المستوى من العنف، وربما لم يكن أفضل التوقعات ينتظر من المجتمع السوري هذا الحجم من التكاتف والتضامن، وبصرف النظر عن اختلاف أو تغاير الرؤى السياسية أحياناً تكيّفت مناطق النزوح مع الواقع الجديد على الرغم من الأعباء التي لم تكن معدة لها أصلاً. صار الاكتظاظ الشديد سمة المناطق الهادئة نسبياً، مع ما يحمله من أعباء معيشية، وربما مشاكل اجتماعية، لكن السوريين أثبتوا قدراً لا يستهان به من الوعي الإنساني، ولم يمنعهم الشظف، ولا محاولات النظام التفريق بينهم، من احتواء الآثار السلبية لظاهرة النزوح، بخاصة مع استمرار وتفاقم هذه الظاهرة وكلفتها على الصعيد الإغاثي.

مع الأسف تحول مجرد العيش هنا إلى بطولة بفعل نظام أثبت كراهيته للحياة، بقدر ما يُثبت الشعب يومياً تمسكه بها. تلك التفاصيل الصغيرة التي لم يكن لينتبه إليها الكثيرون أضحت هي الرهان في لعبة عض الأصابع. من سيكسب في النهاية؟ على الأرجح سيكسب أطفال اليوم؛ في بلدة «تيرمعلة» كانت الشاحنة تقف في الساحة، وكان الأهالي يضعون فيها ما تيسر لهم من مساعدات لبلدة «تلبيسة» المحاصرة، أتت امرأة ووضعت نصف ربطة خبز في الشاحنة، خلف تلك المرأة كان الولد يهرول ثم يضع النصف الآخر في الشاحنة وهو يقول لها: «ماما.. لست جوعان اليوم».

محمود سعيد - مصر



رؤوف مسعد

يعتبر المشتغلون بالنشاط السياسي اليساري -في مصر- أن تعبير «أرزقي» هو تعبير سياسي أقرب ما يكون إلى اصطلاح «المرتزقة» العسكري.

لكن منذ بضع سنوات، اكتشفت أن «أرزقي» تعبير شعبي متداول، عن الشخص الذي ليس له عمل ثابت أو

راتب محدد، ويعتمد في «رزقه» على ما تأتي به «الظروف».
كنت أعيش على أطراف القاهرة في مدينة السادس من أكتوبر، وهي من المدن الجديدة الباهتة الشخصية وفد إليها أشتات من سكان القاهرة وتخومها ممن يبحثون عن سكن رخيص، لمن يريد الزواج، وعملاً، لمن لا عمل له من «أرزقية» الذين كنت أراهم يتجمعون في ميدان المدينة.. وقد حزموا أدوات عملهم، وجلسوا على الأرض ينتظرون مرور سيارات نصف النقل، تمر بهم مهدئة سرعتها وصوت يصيح من داخلها «خمسة» فيجري إلى السيارة المنطلقة من يستطيع أن يجري ويقفز إلى صندوقها - بعد عراك صامت - أكثر من عشرة عمال..
هؤلاء هم الأرزقية..
وفي منتصف العام الماضي سافرت إلى القاهرة مع ابني الذي أراد أن يتعلم العربية التي لا يجيدها فهو مولود في هولندا ولم تتح لي فرصة تعليمه.. أراد أن يقضي فترة تدريبه الخاص بدراسته في القاهرة.. فاستأجرنا شقة في حي جاردن سيتي، لأنه الأقرب إلى مكان «عمله» في الشركة التي وافقت على «تدريبه»، وبحثت عن شغالة حتى وجدتها عبر السيدة مالكة الشقة التي أقيم بها.. وأرسلتها لي مع زوجة حارس البناية.

لوسي.. و«أم حسن»

منذ سنوات احتفلت الأوساط العلمية باكتشاف لوسي، ولم تكن لوسي سوى جمجمة لأنثى وبضع عظام من هيكلها العظمي، نجح العلماء المتخصصون في علم الانثربولوجي في «إعادة بناء» ما تخيلوه أن تكون لوسي بواسطة برامج خاصة في الكمبيوتر.. لتخرج علينا لوسي: سيدة إفريقية السمات والملامح.. واحدة من جداتنا السالفات اللاتي كن عائشات مقيمات في الكهف ويقمن بالصيد والتقاط الثمار ورعاية من يعيش في كنفهن من بشر وخاصة الأطفال.
سألتها حينما قدمت مع زوجة حارس البناية عن اسمها فأجابت «أم حسن»..

بعد وفاة الزوج خرجت من كهفها إلى بحر الحياة تعلِّم أولادها العوم، حتى أوصلتهم إلى الجامعة

فها هنا سيدة في بدايات منتصف عمرها، تخفي اسمها مفضلة كنية «أم حسن» ابنها الشاب.. فهي هنا تمحو -بالتدريج- وجودها الفردي المحدود وتكتسب وجوداً متواصلاً عبر ابنها الذي لا يحمل اسمها ولا كنيتها بل اسم والده!
هكذا كانت أمي بسيطة التعليم من الطبقة الوسطى الصغيرة.. تحمل اسم الابن الأكبر.. ولم نعرف نحن الأولاد اسمها الشخصي إلا بعد أن كبرنا..
و.. ستتخرج أم حسن من «كهفها» تبحث عن صيد وعن ثمار مثلما اضطرت أمي أن تخرج من كهفها بعد مرض والدي ووفاته تدفع بنا إلى بحر الحياة تعلمنا العوم، نحن أولادها الخمسة حتى نصل إلى الجامعة..
ومثلما تعلمت لوسي الجدة الكبرى أن الحياة خارج الكهف تعتمد على المواجهة كما تعتمد على «التحايل».. تتعلم الأمهات الوحيدات والزوجات اللاتي بلا أزواج يعولهن أن الحياة تشبه نهر النيل.. يخترق الغابات والمستنقعات والصحارى، يواجه الصخور والرمال متى آن أوان المواجهة.. ويتحايل على العقبات الضخمة فلا يواجه، حتى يصل إلى مقصده النهائي.

مقاصد البطل الملحمي

تضيء لنا الملاحم الإغريقية بعضاً من مقاصد البطل الملحمي، المجد الشخصي، أو كسب ود الآلهة ورضائها عليه.. هو شخص تحيطه رعاية آلهة محددة تحميه من غضب وحسد إلهة أخرى.. لكن بطلنا اليومي - هنا في زمننا هذا - الكادح الساعي في الأرض ليست له مقاصد «تراجيدية» وليست له رغبة أيضاً أن «يعاند» القدر ويتحداه..
تعلم كيف يتحايل على «قيوده» ليتخلص منها.. سوف يركب البحر مهاجراً في قوارب مصيرها الغرق، سوف يعبر الأسلاك الشائكة المكهربة التي تفصل ما بين الحدود ويتلقى رصاص الحراس..
مثله مثل الجدة الكبرى لوسي عليه أن يخرج من الكهف ويواجه الأخطار ويتحايل على قدره..
سأفهم بعد ذلك أن عالم أسرة «أم حسن» وملايين العائلات المشابهة يعتقدون بأن حياتهم مرسومة «بقدر لا فكاك» منه اسمه الظروف. فحياتهم تعتمد على مجموعات مركبة من «الظروف» مثل الزواج والحمل والولادة وتأسيس الأسرة وبكل تأكيد السعي خلق «الرزق» المحاط «بظروف» صعبة ومعقدة.. وليس بها ثبات ولا يمكن التنبؤ بها.
لكنها حياة لا يجب الهروب منها.. بل الدخول إلى معمعاتها.

الدنيا وأحوالها وظروفها

نعرف أبطال التراجيديا الإغريقية ونعرف قدرهم الحتمي.. من فعل «محرّم» يساقون سوقاً إلى ارتكابه.. ثم النتائج التي تحكم بها الآلهة على مرتكبي الفعل «المحرّم».
لكن التراجيديا المصرية هنا ليست في القيام بفعل محرم، بل بالقيام بفعل «مواصلة الحياة» واستمراريتها بشكل طبيعي حسبما يريد الخالق.
«أم حسن» غير معنية بما نطلق عليه ثورة يناير. لم تنهب مطلقاً إلى ميدان التحرير إبان الثورة ولو بدافع الفضول مع أن شارع القصر العيني الذي تنتهي عنده مساكنهم. يقود السائر فيه حتماً لميدان التحرير. لعلها عرفت بالغريزة أن أحوالها لن تتغير(؟).
تعرف بالطبع ماذا حدث في التحرير.. لكنها تقيس فائدته بحجم الفائدة التي جنتها هي وعائلتها.. وتعلن أن لا فائدة وصلت إلى شقتها الصغيرة.
في الحي الذي تقيم فيه «أم حسن» ثمة «مايكرو باصات» يقودها صبية وشباب بشكل خطر.. تعبر منطقتها ويمتطيها الركاب في طريقهم إلى «الدنيا» خارج منطقتهم.

هذه هي وسيلة خروج أم حسن إلى الدنيا حينما يعن لها.

ويوجد في الدنيا كل شر متخيل: شرطة يمكنها أن تقبض على الواحد دون اتهام محدد.. أن تصدمك السيارات المسرعة ولا تجد نجدة من أحد. ثمة مخاوف وكوابيس غامضة ومفزعة في دنيا أبو حسن وابنه الذي ترك المدرسة.. عملا في بوفيه داخل ناد خاص.. تركا العمل ليعملا في «حراسة» سيارات في الشوارع وهو عمل غريب وغير قانوني.. رضي به أصحاب السيارات التي يتركونها في شوارع صغيرة أو كبيرة لقضاء حوائجهم. ويتركونها في«حراسة» أمثال حسن ووالده.. ويدفعون لهم أجراً.

وإلى هذه الدنيا ستأتي أم حسن من قريتها «بلدها» الآمنة لتعمل في «البيوت».

هي قالت - وأنا أصدقها - إنها تلجأ إلى العمل في البيوت حينما تواجهها «ظروف» صعبة.. وهي تريد طوال الوقت أن تثبت بأنها «أرزقية مؤقتة».

هي تريد مني أن أحترمها باعتبارها «ربة منزل» كما تعلن بطاقة هويتها.. خرجت تعمل لأن «مصاريف البنت» أصبحت كثيرة.. وخاصة لعنة الدروس الخصوصية.

تريد للبنت أن تلتحق بمدرسة الممرضات العسكرية لكي تضمن عملاً جيداً في المستشفيات العسكرية.. والابنة غير متحمسة..

كأن الابنة استسلمت لقدرها التراجيدي الذي تحاول الأم إنقاذها منه.. كما استسلم حسن ووالده..

ليست للوالد مهنة محددة.. وحسن لم يكمل الدراسة الإعدادية ولا يريد تعليماً باعتبار أن التعليم لن يقدم له مستقبلاً أحسن من العمل المباشر.

وسط الشوارع الرئيسية يتعارك حارس السيارات مع من يريدون أن يبخسونه أجره..

صبح الصباح فتاح يا عليم

ثم هلّ العيد على أسرة أم حسن وحكت لي كيف احتفلوا به..

فهم مثل ملايين غيرهم «حفظة التقاليد»، فالعيد يعني «العيدية» على الأولاد مهما صغر حجمها وقيمتها.. ثمة ثياب «جديدة» حتى لو قاموا بشرائها من أسواق تبيع الثياب المستعملة، لابد من «خروجة» إلى حديقة ما مثل حديقة الحيوان يقضون يومهم.. يأكلون طعامهم البيتي الذي أحضروه معهم.. لكنهم بالتأكيد سوف يشترون حلويات وأشياء أخرى من الباعة الجائلين..

هكذا أخذوا «بعضهم» أسرة كبيرة الآن من الأقارب والأصهار يزيدون على العشرين شخصاً. وقرروا الاحتفال والفرح بالعيد الذي يعطيهم فرصة نادرة أن يأكلوا طعاماً طيباً لا يأكلونه في بقية شهور العام.. أي يعطيهم إحساساً خاصاً بفرديتهم ويرجع لهم بعضاً من وجودهم الفردي داخل الجماعة يلتقطون أنفاسهم.. ويسترخون - مثل غيرهم - على المفارش التي أحضروها من منازلهم فوق أرض الحديقة.. ينسون لسويعات حياتهم اليومية التي تحولت إلى لهاث مؤلم من المواجهات والتحايلات.

وحينما ينتهي وتنفد نقودهم.. سيخرجون مرة أخرى إلى الدنيا.

ليواجهوها، كما تقول أغنية سيد درويش:

الحلوة دي قامت تعجن في الفجرية
صبح الصباح فتاح يا عليم
والجيب ما فيهش ولا مليم
بس المزاج رايق وسليم!

سيهرع الأب وابنه حسن إلى الشوارع الرئيسية يحرسان السيارات وسيتعاركان بكل تأكيد مع من يريدون أن يبخسونهما أجرهما..

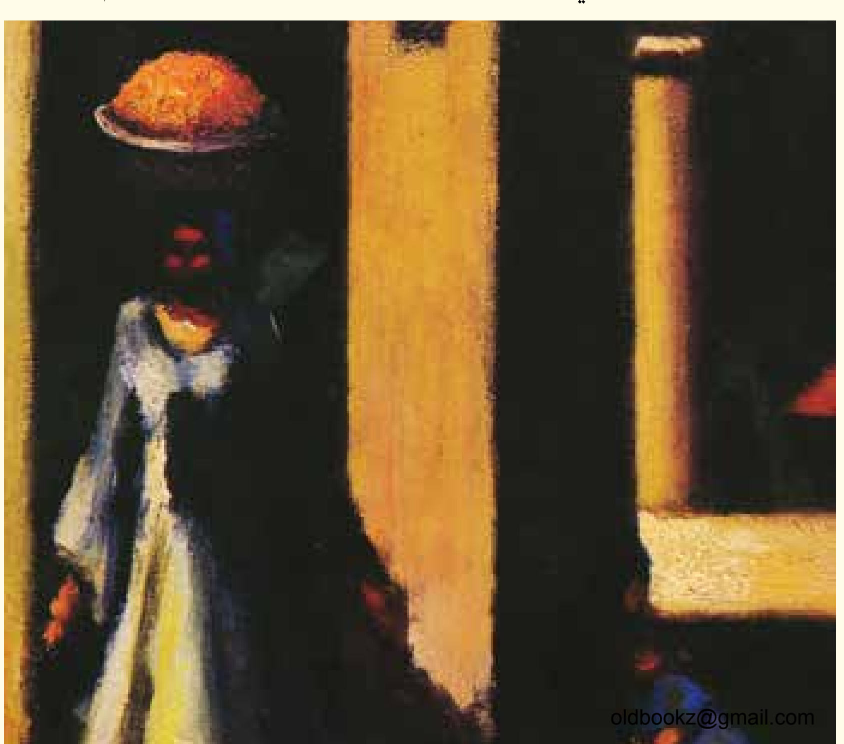
وستخرج أم حسن من بيتها بعد أن بعثت بالصبي الصغير إلى مدرسته والبنت إلى مدرستها وأخذت الطفلة وتركتها عند والدتها، تحمل وعاء صغير الحجم وضعت به «أطايب» ما طهت في بيتها للعيد.. تأتي به إلى شقتي، وتقدم لي طعامها ، بفخر..

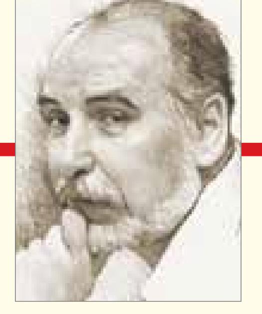
فهي هنا تعلن بوضوح، أنها ، ربة منزل لا يؤثر وضعها المادي في وضعها المعنوي.. تعلن أنها مثلي تماماً «رب أسرة».. فمثلما قدمت أنا، لها «عيدية» فوق المبلغ الذي اتفقنا عليه بمناسبة العيد وقبله بأيام، ها هي تحضر «عيديتها» لي..

ابني لم يذهب إلى العمل اليوم..

تكون أم حسن قد جهزت المائدة لثلاثتنا أيضاً نتيجة إصراري..

تجلس فخورة بطعامها
ومزاجها رايق وسليم (!)





الطاهر بنجلون

أبي.. البطل

تقول الأسطورة إن البطل الحقيقي هو بطل ميت، شهيد، ضحى بنفسه. لكن، لو نظرنا حولنا فقط، هل يمكن أن نجد في تاريخنا أبطالاً من الحياة اليومية؟

أبي كان بطلاً بالنسبة لي، ليس لأنه مشى على سطح القمر أو أنه تعارك مع أسد في كينيا، لكنه كان بطلاً عادياً، رجلاً مثل رجال آخرين، كان شجاعاً وجابه الأقوياء. لم يكن شخصاً مسيّساً. وخرج، مثل الكثيرين من جيله، في مظاهرات للمطالبة بإنهاء الحماية الفرنسية على المغرب. ما أحببته فيه هو كرامته. أتذكره يوم صرح بكل الحقائق لمدير مدرستي الفرنسي الذي كان يريد أن يحولني إلى المدرسة المهنية. وقتها، بداية سنوات الخمسينيات، وحدهم أبناء الطبقة البرجوازية كان لهم الحق في مواصلة دراستهم والحصول على مناصب عمل مهمة. أبناء الحرفيين والعائلات البسيطة كانوا مؤهلين للعمل فقط في السباكة أو الحدادة. والدي لم يكن معترضاً على ممارسة هذه الحرف، لكن، من منطلق كونه تاجراً بسيطاً، فقد تمنى أن يرى أبناءه يدرسون في كبريات المدارس وينجحون أكثر منه.

ما زلت أتذكر كلماته مخاطباً بروتانياً مفتخراً بوجوده الكولونيالي: «ابني، وكل أبنائي سينجحون، أنا أعمل بكد لينجحوا في دراستهم». الرجل البروتاني أعجب به. وأسر لأبي: «لو إن كل الآباء مثلك، فلن تعرف المدرسة يوماً مشكلاً». أبي كان بطلاً. في صغره، اضطر للعمل بشكل شاق في منطقة الريف التي كانت تعيش غلياناً. كان يضحي بحياته، المنطقة نفسها كانت تعيش حقبة الحرب الإسبانية، ووصل إليها جمهوريون للانتفاء في الجزء الإسباني من المغرب، ومقاومة الديكتاتور فرانكو. لما كان يحدثنا عن تلك السنوات، كان يشعر بمرارة وحزن، فقد شهد وقتها موت واحد من أعز أصدقائه في الطريق بين مليلة والناظور. ونجا هو بأعجوبة من طلقات الحرس المدني. أبي كان بطلاً لأنه كان متبصراً في كلام رجال السياسة.

لم يكن معجباً سوى بشرشيل والجنرال ديغول. لما وصل جمال عبد الناصر إلى الحكم في مصر، آمن، في لحظة ما، بفرضية الرجل المعجزة الذي كان سينقذ العالم العربي. ثم، سريعاً جداً، خاب ظنه. غضب كثيراً يوم 29 أغسطس/آب 1966، يوم أعدم ناصر زعيم الإخوان المسلمين سيد قطب، وهو شاعر، كاتب وقائد سياسي أيضاً. لم يكن أبي متعاطفاً مع الحركة الإسلامية، لكنه يؤمن بأن قتل معارض ليس سوى فعل شنيع. من هذا المنظور، أبي كان متقدماً على زمانه. كان مسلماً ملتزماً، وإيمانه منطقي وعقلاني. كان ضد توظيف الدين لغايات سياسية. ذات يوم، بعدما لاحظ أنني أهملت الصلاة، أخذني من يدي على انفراد وقال لي: «هل تعرف أن بينك وبين الله، لا يوجد أحد؟ لك مسؤولية أمام الله وليس أمام العباد، إذا صليت فأنت تصلي لضميرك واذا لم تفعل فهي قضية لا تخص سوى العلاقة بينك وبين الله». هكذا علمني المعنى الحقيقي للمسؤولية الفردية. يكفي هنا لأقول إن أبي بطل حقيقي. فقد حررني. لاحقاً، لما اكتشفت نصوص السيرة النبوية، فهمت أفضل مفهوم المسؤولية.

أبي كان بطلاً لأنه دائماً كان ينتقد سياسة الحسن الثاني. وككل المغاربة، كان يخفض صوته لما ينتقد الملك. كان يخافه لكنه يعبر بصراحة عما يعوق تطور البلد.

الأمية، الرشوة، الفقر كانت مواضيع يتحدث عنها أبي بغضب. كان يدرك أن هنالك مخبرين ينقلون كل صغيرة وكبيرة للشرطة. يوم جاء دركيون للبيت، على السادسة صباحاً، بحثاً عني لأخذي إلى ثكنة عسكرية انضباطية، ذلك اليوم، أمي مثل أبي، نددا عالياً بالنظام القمعي. فقد عوقبت، رفقة 94 طالباً آخرين، من طرف الجنرال أوفقير بسبب تنظيم مسيرات شهر مارس 1965. بقيت في الثكنة 19 شهراً. أمي كانت مريضة. أبي ظل صامتاً. وعاش الواقعة باعتبارها ظلماً مبيناً. بعد إطلاق سراحي، وجدت أن والدي قد أضاع بعضاً من حيويته. لم يعد يتجرأ على انتقاد النظام علناً. كانت له روح فكاهية، وكان يلف حول الأشياء دونما أن يتفوه بها مباشرة. ذات مرة، خاطب صحافياً جاء للحديث مع أولياء أمور الطلبة «المعاقبين»، بنكاء قائلاً: «لما قتل كينيدي، شخصان فقط قتلا». كان أبي بطلاً إلى أقصى حد أو تقريباً كذلك. يوم شهد الموت يقترب منه، انتفض. كان موجوداً في عيادة بعد تعرضه لسقوط. الطبيب أخبرنا: «لن يعيش أكثر من أسبوع». أبي سمعه فأخذ يعد الأيام والساعات. لم يكن يريد مغادرة الحياة. متيقناً بأن أمامه أشياء كثيرة لم ينهها بعد. كانت تلك المرة الأولى التي رأيت فيها على خد أبي دمعة. أغمض عينيه وسلم روحه لملائكة الجنة. حينها انهزمت بطولته أمام الواقع. واقع الحياة والموت المر. أفكر فيه كل يوم. بقدر ما أفكر فيه أدرك أنه حي. ليس كبطل ولكن كرجل، متبصر، شجاع، متواضع، راءٍ، رجل كريم باختصار.



الأبنودي لـ «الدوحة»:

الأسطورة أفيون لسنا في حاجة إليه

حاوره في الإسماعيلية: وحيد الطويلة

حين يبلغ يأس الناس مبلغه، ولا يجدون باباً أو كوة ضوء، يمدون أيديهم في الجراب الأبيض للتاريخ ليسحبوا منه بطلاً، يمسحون ما علق به من أوسمة ودماء، يمسحون به ما علق في أرواحهم من قنوط، يستخرجون صوته من حنجرته ليهتفوا بها، ويضعون مكائد الأعداء تحت قدميه ليعلو أكثر.

ربما يفعلونها في لحظة هبوب الأمل.

التاريخ ماكر لا يرحم، يتربص كثيراً بالأمم، يضن عليها، حتى يظل بطل في اللحظة الأشد احتياجاً وحنيناً.

كل نصر له بطل، وكل ثورة بالطبع.. هنا ما تقوله روزنامة الأيام وما نطقت به دماء الضحايا.

لملم الأبنودي بطلاً للناس من أفواه الشعراء من صدورهم، من بقايا التهاويم وفضة الأحلام، صنع بطلاً للناس على مقاسهم- حملوه على أكتافهم ليبلغ السماء- ثم ليصعدوا على أكتافه عندما يأتي دورهم - يختبئون في ظله، يلوذون به ويحاربون بطيفه كل الأعداء، يصدقونه فيصدقون أنفسهم، ينصرونه لينتصروا- لملم الأبنودي البطل البعيد وتغنى بالبطل القريب، إلى أن يشرق فجر بطل جديد، يثق أنه قادم.

ما أجمل أن تصنع بطلاً من بين شفاه المغنين، لكن الأروع أن تراه على شفاه الناس، على وجوههم وعلى خيوط حناجرهم.

لكنه يحتاج لمن يصنعه من الدم والغبار وفيض الحكايات وورق الشجر وأوتار الموسيقى قبل أن يستقر في الجوانح ليجري بالحب على الشفاه.

عبد الرحمن الأبنودي ربما هو الشاعر الوحيد الذي يخرج الناس له بالآلاف، وربما هو الأكثر تأثيراً في أبناء الطبقة المتوسطة والفقيرة، ومن المؤكد أنه استطاع أن يجسر الهوة بين كلام المثقفين والوعي الفطري للغلابة.

لماذا ظل أبوزيد الهلالي حياً حتى الآن؟

- لأنه تجسيد لبطل مفتقد، بطل بنته الجماهير كما تحب، رجل ذاب في شعبه الذي يبدأ من السعودية لحد تونس وحدود الجزائر ثم اليمن والعراق وقبرص واليونان.

قبرص؟!

- راح لقبرص في السيرة، حقيقة هو غير موجود، هو تأليف الناس،لا يوجد بطل حقيقي اسمه أبوزيد الهلالي، لكن الجماهير جسدت فيه أحلامها في البطل الذي، تتمناه، طوال عمرها وهي تسعى إليه - لهذا السبب عبد الناصر كثير الشبه به لأنه عاش للناس - أبوزيد لا يريد حاجة لنفسه، عبد وابن عبد - لكن عنده أولاً وأخيراً شعبه وحياة شعبه.

ما الذي سحرك في السيرة تحديداً؟ اللحظة التي تحركت فيها نحوها، هل كانت رغبة شخصية في التوثيق، أم البحث عن بطل أم ماذا؟

- وأنا صغير سمعت رجلاً يعبر الأجران - سألنا: أغنيلكم؟، كنت في التعليم في سن 11 - 12 كان يقول: «أنا اللي بنصح الناس لكن عاوز ميتين ناصح» - مغني نحيل اسمه فوزي - عياله وزوجته كلهم لونهم أصفر، واحد سأله تعرف أبوزيد، كانت أول مرة أسمع فيها اسمه.

في مولد سيدي عبد الرحيم القناوي، دخلت عند جابرأبو حسين، كنت وحدي - قعدة تدخين وكنكة قهوة، تدفع تعريفة فقط وتقعد اليوم كله عنده - قعدت على الحصيرة، جابر كان حافظ السيرة على طريقة أهل بحري - كانت باردة، وهنا هو السبب في عدم وجود جمهور عنده، انتقلت لمكان آخر وجدت الحاج الضوي أبو سيد الضوي الذي غنى معي الهلالية فيما بعد «رجل معجباني مكحل عينيه ويشبه عود الرمان» لم يكن يغني عن البطل - كان يغني عزيزة ويونس وعنده جمهور، يغني القصص الحلواني، ثم حدثت النقلة الحقيقية، غاب جابر أبو حسين خمس سنوات ورجع جابر آخر - راح ربّع السيرة - وأصبح يقول بالمربعات - كان هناك أناس متخصصون في التربيع - يشربون الحشيش ويربعون - بناكرة قيمة جاهلية مثل العرب.

الصعيدي لا يسمع إلا بالمربعات، لأن المربع جملة مفيدة، ما جذبني أنني كلما مررت بشاعر جديد أسمع مساحات مختلفة عما سمعته من غيره من السيرة،

حتى عند نفس الشاعر أحياناً، اكتشفت أن هذه قصة طويلة جداً.

عندما جئت للقاهرة كانت الهلالية قد ماتت، كان الشعراء قد أرسلوا أولادهم للكويت وغيرها من البلاد وعادوا ليعملوا سائقين على عرباتهم التي اقتنوها، ولم يعد أحد يورث السيرة لأولاده،، فقررت أن أنقذ ما يمكن إنقاذه، فعلتها غواية «نحن اسمنا المضروبين بالسيرة». كان هنا بعد ما خرجت من السجن مباشرة. خرجت في إبريل 67 قبل النكسة بشهور.

هل كنت تبحث عن بطل لا يهّزم أو بطل تستند عليه؟

- (صادفت لما البلد انكسرت، وأنا قلت لا علاقة لي بنلك، أنا لا حاربت ولا انهزمت).

في مرة كان عبد الحليم حافظ ذاهباً لليمن يغني للجنود، وهو من قدم لي الكاسيت الذي سجلت به الهلالية، ادعيت وقتها أنني ذاهب لجمع الفلكلور مثل أغنية (أنا كل ما أقول التوبة)، وكمال الطويل أهداني الأشرطة، رحت البحر الأحمر ووجدت هناك العبابدة، العبابدة هناك بدو عرب متخلطون (عرب ممزوجة بدم الزنوجة) قابلت واحداً كان كارثة، سجل معي، كان صياداً في البحر الأحمر - سجلت معه يوماً واحداً فقط، بعدها راح ولم يعد، اصطاد بالديناميت فمات - كنا في الحرب بعد 67، إلى الآن وأنا «منقوط» عليه، أخذت عنه «على مفارق ضحى» في الموت على الأسفلت.

كان يقول:

فوارق ضحى وقدموا الزاد

عبدين وأربع طواشي

فيهم صبية والخد وراد

بعينه نظرها الحباشي.

الحباشي هو الأسود الحبشي أبوزيد الهلالي - لغة لم أسمعها من قبل - لغة نقية على شاطئ بحر وجمهور غير محترف - قتلني عندما رحل.

ونزلت على قنا عندنا في البيت في المولد أيضاً - قابلت الضوي وابنه سيد الضوي في مقهى فقير، سألتهما: بتغنوا هلالية؟

- نعم.

- بس أنت بتاع عزيزة ويونس.

- ابني بيغني هلالية.

أمي دبحت لهم، وبدأت أول تسجيلاتي. سجلت أنا وسيد الضوي ليالي طويلة متواصلة - نأكل وننام، نقوم نسجل - كنا قبل النكسة - منعوا الديناميت بعد ما مات الواد الحلو.

«ذهبت لأبنود بلدي وهم معي - عسكرنا - البلد كلها جاءت تجري، عبد الحليم حافظ عاوزك، كان هناك تليفون واحد في الجمعية الزراعية، كنت غرقان في الهلالية».

وجدت أحمد سعيد المنيع الشهير في صوت العرب على التليفون، قال لي:

البلد هتحارب وأنت ماذا تفعل عندك؟.

كان بين خروجي من السجن وبين النكسة شهران تقريباً.

قلت له: «البلد اللي تحبس الأبنودي عمرها ما هتحارب. دول متفرغين يحاربونا احنا».

عبد الحليم قال لي: هنحارب.

قاعد عندك ليه، اكتب الأغاني وانت جاي.

كتبت الأغاني في القطار: ابنك يقولك يا بطل هات لي انتصار، وأحلف بسماها وغيرهما، حصلت النكسة، رحت السويس وقعدت هناك طوال حرب الاستنزاف - لكن عندما كنت أعرف أن هناك واحداً في آخر الدنيا يحفظ الهلالية أذهب فوراً. غويت المربع وبدأت طلاسم هذه الملحمة تتكشف أمامي، كنت أجد ناساً ترتجل:

يا عايقة يا أم خلخال يا زايده درج على جيلك

لما الخيل تقابل الخيل هركب كحيلي وأجيلك.

(كله شعر ولو مش مربع).

هربت من البطل المهزوم لبطلك أنت؟

- لا، كانت مهمة وطنية كبيرة - نداء داخلي - هنا شغل دولة يحتاج دولة مثل الاتحاد السوفياتي لتجمعه - وأنا جمعته بجنيهات قليلة - كنت قد أعدت كتابة «حراجي القط» في السويس مرة أخرى

ليس مهماً أن يتشابه الأبطال .. المهم أن تصدق البطل

بعد أن استولى عليه جهاز أمن الدولة، في حرب الاستنزاف بدأت أفك فك طلاسم ديوان «وجوه ع الشط» وأعيش ما بعد النكسة.

ألا تجد مفارقة في أنك ذهبت لتبحث عن بطولات البسطاء في «وجوه ع الشط»، البطل الفرد، ابن الشارع، وأنت تبحث عن بطل أسطوري في الهلالية؟

- لا. بطولات البسطاء ليست بسيطة، الفلاح المصري متهم طول عمره بأنه رجعي لأنه قن الأرض، مرتبط بالأرض وخائف أن تضيع منه، إبراهيم أبوالعيون بطل «وجوه ع الشط» كان قد زرع في بيته على القناة شجرة تفاح، لو مر طفل واقترب منها بحجر، كان من المكن أن يقطع رقبته، أما عندما أتت الدبابة لتختبئ في موقع خلف بيته قطع الشجرة وأخفى بها الدبابة عن عيون العدو.

حرب الاستنزاف أشرف حرب مصرية، شفتها ثانية بثانية، رأيت حماي وهو مهندس حاصل على نوط الشجاعة، رأيته يدخل الزيتية والصهاريج مشتعلة - ولولاه وغيره لاشتعلت باقي الصهاريج ودمرت السويس.

إذن بطل أسطوري على مرمى حجر أو قنبلة من بطولات الناس البسطاء؟

- حتى لحظتها لم أكن فكرت في البطل الأسطوري، كنت أجمع هنا العمل وقتها لأنه إبداع شعبي عظيم لا يعرفه الناس ومهدد بالانقراض.

- لم تكن عندي هذه الأهداف الرائعة - كانت الهلالية مهددة بالضياع - ولو لم أذهب لجابر أبوحسين واشتغلنا على العمل وسجلت معه لماتت الهلالية، وقلنا عليها: يا رحمان يا رحيم، كنت أجمع شيئاً في طريقه للانقراض، ومن يغنون الهلالية الآن يعتمدون على تسجيلاتي أنا وجابر أبو حسين، الانتقال الشفاهي لم يعد موجوداً.

إذن، جابر أبو حسين كان هو المصدر الرئيسي في جمع الهلالية؟

- نعم. لأن سيد الضوي وأباه كانا عضوين في فرقة جابر نفسه وأخذا عنه،



الهلالية ديانة.. والناس تستقي معلوماتها عن التاريخ والمعرفة منها

وهو من علمهما السيرة.

وجدتها فرصة لأجمع الغناء الشعبي بالمرة - كانت عندنا أوهام أن السد العالي عندما يتحقق ويحدث الري الدائم، ستتحول مصر كلها لدولة صناعية أيام عبدالناصر، وعليه فإن كل ذلك سيختفي وينمحي - خفنا أن ينمحي كل هذا التراث - خفنا على أغاني النورج والشادوف من الضياع - هناك ماكينات وأجهزة مختلفة، والصناعة ستغير القديم حتى الأغاني.

ما الفرق بين أبوزيد البطل الذي صنعته أسطورة شعبية وبين الأبطال الصعاليك الذين صنتعهم أساطير أخرى مثل علي الزيبق وأدهم الشرقاوي، وهم خرجوا من وسط الناس وواجهوا سلطة مستبدة وغيره؟

- الهلالية هي الوحيدة التي تعيش على قيد الحياة لأنها الوحيدة التي جسدت لهم وقدمت لهم البطل الذي يحلمون به، سيف بن ذي يزن كان يسخّر الجن، يضغط على زر فيستدعي كل شيء، الناس عرفت أن هذا كلام أونطة. الناس من الممكن أن تذهب لتحارب مثل أبو زيد وتحارب خلفه، أما الزيبق فهو فهلوي وشاطر لكنه لا يقنع الناس، لا يقنع أهل الريف والصعيد أنه بطلهم، حتى أدهم الشرقاوي وإن كان حاضراً للمقاومة ضد الإنجليز وغيره - عندما كان محمد رشدي يغنيه للناس في الصعيد يجتمعون له، لأن فيه مقاومة للظلم والإنجليز ولعمه - لكنه يسمع كعمل فني جميل.

لكن الهلالية ديانة، والناس تستقي معلوماتها عن التاريخ - والمعرفه منها، لذلك الشاعر في الصعيد كان بقيمة الواعظ في الجامع، قد ينفرون من الشاعر في النهار لكنهم في الليل يصلون تحت قدميه، لأنه حامل تراثهم وتاريخهم وتاريخ العرب والأشراف.

أسأل: كيف يتم تخليق البطل؟ في لحظة أم ظرف أم أن هناك معايير- عنترة مثالاً؟

- لا. المعيار الوحيد أنه من الممكن أن يكون بطلي وبطلك وتقبل به. تضحيات أبوزيد الهلالي ملحمة: لا توجد في سيره أخرى، عنترة مشكلته فردية - رجل أسود يريد أن يسلك طريقه كسيد - قضية العبودية ليست قضية يومية، عنترة تضحياته من أجل عبلة، كل التضحيات من أجل نفسه.

ما سر استئثار الصعيد بالسيرة؟

- لأنه قبائل عربية مهاجرة بالأساس وهنا عملهم - الهلالية قبائل خرجت من نجد - التي نقاومها الآن - الوهابيون وغيره- كان فيهم شراسة - هلال وسليم أول من ارتد وحوربوا - قبائل وحشية - احتفظ الشعب منهم بشجاعتهم وبسالتهم في الحروب وكساهم بصفات أشك أنها صفاتهم الحقيقية - فكرته عن نقاء العروبة الأول - فكرته عن الإسلام في أوائله.

القصايد والأغاني والمربعات الخاصة بالهلالية كانت في الأول بعامية أهلها، هل تغيرت السيرة بلهجة الصعيد؟

- لهجة الهلالية أظن أنها من الأشياء الباقية من لهجات العرب القديمة، العربي عندما هاجر من الجزيرة إلينا أتى ومعه لغته وتقاليده وحروبه وميراثه - من المؤكد أن النيل غير فيهم - لكنها ما زالت.

هل طغى ظل البطل الأسطوري إلى الحد الذي جعلنا لا نرى جيداً؟

- الثوار والمثقفون واقعون في خطأ، أنه بمجرد أن يصحوا من النوم سيجدون عبد الناصر، هذا أكبر خطأ. لم نفعل شيئاً في 52، عبد الناصر فعلها وحده - غيَّرها من انقلاب لثورة - لكنه بعدها كتفنا وحبسنا - يروح ويحارب ضد الرجعية والاستعمار وينتصر- يعود ليجدنا مكتفي الأيدي- لم نتعلم الخطوة الثورية، علم الخطى الثورية، لأنه كان يفعل كل شيء وحده، السادات بضغطة زر غيّر الدنيا، ما أريد قوله إننا لم نكن جنود عبد الناصر وهو أيضاً لم يقبل - كان عسكرياً، وبينه وبين الجماهير مسافة ويخاف منها أيضاً.

نحن الآن أمام سؤال جديد، نحن أمام البطولة الجماعية حيّة متجسدة، هل هذا أفضل؟ هل نحن أمام قيمة إيجابية أم سلبية؟

- البطولة الجماعية في الثورة أفضل لأنه لم يتسلط عليها أحد وادعى أنه فعلها، هذا من جانب، من جانب آخر تشعر أن الشعب المصري بخير من خلال أبنائه، وأن التربية الثورية لم تذهب سدى، لكن هناك عيباً شديداً فيها أنه ليس هناك حزب شعبي ينظم الناس التي انطلقت ضد النظام السابق ويضع كل واحد في مكانه كما فعل الإخوان -، فهم منظمون



الجماهير عمياء والجوع كافر..
وعلى السلطة أن تبتعد عن خبز الناس

(الآن يشيلوا واحد ويضعوا آخر - ليس مهماً أن يكون متخلفاً أو غبياً أو لا يفهم، المهم أن يحرس المطرح، يضعوا وزيراً للإعلام لا علاقة له بالإعلام، لكنه يصبح وزيراً لأنه إخواني)، لمجرد أنني إخواني أصبح رئيساً لنقابة الصحافيين، طالما أنا إخواني أصبح وزيراً. المصيبة الحقيقية عندنا هو ما حدث للشباب، أتوا بوزير للشباب من عندهم، تسلطوا وبسطوا تسلطهم على مراكز الشباب تحديداً وعلى مستوى الجمهورية كلها، هذا هو الشيء المخيف وهنا هو أخطر شيء. وتتم حالياً عملية أخونة المكان كله.

هل حلت البطولة الجماعية محل البطل الفرد؟

- لا بد في النهاية من قيادة - البطولة الجماعية مقتل أيضاً كما قلت، ماذا يحدث لو رجع من نزلوا الميدان لبيوتهم، هل هناك التزام؟ لا يوجد التزام، ليس ثمة ما يربطني بك على الورق، نحن أصدقاء - (بينما نحن في الحقيقة كل التزاماتنا بالأساس هي التزامات فكرية)- لا يجب أن نتمم على بعض في الميدان نهاية كل يوم - لا يوجد ثواب ولا عقاب- يوجد احتفاء أو تجاهل لكنهما لا يؤديان لغاية، لا توجد نقاط محددة ولا خط سياسياً ولا اتصال ولا إطار جماهيرياً- العملية سداح مداح - مشهد الميدان في آخر الليل: خيام تعيسة نائمة في المجهول، بعيدة عن الموضوع، خذ عندك ذكرى التنحي ليست لها علاقة بالواقع العملي الحقيقي، مهما فعلت لن يخرج الناس من البيوت لأجلها - تخيل لو أن أحداً قال اليوم سننزل ضد الجوع أو أي شيء يمس حياة الناس، ستجد أن الناس أرسلت أبناءها فوراً- مرسي لن يسقط بشعار يسقط مرسي، لن يسقط بالإنشاء.

ألهذه الدرجة أنت خائف من الجوع وتداعياته؟

- أنا أوقن أنه إذا قام الجوعى - أصحاب الجوع - فستكون ثورة عمياء ستحرقنا أنا وأنت، وتحرق من ظلمهم ومن لم يظلمهم - الجماهير عمياء والجوع كافر، وعلى السلطة أن تبتعد عن خبز الناس.

حتى فيما سبق الناس لم تخرج إلا من أجل الخبز.

(الناس كانت دايخة على ريحة بطل) هل ما زلنا ننتظر بطلاً؟

- الناس تنتظر بطلها طبعاً، حتى ولو لم يكن فرداً، حتى لو كانت بطولة جماعية- انظر للبرازيل وماليزيا وغيرهما، أتحدث عن جمع الناس، وجودهم وقيدهم في دفاتر غير دفاتر التموين وكشوف البركة - أتحدث عن الالتزام، وبدونه لا فائدة.

ما نراه هو: رقصة الزار القديمة الفرعونية على الخصيبة السنسية لما يجتاحها الألم/ لما تغمرها الإهانة والقدم/ رقصة الزار العظيمة الحميمة لحد فكرناها ثورة/فرق بين رقصة وثورة/ لا جاية فوق حصان، ولا في لحظة زمان هتهب نبته في الغيطان/ ولا رجل في رقصة حافية في مهرجان/ هي هادية تيجي هادية وصوتها دامي/ تعدل الكداب وتقبض على الحرامي/ تعرف الناس مش كتل، تعرف الناس بالوجوه والأسامي.

هل هناك زعيم الآن يقدر على إلزام الناس بالالتزام، من أين سيخرج هذا البطل؟

- شوف، المعركة الآن بيننا وبين الإخوان، بيننا وبين الغد هناك بحر قادم من الدماء، هم يريدون مصر لهم ونحن نريدها لنا، نحن لن نفرط وهم أيضاً، ولا سبيل إلى الحل إلا بالدم، في هذا الحوار العنيف سوف تولد قيادة رشيدة من الممكن أن يستمع الناس لها - في النهاية سيولد قائد. صدقني: المعركة لم تبدأ بعد - الثورة حتى الآن بروفة، إرهاصات - العرض لم يبدأ - الثورة الحقيقية لم تبدأ بعد، نحن على أطرافها - صحيح قلنا نحن نستطيع أن نعمل، لكن لا توجد نتائج حقيقية على الأرض، لأن الثورة خطفت من قبل الإخوان. هم يحاولون أن يسابقوا الزمن، لكن لأنهم رجعيون لن يقدروا على الشعب المصري الفرعوني؟

هل هناك مبالغة في تصوير الإخوان كأعداء للوطن؟

- هم أبناء فكرتهم عن الوطن، الوطن عندهم ليس مصر، مصر بقعة في دولة الخلافة الإسلامية الكبرى، لا يستعملون كلمة وطن ولا يحبونها، لا يرونه من أساسه، لا بأس عندهم أن يحكمنا واحد أفغاني.

ما الفرق بين مشروعهم للأمة الإسلامية ومشروع عبد الناصر؟

- عبد الناصر حركة تحررية - أما هم فأول ما فعلوه وضعوا يدهم في يد العدو- «ظبّطوا» المسائل مع إسرائيل وأميركا، الصورة مفزعة - مشروع قناة السويس خط أحمر - أليست سيناء مخططاً! هناك مخطط كبير للاستيلاء على سيناء وسيحدث، وهنا مقتل الإخوان.

لماذا لم يبرز بطل من رجال الدين؟

- لا، هناك القاضي بودير، قاضي العرب، له دور كبير، هو من يجيب عن السؤال: نخوض الحرب أو لا نخوض، الشورى كانت مقسومة على ثلاثة: القاضي والجازية وأبوزيد الهلالي - وفوقهم حسن الهلالي وهو من يحسم الاختيارات في النهاية - والقاضي بودير كان يمثل البطولة والدهاء والدين.

والذين يموتون كل يوم.

- الشباب الذين يقتلون الآن هم خيرة الأبطال.



عبد السلام بنعبد العالي

الأبطال الجدد

«لم يعد البطل نموذجاً. لقد غدا معضلة، معضلة بالنسبة لنفسه، وبالنسبة للآخرين».

ج- ب فرنان و ب.فيدال ناكي

ليس أبطالنا اليوم هم أولئك الذين طالما جسدوا أحلامنا الجماعية، وكرّسوا الولاء للوطن وغنوه وجدّدوه، فمثلوا استمرارية الجماعة عبر ذاكرة مشتركة، شأن عمر المختار، والأمير عبد القادر، وجميلة بوحريد، وعبد الكريم الخطابي.. لطالما دفعتنا هموم الحاضر لأن نستعيد أمجاد هؤلاء ضماناً للمستقبل. لكننا الآن نكتفي بأن نجعل منهم أبطال سينما، على غرار سوبرمان وباتمان وسبيدرمان..وفق أسطورة متجددة مستنسخة عن الأساطير القديمة. في وقت سابق، عندما تقلص دور البطل في الحياة الجماعية، صار شخصية من شخوص الأعمال الأدبية، المسرحية والروائية، وها هو اليوم يغدو من شخوص فيديوهات الألعاب، ومسلسلات التليفزيون، وأفلام السينما.

أبطالنا اليوم وجوه جديدة سريعة الزوال، مهمتها أن تخلق الإجماع حولها لفترة من الزمن لا تتعدى بضع سنوات. وهي وجوه نستقيها أساساً من ميدان الرياضة، وكرة القدم على الخصوص، ومن مجال الغناء والسينما، لكن أيضاً من بين الحاصلين على الجوائز في مختلف الميادين.

لم يعد البطل ذلك النموذج الذي يتميز بنبله وشجاعته وقوته، والذي يرى فيه كل منا أحلامه ويستقي منه نماذجه، لم يعد اسمه مقترناً بالذاكرة المشتركة، وإنما صار يعرف بإنجازاته وتحقيقه للأرقام القياسية، ونجاحه في الكاستنغات والأوسكارات، وحصوله على الميداليات والجوائز. لقد حلت «بطولة الإنجازات» محل البطولات الأخرى التي كانت قائمة على التضحية والشجاعة و«فضائل الحروب»، وتركت هاته لعالم افتراضي يشخّصه أبطال الصورة بمختلف تجلياتها، ابتداء من «الصور المتحركة»، حتى صور الشاشات الصغرى والكبرى.

لكن، هل يغيب بالفعل الهاجس الجماعي في هذا التحوّل الذي غيّر من حياة البطل وقيمه ومكانته؟ أليست هناك بقايا من وظائف البطل التقليدي، بل ومن بنية صنع الأبطال ذاتها؟ على أية حال، فحتى إن كنا أمام البنية ذاتها، فلا بد وأن تتأثر بالمدّ الفرداني الذي يطبع حياتنا المعاصرة. فعندما يحل لاعب كرة القدم محل الجندي أو الشهيد، فإنه لا يستبعد هاجس «الانتماء إلى الوطن». كل ما هناك نوع من التكييف للشعور بهذا الانتماء، وليس إقصاءه والقضاء عليه. يتعلق الأمر، على حد قول أحد الأنثربولوجيين، «بأفول الطابع المؤسسي، وانبثاق منظومة وجدانية من الارتباط والولاء، واتخاذ اختيارات القيم والأبطال الذين يجسدونها طابعاً فردانياً، إلا أن هذه التحولات تحافظ على آليات صنع الأبطال القديمة ذاتها». فعندما يرفع الرياضي اليوم من أعلى المنصة علم الوطن، فإنه يبرهن على أن ما يهمّه، وراء الإنجازات التي يحققها، هو، وكما يردد دائماً، «رفع راية الوطن». فالإحالة إلى الوطن ما زالت قائمة، والحرص على «خلق الإجماع» مازال هاجس البطل الجديد.

بل إن ظروف الصراع ذاتها التي كانت تطبع ميلاد الأبطال ظلت مترسخة. كل الأبطال يظهرون في سياق من التعارض والمواجهة: ففيما مضى كان البطل يقوم ضد الخصم الذي يهدد الجماعة في هويتها ووحدتها، بل وجودها، واليوم مازال البطل رمزاً للجماعة في ذات السياق من المواجهة والمنافسة، كل ما في الأمر أن «الحروب» التي يخوضها أبطالنا الجدد ليست هي التي يدخل غمارها الجندي، وإنما هي «حروب» ومنافسات من طينة أخرى، إنها سباقات حول الرمزيات تستهدف انتصارات على الذات وعلى الآخرين، وتروم تحقيق الأمجاد الثقافية، والظفر بالجوائز العلمية، واكتساح «الأسواق» العالمية، والتسابق نحو تحقيق الإنجازات العلمية والتكنولوجية، والسبق إلى غزو الفضاء وتحطيم الأرقام.

وعلى رغم ذلك، فإن عوامل مستجدة أخذت تطبع «صناعة الأبطال» في عالمنا المعاصر. هناك عنصر جديد يكمن اليوم وراء هذه الصناعة لم يكن له أيّ دور فيما مضى، هو عنصر الصورة والإعلام. وراء هذه الوجوه الجديدة للبطل، المنظومة الإعلامية بكل أشكالها، هي المنتج الأساس لهذا النوع من الأبطال، وهي تنحو في ذلك منحيين: الاحتفاظ بالأشكال التقليدية للبطولة بما تنطوي عليه من قيم، وما تختزنه من قوة وعنف، وإيداعها عالماً افتراضياً يوكل لمختلف منتوجات الصورة ابتداء من «الصور المتحركة»، وألعاب الفيديو إلى الشاشات الصغرى والكبرى، ثم العمل على إنتاج بطولات سهلة الاستهلاك، سريعة الزوال، تغذي اليوميّ، وتخضع لقانون الموضة، فترعى الانتماء إلى الجماعة لحظة بلحظة من غير هاجس تخليد الأسماء، وربط الحاضر العابر بالماضي المتجذر العريق.

ينبغي بداية أن ننحي جانباً الرؤى التي تحقر من الذات العربية مدعية أن مخيلتها عاجزة عن فنون السرد التي تموضعت في بنيتها سيرة الأبطال على تنوعهم، وهو ما يؤكد، عكس ما يزعم بعض المستشرقين الأوائل أن العقل العربي ليس عقلاً تجزيئياً، لا يعرف الملحمية بخيالها المجنح وتاريخيتها الواقعية

تجليات البطل الشعبي بين التاريخ وجماليات السرد

مسعود شومان



نستطيع أن نسد شواغر التاريخ من خلال قراءة سير البطولة الشعبية في عدد من التجليات عميقة الدلالة، وأن نقرأ بإنصاف ثقافة شعوبنا العربية المهمشة حين حملتها للبطل ليرسخها، مؤمناً بمجمل عاداتها وتقاليدها ومعتقداتها، راسماً جغرافيا للذات العربية في السير الشعبية، وكلها تشير إلى بطل له ملامحه وبنيته ووظيفته.

ويمكن أن نرصد تجلي البطولة ومن يقوم بها في عدد من السير، بعضها انتسب تسمية للبطل نفسه، وبعضها حمل اسم الجماعة صانعة البطل بعد أن أهلته لينوب عنها في الدفاع عن مقدراتها وثقافتها، من هذه السير: عنترة بن شداد - حمزة العرب أو حمزة البهلوان - الأميرة ذات الهمة - الظاهر بيبرس - السيرة الهلالية أو سيرة أبي زيد الهلالي، التي لازالت تواتر رواياتها حتى الآن لتمثل الجانب المأثور من تراثنا السيري وأبطالها الذين لا يمثلون مجرد شخصيات في أسفار شفاهية، لكنهم الوعاء الذي انصهرت فيه فكر أمتهم وثقافتها، لذا فالبطل يعد تمثيلاً للجغرافيا التي يتعرفها أو يملكها أو يخبرها قبل وبعد فتح الأرض، وتمثيلاً للتاريخ الشفاهي الذي ينسرب بين ظلال الكلمات ليكون معيناً للمؤرخين في رأب الفجوات التاريخية عبر إعادة البناء، وتمثيلاً للمعرفة والخبرات والتصورات التي تدلنا بقوة على ملامح أمة بكاملها في مستوييها التاريخي والجمالي.

كل هذا يتحرك به البطل متماهياً مع جماعته الشعبية أو وطنه أو أمته، والبطل الشعبي يمر بمراحل تكوينية هي التي تجعل منه دون غيره بطلاً، وهو فيها لا يكون بطلاً نمطياً على طول الخط في بنية السيرة، لكنه قد يمر بحلقات أو مراحل زمنية أو بنى وظيفية يتشكل فيها وتنمو خبراته ومعارفه، فالبطل الشعبي ليس بطلاً أسطورياً، بل نراه يمشي على الأرض، ويمارس الحياة الإنسانية بين جماعته، ويؤثر في الأحداث، وينهزم ليعاود النصر، وقد يكون ضحية ليتحول إلى صيغة الفاعلية والبطولة من جديد.

في هذه المراوحات ومنها ينبني وعي البطل الشعبي، وذلك خلال دورة

حياة كاملة تبدأ بالميلاد الغرائبي الذي قد تتبدى فيه إمارات المعجزة، وإشارات البطولة، ثم مرحلة التعيين شكلاً وقيمة في الوجود، مروراً بالتنشئة الاجتماعية التي تحاط بمشكلة أو عوائق تسهم في اغترابه، فيما يسمى بالمرحلة الاغترابية، وهي التي يعيش فيها على هامش الوجود ليبدأ ومعه أقداره والسياقات الاجتماعية في إمداده بسبل التعلم ووسائل المعرفة التي تسهم في تحقيق ذاته الفردية، وهي العماد الذي يبتلع ذات الجماعة فيصير البطل والجماعة ذاتاً كلية واحدة، تختزن ضميرها الجمعي، الأمر الذي يصب في خانة الاعتراف الاجتماعي بالبطل حين تتحقق ذاته/ذات الجماعة في مكان وزمان متعينين يشار إليهما بالبنان، بل يشار للبطل بوصفه صار علامة اجتماعية دالة لا شك في إمكاناتها وقدراتها على الفعل.

ومن الاعتراف الاجتماعي ينمو البطل وتتسع إماراته وإشاراته وخبراته فينتقل إلى الاعتراف القومي، محققاً ذات جماعته ليصير صورتها العامة في مواجهة الآخر، أياً كان شكله، ووصفه، ولا يخفى هنا على الرائي والمشارك في الأحداث أو السامع للحكاية وتسلسلها وتوالد فروعها السردية أن البطل قد تثبت في الأرض وبين جماعته وفي قلب أمته، يدعمه في ذلك مرحلة أخرى تبدأ في الصغر وتنمو بوعيه، هي المرحلة الدينية التي يحقق من خلالها بطولة يكون مقودها الدين، وتتسع الصورة حكياً وواقعاً ليختلطا حين نلمح البطل وهو يمر بمرحلة الاعتراف الكوني أو الإنساني، ليحقق بطولة تكون شاهدة على وجوده كأيقونة وجودية وعلامة في تاريخ الإنسانية، وتكون نهايته من صنع القدر، أما الجماعة فتمارس الحكي عبر صيغ السرد الشفاهي أو الشعر أو عبر انسجامهما معاً.

ويسلح الرواة- معظمهم بأخلاق أبطالهم، بل إن بعضهم يسمي أبناءه بأسماء الأبطال، وينبغي هنا أن نشير إلى أن حكايات البطولة تتشابه في بعض حلقاتها، وإن اتسعت في السير الشعبية عنها في الحكايات والمواويل القصصية التي تحكي عن بطولات ليست في طول السير الشعبية زمنياً وليست في عمقها دلالياً، ونستطيع في هذا السياق أن نشير إلى موال: أدهم الشرقاوي - متولي بطل جرجا - ياسين وبهية - حسن ونعيمة - البطل ماري جرجس - شيخ العرب/السيد أحمد البدوي- ابن عروس التي صورت المربعات الشعرية وبعض حكايات الجماعة الشعبية بطولته، ولا تخلي السير والحكايات مساحتها كلها للبطل وحده، لكنها ترصد بجانبه المرأة كبطلة في حياته أو سبب من أسباب تحوله أو انتزاعه للبطولة سواء كانت أماً أو حبيبة.

كما ينبغي أن نشير هنا إلى شخصيات البطولة المساعدة والتي لا تأخذ البطولة صورتها المضيئة بدونهم أو دون تحركاتهم وأفعالهم، فشخصيات البطولة المساعدة ترتبط بالبطل ارتباطاً يكاد يكون عضوياً، فالبطل المساعد يتسق عقلاً وجسداً وحركة مع البطل الرئيس في عدد من سيرنا الشعبية، ويقدم ملمحاً بطولياً يضيف إلى فاعلية البطل أو إلى الأحداث تطوراً جديداً لا يمكن أن يأتي دون هذه الشخصية، ومعظم شخصيات البطولة المساعدة تتسم بالدهاء والحيلة والقدرة على فك الأسحار والطلاسم ومعرفة ضروب الغيب، وهي أمور قد لا تتوفر في البطل فيكون على شخصيات البطولة المساعدة أن تقوم بها، وهو ما نراه في شخصيات الحكيمة عاقلة وبرنوخ الساحر في سيرة سيف بن ذي يزن وشخصية شيبوب في عنترة، وتقوم شخصيات البطولة المساعدة بدورها غير منتظرة لمقابل نظير مساعداتها، بل تبدو كما لو كانت تؤدي دوراً بطولياً هي صاحبة القرار فيه.

وإذا تأملنا هذا النوع من الأبطال سنجدهم وقد تحولوا من الاختلاف أو العداوة إلى مصاحبة البطل والتحرك في كنفه للوصول إلى هدف الجماعة وتحقيق حلمها الذي يتجلى في الواقع في عدة صور يمكن أن نرصدها في الثقافة والعمران والفنون وأدوات الحرب وطرق الزي ولغة الحب، فحين تستمع وتشاهد أحداث السيرة الهلالية التي مازالت تروى حتى الآن فإنك ستلمح العفرة التي تشب قادمة من الصحراء، وإذا استمعت معي إلى مربعات الهلالية سترى «البطل الهلالي» وهو يشن حربه، وإذا أرقتك أصوات السيوف وهي تسحب من الأغماد فثق أن أصوات الربابات المصاحبة للراوي قد احتدت لتهيئ الحضور لمشاهدة إحدى المعارك بين دياب بن غانم وبني هلال، وإذا رأيت حكمة في صورة امرأة لها ثلث الشورى تأكد أن الراوي يستدعي الجازية لتقف أمامنا شاخصة بجمالها وحكمتها، وإذا عاينت البلاد والعباد في الحكي فاعلم أن السيرة ترسم أبطالها لتزوج التاريخ بالخيال، فالبطل ليس صورة مفارقة للواقع، ولكنه ليس واقعاً محضاً، وليس خيالاً مجنحاً في اللانهائي فيصير بطلاً أسطورياً لا ملحمياً، وليس تاريخاً يمكن رصده بدقة المؤرخ الحق، لكنه يكمل شواغر التاريخ، وليس جهما تحركه قوته فحسب، لكن وعيه الإنساني الذي ربته جماعته عليه هو الذي يحركه باتجاه قضية عامة لا تخص ذاته الفردية، إنما تخص ذات الجماعة وكينونتها وطموحه للرقي بأفرادها، فهل نستطيع استعادة أبطالنا عبر استلهام قيمهم، عاداتهم، تقاليدهم دون استنساخ، ولكن عبر منظومة من القيم تعلي من شأن البطل الذي يدرك ما تعانيه أمته ليقود أفرادها، صانعاً ملحمة جديدة تضاف إلى ملاحم البطولات الشعبية العربية التي مازالت قبساً قيمياً وجمالياً لا غنى عنه في قراءة تاريخنا وواقعنا هنا والآن .

للمزيد يمكن قراءة: فاروق خورشيد، أضواء على السير الشعبية العربية، المكتبة الثقافية العربية، القاهرة، 1964 - د. محمد رجب النجار، التراث القصصي في الأدب العربي (مقاربات سيسيو- سردية)، المجلد الأول، ذات السلاسل للنشر والتوزيع، الكويت، 1995 - محمد جبريل، البطل في الوجدان الشعبي، سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية ع (53)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2000 - د. مصطفى جاد، الشخصية المساعدة للبطل في السيرة الشعبية، سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية ع (114)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2007 .



أحمد مصطفى - مصر

تحولات «البطل» في الرواية العربية

د. فيصل دراج

البطل في الرواية، ظاهرياً، شخصية - مركز، تدور حولها شخصيات ثانوية، تضيئها وتستضاء بها، وتنتج معاً فعلاً روائياً، يعيد تعريف الشخصيات جميعاً. يبدو البطل، في هذه الحدود، شخصية - مرتبة، يقرر عن ذاته وغيره، كما لو كان أباً يستأثر بالكلام ويمنعه عن غيره. بيد أن هذا التعريف، الذي يخلط بين الرواية والحكاية، يتغافل عن أمرين أولهما: الفعل الكتابي الذي يستدعي النثر الروائي، الذي تأخذ منه الرواية خصوصيتها ويعيّن اللغة الروائية، تالياً، مدخلاً واسعاً إلى الفضاء الروائي.

وإذا كان للغة قسطها من البطولة الروائية، إذ اللغة أداة توصيل وموقع لإنتاج المعنى وما يتجاوزه، فإن حيزاً من تلك البطولة، وهنا الأمر الثاني، يذهب إلى «منظور العالم»، الذي يحايث اللغة ويستولد بطلاً، واسع المرتبة أو لا مرتبة له، ذلك أن معنى البطل لا ينفصل عن منظور العالم ولا يكون إلا به.

يضيء «المنظور» دلالة البطل في طبقاته المختلفة، منفتحاً على أسئلة لاحقة، لأن «المنظور» لا وجود له بصيغة الفرد، فهو موزّع على «خيارات فكرية متنوعة»، إن صح القول، وعلى حقب اجتماعية متعارضة، تسقط «بطلاً» وتعلي من مقام بطل آخر، فملامح البطل من ملامح زمانه، ولا يوجد «مستقراً» إلا إذا كان بطلاً فارغاً.

ولعل التحولات الاجتماعية، التي تستدعي أبطالاً وتطرد آخرين، هي التي تسمح، وفي حدود الرواية العربية، بفكرة عنوانها: تحقيب أشكال البطل في الرواية العربية، ارتبط بها: الشكل التنويري للبطل، الذي أخذ به هيكل في روايته «زينب» وطه حسين في «دعاء الكروان»، والذي أجاره محفوظ، بشكل مضمر، في روايته التاريخية الأخيرة: «العائش في الحقيقة»، حيث الدعوة إلى العدالة ضرورة، وحيث العدالة الضرورية طريدة، إلى أجل. وإلى جانب هذا الشكل، الذي ينتمي إلى «الواقعية»، جاء القريبون من الماركسية بما دعي ذات مرة: البطل الإيجابي، الذي ينتصر قبل ذهابه إلى أعدائه الطبقيين، ملبياً «تقدم التاريخ». جسّد البطل الأخير السوري حنا مينة، والجزائري الطاهر وطّار، واقترب منه، مرتبكاً، العراقي الراحل غائب طعمة فرمان. وجاء القوميون، الذين يحسنون الخطابة قبل غيرها، ببطل طريف نسبوه إلى «جيل القدر»، بلغة السوري مطاع صفدي. وكان لليبراليين بين هذا وذاك بطل آخر، وجد لنفسه مكاناً مريحاً ومحترماً في أعمال الفلسطيني جبرا إبراهيم واللبناني توفيق يوسف عوّاد.

1- البطل الروائي في وجوهه المتعددة:

انطوى البطل في الرواية العربية، منذ بداياتها الأولى، على دلالة مزدوجة: فهو تجسيد لفرد تنتظم حوله العلاقات الروائية، وإعلان عن سياق تاريخي، يسوّغ وجود البطل ويضيء دلالته. بل إن في السياق التاريخي العربي، الممتد من أواخر القرن التاسع إلى مطلع

الألفية الثالثة، ما يؤكده بطلاً مسيطراً، يستدعي «الفرد» بهدوء أو يطرده بعنف غير مسبوق. وما الحديث عن السياق، في شرطه العربي، إلا إشارة إلى قضايا ثلاث على الأقل: مبدأ «الجماعة»، الذي يرى في «الفردية» خروجاً على إرادة مقدسة لا تقبل بالمفرد وإرادته، والاستبداد السلطوي الذي عيّن، ويعين ذاته، «جماعة» أخرى، لا يجوز الخروج على أعرافها، وهناك الأثر الخارجي الذي ينوس بين الصهيونية والإمبريالية المتجددة.

ولعل هذا الثالوث المقدس، الذي يقمع المتخيل الروائي بأقساط مختلفة، هو الذي جعل الرواية العربية، منذ بداياتها، تواجه الواقع المسيطر بـ«الاسم العلم»، كما لو كان الاسم في ذاته تصريحاً بولادة كتابة يأتي بها «الفرد» وتستعصي على «الجماعة»، بل إن في «استراتيجية التسمية» تصريحاً بـ «خالق إنساني» من نوع خاص، يأتي بمخلوقات متنوعة ويسوق أقدارها. تجلى ذلك في عمل محمد المويلحي «حديث عيسى بن هشام» الذي ولد مطلع القرن العشرين، وجاء بعده حافظ إبراهيم بكتابه: «ليالي سطيح» موقظاً اسماً قديماً يفد إلى زمن الاستعمار الإنجليزي، ولحق به اللبناني أمين الريحاني في «كتاب خالد» طامحاً إلى «نبوة جديدة»، وأتى عبد القادر المازني بـ «إبراهيم الكاتب»، وكان هناك العقاد بعمله الوحيد: «سارة»... ومع أن في الاسم إعلاناً عن عنوان رواية، فقد كان فيه ما يحيل على فرد ينفصل عن الآخرين، ويؤكده انفصاله بطلاً ثنائي البعد: بطلاً تدور حوله الأسماء الأخرى، وبطلاً يمشي وراء ذاته ولا يقتفي آثار «الجماعة»، التي تزهد بالإرادات المفردة.

ردّ الروائي الوليد على السياق الراكد ببطل وليد، يحتج على «الفارس القديم» ويرتبط به مستقبل «واجب الحضور». بدا الاسم العَلَم، في النص الروائي، بطلاً لكتابة جديدة، ووجهاً لزمن اجتماعي قادم، لا سبيل إلى ردّه. صاغ الاسم، في دلالتيه، مبتدأ فكرياً - جمالياً عنوانه: الصبي الواعد، الذي ينتمي إلى ذاته وإلى زمن مرغوب وإلى كاتب حديث هو: الروائي. اتكأت الرواية العربية، زمناً طويلاً، على مجاز الصبي الواعد، الذي يحمل في براءته براءة أقرب إلى البشارة، بدءاً بصبي نجيب استهل به هيكل «زينب» وصولاً إلى صبي لاحق وزعه غسان كنفاني، على روايته: «ما تبقى لكم».

نقض نجيب محفوظ، روائياً، «دولة الاستقلال الوطني»، قبل أن ينقضها علماء الاجتماع والسياسة العرب

ولما كان في «تعاليم الجماعة» ما يكتفي بتجريد يتلوه تجريد، كان على الروائي الوليد، الذي يستولد الفرد من «دوره التحريضي» الضروري، أن يأتي بفرد واضح المعالم، محدد الاسم والوجه والسلوك، تعبيراً عن «ديموقراطية وليدة»، تحتضن «البطل الروائي»، وتنشر شكلاً جديداً من البطولة. ليست ملامح «البطل الروائي» المحددة زخرفاً جمالياً، بقدر ما هي ترجمة لمنظور ديموقراطي، يعترف بإنسان لا يمكن اختصاره إلى نعوت مجردة: الأخ، الأخت، الأبناء... ولهذا اجتهد توفيق الحكيم في تفاصيل الأنثى الجميلة في «عودة الروح»، ونفذ المازني إلى عالم الإنسان الداخلي، في «إبراهيم الكاتب»، وصاغ توفيق يوسف عواد صبياً أقرب إلى الأغنية في عمله «الرغيف» - 1939. حاكاه، بعد أكثر من عقد من الزمان، عبد الرحمن الشرقاوي، في «الأرض»، التي ستضيف إلى «الصبي الواعد» مقولة جديدة هي: «البطل الإيجابي».

يفصل ما سبق، ولو بقدر، بين البطل الروائي والبطل في الرواية، إذ في الأول ما يقترح إنساناً عادياً موقعاً للبطولة، وإذ في الثاني مقولة جمالية، تعيد ترتيب النثر والشعر وأصداء التاريخ ودوائر الحوار. والبطل الروائي، في الحالين، مغترب، متمرد، يلتحق برفضه، ويسير مع فردية حرّة يسخر وجهها الصريح من الأقنعة المتوالدة. غير أن محفوظ، الذي كره الاستبداد وما هو أقل منه، نقل البطولة لاحقاً، من الفرد المغترب إلى المبدع الروائي ذاته، معيناً الشكل الروائي أداة رفض ومقاومة في «أولاد حارتنا»، حيث المعيش اليومي يجهر بحقيقة «الكتب»، لا يحيل على الكتب ولا تحيل الكتب عليه، فالمعيش والكتب متطابقان، ولا ضرورة لتبشير جديد. قاده التكرار الساخر إلى شكل ملحمي في «الحرافيش»، حيث اختصر الزمن الإنساني الطويل، في «لحظة مستبدة ذاتية التوالد»، في انتظار مدينة فاضلة تتلامح في أثير غائم الحدود. أسس القمع السلطوي، كما مواجهته كتابة، لأشكال جديدة من الكتابة الروائية، وأصبح الشكل الروائي بطلاً للكتابة الروائية.

نقض نجيب محفوظ، روائياً، «دولة الاستقلال الوطني»، قبل أن ينقضها علماء الاجتماع والسياسة العرب، واضعاً الحدود بين «ما قبل» و«ما بعد»، إذ في الدولة الموعودة ما يكسر الفرد ويعبث بالروح. ومع أن نصه «اللص والكلاب»، في كثافته المدهشة، كان بداية من بداياته المتجددة، فقد كان مستهلاً لمقولة: البطل المغترب، المعبّر عن الاغتراب السياسي، الذي لف العالم العربي من «الماء إلى الماء»، مروراً بأرض الكنانة. ولم تكن نصوص جمال الغيطاني وبهاء طاهر وصنع الله إبراهيم، رغم الفروق التي تفصل بينهم، إلا امتداداً نوعياً لنص محفوظ، الذي سمح، منذ منتصف الستينيات، بالحديث عن: ظاهرة الرواية المصرية، التي حاورت السياسة بالتاريخ، وحاورت السياسة والتاريخ بمعيش يومي لا تفارقه الهزائم. التحق بهذه الرواية، التي دارت حول البطل المغترب، مبدعان لأعمالهما مناخ خاص: محمد البساطي، الذي كتب عن بطولة التفاصيل واللامع الذي بنى من فتات الأشياء عالماً من المذاق، ومحمود الورداني، الذي تابع النظر المحفوظي حتى روايته الأخيرة: «بيت النار».

تكشّف البطل الروائي، في المسافة الفاصلة بين هيكل والغيطاني، في أشكال روائية متوالدة يساجل بعضها بعضاً، إذ في «الزيني بركات»، الراجعة إلى تاريخ قديم، ما يستأنس بـ «أولاد

حارتنا»، وإذ في «الموت في المنفى» لبهاء طاهر إشارات من رواية «الشحاذ» لنجيب محفوظ. بدا البطل، في هذه الحدود، تجسيداً لليومي المعيش وتعليقاً عليه، بقدر ما بدا الشكل «مضموناً» واحتجاجاً على مرحلة قاهرة. ساءل عبد الرحمن منيف خراب السلطة في نصه الطلق والطليق «النهايات»، وقرأت هدى بركات آثام الحرب الأهلية في لبنان برواية «أهل الهوى»، وهو أجمل نص سجّلته روائية عربية، ونفذ المغربي سالم حميش إلى قرار السلطة القاتلة، في عمله «مجنون الحكم»، الذي بينه وبين «الزيني بركات» وشائج قربى،... أسلم «الصبي الواعد» بطولته إلى مستبد، لا زمن له، أجهز على روح السجين في «خماسين» غالب هلسا، وبدّد كيانه في «يالو» لإلياس خوري، الذي أنتج مع غيره متواليات روائية عن بؤس الحرب الأهلية. في مواجهة الممارسات السلطوية، كما ملاحقة الواقع وتبدّلاته، خلق الروائيون العرب أشكالاً روائية أكثر مرونة واتساعاً، تصدم القارئ، وتساجل الماضي، وتأتي بجماليات لغوية متجددة.

وإذا كان روائيو «ما بعد محفوظ» قد ساجلوا رواياته من موقع حميم، فقد شاء المصري إدوار الخراط أن يساجل محفوظ، كم المحفوظيين، من موقع آخر لا يفتقر إلى «الضيق»، اعتماداً على «حساسية جديدة» تلقي بـ «الإيديولوجيا» إلى قارعة الطريق. أنتج الخراط بطلاً مكتفياً بـ «جمالياته وكلامه الداخلي»، تجلى في عمله «راما والتنين»، واقترب من منظوره، بمقادير مختلفة، المغربي محمد برادة، والمصرية مي تلمساني، وروائيون «شباب» احتفوا بالجسد و«بكلام الأنا». بدا ما حاوله الخراط فترة قلقة تفصل بين مرحلتين، لا تصعد إلى مقام المرحلة المحفوظية، ولا تمهد الطريق لولادة مرحلة جديدة. ذلك أن «بطولة الأنا»، أقل من أن تستوعب واقعاً عربياً متداعياً، لا يترك لـ «الأنا المفترضة» إلاّ مواقع ضيقة، حاول تطويرها وتطويعها إلياس فركوح، الذي يعيش في الأردن، باجتهاد مثابر.

2- الانفتاح على الحياة وتعددية النصوص:

إذا كان في «البطل النموذج» ما يختصر الكتابة الروائية إلى جملة مقولات، متماسكة أو قليلة التماسك، فإن في السجال الروائي، الذي واجه به الروائيون «الحداثيون» خصومهم ما وسّع أفق الرواية العربية وقيده في آن، لأن دعاة الحداثة، ما قبل الخرّاط وبعده اكتفوا بـ: «المشاكسة» ولم يعتنقوا العملية الإبداعية، في عناصرها المتداخلة. لذا تبدو ثمانينيات القرن الماضي، مدخلاً نسبياً إلى «أزمة ما»، فتحت الرواية العربية على أشكال متكاثرة، أرادت أن تحتفي بالمتعدد والمتباين والمختلف.

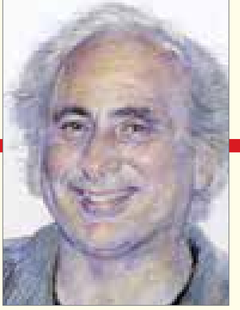
استطاعت الرواية العربية، رغم تهافت الواقع المعيش، أن تواصل مسيرتها، في زمن تكاثرت فيه «فتاوى»، تكفّر ما تعرفه وما لا تعرفه، متحدية مبدأ نظرياً يقول: «لا رواية بلا ديموقراطية، ولا ديموقراطية بلا رواية». ومع أن الأردني النجيب غالب هلسا، الذي قضى كل حياته في المنفى، حكم على الروائي بالموت في عمله الأخير «الروائيون»، فإن الرواية لم تمت، بل نقلت «البطولة» من الروائي - البطل إلى بشر عاديين، بطولتهم الوحيدة البقاء في الحياة. وواقع الأمر أن صيغة: الروائي - البطل، التي تحيل على مثقف تفتنه البطولة ولا تنصره، احتلت مكاناً لافتاً في الرواية العربية. فقد تمسك هلسا، في معظم أعماله، باسمه: «غالب»، مازجاً بين المتخيل الروائي والسيرة الذاتية. ولم يكن للمصري صنع الله إبراهيم خيار مختلف، إذ أدرج، ولا يزال، «يومياته» في نصه الروائي، إلى تخوم الخلل والاعتلال، واقترب السوري حليم بركات من خيارات «مثقفين» آخرين، ولم يشذ عن هذا المسار جبرا إبراهيم جبرا، الذي نصّب المثقف - الروائي بطلاً ونصره.

على خلاف هؤلاء انتصر جيل لاحق لحياة عادية، متقشّفة الجماليات، واعترفوا بالإنسان العادي، الذي يعبث بفراغه، أو يعبث فراغه به، حال السوري خليل صويلح، والمصري حمدي أبو جليل، وجيل واسع من الروائيين المصريين الشباب، الذين عثروا في دار النشر «ميرت» على موئل كريم لهم.

ومهما تكن «بطولة الحياة»، التي تبدّل وتبدّد وتفكّك، فقد أراد الروائي العربي أن يكون: شاهداً يساجل الحياة متكئاً على أشكال متوالدة. عاد الجزائري واسيني الأعرج، الحالم بالتسامح، إلى زمن عبد القادر الجزائري وكتب روايته: «الأمير»، التي اشتقت فضائل «الأمير» من زمن جزائري تباعد. واحتفى اللبناني ربيع جابر بشظايا البشر في «دروز بلغراد»، شاكياً من عنف الصدفة، ولجأت علوية صبح إلى شظايا أخرى، تقمعها الحياة، في عمليها «مريم الحكايات»، و«دنيا». وقد يشهد الروائي على تطامن زمانه مسلحاً بالسخرية، حال عزت القمحاوي في عمليه «مدينة اللذة»، و«الحارس»، متوسلاً المفارقة اللغوية وتشريح «جسد السلطة».

والآن ما معنى البطل في الرواية؟ يأتي الجواب الذي لن يكون أخيراً، من اتجاهات مختلفة: بطولة اللغة في نص إدوار الخراط، بطولة «الرؤيا» في كتابة نجيب محفوظ، بطولة السخرية في نصوص إميل حبيبي، بطولة التوثيق في أعمال ربيع جابر، بطولة المحاكاة المبدعة عند الغيطاني، بطولة المثقفين المستحيلة في نصوص كثيرة، وبطولة البشر الهامشيين في أكثر من رواية مصرية،... والمحصلة، التي تسأل وتسائل تقول: تأتي البطولة في النص الروائي من ذات الروائي المبدعة، كما لو كان الإبداع الروائي، الجدير بصفته، هو البطل الوحيد، الذي تتناسل من مخيلته، أو مخياله، كما يقول الأخوة المغاربة، عالماً شاسعاً من المخلوقات المتنوعة. ولعل هذه البطولة التي مارسها روائيون محدودو العدد، هي التي أغوت كثيرين، لا يعرفون الفرق بين الرواية والحكاية، بـ «الاستقواء على الجنس الروائي» بلغة مي تلمساني.

نقضت «زينب»، الفلاحة الجميلة الأقرب إلى الفكرة، بطولة «أبو زيد الهلالي»، وأكّد الروائي العربي، بصيغة الجمع، أن بطولة الإنسان الحقيقية، لا وجود لها في صيغة المفرد، ذلك أن البطل المكتفي بذاته، ينتمي إلى زمن مميت حال جميع المستبدين.



ستفانو بيني

فاليريو العظيم

يبلغ فاليريو من العمر ستة وثمانين عاماً. آخر عجلاتي يصلح الدراجات في وسط مدينة بولونيا. وبولونيا في معظمها مدينة أغنياء ومدللين لا يستخدمون سوى السيارات، وعندما تفسد دراجة يرمونها ويشترون بدلاً منها واحدة جديدة. ولكن الكثيرين الذين ليس لديهم المال الكافي لهذا، وأيضاً لو كانت لديهم دراجات عتيقة، يذهبون إلى فاليريو. يشتم ويسب قائلاً إن هذه الدراجة كهنة، ولا يمكن إصلاحها. ولكنه في النهاية يصلحها.

وهكذا، فمنذ عدة سنوات، وبينما كنت أصلح لديه إحدى دراجاتي عرفت هذا العجلاتي الساحر وقصته.

خاض فاليريو حرب التحرير، وجرح، وقتلوا أخاه. وبعد الحرب انقطع فوراً للعمل في مصنع لدراجات السباق. كان يردد دائماً: الدراجة هي أحد أهم اختراعات الإنسان، إلى جوار المدفأة والأكورديون. والحقيقة أن الجميع بعد الحرب كانوا يركبون الدراجات، التي كانت مثل السيارة، إذا رأوك تركب دراجة يحسدونك عليها. والويل لك إذا سرقوها منك!

ثم مرت السنوات. وجاء الرواج الكبير للسيارة. أفلس المصنع، وتزوج فاليريو، وأقام مع زوجته محلاً صغيراً تحت أبواب المدينة القديمة. وعلى الفور أصبح الأمهر. كنا ونحن صبية نقضي الساعات نتفرج عليه وهو يعمل، كان يفك الدراجات التالفة ويحتفظ بكل القطع والأجزاء، فيأخذ من بعضها المقود، ومن بعضها البدال، ومن أخرى الجنزير، ثم يعيد تدوير كل قطعة. لم يكن يستسلم أبداً، فكنت تحمل إليه دراجة مدمرة وتأتي إليه بعد أسبوع فتجدها سليمة صالحة. ثم كان يجمع الدراجات المهجورة، حتى الصدئ منها، ثم يصلحها كلها ويبيعها من جديد.

وعندما كان يصلحها كان يجعلنا نسمع كيف تدور العجلة جيداً، وكيف تعمل البدالات بكفاءة. «كأنني أسمع أوبرا عايدة» كان يقول وهو مغمض العينين. وكان يضيف: «حتى وإن كان الجميع الآن يركبون السيارات الفارهة إلا أن الدراجة كان لها تاريخ مجيد في بلدنا. الويل لمن ينساها» وعندما كان يرى الدراجات الحديثة، التي بها جنوط كروس، وكماليات وأربعون غيار للسرعة كان يبتسم. «حسناً، هي جميلة وغالية، ولكن ليس بها أي جديد.. الدراجة هي نفسها الدراجة، أنت تقوم بالتبديل والعجلة تدور. فإذا بدلت بقوة، تدور العجلة بقوة».

كان يذهب سنوياً لسباق إيطاليا. يأخذ عشرين يوماً إجازة، ويتابع هو وزوجته كل مراحل السباق، وينفقان كل ما كسباه، ويقضيان إجازة رائعة. الصور المعلقة في دكانه هي صور أبطال سباقات الدراجات، مثل كوبي وانكتيل وميركس، وكلها ممهورة بتوقيعاتهم.

ثم ماتت زوجة فاليريو منذ بضع سنوات. فأصبح أكثر ميلاً للصمت والهدوء. لم يعد يمزح. حتى وضع ذات يوماً لافتة أمام الدكان. «المحل مغلق. اذهبوا لتصلحوا دراجاتكم في الصين، فما يزالون هناك يركبون الدراجات».

أصابنا كرب عظيم، وفقدنا القدرة على الكلام. ثم ظهرت على الفور بطاقة معلقة على باب المحل المغلق. «لا يا فاليريو، أرجوك ألا تغلق». ثم بطاقة أخرى «بكت دراجتي طوال الليل». وثالثة: «فاليريو، أنت موتسارت العجلاتية». وأخرى «انظر إلى أعلى فإن كوبي يراك». الخلاصة أنه في خلال أسبوع امتلأ باب المحل المغلق عن آخره بمئات البطاقات التي كتبها الزبائن القدامى لفاليريو.

وهكذا أعاد فاليريو وسط حماس الجماهير فتح المحل من جديد. ذهبت لزيارته. كان كالعادة يغمغم متعجباً من عدم عثوره على قطع الغيار لكي يصلح دراجة يعود موديلها إلى 30 عاماً مضت. وبينما كنا هناك دخل أحد المهاجرين، وكان صبياً طويل القامة للغاية أسود البشرة بلون الكحل.

قال: أريد دراجة مستعملة.. لدي نقود قليلة. أريد أن أذهب بها للعمل.

- وماذا تعمل؟

- صبي ميكانيكي، قال الصبي.

نظر إليه فاليريو ثم وضع في يده دراجة أعيد طلاؤها باللون الأصفر. قديمة جداً ولكنها تعمل.

- كم تعطيني؟ - سأل فاليريو.

- ليس معي سوى 20 يورو - قال الصبي.

- إذن سحقاً لك.. سوف أعطيها إياك مجاناً.. ولكن لا تقل لأحد.

انصرف الأسود وهو لا يكاد يصدق.

- ربما يصبح مع الوقت ميكانيكياً جيداً - قال فاليريو - وربما يأخذ ذات يوم مكاني في إصلاح الدراجات. لم يعد الإيطاليون يرغبون في أداء بعض الأعمال.

- فعلاً، قد يحدث هذا، ولكن ماهراً مثلك لن يأتي أبداً، قلت له.

حتى وإن كنت أسكن في روما فإنني في كل مرة أزور فيها بولونيا أذهب لزيارة فاليريو، وأحمل إليه جريدة رياضية، ونتبادل الحديث، فيحكي عن سباق إيطاليا وأحكي له عن زيارتي للصين، وكم من الدراجات رأيت هناك. وأتمنى ألا أترك هذه الورشة الي تفوح منها رائحة الشحم والكاوتش. إن فاليريو هو أحد أبطالي.



البطل الآتي من القراءة والعائد إليها

دون كيشوت

كارلوس فونتيس
تقديم وترجمة: عبده وازن

لطالما اعتُبر الروائي والناقد المكسيكي الكبير كارلوس فونتيس (1928 - 2012) «دون كيشوت» الرواية الأميركية اللاتينية نظراً لتأثره الشديد بالملحمة الروائية العظيمة التي كتبها سرفانتيس وبشخصية الفارس دون كيشوت الذي أعاد قراءته روائياً مستوحياً ملامحه وأبعاده ولكن على ضوء الفن الروائي الحديث في تجلياته الواقعية السحرية.

تحضر أطياف دون كيشوت في بعض أعمال فونتيس، لكنّ القارئ لا يراه ولعله بالكاد يشعر به، علماً أن روحه ترف على وجه الأحداث والوقائع وفي صميم المخيلة السردية. تناول فونتيس كثيراً دون كيشوت وبخاصة في دراساته النقدية الخاصة بالأدب الإسباني والأميركي اللاتيني. وأفرد له مقالات عدة. ولعل هذا المقال الطويل الذي نترجم مقاطع منه هو من أهم تلك المقالات وأعمقها وأشدها طرافة، وفيها يقارب هذه الشخصية الفريدة مقاربة ثقافية عمادها مفهوم القراءة.

يعتبر دون كيشوت فارس الإيمان، وقد اهتدى إلى هذا الإيمان من خلال قراءة، هي بدورها جنون. يصرّ دون كيشوت تماماً مثل الملك المهووس بالموتى في «الأسكوريال» على إعادة عالم اليقين الموحّد: فهو يصرّ فعلاً ورمزاً على قراءة موحّدة للنصوص، محاولاً تحويرها إلى حقيقة أصبحت متعددة وغامضة وملتبسة. ولأنّ دون كيشوت سيّد هذه القراءة، فهو سيّد هويّة ألا وهي هوية الفارس الهائم والبطل القديم.

بعد أن كان دون كيشوت سيّد القراءات السابقة التي أذبلت عقله، بات على مستوى ثانٍ من القراءة سيّداً لكلمات الكون اللفظي في كتاب دون كيشوت. لم يعد مجرد قارئ لقصص الفرسان، بل تحوّل إلى ممثّل في مغامراته الخاصّة. ومثلما لم تنقطع قراءته للكتب عن إيمانه في ما كان يقوله، لا نلحظ على حدّ سواء أيّ تباعد بين الأفعال والكلمات في مغامراته. ولأننا نقرأه من دون أن نراه، لن نعرف أبداً ما يجول في خاطر الفارس، هل وجد فعلاً خوذة الذهب الشهيرة، أم أنّ الآخرين العميان والجاهلين لا يرون إلّا طبق حلاقة؟

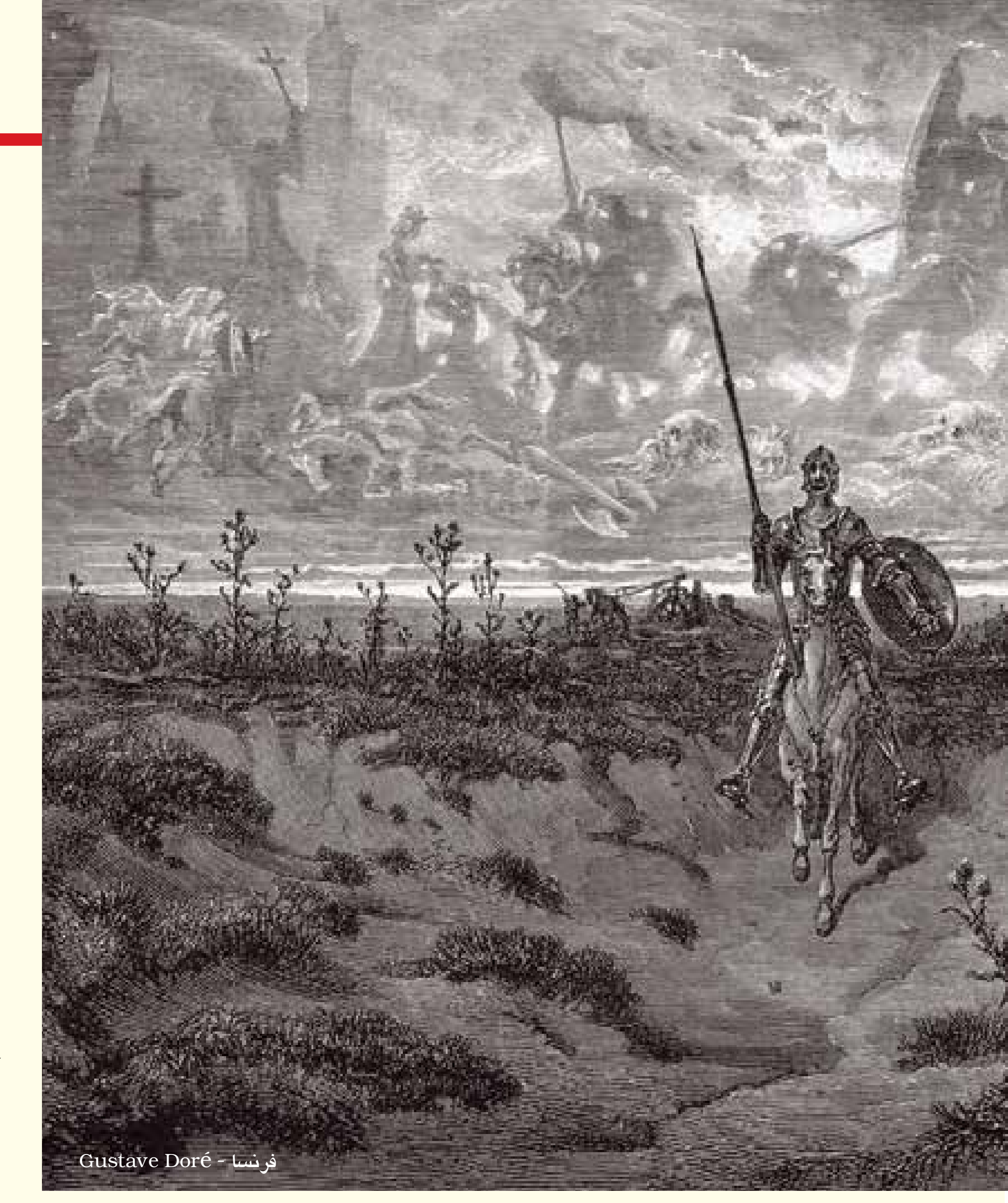
في الميدان اللفظي

أوّلاً، دون كيشوت لا يعرف الهزيمة، وبالتالي فنظرية سانشو التجريبية هي بلا فائدة أدبياً، إذ إنّه في كلّ مرّة يهزم دون كيشوت، يعيد كلامه ويكمل مسيرته في عالم الكلمات الخاص به.

يريد دون كيشوت أن يجعل من الخيال واقعاً كاختطاف الأميرة ميليساندر على يد المورو. إنّ التمييز بين الخيال والواقع يدفع بهاملت نحو الحقيقة، ومن هذه الحقيقة بالطبع يدفع به إلى الموت، فهاملت هو سفير الموت إذ إنّه يأتي من الموت ويعود إليه. إنّ التماثل ما بين الخيال والخيال يدفع بدون كيشوت إلى القراءة، فدون كيشوت يأتي من القراءة ويعود إليها، وهو بالتالي سفير القراءة. بالنسبة إليه، الواقع لا يقف حجر عثرة بين أعماله والحقيقة، بل إنّهم السحرة الذين يصادفهم في قراءاته. نحن نعلم تماماً أنّ الأمر ليس كذلك، وأنّ الواقع هو من يواجه قراءة دون كيشوت الجنونية. لكنّه لا يعلم ذلك، ممّا يخلق مستوى ثالثاً من القراءة. «لم ينفك سانشو يكرر: انظر جلالتك... انظر، هذه الأشكال هناك التي تشبه الوحوش ليست كذلك، إنّها مجرّد طواحين هواء». لكنّ دون كيشوت لا ينظر، بل يقرأ وقراءته هذه تقول إنّ هذه الأشكال هي فعلاً وحوش.

الإيماءات النموذجية

يريد دون كيشوت أن يدمج العالم بأسره في قراءته ما دام مقتنعاً بأنّ هذه القراءة تعود إلى رمز موحّد ومكرّس. هذا الرمز الذي يميّز الحدث النموذجي



Gustave Doré - فرنسا

في التاريخ من بين الأحداث النموذجية في الكتب منذ إيماءات رونسوفو.

إنّ تضحية رولاند قد دافعت عن البطولية المثالية للفروسية ونزاهة المسيحية السياسية. ويضع دون كيشوت نفسه في قلب علم الأنساب هنا، وهو يعتقد أيضاً أنّه لا يمكن أن تتنافر الإيماءات النموذجية في التاريخ والإيماءات النموذجية في الكتب إذ يحكمها الرمز المكرّس وتأتي فوقه الرؤية الواحدة لعالم ينظّمه الله.

دون كيشوت الذي ولد من القراءة يلتجئ إليها في كلّ مرّة يواجه الهزيمة. وفي التجائه هذا، لا ينفكّ يرى جيوشاً في حين لا يوجد سوى الخراف. من دون أن يفقد سبب قراءته. سيبقى مخلصاً لها لأنّه يعتقد أن لا وجود لقراءة أخرى مباحة. إنّ ترادف القراءة والجنون والواقع والحياة عند دون كيشوت يبين واضحاً تمام الوضوح عندما يطلب من التجار الذين يصادفهم أن يعترفوا بجمال دولسينيه من دون أن يروها لأنّ «ما يهمّ هو، حتى ولو لم تروها،أنكم ستؤمنون بذلك وتعترفون به وتؤكدونه وتدعمونه»، وبالتالي، يعتبر هنا عمل إيمان. إنّ ما يقود مغامرات دون كيشوت الشهيرة هو القدر المحتّم: يجب أن يتصادف من جديد ما يقرأه مع ما يعيشه من دون الشك والتردد بين الإيمان والمنطق اللذين يفرضهما عصر النهضة.

القراءة الملحمية

لا شكّ أنّها المرّة الأولى التي يشهد فيها تاريخ الأدب شخصية تعلم ما يكتب عنها في الوقت نفسه الذي تعيش مغامرتها الخيالية. إنه مستوى جديد في القراءة أن يعرف دون كيشوت أنّ ثمة من يقرأ مغامراته، وهو أمر أساسي لتحديد من يتابعه. توقّف دون كيشوت عن الاعتماد على الملحمة السابقة ليبدأ بالاعتماد على ملحمته الخاصة، وفي هذه اللحظة بالذات ابتكر سرفانتس الرواية الحديثة، وقد كان على دراية بأنّ مصير دون كيشوت أصبح ملازماً لكتاب دون كيشوت، وهو أمر لم يشهده أبداً آخيل في إلياذة هوميروس. فنزاهته كبطل قديم دمّرتها القراءات التي خضع لها، وهذه القراءات جعلت منه أوّل بطل معاصر يخضع لوجهات نظر عدّة كما أنّه مقروء ومجبر على القراءة بنفسه، وهو محتسب على القرّاء الذين يقرأونه والمجبرين مثله على رسم دون كيشوت في مخيّلتهم.

دون كيشوت هو ضحية مزدوجة لقراءته إذ يفقد صوابه مرّتين، أوّلاً، عندما يقرأ وثانياً، عندما يقرأ. وبالتالي، بدلاً من التأكّد من وجود الأبطال القدماء، عليه أن يتأكّد من وجوده، الأمر الذي ينقلنا إلى مستوى آخر من القراءة النقدية، وقد فشل دون كيشوت كقارئ ملاحم يريد نقلها إلى الواقع بهوس شديد. ولكن في ما يخصّ موضوع القراءة، فهو بدأ يقهر الواقع وينقل له جنون قراءته. هذه القراءة الجديدة تحوّل العالم الذي بدأ يشبه أكثر فأكثر عالم «الكيشوت»، وللاستهزاء من دون كيشوت، يتنكّر العالم بهواجس «كيشوتية». هذا العالم المتنكّر الذي يخصّ من قرأوا «الكيشوتي» في دون كيشوت يكشف عن واقع مجرد عن العالم، إذ يبيّن قسوته وجهله وظلمه وسخافته. لا يحتاج سرفانتس إلى كتابة بيان سياسي لإدانة مساوئ عصره والعصور الأخرى، بل يكفيه أن يدمج الأطروحة الملحمية والطباق الواقعي ليحصل، في المنطق والحياة والضرورة الخاصة بكتابه، على الخلاصة الروائية، ولم يسبق لأحد قبل سرفانتس أن أوجد مثل هذا الخلق المتنوّع في كتاب.

يذهب دون كيشوت، فارس الإيمان، ليلاقي عالماً خائناً، وعلى غرار دون كيشوت، لا يعلم العالم أين يجد



الحقيقة. ماذا عن دوروثي التي ادّعت بأنّها الأميرة ميكوميكونا، وسمسون كراسكو، الذي تحدّاه وهو يلبس زي فارس المرايا، والدوق والدوقة عندما قاما بحيل للحصان كلافيلان والوصيفة دولوريد وتابعاتها الاثنتي عشرة الملتحيات وحكومة سانشو في جزيرة باراتاريا، هل يسعون جميعهم إلى الاستهزاء بدون كيشوت؟ أو أنّ دون كيشوت هو من هزئ بهم وأجبرهم على دخول عالم القراءة «الكيشوتي» وهم متنكّرون؟ هنا موضوع تمكن مناقشته من ناحية التحليل النفسي. ولكن ما لا يمكن مناقشته هو أنّ دون كيشوت المسحور، سحر العالم بنفسه. فما دام يقرأ، كان يتشبّه بالبطل الملحمي، وعندما يقرأ يتشبّه به العالم. إلّا أن الثمن الذي سيدفعه هو خسارة سحره الخاص. وهنا، يقودنا مجدداً سرفانتس النابغة إلى مستوى آخر من القراءة. عندما يصبح العالم «كيشوتياً»، دون كيشوت الذي هو شعار القراءة يفقد وهم شخصه. عندما يدخل إلى قصر الدوق والدوقة، يراه قصراً حقيقياً في حين أمكنه أن يتخيّل النزل المتواضع قصراً، فالواقع كان يسرق مخيّلته. في عالم الدوق والدوقة، لن يلزمه أن يتخيّل عالماً غير واقعي، فهما يقدّمانه له واقعاً. هل للقراءة معنى إذا توافقت مع الواقع؟ بماذا تفيد الكتب إذاً؟

الوهم المجزّأ

من الآن فصاعداً كلّ شيء ممزوج بالحزن والخيبة، حزن الحقيقة وخيبة المنطق. يجرّد دون كيشوت بشكل متناقض من إيمانه، ما إن يقدّم له عالم الواقع، العالم الذي تخيّله في قراءاته. هذا الانتقال الحاسم في قصر الدوق والدوقة، يسمح لسرفانتس بوضع ثلاث ركائز في حقل نقده للقراءة. وقد أخبرنا عن فكرة دون كيشوت بوجود تصادف كبير بين قراءاته وحياته: ولد إيمان من الكتب تمّ تحديده في الطريقة التي اتّبعها في قراءة هذه الكتب. وما دام هذا التصادف الفكري يحافظ على تفوّقه، فلن يواجه دون كيشوت أي صعوبات للتعايش مع كلّ ما يوجد خارج عالمه. ولكن عندما لا ينتمي إلّا لقراءاته الموحّدة يجد معادلات في الواقع فيصبح الوهم مجزّأً، إذ إن ما يمّر تماسك القراءة الملحمية هو عدم التماسك الناتج عن الأحداث التاريخية. يجب أن يعيش دون كيشوت هذا الواقع التاريخي قبل أن يبلغ المستوى الحاسم الذي يقرره سرفانتس، أي مستوى الرواية في ذاتها، خلاصة بين الماضي الذي يفقده دون كيشوت والحاضر الذي يلغيه.

مغامرة الخيبة

لم يصف دوستويفسكي عبثاً رواية سرفانتس بأنّها «الأكثر حزناً من بين كلّ الكتب» واستوحى منها لتخيّل «الإنسان الطيب»، الأمير الأبله ميشكين. ربح فارس الإيمان في نهاية الرواية صورته الحزينة. هل كان دوستويفسكي محقّاً بما قاله عن دون كيشوت بأنّه «يعاني من الحنين إلى الواقعية»؟ ولكن أية واقعية يعني؟ تلك التي تخصّ مغامرات السحرة المستحيلة، والفرسان الذين لا هدف لهم أو العمالقة الاستثنائيين؟ تماماً: كلّ ما قيل مسبقاً كان حقيقياً حتى ولو أنه خياليّ. «وبحسب ما شرح أورتيغا إي غاسيت، فبالنسبة إلى أرسطو والقرون الوسطى كلّ ما لا يتضمّن تناقضاً باطنياً يكون ممكناً. ويعتبر أرسطو أنّ القنطور ممكن، ولكن بالنسبة لنا إنّه أمر مستحيل لأنّ علم الأحياء لا يسمح بذلك». هذه هي الواقعية المصادفة التي لا تتضمن تناقضات والتي يحنّ إليها الكيشوتي، إذ يمكنه أن يصادف في طريقه كلّ الشكوك التي تجعل من إيمان فارس القراءة وسفير القراءة المباحة بالياً. ولكن على الرغم من ذلك ، ما يكسر هذه الواقعية هو القراءات المتعددة، غير المباحة.

دون كيشوت يغطّي المنطق وهو بالنسبة إليه أقصى درجات الجنون: الانتحار، لأنّ الواقع، كما في هاملت، يؤدّي به إلى الموت. وبفضل نقد القراءة الذي أنشأه سرفانتس، سيعيش دون كيشوت حياةً أخرى، تلك التي منحت له للأبد في الكتاب فقط لا غير.

عوليس بطولة الكلمات

أنطوني مونيوث مولينا
ترجمة : مروة رزق

لا نغرق في قراءة كتاب مرتين. وبالرغم من عدم مرور وقت طويل على قراءتي الأخيرة، فإن الكتاب الذي يشعر نحوه المرء بأنه يعرفه جيداً يكشف له عن عروق جديدة لم ينتبه لها حتى هذه اللحظة. وهي اللحظة التي يتغير فيها الشيء ويصبح آخر مثل نهر هيراقليطس. المدهش في إعادة القراءة ليس تأكيد معرفته سابقاً وإنما غزارة الجديد، الاندهاش بسبب كل ما ظل دون اكتشاف. بعد محاولات عدة متباعدة على مر سنين طويلة، والتي تمت مقاطعتها وفشلت في كل مرة تقريباً، أكملت قراءة عوليس في صيف منذ ستة أعوام في هدوء إحدى الإجازات. وصلت إلى النهاية ولقد أعجبتني لدرجة أني فعلت الشيء نفسه حين انتهيت من قراءة «الجزيرة الغامضة»(1): بدأت من جديد وخاصة أني انتويت أن أتنوق أكثر وبكل التفاصيل.

يفزع عوليس نتيجة لسوء تفاهم يساهم فيه بالقدر نفسه المنتقصون من قدره وكثير من المدافعين عنه. والذي هو في الأساس تجربته الكلامية، اللعب بالكلمات أو متاهة الألعاب الكلامية، انتشار التصنع الفني والذي فائدته الوحيدة هو جلب السرور والابتهاج، ولكنه ثقيل الظل بالنسبة للخبراء والناجم عن رفض هؤلاء القرويين الذين ليسوا على مستوى جرأة الطليعة، هؤلاء المتأصلون في الذوق الشعبي للواقعية، وهو المصطلح الذي عادةً ما يضاف إلى حديثنا كوصف يؤكد على التقادم. القرن التاسع عشر. واقعية القرن التاسع عشر.

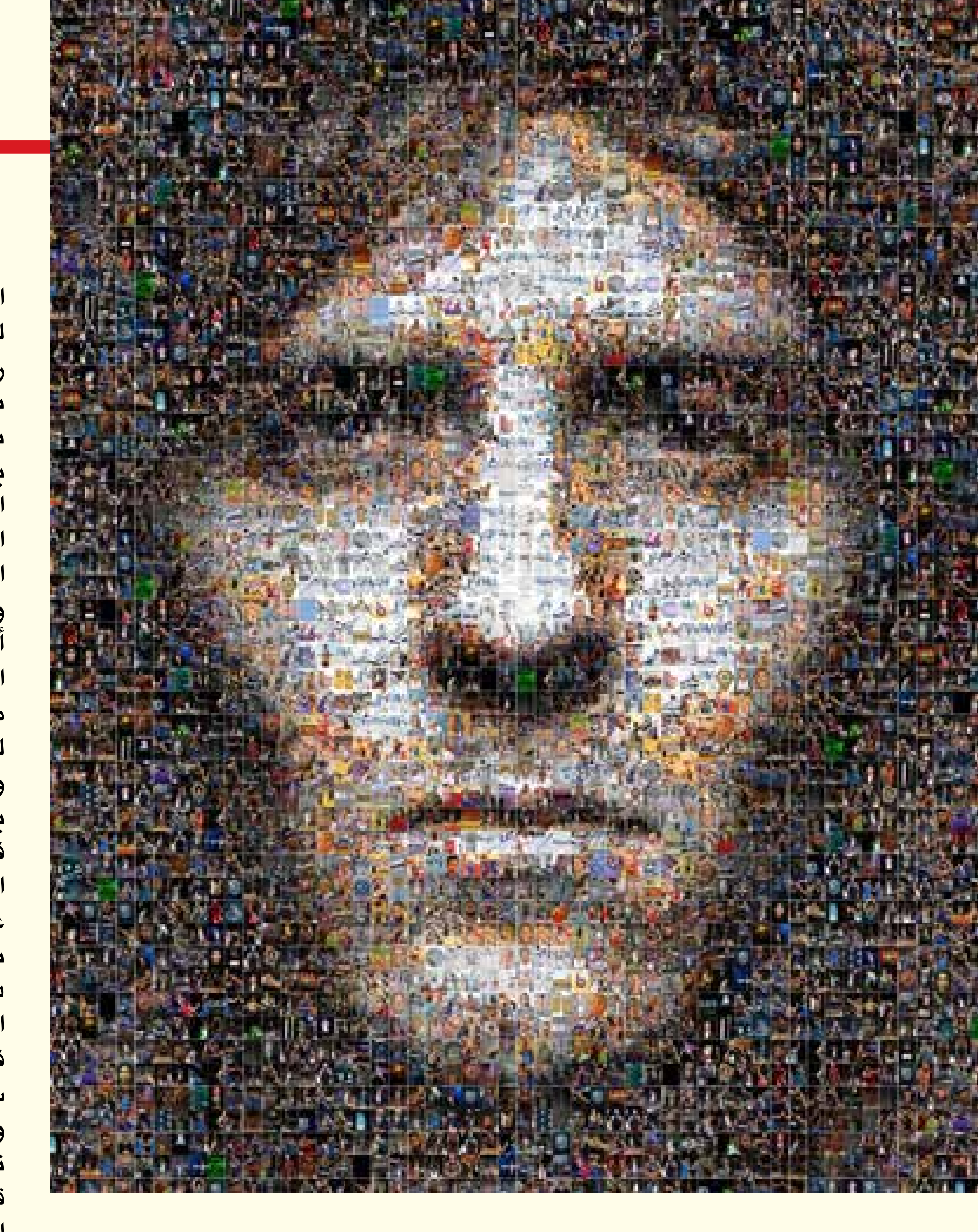
ثمة ألعاب كلامية في عوليس، وبلا شك، محاكات ساخرة، ولكنها ليست بالكثرة التي في دون كيخوته. مثل ثيربانتس تمتع جويس بحاسة سمع ممتازة للكلمات المبتذلة ولجماليات الحديث على حد سواء، إلى جانب إلهام بهيج تجاه المحاكاة الساخرة لكل أنواع البيان وفخامته وخزعبلات اللغات المكتوبة، سواء كانت أدبية أم لا: لغة الصحافة، لغة السياسة، لغة الإعلانات، لغة الروايات العاطفية والروايات الجنسية. ومثلما في دون كيخوته لم يبن النص الروائي بالتصميم على الأسلوب وإنما هو مسخ متواصل ودؤوب لكافة أشكال اللغة وكلمات الحوار وهو أيضاً سخرية متتابعة تتسق مع العالمين الذي يمر بهما بطلاه الهائمان كما يتسق مع وعي وحوارات الشخصيات الثانوية التي تسكن هذين العالمين: تختلط ثرثرة الشخصيات في مكتب تحرير الجريدة بعناوين ذات أحرف كبيرة، وحين تكون مركز الحكاية شابة عاطفية تنظر نحو الأفق حالمة على الشاطئ، تتحول اللغة إلى لغة رواية عاطفية، ويميل الليل نحو دوار الثمالة في الحارات المشؤومة التي تتواجد بها بيوت الدعارة ثم يقطع السرد الروائي ليمنح فرصة لمشهد مسرحي، مشهد قبيح لأقنعة يتسم بالفظاظة مثل مشاهد بايي إنكلان وجوتييرث سولانا.

لا يختلف عوليس في هيامه بالليل وأبطاله الساقطين وتشرذم الوعي واللغة عن بطل «أضواء بوهيمية». كما أنه يتشابه في شيء آخر جذب انتباهي أكثر خلال هذه القراءة الجديدة: وهو اندفاعه السياسي. كان جيمس جويس استقصائياً بنفس وقاحة بايي إنكلان، بنفس المعنى الذي استخدمه جوياً في «كوارث الحرب» أو بونيويل في «العصر الذهبي» أو هاسك في «مغامرات الجندي سفيك الطيب» أو ثيربانتس في «مشهد المعجزات»: في رفضه وسخريته دون مداراة لديكتاتورية الأقوياء على الفقراء وانحيازه للوقاحة على الرقي وللغضب الساخر على فخامة العالم الكاذبة. لا يبدي جويس أي تعاطف نحو المحتلين البريطانيين، ولكن يفزعه بالقدر نفسه التشدد الأعمى للأيرلنديين، ربما لأنه عاش في بلد يبدو فيه أن القوميين قد أصابوا الثقافة السياسية بالعدوى وسيطروا عليها. أنا أشد إحساساً نحو سخرية جويس العظيمة تجاه القومية الأيرلندية: ضد شعورها بأنها ضحية وضد نرجسيتها ونزوعها نحو السلوى الرخيصة في الميثولوجيا وفي الأدب الرديء، وعبوديتها تجاه الكنيسة الكاثوليكية. وحش بوليفيموس في الأوديسة هو نفسه الشخص المعروف «المواطن» في عوليس، قومي متعصب لا يعرف غناء أفضل من الكراهية من أجل هويته، أما عين سايكلوب الوحيدة فهي الفكر الواحد والمضجر الذي ليس فيه سوى نحن أو هم وحسب. يفلح أوليسيس عند هوميروس في السخرية من سايكلوب بطعنه في هذه العين بعصا ذات طرف أحمر شاهق: ليوبود بلوم اليهودي ذو الأصل المشكوك فيه الذي يرغب «المواطن» في إفزاعه، يشهر تجاهه غضبه سيجارة مشتعلة.

يتحدثون عن ليوبولد كما لو أنه غير ذي قيمة، شخص متوسط، النقيض الساخر للبطل الأسطوري، رمز للمجهول والانحياز إلى الإنسانية في القرن العشرين. أتفهم أنه يتم التفوه بمثل هذه الأشياء بشكل أوضح وخاصةً حين يتم التنظير حول رواية دون قراءتها. ولكن مع كل قراءة يصبح بلوم أكثر قرباً وحقيقة وتتضح صورته أكثر، بنفس الحضور الحاسم لشخصيات الأدب التي تعيش بعد الروايات التي تظهر بها. بلوم هو صورة ظل معروفة، صوت، همسة، طريقته وهو يمشي، عاداته، حلته الغامقة، معطفه الخفيف، وعيه الأخلاقي المتشكك والمتوقف ليلم بكافة نواحي أي موقف أو أي شخص قبل إصدار حكمه.

---

(1) الجزيرة الغامضة: رواية الروائي الفرنسي جول فيرن.



بطل رغم أنفه

د. حسين محمود

الكلام عن البطل يجعلني أتنكر كتاباً مشهوراً عن البطل في التراث الأدبي العالمي لجوزيف كامبل وعنوانه «البطل ذو الألف وجه»، وكتاباً آخر عن «منحنى تحول الشخصية» لمؤلفة أميركية هي دارا ماركس، فماذا يقول هذان الكتابان عن البطل؟

أهم ما خلص إليه الكتاب الأول أن البطل في الغالب يصبح بطلاً رغم أنفه، فيما شرح الكتاب الثاني كيف، ولماذا يتغير البطل في قصة كبرى.

وجوزيف كامبل هو دارس أميركي للميثالوجيا والأديان، ووضع هذا الكتاب عام 2000، وفيه يحدد العناصر المشتركة لأبطال جميع الحكايات.

مؤلفة الكتاب الثاني دارا ماركس هي صاحبة جائزة أفضل محررة قصصية في السينما الأميركية، وهي تقوم بتدريس السيناريو في كثير من عواصم العالم.

ترى دارا ماركس أن الروايات الكبرى، سواء المكتوبة للنشر أو للسينما، ينقسم فيها البطل إلى قسمين رئيسيين: الأبطال الذين لا يتغيرون، بمعنى أنهم يدخلون القصة وهم بالفعل أبطال، وبعد آلاف المغامرات ينجحون في حل المشكلة وترسيخ الاستقرار والنظام دون أي تغيير في الشخصية، وهي حالة أبطال أفلام الويسترن على طريق جون واين وجيمس بوند وباقي أفلام المغامرات. أما النوع الثاني، وهو الذي نراه في الأفلام الجيدة، ففيه يعدل البطل من مواقفه من خلال الصراع الذي يواجهه لكي يصل إلى الحل النهائي، فيكتسب وعياً ويتجاوز مشكلة داخلية لم يكن يعرف أنه يعاني منها. في هذه الحالة فإن الوصول إلى الهدف على مستوى الحبكة القصصية يفيد في نمو البطل علي المستوى الإنساني، ويساعد في نمونا نحن أيضاً كمشاهدين. وتعتمد دارا ماركس في هذا الكتاب على الأبحاث التي أجراها كريس فوجلر في كتابه «رحلة البطل»، وكتاب ليندا سيجر «كيف تكتب سيناريو كبيراً»، وروبرت مكاي «القصة» لكي تصل إلى تحديد المحرك الثابت الذي يدعم كتابة قصة جيدة. هذا المحرك هو الاكتشاف الذي يعطي عمقاً إنسانياً للقصة، والعلاقة العميقة بين حركة الحبكة والتطور الداخلي للشخصية انطلاقاً من «جرح غير واع» يعذب البطل في بداية مشواره.

فالبطل يبتعد تاركاً وراءه العالم القديم «العادي»، والذي لم يعد مرضياً لأسباب غير واضحة. يعيش البطل حالة عميقة من القلق، ويجبر رغماً عنه على ارتياد عالم جديد بأبعاد جديدة. هذا العالم هو عالم «غير عادي» غني بالأخطار والفرص. أما الرحلة فهي قد تحدث في العالم الخارجي، وقد تحدث أيضاً في العالم الداخلي، كما يحدث في الروايات النفسية: في هذه الحالة يصبح العالم «العادي» غير مفهوم وغير معروف، ويتخذ سمات العالم «غير العادي». ثم تصل لحظة أداء الواجب الصعب، لحظة المغامرة وما يعقبها ويترتب عليها من تحول حتمي. وفي هذه الحالة يواجه البطل

نوعين من المواجهات، مع شخصيات طيبة وصديقة تساعده أو شخصيات معادية كارهة تعرقله، حتى يصل إلى الهدف النهائي المحدد مسبقاً.

أما كتاب جوزيف كامبل فهو يرى أن مغامرات البطل غالباً ما تمثل رحلة مجازية تجسد التطور الوجودي للشخصية وخاصة في المخزون التراثي الشعبي، ولكن طرحه لهذا المشترك في الحكاية يصلح مع بعض التنويعات على البطل في السينما والمسرح والرواية.

يتسم مولد البطل بهالة من الغموض والسحر.

في طفولته تكون علاقته مع أفراد عائلته أو القريبين منه صعبة، أو تكون العائلة غائبة.

ينسحب البطل من المجتمع لفترة من الوقت للاستعداد، وغالباً بمساعدة مرشد خارق، بهدف اكتساب كفاءات جديدة.

يعود البطل إلى المجتمع قوياً بالمعارف التي اكتسبها، ويقوم بواجبه بفضل أدوات أو أشياء سحرية هو الوحيد القادر على استخدامها.

وقد اعتمد كامبل على دراسات العالم النفسي يونج، وهو الآخر تعاون مع كبار كتاب ومخرجي الأفلام الخيالية مثل جورج لوكاس، وأفلام والت ديزني، ووصل إلى بعض التعريفات نوردها فيما يلي:

- البطل هو ذلك الذي يعيش القصة ويتم الرحلة المادية أو الذهنية، ويتسم بأن لديه نقطة ضعف، كعب أخيل، يمكن أن يتلقى الضربة من خلالها، ويجب أن يواجه «التحول» أو التغير أو الموت، والذي غالباً ما يكون رمزياً.

- المرشد. ومع البطل هناك «المرشد» الذي يساعد على تثقيف البطل، فيوفر له ما يحتاجه، ويذلل له العقبات ويدفعه في طريق المغامرة، وفي الغالب ما يكون له دور رئيسي. وفي كثير من الأحيان يكون المرشد من الأبطال السابقين، السلبيين أو الإيجابيين. ويلعب المرشد في الغالب الدور الأبوي في معناه العام. وينتهي عمله بالضرورة في لحظة ما، بالموت أيضاً، على أبواب التجربة الرئيسية التي ينبغي أن يخوضها البطل وحده.

- حارس العتبة وهو الذي يضع البطل في امتحان بأن يخلق صعوبات في طريقه، وهو في الظاهر عدو البطل، ولكنه في الجوهر يعكس ضمير البطل.

- الرسول هو مندوب لتمثيل بداية المغامرة، يمكن أن يكون حدثاً أطلق له العنان، وأيضاً يمكن أن يكون شيئاً مادياً، أو إنذاراً، أو رسالة غير متوقعة أو تجلياً.

- متغير القالب هو ذلك الذي يغير القالب أو يغير المظهر. أصدقاء يصبحون أعداء والعكس صحيح. هذه الشخصية وظيفتها زرع الشكوك والريب، وهز اليقين وتأخير الحدث. وهي مرتبطة رمزياً ارتباطاً وثيقاً بالروح والفكر.

- الظل، وهي شخصية تعكس الميول السلبية التي لم يتم التعبير عنها، وتضع البطل في صعوبات أو تهدده تهديداً ملموساً. وهي شخصية يتم التعبير عنها غالباً بالبطل المضاد.

- النصاب وهو رفيق الرحلة المتمرد الساخر والذي يخلق لحظة التمرد واللحظة المعاكسة، ويستثير التغير، حتى في الاتجاه السلبي، ويتصل بالجانب الفطري للبطل.

تمرّ رحلة البطل بعلامات ثابتة وخطوات محسوبة:

الفصل الأول

العالم العادي: يترك البطل العالم الذي يعرفه لكي يبدأ رحلة، ويدخل في عالم آخر.

استدعاء المغامرة: يتم طرح التحدي، وتحديد الهدف النهائي، ومسار الرحلة. وهنا تدخل شخصية الرسول.

رفض الاستدعاء: يتردد البطل حائراً ويبحث عن مخرج بديل. يحس بالخوف.

اللقاء مع المرشد: العلاقة بين البطل والمرشد تمثل رمزياً العلاقة بين الأب والابن، والأستاذ والتلميذ، والرب والعبد. دور المرشد هو تحضير البطل لمواجهة المجهول.

عبور العتبة الأولى: يقبل البطل التحدي ويدخل في العالم غير العادي عابراً العتبة الأولى.

الفصل الثاني

امتحانات الحلفاء الأعداء: في هذه المناسبة يتم الضغط على البطل ليحزم أمره، ولكي يواجه الامتحان، عن طريق شخصيات متنوعة. ويكتشف البطل تحت الضغط جوانب مجهولة من شخصيته.

الاقتراب من المغارة المخفية: يقترب البطل من المكان الغامض حيث يختبئ الشيء الذي يبحث عنه. وغالباً ما يكون مغارة عميقة وتحت الأرض، وترمز إلى عالم الأموات.

الامتحان الرئيسي: يتعرض البطل للخطر بكافة أشكاله. ينبغي أن يتعرض لخطر الموت لكي يستطيع أن يولد من جديد. يحس القارئ مع البطل بحافة الهاوية ويتوحد معه. بصفة عامة يوجد انقلاب وقتي للحظ ضد البطل، وهو ما يخلق تشويقاً كبيراً.

المكافأة: ينجو البطل ويحصل على الشيء الذي يبحث عنه. والمكافأة قد تكون الشيء السحري (سيف، درع...) أو رمز مثل إكسير الحياة.

الفصل الثالث

طريق العودة يشعر البطل باحتياجه للعودة ولكن بعد أن يكون قد تغير.

البعث: لا يعتبر الامتحان الكبير بل الامتحان النهائي. يبدو الموت أو الظلام للبطل كآخر هجوم يائس. امتحان أخير للتطهر قبل القدرة على العودة إلى العالم العادي.

العودة بالإكسير: يعود البطل وقد ولد من جديد، وتغير تغيراً نهائياً، ويحمل معه الخبرة التي عاشها.

وتمثل هذه الفصول الثلاثة منحى تحوّل الشخصية داخل القصة، وهي في حالة البطل تمثل الرحلة التي يقوم بها والخطوات التي يجتازها حتى يصل إلى النهاية، وهي الغاية المرجوة من بطولته، ومن الطبيعي أن هذا البطل الذي يتغير مختلف عن البطل الدائم الذي لا يتغير، فتنتهي رحلته كما بدأها دون أي تغيير.

اعتراف بالضلال



هدى بركات

لماذا أرتبك إلى هذا الحدّ أمام البطل؟ الأبطال؟

أمام صورة المرتفع على أكتاف الجماهير، المختار والمخلّص. ذلك الذي صحّح مسار التاريخ الظالم، وذلك الذي ستفرد له كتب التاريخ صفحات مجيدة..؟

لماذا لا أفكّر بأبطال الروايات؟ ربما لأنّ «أبطالي» ليسوا أبطالاً في شيء. إنهم مجرّد شخصيات. وحين أتبحّر قليلاً في السؤال أجدني لا أختار من شخصيات الروايات، ككاتبة أو كقارئة، سوى من هم نيجاتيف البطل، صورته السلبية، المضادّة، وبتعبير أدقّ ضحيّته.. قتيله.

تغيّر أبطال حياتي كثيراً منذ كنت طفلة. مزّقت صوراً واستبدلتها بأخرى. معبودو جماهير كثر سقطوا في الطريق، أو راحوا إلى أضدادهم حتى لم يسلم لي واحد. تحوّل البطل قاتلاً أو مجرماً. لم يحل إلى نعمة النسيان أو رأفة التقاعد. نزعت أوسمته بعنف حركات التاريخ الأكثر شراسة.

تحوّلت زحمة الأبطال شكّاً شاملاً ومبرّحاً، مصحوبة بندم عميق. انقلبت حذرا لا يفكّ ثبات قوّته شخص أو حدث، رفضاً منهجياً لكلّ البطولات.. حتى الرياضيّة منها ! أقول بسرعة وراحة ضمير إنّ النتائج «ملغومة» وإن التصديق، أو البحث عن الحقيقة هما سيّان، كذلك إنّهما غرض السذّج والرعاع..

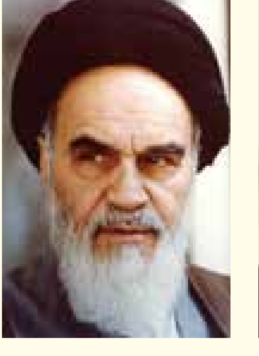
من الإسكندر المقدوني إلى ستالين إلى عبد الناصر إلى الخميني إلى صدام حسين، من أحببت منهم ومن كرهت، ومن توجّست أصلاً من شكله..يكفي أن أتذكّر أو أقرأ كيف بكتهم الجماهير. كيف تيتّمت بموتهم.. وكيف ما زالت الأشجار، حبراً على ورق، تزهر لدى مرور أب الشعب الكوري الشمالي، حيث الشعب نفسه على حافة المجاعة الشاملة، بلا ماء أو كهرباء..«- حسناً، وصورة الطالب الصيني في ساحة تيان – ان- من ؟- لا أدري، فقد اختفى، لم يجد له أحد أثراً، ثمّ أنا لم أكن هناك ..»

هذه النيهيلية ربما تكون دفاعاً عن النفس، لكنّها سوف تحصّنني مهما كان الثمن. وأعرف أنه في أكثر الأحيان ثمن مرتفع إذ هو يعزلك في وحدة وانفراد لا يطيقه من يشدّ بك إلى «معارك مشتركة»، أو إلى «وقفة عزّ» حيويّة، أو تاريخيّة، وراء أحد الأبطال. سوف تدفع غالياً جداً ثمن «عدم التزامك» برفع البطل، أو العمل البطولي، على الأكفّ.. ولن يعتذر منك أحد على توريطك إذا ما تبيّن أن الاستنهاض المنكور، أو حملة الدعم إيّاها كانت خطأ بل خطيئة.. ذلك أن التاريخ يسمح، بل هو يشكر ويكافئ كلّ من غيّر رأيه واعترف بالضلال. أما هؤلاء الذين جرفهم الخطأ وكسر حيواتهم فلهم طوباوية الأبرياء وبهاء الضحيّة، ولقتلتهم نعمة الغفران وسماحة الشعوب.

•••

البطل «التاريخي» ليس أكبر في تاريخيّته من بطل زاوية الشارع في حرب بيروت. إنه، في ظرفه، أشدّ ضرورة لتصحيح «مسار التاريخ»، وأنت أشدّ حاجة إليه من ذلك الملهم، الملهب لأحاسيس من الممكن الاستغناء عنها سريعاً، بل فورا، أو أقلّه تأجيلها، وبما أن حياتك هي الآن بين يدي بطل زاوية الشارع فما المانع منطقياً من رفع الصورة على حائط الصالون في صدر البيت؟ أعني صورة من تعهّد حيوات سكّان الشارع، تلك الصور التي استبدلناها مداورة بحسب زخات الأربيجي والمدافع والرصاص.. بين الشارع








والأمّة كانت وحدة المصير المشترك تعلو رؤوسنا كهالات القديسين في الأيقونات القديمة.. هكذا كنّا أبطالاً، جميعنا، بما أننا رهن الشهادة. هكذا، أبطال نطلقهم من أرحامنا مباشرة إلى جنّات الخلود ..

•••

هل أبالغ؟ بالكاد.

أجد لنفسي، لكفري، أعذاراً كثيرة تشبه جروحاً عميقة لم تندمل. لم أجد لها بلسماً، طبّاً.

هل أصابت رؤيتي للعالم تشوّهاتٌ أقامت أمام عينيّ غشاوةً تبعدني عن الرؤية الموضوعيّة؟ أكيد. أكيد صار أبطالي إلى زاوية من الظلّ لا يراهم أحد غيري. أبطال متواضعون، في السترة وفي خلفية الديكور، في رجع الصدى البعيد لكائنات الهامش الرحيمة، تلك التي تتجنّب الضوء المسلّط على المسرح العمومي، «الموضوعي»..

لكن، ما هي الموضوعيّة؟ من أيّ دكّان من دكاكين التاريخ تشترى؟ وفي أية سوق تباع حقائق التاريخ؟

أمام صورة البطل أجدني فوراً وبشكل آلي في قلب الشريط النيجاتيف. حين يحضر موسوليني، رمز الرجولة المطلق، معبود إيطاليا الفاشيّة ومنقذ أمّتها، أكون أنا في فيلم «يوم خاص». هكذا من دون تفكير أو تردّد أدخل إلى تلك البناية الكبيرة الفارغة، التي كان زارها الدوتشي مفتتحاً هندسة معمارية لسعادة الطبقات في عهد يبشّر بالإنسان الجديد. في شقة أنتونييتا، حيث تركها زوجها وأولادها الستة لواجباتها المنزليّة وذهبوا إلى ساحة الاحتفال القريبة، أسمع من بعيد هدير الجماهير الغفيرة عند وصول هتلر إلى ذراعي مستقبله وحليفه موسوليني.. ثمّ يصلني من السلالم وقع أقدام رجال الشرطة الذين سيأخذون غابرييل إلى الاعتقال..

المرأة التي تجلي الصحون بملابس البيت المهلهلة، والرجل الشاحب المتكئ ساهياً على الشرفة، جسدان غير مرئيين خارج الكثرة. أكثر من ذلك أنهما محنوفان من مقاييس الجمال ومسوّران في بشاعة النفي. لأن الجسد الجميل، بكل عدّة غواياته هو للزعيم، وبه تغرم ، أو بمراياه ، كلّ النساء. فجسده، أيقونة الرجولة الخصبة تلقّح الأرحام في الأحلام فلا يكون الأب المضاجع سوى وسيط شاحب، وسوى أداة لتمرير الموروث «المقدّس». كأنّه ذلك الحبل بلا دنس. هكذا حملت الإيطاليات من الدوتشي، وأتى المواليد بملامحه بائنة في جمال الجيل الذي سيتابع المسيرة. ولأنّ «بشاعة» أنطونييتا وغابرييل تحصيل حاصل ومفروغ من تناقضها مع مبادئ جمال الجسد المؤلّه للبطل الأوحد، اختار المخرج إيتوري سكولا صوفيا لورين ومارسيللو ماستریاني لدوري البطولة.. الممثلة والممثل المنكوران ما زالا لغزا إستيتيكيا، تعجيزياً، نموذجياً عن اكتمال مثالي لتجليات الأنوثة والذكورة في هيئات الجسد البشري..

في الأقلّيّة الضعيفة، المرأة والمثلي، تتمارى الوحشتان، وتنكسران أمام قوّة بطش الفاشيّة، تصلهما دون أن يتصدّيا لها أو يواجها إرادتها. الخسارة سلفاً، كالقضاء المبرم في حكم بطولات القمصان السود المحمولة على قلوب الجماهير الهادرة في الساحات، والمستمدّة شرعيتها من أكثرية الشعب «الساحقة»..

لكلّ هذا طعم مرارة طازج على نحو مخيف!



البطل طفلاً وأحياناً من ورق

جميلة مصطفى الزقاي

شغلت الطفولة مكاناً متميزاً في عوالم السينما منذ ظهور الفن السابع على يد الإخوة لوميير Lumière سنة 1895، مع أنه كان يتوقَّع انتظار مرور أمد طويل ليظفر الممثلون الصغار بوسام الاعتراف بوجودهم في الشاشة الكبيرة متقمصين أدواراً جعلت منهم أبطالاً بصفة رسمية.

لعل الدارس لموضوع «بطولة الطفل في الأفلام السينمائية» سيجد نفسه مضطراً لتتبُّع تاريخ تمثيل الأطفال في السينما، وظهورهم على شاشتها، إذ بعد الحرب العالمية الثانية على إثر التغيير السياسي الذي صاحبه تغيير اجتماعي، أضحى الاهتمام متزايداً بظهور الطفل في السينما مع تطور علوم النفس والتربية مع ما عرفه التحليل النفسي من تحول وتطور بتأثير من نظريات جان بياجيه Jean Piaget وفرانسواز دالتو Dalto FranÇoise.

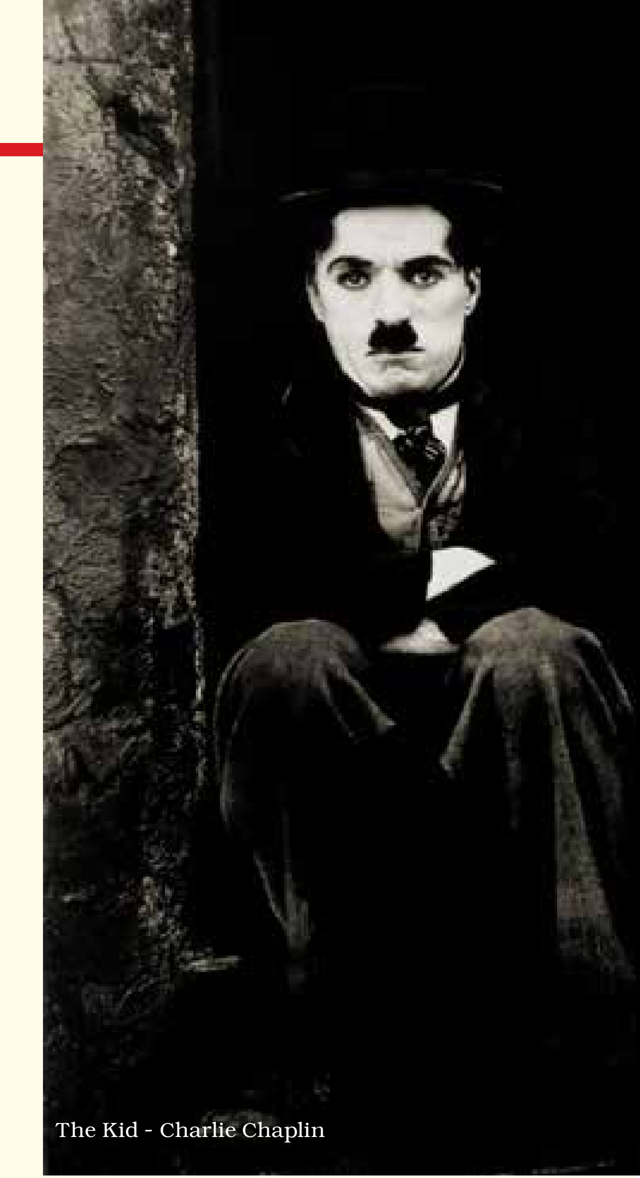
ومنذ أوائل سنوات السينما الصامتة إلى غاية موجة أفلام المراهقين في سنوات الألفين كان نيكولا ليفيتشي يعيد النظر في قرن مضى في استقلالية دائمة وأكثر قوة للشخصيات الطفولية. وكان يذّكر بنقطة تحول قام بها «كيد The Kid» لشارلي شابلان (Char-lie Chaplin) سنة 1921 و«وجوه الأطفال» لجاك فيدر Jacques Fey-der سنة 1923، وكلاهما أوكل للأطفال الصغار أدواراً جد مركبة، بينما كان الإنتاج آنذاك يوكل تلك الأدوار لمجرد مؤدين.

كما كان هناك عصر الرضّع الأبطال Babies-stars بهوليوود على غرار ميكي (Mikey Rooney)، وشيرلي تامبل (Shirly Temple).. هذه الشخصيات التي أسهمت بها الواقعية الجديدة بإيطاليا. هنا بالإضافة إلى بعض (رجال السينما المشهورين) الذين اختصوا في الطفولة على غرار ياسوجيرو أوزو، ولويجي كمونسيني أو ويم ويندرس. (Yasu-jiro Ozu, Luigi Comencini ou Wim Wenders)، دون نسيان أهمية الأنواع التي كانت مستنبتة مثل الخيالي الإسباني أو المدرسة الإيرانية.

إذا تعلق الأمر بالشخصية البطلة في أفلام الكرتون التي يعشقها الصغار ويتمثلون بها، فإن بعض الشخصيات الكرتونية تبقى شاهد عيان على مدى تمكّنها من عقول أطفالنا بل حتى بالنسبة للكبار مثل ميكي ماوس، باباي والسبانخ، غران دايزر، وغيرها من الأعمال الكرتونية التي تمكنت من ألباب المتلقي الصغير ردحاً من الزمن.

أول فيلم لرسوم وعرائس متحركة أنجز في إفريقيا، للمخرج المالي «كوليباي مانباي» «Couliboley Manbay» قدّم في عشر دقائق وضمنه قصة إفريقية، أدت أحداثها مجموعة من العرائس المصنوعة من الخشب. ونظراً لكون المخرج قد درس الإثنولوجيا إلى جانب السينما، فإنه استقى جوهر الفيلم من التراث الإفريقي. وتمكن بعمله هذا أن يشد انتباه الجميع لأن تقنية تحريك العرائس كانت متقنة إلى حدٍّ كبيرٍ. وقد تمّ عرض هذا العمل الذي اعتبره طريقة من طرق مجابهة شرائط «والت ديزني وغولدوراك» في المهرجان الدولي الرابع للشريط القصير بوهران (1989).

لقد أُرّخ لظهور هذه الأفلام، وإن كان المعتقد السائد إلى وقت قريب أن منتجها الأول هو «والت ديزني» بفيلمه الطويل «سنو وايت والأقزام السبعة - الثليجة البيضاء والأقزام السبعة» الذي أنتج في سنة 1936، لكن فيلمين قد سبقاه


The Kid - Charlie Chaplin

بالظهور: الأول أرجنتيني Elap-strol وقد أداه «فيديريكو فالي Vallé» عام 1917، والثاني ألماني مخرجته «لوت راينجر Lotte Reinger» وقد استوحته من ألف ليلة وليلة «مغامرات الأمير أحمد». وحين ذهب تاريخ السينما الكرتونية إلى تلك المحاولات القصيرة، فقد توصل إلى أن فكرة الفانوس السحري هي الأم الحقيقية لفكرة تحريك الصورة المرئية على الشاشة.

لئن كان الفيلم التسجيلي يجمع بين جمهور الكبار والصغار، بحسب طبيعة المواضيع المعالجة؛ فإن هذه الأفلام قد تكون حربيةً فتجسد دور الطفل في تلك المعارك التي خاضتها البشرية مثلما فعل المخرج «جاك شاربي Jacques Charby» مع أطفال الجزائر، وما آلت إليه حالتهم في فجر الاستقلال. وقبله المخرج الجزائري «شندرلي» بشريطه «ياسمينة»، أو مثلما فعل المخرج السوري «صلاح دهني» بأول شريط له عن مدينة القنيطرة «زهرة الجولان».

وأول من له الفضل في تقديم أفلامٍ روائيةٍ يمثل فيها الأطفال وموجهةٍ إلى شريحتهم هي: الدول الاشتراكية الأوروبية بفيلم «قطار الثلج» اليوغسلافي.

أما أول فيلم عربي بطله طفل ، فكان «لصلاح دهني» ركز فيه المخرج على معاناة الأطفال في الملاجئ الفلسطينية، وقد اقتبس قصته من كاتب فلسطيني «علي زين العابدين الحسيني».

وعلى ذكر المبادرات الأولى للفيلم الروائي في أوروبا والعالم العربي، فإن أول فيلم جزائري روائي بطلته طفلة هو فيلم «ياسمينة» للمخرج الجزائري «شندرلي»، لكنه كان فيلماً حيّاً بوقائعه الثورية الواقعية، ولم يعمد المخرج فيه إلى اقتباس موضوعه من الرواية لأن الواقع المعيش كان أقوى. علاوة على فيلم «أطفال الريح» لإبراهيم تساكي، و«الصورة الأخيرة» لمحمد الأخضر حامينا، وفيلم «يا ولد» لرشيد بن علان. وفي المغرب الأقصى نجد فيلم «الدار البيضاء ليلاً» وفيلم «الدار البيضاء نهاراً» للمخرج مصطفى الدرقاوي، وهناك أيضاً فيلم «شاطئ الأطفال الضائعين» لمخرجه الجيلاني فرحاتي الذي حقق شهرة كبيرة..وتلفي في تونس «عصفور السطح» لتوفيق بوغديرا، و«تحت مطر الخريف» لأحمد الخشين..

ويمكن ترتيب الفيلم الروائي في الدرجة الثانية بعد الفيلم الكرتوني الخفيف، أما إذا اجتمعت الرواية والكرتون في عمل واحد، فإن الطفل يصبح مستلباً أمام أكثر شيئين تفضيلاً لديه، بما يشتملان عليه من خصائص، كتقديم الأحداث وفق زمن خطي لا يدعو ذاكرته إلى إعادة ترتيب تلك الأحداث، ثم إلباس الحدث حركيةً كتلك التي يقدّم بها الفيلم الكرتوني، فتمزج الحركة بالألوان لتشد انتباه الطفل على الدوام، على سبيل المثال بوليانا، هايدي، سالي، ريمي.. هذه الأعمال الروائية وتلك التي كان لها تأثيرها زمناً طويلاً ولا يزال، ولذلك يحاول بعض المخرجين إن لم يكن جلّهم، الإحاطة بالنص الأدبي وعرضه في نص سينمائي، وإن أدركوا «أن السينما لا يمكن أن تحقق لهم ذلك في كل وقت إلا في نصوص معينة».

ولعل أهم موضوع قدم في الآونة الأخيرة عن الطفل وله في آن واحد، تلك النصوص السينمائية التي تناولت «لمّ الشمل» كأهم قضية في أفلام الأطفال الروائية. هذه المهمة التي يقتصر أداؤها على الكبار، وجُسّدت في أحداث الأعمال منها «زوج أبي» وهو فيلم بلغاري، والفيلم الأيسلندي «آخر جني من تلك الحسبة»، «مصيدة الآباء» الذي جسدت فيه البطولة طفلتان توأم محاولتين إصلاح ذات بين والديهما.

وإذا التفت الدارس لوجود الطفل في دور البطولة بالسينما العربية والمصرية بخاصة، سيجد الطفل قد ظهر مبكراً في الشاشة الكبيرة مقارنة مع ظهوره في أفلام باقي الدول العربية حيث أدت الطفلة مها عمار أدواراً لافتة للانتباه في السنوات الأخيرة محققة إيرادات جيدة من خلال فيلم «حرامية في كي جي تو» بطولة حنان ترك وكريم عبد العزيز، وقد كانت محط إعجاب الجمهور.. وسرعان ما اختفت لتعود للظهور بعد سنوات في فيلم«سيب وأنا أسيب» إلى جانب الطفل يوسف عثمان الذي شاركها في البطولة بعدما أدى دوراً مميزاً في فيلم «بحب السينما».

لم يقتصر نجاح الأطفال في السينما على طفل بمفرده أو طفلين بل امتدّ إلى البطولات الجماعية على غرار «الدادة دودي» الذي شاركت ياسمين عبد العزيز في بطولته مجموعة من الأطفال، ما أسهم في نجاح الفيلم. حول هذه الظاهرة يقول المنتج محمد السبكي: «وجود الأطفال في السينما المصرية مهم لأنه يضفي طابعاً خاصاً على الفيلم..».

ومما لا مشاحة فيه أن هناك بعض الأفلام أبطالها أطفال لا تزال تسيطر على شباك التذاكر سواء الأميركي أم غيره، إلا أن هذه الأفلام تتوجه عادة إلى الأطفال أو مصنّفة على أنها أفلام عائلية من أشهرها سلسلة أفلام، (Harry Potter) و(Home Alone) و(Spy Kids) وغيرها.

---

* للمقال مراجع تم حذفها لضرورات النشر الصحافي (الدوحة).

صلاح الدين الأيوبي
بطل المسرح الدائم

عبد الرحمن بن زيدان

كما في التاريخ العربي، وكما في السياسة، وكما في سؤال الفكر، وكما في الأشكال السردية العربية في بعديها المعاصر والحداثي، ظل البحث عن صورة البطل الحقيقي الذي يعرف كيف يفك لغز كل الاشكاليات الاجتماعية، والحضارية، مرافقاً لكل أعمار السؤال الإبداعي حول سؤال الهوية والصراع مع الآخر لإنقاذ ما يمكن إنقاذه في الواقع للخروج من مأزق الغموض، واللبس، وكلما اقترب الجواب من جوابه إلا وتحولت صورة البطل إلى صورة إشكالية تتغذى من حدّة الصراع، ومن قوته، ومن أفقه الغامض.

والمسرح العربي ـ هو الآخر ـ لم يكن بمنأى عن هذا البحث، ولم يكن يعيش بمعزل عن طبيعة الصراع وهو يسعى إلى الانخراط في الإشكالية الحضارية العامة التي يعيشها الوطن العربي وهو يبحث عن بطل قومي تكون صورته مؤثثة بعلامات عروبية، فكان الاحتماء بالتراث يعني إيجاد بطل يعرف كيف يخرج منتصراً من الصراع الحضاري الذي تشهده الحياة العربية، في أزمنتها المتوترة، وفي نزاعها مع الآخر، الكولونيالي المحدد، والفكري الثقافي المجرد، وبهذا يريد أن يؤسس بمتخيله ـ هنا ـ المعادل الموضوعي لما يريده أن يكون بصورة البطل بديلاً عن غياب صورة هذا البطل.

كانت كل أعمار البحث عن هذا البطل تعيش في غمار التركيز على الأيقونات التي تعطي لصورة البطل معانيها الدالة على هذا البديل الموضوعي، تعويضاً لحالات الفقد، والضياع، واللبس كحالات تحكم التاريخ العربي في صراعه مع الآخر، بمعاني فهم معاني صورة البطل المبحو ث عنه للزمن العربي حتى أن نشوء هذا المسرح من عصر النهضة العربية إلى الآن يعتبر نشوء محكوماً بكل الهزات العنيفة التي أضاعت فلسطين، وضاعت بعدها القدس كمدينة فيها كل الأحياز المقدسة التي تسكنها الذاكرة الإنسانية بالتراث المشترك، ومع هذه الهزات كانت صورة البطل في المسرح العربي تتبدل، وتتغير بهذه الهزات، وكانت علاماتها تنكتب بالمرجعيات الخفية والواضحة لإعطاء الصورة هويتها التي لا تختلف ـ غالباً ـ عن صورة الهوية العربية التي كانت وما تزال تتحول بما تفرضه عليها علاقتها مع الذات وصراعها مع الآخر، فصارت صورة البطل مدخلاً للوعي بتاريخ القدس، وكانت القدس باباً مشرعاً على التاريخ لفهم عمق الصراع.

مع صيرورة هذا المسرح كان المسرحيون العرب يبحثون لهذا المسرح عن صورة بطل ذي بعد عروبي، وكانوا يقتبسون من صورة البطل عند الآخر ما كانوا يكتبون به صورة البطل العربي الإيجابي بهدف التماهي مع صورته، لأنه النموذج الذي يجب أن يكون نموذجاً في التقدم، وفي التحضر، وفي النقد الاجتماعي، ويكون العامل المساعد على إعطاء الهوية مفاتيح المعاصرة.

في هذا الضياع كان المسرح العربي يكتب أمله في إرجاع المفقود بصورة البطل صلاح الدين الأيوبي الذي يجهر بصوت الحق، ويقدم صورة الأحداث، والصراعات، وينتصر على نقيضه، ومن كثرة رواج صورته فقد تبوأ مكانة خاصة في الذاكرة المسرحية العربية، لأنه كان يمثل ببطولته الصورة البهية المرسومة بصورة البطل الحقيقي المبحوث عنه لواقع مأزوم صارت صورته مهشمة في الوحدة التي يحكمها التشرذم، والصف العربي الواحد صار صفوفاً، ونزاعات ذهبت بما تبقى من الحلم العربي الذي كان يحلم بالوطن العربي الكبير.

كانت وظيفة ترويج صورة صلاح



الدين في العروض المسرحية في مصر، وانتشار هذه الصورة في العديد من أقطار الوطن العربي مدعاة إلى إثارة انتباه الساسة أن هذا البطل هو الذي سيكون المنقذ من أزمنة السكوت، والتخاذل، والضعف الذي دب في الذات العربية، لأنه البطل المحنك الذي أعاد عقارب التاريخ العربي إلى زمانها الحقيقي باسترجاع القدس.

وبما أن رسم صورة هذا البطل كانت تتكئ على معطيات تاريخية، وتسعف بحضورها تقديم صورة البطل المبحوث عنه للواقع العربي العنيد، وبما أن هذا البطل استطاع أن يعطي للتاريخ العربي دلالة السيادة الحقيقية على القدس، فإن التعامل مع صورته اتخذ مناحي عديدة حكمتها علامات متنوعة، كلها كانت تلتقي في ملتقى واحد، وهدف واحد، هو وضع الصورة - أولاً - في الجغرافية العربية التي شهدت كل أنواع الصراع مع الآخر، سواء كان هذا الآخر في صورة الحملة الصليبية، أو كان في صورة استعمار مهيمن، أو كان توسعاً استيطانياً عنصرياً، وهي الصفات التي بدأت صورة البطل صلاح الدين تقابل صور الدخيل، وتعمل على الدخول معها في مماحكة وصراعات حددت أفعاله، وسلوكه، وقراراته.

لقد ارتسمت صورة هذا البطل بمرجعيات (قومية) حكمتها أزمنة النهضة، وعدلتها أزمنة ما بعد النهضة بكل الأسئلة التاريخية التي جعلت صورته تصبح رمزاً تاريخياً عرف الكتاب المسرحيون الذين تعاملوا مع مقومات شخصياته، كيف يجعلون منه قدوة للبطل المحلوم به بعد النكبة، وبعد العدوان الثلاثي على مصر بتحالف بين إنجلترا، وإسرائيل، وفرنسا، وبعد حرب أكتوبر ليكون نموذجاً في العمل العسكري، والسياسي، والدبلوماسي، ليحقق الخلاص الممكن، والتحرر المحتمل من كل أشكال الاستيطان، والتهويد الذي تتعرض له الأحياز المقدسة في فلسطين.

بهذه المؤهلات تكونت صورة البطل في المسرحيات التي كتبته بالأبعاد التاريخية لتظل من بين الصور التي استثمرت رمزه وجعلته محملاً بحلم العودة ليعيد القدس، فصارت بتعددها تقدم أنساقاً بنيوية تعيد إنتاج الصورة بتاريخ الرمز، وتعيد إنتاج التاريخ في حقول معجمية أساسها اللغوي قائم على الاحتجاج على ما آلت إليه القدس، وقائم على الوفاء للذاكرة الجهادية للبطل. وغالباً ما كانت التقابلات بين صورة الشرق والغرب حاضرة في الكتابة الدرامية وهي تعيد تشكيل صورة البطولة العربية التي اتخذت من التراث أساس بناء الصورة، هذه التقابلات بين الأنا والآخر كانت تقدم صورة الشرق ببساطته، وإخلاصه، ووطنيته، برومانسية حالمة، وبالمقابل تقدم صورة الغرب الغازي الدساس.

لقد كانت هذه النصوص المسرحية التي رسمت صورة البطل والبطولة في المسرح العربي أمينة للمرجع الأول الذي انطلقت منه وهو رواية (Talisman) (التعويذة - أو الطلسم) للكاتب الإنجليزي السير والتر سكوت (-Walter Sscott1771 1832) والتي ترجمها بتاريخ 28 - 03 - 1893 نجيب حداد تحت اسم (السلطان صلاح الدين الأيوبي مع ريكاردوس قلب الأسد)، وبعد انتشار صورة البطل صلاح الدين الأيوبي كرؤية غربية لصورة هذا البطل الإسلامي، وانتشار هذه الترجمة قام فرح أنطوان بتقديم صياغة متكاملة لصورة هذا البطل في مسرحية (صلاح الدين ومملكة أورشليم) وهي النص الذي انطلقت منه العديد من العروض التي تم تقديمها في أرجاء الوطن العربي، وذلك من أجل معارضة الرؤية الغربية لصورة البطل بأخرى عربية تعتمد على إدماج العديد من العلامات التاريخية العربية الإسلامية، في علامات النص التاريخي، فصارت صورة البطل في كل العروض صورة للمقاومة تقدم التراث الجهادي في التاريخ العربي، وتوضح صورة البطل الذي يجب أن يكون مطابقاً لصورة الحاكم في الزمن المعاصر.

لقد كانت صورة البطل ناطقة بخطابات تدعو إلى الإخلاص في الجهاد، والدعوة إلى رفع لواء الدين، واستنهاض الهمم، والدعوة إلى المكارم الأصيلة، والقيم التليدة، وهي القيم الرمزية للبطل الذي كان يرسم بحضوره علامات الحكمة، والترفع عن الدنايا. وهو ما جعل صورته رمزاً لحكمته في سياسته وهي لا تتصالح مع الواقع، ولكنها صورة تعرف كيفية تدبير الواقع للانتصار على من يريد أن يبقي الاستيطان خالداً في الأراضي المقدسة.



تجليات البطل في الإبداع المسرحي

د. نوال بنبراهيم

إذا كانت صورة البطل في الإبداع المسرحي لم تتوان عن التغير والتطور من حيث استراتيجية الكتابة وتقنيات التجسيد الركحي (على الخشبة) بشكل جعلها تتجاوب مع منطق الحقب التاريخية وتحولاتها، فإننا نستطيع مع ذلك تتبع مقوماتها إلى حدود القرن الثامن عشر والوقوف على ملامحها التي تختلف من التراجيديا إلى الكوميديا. غير أنها ستجمع بعد ذلك بين مقومات الجنسين وستصبح خليطاً بين الرفيع والكروتيسك، فكيف ذلك؟

يعتبر البطل العمود الفقري في التراجيديا الإغريقية، بل أهم عنصر فيها، له مكانة اجتماعية سامية تمثل قيم المجتمع الأرستقراطي الذي يربط بين القيمة الأخلاقية للشخص الاجتماعي وعلاقة الدم والقرابة. ويمتلك صفات متميزة تجعله متفوقاً على عامة الناس. غير أنه تحل به المصائب نتيجة خطأ كبير يرتكبه، فيعاني آلاماً تثير في الجمهور الرحمة والخوف والشعور بالعطف.

ولم تنزح خصائص البطل التراجيدي في المسرح الكلاسيكي كثيراً عن نظيره في المسرح الإغريقي رغم أن الأول انبعث في ظروف تاريخية واجتماعية تختلف عن الثاني حيث ظهور التعامل النقدي، والاقتصاد التجاري المركنتيلي، والتحولات التي طرأت على المدينة - الدولة والتي جعلت هذه المرحلة تقطع مع النظام السابق.

و لقد عبر المسرح بدوره عن هذه القطيعة - وما خلفته من انشطار في الوعي الأوروبي- في الأعمال التراجيدية التي صورت أبطالاً منقسمين على أنفسهم لم يستطيعوا أن ينفصلوا عن المنظومة القديمة، وبناء على ذلك راموا إلى البحث عن القيم المفقودة أثناء مواجهتهم لمواقف جديدة تفرضها تحولات العصر، لذلك تأرجحوا بين البحث عن الحرية وصرامة النظام، بين القديم والجديد.

ومما لا شك فيه أن المجال الأرستقراطي أصبح منكمشاً في القرن الثامن عشر لصالح طبقة جديدة بزغت في المجتمع وهي الطبقة البرجوازية، وعرف العصر تحولات جذرية انزاحت عن الثوابت الذهنية القديمة وأعطت تصوراً جديداً للعالم، فقامت الدراما البرجوازية على أنقاض التراجيديا الكلاسيكية وكانت تطوراً طبيعياً للكوميديا، فصار البطل من الطبقة المتوسطة حيث عالجت حياته الواقعية واقتربت من تصوير الحقيقة من خلال المحاكاة.

غير أنه في أعقاب الثورة الفرنسية، ظهرت تيارات جديدة انزاحت عن التيار الكلاسيكي شكلت ردة فعل على الثورة الفرنسية وما خلفته من خيبة أمل لدى المبدعين دفعتهم إلى توظيف أبطال

يقدسون الفرد والحرية الشخصية، ويتسمون بالمبالغة في الشعور بآلام الحياة ومحنها، وبالانفعال والعاطفة المشبوبة.

ومما لا شك فيه أيضاً أن الثورة الصناعية خلال القرن التاسع عشر أفرزت قيماً جديدة اختلفت عن القيم والأفكار السابقة، وكان من أول اهتمامات الحركات السياسية والاشتراكية الموجودة في هذه المرحلة هو الطبقات الشعبية. ترجم هذا التحول المسرح الواقعي الذي اهتم بالواقع المعيش واختار أبطالاً ينتمون إلى الطبقة الشعبية.

ونظراً للاضطرابات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي عرفتها أوروبا خلال الحرب العالمية الأولى وما خلفته من دمار وخراب ومعاناة وآلام، بزغت تيارات مسرحية عديدة منها الدادية التي أنكرت القيم القديمة والأنظمة والأشكال الفنية والجمالية والأخلاقية، ورفضت معتقدات المجتمع البرجوازي وكسرت القواعد الفنية منها تحطيم الصورة المتكاملة للبطل البرجوازي، لهذا أفرزت بطلاً غريباً وغير مألوف دائم الاحتجاج على الظلم والقسوة والعذاب.

ومنها الرمزية والسريالية والمستقبلية والتعبيرية التي تمردت على القواعد المسرحية المتوارثة وابتكرت تقاليد جديدة تميزت بالدينامية، منها أنها استغنت عن مفهوم البطل بمفهومه التقليدي وركزت على تصوير الشخصيات ذات الحالات النفسية المضطربة التي تخلف أثر الصدمة لدى المتفرج.

وبناء على ذلك وظفت الرمزية والسريالية شخصيات غير محددة المعالم لا تملك تاريخ ميلاد أو ماضياً تعيش في كل مكان وزمان، لأنها في واقع الأمر مجموعة من الأفكار تتصارع فيما بينها لتفهم دورها في الوجود، وعرضت المشاعر والأحاسيس وجسدت الأحلام والرؤى الداخلية لتعبر على وحدة الإنسان وانعزاله وخوفه من المجهول.

كما وظفت التعبيرية أنماطاً شخصية بشرية عامة مثل رجل، امرأة، طبيب، غريب، عامل ... عوض استخدام شخصيات منفردة، أو وظفت شخصيات كاريكاتورية وغرائبية بالغ المبدع المسرحي في تصويرها لينقل تصوره الخاص عن الواقع بشكل ساخر. هذا التصوير الكروتسكي للبطل عوض العنصر التراجيدي وقدمه في صورة مأساوية أكثر عمقاً.

ولعل المتتبع معنا لاحظ التغيير الهام الذي طال مفهوم البطل- الشخصية الرئيسة- والذي تحول إلى حالات معاكسة بشكل أكثر وضوحاً مع مسرح العبث بعد الحرب العالمية الثانية، حيث قدم شخصيات غير قادرة على العثور على مركز، تبحث دائماً عن معنى منفلت منها لتعكس استحالة تواصل الإنسان في عالم مأزوم ومفجع، لا يهمها تشويق الجمهور أو دغدغة عواطفه، بل تصدمه وتعمق الإحساس لديه بالقلق ساعية إلى تحريره من أوهامه وتعرية الأقنعة المحيطة به: الخيانة، والغموض.

وعلى نفس المنوال خلق المسرح المعاصر لنفسه فضاء فكرياً رفض المسلمات القديمة والتقاليد الفنية الكلاسيكية والحديثة التي تمتلك أسساً واضحة تميز بعضها عن البعض، ودخل مرحلة تاريخية أخرى تساير التطور التكنولوجي والإعلامي والتجاري والاقتصادي. وبدوره قوض المفهوم التقليدي للبطل، بل أصبح من الصعب الحديث عن مفهوم الشخصية بالمعنى المتعارف عليه، لأنها أصبحت ظلالاً تتخبط في المضامين الجزئية والأحداث المتشرذمة، وتعتمد كل اللغات الشفوية والحركية والتشكيلية والموسيقية.

ومن الطبيعي ألا يظل المسرح العربي بمنأى عن الفضاء الكوني، وألا يندمج في منظومة المسرح العالمي سواء كان اندماجاً استتباعياً منفعلاً بأساليبه ومضامينه وظرفيته السالبة والموجبة، أو اندماجاً واعياً يحفظ قدرة إبداعه ويتبين مدى ملاءمته مع المتفرج العربي من أجل إعادة إنتاجه في مجاله التداولي.

غير أن ما يميز المسرح العربي في الآونة الأخيرة - زمن الربيع العربي- هو أنه لا يهتم بتصوير الفرد - البطل الواحد - ولا يسعى إلى عرض مشكلة شخصية محددة، وإنما يعرض مشكلة جماعية وسلوكاً جماعياً إزاء الواقع الحاضر والتاريخ، ولا يكتفي بتناول القضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية فحسب ، بل يلقي اللوم على الأنظمة المنغلقة التي كانت أداة للقمع وسبباً في التخلف الاجتماعي والاقتصادي.

ومما لا يخفى علينا هو أن هذا المسرح يروم إلى بث رسائل تستهدف الجمهور الشعبي العريض محاولاً استفزازه وقيادته إلى الصحوة والالتزام بها، لهذا يطرح الأسئلة التي ينبغي أن يسألها المجتمع لحظات القهر والفقر والخوف والاضطهاد للوصول به إلى التحرر من الاغتراب. لذلك ينتقي أبطالاً ترفض الهروب والانعزال والارتداد إلى الذات، تتحمل مسؤولية أفعالها وتواجه مصيرها بالتعبير عن وجهات نظرها وتدافع عنها لأنها تصنع معالم شخصياتها من معترك المواقف الآنية التي تعايشها، وتختار لنفسها إما الشجاعة أو التخاذل، مثل عرض «انفلات» لفرقة سبيس للإنتاج من تونس، أو ترفض كل الأفكار الموروثة التي تكبل الحرية الفردية كعرض «صهيل الطين» لمسرح الشارقة الوطني من الإمارات، أو تحتج وتثور لأنه يتوزعها هاجس الأمل والشك، ولذلك تطالب بالحرية وتصارع من أجلها مثل عرض «امرأة من ورق» للمسرح الوطني الجزائري من الجزائر، أو تسعى إلى الشعور بوجودها حرة وسط هذا العالم، وبمعنى آخر تحررها من التراكمات التاريخية والأعراف المتداولة في عصرها، تنطلق من رأيها كأساس للقدرة والإرادة والمبادرة تتفاعل مع العالم الخارجي كعرض «فو أوف» لمسرح الأكواريوم من المغرب.

ولا يخفى علينا أيضاً أن هذا المسرح ظهر نتيجة الظروف الجديدة والوعي الجديد بالواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي الذي أصبحت عليه البلدان العربية، ونتيجة الضغوطات التي يعيشها المواطن العربي، حيث أصبحت الحاجة ملحة إلى مسرح الاحتجاج الذي يستهدف تعرية الواقع وانتقاد المشاكل والدعوة إلى معالجتها، وتحفيز الجمهور على تغيير الواقع من خلال المشاركة في صنع قرارات عصره وتاريخه.

جيل واحد وأبطالهم شتى

استطلاع: محمود التونسي

من هو البطل؟

إذا سألنا هذا السؤال فهل سنجد إجابات تختلف كثيراً عن اقتراحات «جوجل» والتي تحمل أسماء لأبطال عرب يتكرر بينها اسم «البطل أحمد عبدالعزيز» لا بسبب بطولة الضابط المصري الشهيد في حرب فلسطين 1948، ولكن بسبب إطلاق اسمه على شارع في حي المهندسين بالقاهرة.

هل من الممكن رسم ملامح البطل بوضوح والاتفاق عليها أم أن الرؤى دوماً تختلف من شخص لآخر؟ وهل اختلفت صورة البطل لدى الشباب اليوم؟

استطلعنا آراء مجموعة من طلاب الجامعة، أتوا من بلدان مختلفة، وهم اليوم على بعد خطوات من التخرّج، «انتظار» من تونس تقول إنّ «والدها هو بطلها في الحياة، ليس لمثاليته، بل لتضحياته من أجل أبنائه وعائلته، وكيف بدأ حياته من الصفر معتمداً على نفسه فقط وليس على والديه أو على أحد من إخوته السبعة، وكيف كان يسافر لبلاد بعيدة مثل ليبيا ليكافح وهو ابن الستة عشر عاماً كي يستطيع شراء كتاب، كان يناضل وحده حتى يقرأ ويقرأ ويعلّم نفسه دون مساعدة من أحد، وبالتالي ترى «انتظار» أنّ البطل ليس بالضرورة مثالياً فلا يخلو أحد من العيوب لكن حينما يكون لشخص ما نظرة ثاقبة للمستقبل ولديه القدرة على اتخاذ القرارات الصعبة في الحياة ولديه من الثقة بنفسه ما يجعله مطمئناً لنتائجها حتى وإن كان المجتمع ضده، وأضافت قائلة إن الرئيس الأول للجمهورية التونسية «الحبيب بورقيبة» رغم بعض قراراته الديكتاتورية لكنه يظل بطلها الثاني بعد والدها، حيث كان له من القرارات الجريئة ما أصلح كثيراً من وضع المرأة التونسية بالرغم من المعارضة الشديدة لتلك القرارات في ذلك الوقت والتي وصل بها الأمر إلى تكفيره واتهامه بالردة لمنعه ما أحلّه الله من تعدد للزوجات، وفي سؤال حول ضرورة كون البطل رجلاً أم من الممكن أن تكون امرأة أجابت «انتظار» قائلة إنها تظن أن في المجتمعات العربية يصعب وجود امرأة يمكن أن يعتبرها المجتمع بطلة إلا في حالات استثنائية وربما كل عشرات السنين ستطل علينا امرأة واحدة تثور ضد تلك الفكرة وتناضل لقضية ما، حتى بعد ثورات الربيع العربي التي رفعت شعارات تطالب بإسقاط أنظمة، إذ بها تُغيّر أشخاصاً فقط، لتبقى نفس الأفكار والعقليات والمرأة أيضاً كما هي، لكني متفائلة وأظن في المستقبل القريب سوف يتغيّر الكثير على الساحة العربية.

وربما تكون «انتظار» محقّة في تفاؤلها على عكس «مالك» من فلسطين، والذي يرى أن والدته هي البطل في حياته، بل إن الأم بشكل عام هي البطل الأهّم في العالم العربي، وتجسد كل الصفات التي نبحث عنها في البطل من شجاعة ونضال وإخلاص لقضيتها، حيث إنها في أغلب الأحيان تُضحّي بأحلامها وطموحاتها الشخصية من أجل الأسرة والأبناء، وأضاف أن المرأة بإمكانها أن تصبح البطل الرئيسي قريباً وخاصة في العالم العربي، ولنتذكر رسومات الفنّان العظيم ناجي العلي وتصويره لفلسطين بامرأة، وكذلك الشاعر الكبير محمود درويش حين قال «أحنُّ إلى خبز أمّي وقهوة أمّي ولمسة أمـي»، ليس فقط فلسطين، بل مصر وتونس والجزائر وجميع البلدان العربية أيضاً، فالأمّ دائماً هي الوطن.

ولا أريد أن أكون متشائماً حين أقول إنني أظن أن الأبطال على وشك الانقراض وربما لولا ثورات الربيع العربي، ولولا الحراك الثوري لكنا سنجزم بهذا، وحتّى نرى بطلاً جديداً فأنا أجد البطل بشكل عام ويوافقني في ذلك الرأي الكثير بأنه الفنّان «ناجي العلي» والذي ولد بيوم لا نعرفه كمن أراد أن يفاجئنا بحضوره، وانتقد برسوماته الجميع معبّراً بشخصية «حنظلة» -الشاهد على انهزامية وضعف الأنظمة العربية- عن رفضه ومعارضته ونقده اللاذع الذي لم يسلم منه النظام الفلسطيني نفسه، أمّا على المستوى الشخصي فأمي هي بطلي الخاص وإن لم يوافقني أحد.

«فكرة البطل هي في حقيقة الأمر فكرة فلسفية» هكذا يرى «إسلام» من مصر الموضوع بأكمله، ومواصفات البطل من وجهة نظره تتحدد وفقاً لفكر كل جيل، فعلى سبيل المثال حينما درسنا في الصغر كيف كان عبد الناصر بطل ثورة يوليو 1952، وكيف كان السادات بطل حرب أكتوبر، ثم عاصرنا الثورات العربية لنجد أن الشعب هو البطل وليس أي شخص، لذلك بدأنا نشك في بطولات فردية عديدة ربما هي فقط من صنع أجيالها التي اختارتهم من خلال رؤية خاصة لتضع أسماءهم في التاريخ،

الأمثل وخاصة في عالمنا المعاصر الذي تخلّى عن الصورة النمطية للبطل الأسطوري، أي أنّ الحديث عن القدرات المحدودة ما هو إلا انهزامية وضعف إرادة، فالبطل الحقيقي ليس فقط من يتعامل مع الواقع بصعوباته ويتغلب عليها بل أيضاً من يحلم ويفكر دائماً في المستقبل ليحجز لنفسه مكاناً به.

«هل أتى أبطال بعد رحيل عبد الناصر؟ لا تحدّثني عن البطولة أرجوك فقد أصبحت مجرد حاجة اجتماعية ملحّة في ظل غياب البطل الحقيقي، الكلمة نفسها لم تعد سوى معاكسة ليس إلّا» قالتها «دينا» وهي تبتسم ابتسامة لا تخفي مرارتها مما آلت له أحوال بلدها مصر، واستطردت قائلة -كمن كان ينتظر الفرصة لـ «الفضفضة» كما يسميها أهل مصر- هل تُصدّق تلك الألقاب؟ بطل الحرب والسّلام.. بطل الطلعة الجوية؟ ليس هناك أبطال صدّقني، نعرف ذلك جيداً، لكننا فقط لا نستطيع الاعتراف بذلك والعيش بأمان، الكلمة نفسها فقدت قيمتها على المستوى الشعبي حتى أصبحت مجرد معاكسة وقحة تسمعها النساء يومياً بشكل مبتذل، ليس فقط في مصر بل في العالم أجمع، سياسة أو رياضة أو فنّ.. هل كان صدام الديكتاتور بطلاً؟ هل كان بن لادن بطلاً؟ أو حتى أردوغان؟ لا أفرض رأيي على أحد، لكننا كعرب حينما لا نجد بطلاً محلّي الصنع فسوف نستورده.

وسواء اتفقت مع آراء «انتظار ومالك وإسلام وعبد الله» أم لم تتفق، فهذا لا يمنع من الاعتراف بأنّ صورة البطل قد تغيرت على مدار التاريخ مراراً وتكراراً وتحررت من قوالب ضيقة مثل العضلات المفتولة والأعمال المهيبة التي لا يقدر عليها سواه، بخلاف الشجاعة والشهامة وغيرها من الصفات الشهيرة للبطل على مدار العصور، لكن هذه القوة الجسدية ليست بذات الأهمية الآن نظراً لاختلاف طبيعة الصراعات والتحديات عن الماضي، فوجدنا الصورة وقد أصبحت أشمل في تعاملها مع البطل كبناء متكامل من جسد يحركه عقل وليس عقل بداخل جسد فظهر «غاندي» ضئيل الحجم كبطل قومي ألهم العالم بأسره وليس الهنود فقط للسعي وراء الاستقلال ومحاربة الظلم، وظهرت بطولات رياضية لا تعتمد على القوّة البدنية لتفرز لنا فيما بعد طفلاً أميركياً اسمه «صموئيل سيفيان» وقد صار بطلاً في الشطرنج وهو لم يتجاوز التاسعة من عمره، وبطولات رياضية أخرى في سباقات السيارات «الرالي» لنتعرّف من خلالها على البطل العالمي القطري «ناصر العطية» والأمثلة كثيرة ومتعددة، ليس في صورة البطل القومي أو الرياضي فحسب بل في صورة البطل في السينما والأدب كذلك، فأصبح الهدف في معظم الأحيان بقاء صورة هذا البطل لأطول وقت ممكن داخل وجدان المتلقّي لا أن تختفي الصورة وتتلاشى البطولة سريعاً بعد الانتهاء من القراءة أو المشاهدة، فصار البطل أكثر واقعية وقرباً من المتلقي لاسيما جمهور الشارع بحيث انتشرت صورة الصعلوك البطل بشكل مبالغ فيه -على الرغم من صدقه مع الأسف- على الشاشة في ظل أزمة اقتصادية وانتشار كبير للفقر ليتفاعل معه المشاهد ويشعر بأنه سبق وقد التقى بهذا البطل الصعلوك في الواقع من قبل سواء كان متمثلاً في صورة «روبن هود» أم في صورة «منصور الحفني»، وحتّى في السير الشعبية والتي اختفت تقريباً في العصر الحديث بعد أن كانت تلعب دوراً بارزاً في نشر القيم والأخلاق لأبطالها الذين يتسمون دوماً بكل الصفات الاستثنائية التي تتجمع في شخوصهم وتتضاعف عدة مرّات على لسان الراوي أو الحكواتي، لكنها وإن ظهرت ربما ستصبح أكثر تماشياً مع فكر وثقافة هذا الجيل لتخلو من بعض المبالغة الزائدة في قدرات البطل الجديد، لأنهم بالتأكيد سيبحثون في مصداقية الرواية على شبكة الإنترنت بمجرد انتهاء الراوي من سرده، لذا فذلك البطل الذي ربما يمكنهم قبوله والاعتراف به هو ذلك الذي لن يسمعوا عن بطولاته أو يهبط عليهم من السماء بل إنّه سيخرج حتماً من بينهم.

وأتمنى أن تتغير هذه الفكرة ويدرك الجميع أنهم جزء من هذه الصورة للبطل التي هي في رأيي صورة جماعية، ولذلك حينما سألنا «إسلام» عن البطل الرئيسي الأكثر تأثيراً بحياته قال إن هذا البطل من وجهة نظري هو مجرد قدوة تظهر أمامي في مراحل حياتي لأستفيد منها بشكل إيجابي وهي تتجدد دائماً، فكان قدوتي في المدرسة شخص آخر غير قدوتي وأنا على وشك التخرّج من الجامعة.

وقال «عبد الله» من قطر إنّ البطل في الحقيقة هو من يستطيع إيجاد بطله الحقيقي والإجابة عن سؤالنا، أمّا عن مواصفات البطل من وجهة نظره فيرى «عبد الله» أن التحدّي دائماً هو السبب في ظهور الأبطال، لذلك فمن يستطيع الخروج عن المألوف وكسر التابوهات التي صنعتها المجتمعات وينجح في الابتكار والإبداع سوف يصير بطلاً بلا شك، وأضاف أن البطولة في رأيه غير مرتبطة بالحجم أو القدرات الذهنية الفذة بقدر ما هي مرتبطة بالقدرة على توظيف القدرات الحقيقية المتاحة واستغلالها بالشكل

David Plunker - أميركا



أسبوع في وهران

كان البهاء لمدينة تعـــ

هناك طريقة يسيرة للتعرف على مدينة ما: هي أن نعرف كيف يشتغل فيها سكانها، وكيف يحبون، وكيف يموتون. وفي مدينتنا الصغيرة كل ذلك يحدث معاً، بصورة واحدة... ولعل ذلك من تأثير الإقليم، أي أن الناس فيها يضجرون ويجدّون في اكتساب العادات.

الطاعون / ألبير كامو



ـــــطي ظهرها للبحر

محسن العتيقي



كأن لسان حالها يردد رغبة إليوت «لا أريد مستقبلاً يفصلني عن الماضي»، ورغم غفلة المرمم، فهي مدينة في عهدة ذاكرتها، وهي الدائنة لأهلها المدينين لها بحنين مستمر. كانت أيامنا السبعة في وهران، بمناسبة مهرجانها السينمائي العربي في دورته السادسة، أقل مما تستحقه المدينة قياساً ببذخها التاريخي. وسط مشاهد الازدحام القصوى مر الأسبوع سريعاً، وقد فهمنا أن رجلي الأمن اللذين ظلا يرافقان الحافلة التي تقلنا من الفندق إلى دور السينما أربع مرات في اليوم، كانا يفسحان الطريق للحافلة حتى ندرك مواعيد العروض، فيما كان يبدو الأمر منذ أول يوم أن مهمتهما هي الحرص على سلامة الصحافيين وضيوف المهرجان فقط. وهذا ممكن أيضاً، نظراً للإجراءات الأمنية المبالغ فيها في الجزائر، فمن المطار إلى الفندق، كما عند العودة، فُتِّشنا وأمتعتنا مرات متكررة بطريقة تقليدية للغاية.

في شارع العربي بلمهيدي، وهو شريان المدينة المخلد لأحد مؤسسي اللجنة الثورية للوحدة والعمل في مارس 1954، كنا نتفرس تدفق وجوه الراجلين وهم يسيرون أسرع من بطء السيارات. وقد تبين أن إيقاع الشارع لا يتبدل طوال اليوم باستثناء الجمعة والسبت، فهذان اليومان، فضلاً عن قسية الجمعة، هما بمثابة استراحة للمدينة، المقاهي، المطاعم، الدكاكين، واجهات المحال التجارية... الناس يختفون عن الأنظار طوال النهار فتختفي بغيابهم سيارات الأجرة بطبيعة الحال. هذا الغياب النهاري، مقارنة بالضجة التي لا تتوقف باقي الأيام، يوحي بالموت، موت الحركة كما عبر الزميل منصف الشراط في خيبته المريرة مع الصراف الآلي ثم مع البنوك بعد جهد أدى به في نهاية الطواف إلى التساؤل: إلى أين ينهب الجميع طوال النهار؟.

لعل ألبير كامو لم يصدر رواية «الطاعون» عام 1947 كي يسرد سنوات الموت فقط، بل ليتنبأ بمستقبل مدينة هي اليوم كما وصفها، مواطنوها يعملون كثيراً

من أجل الإثراء، وهم يهتمون خاصة بالتجارة، ويوجهون عنايتهم قبل كل شيء، حسب تعبيرهم، إلى تدبير الأشغال. على أنهم يتذوقون بالطبع هذه المسرات البسيطة، فهم يحبون النساء والسينما والاستحمام في البحر... ولكنهم، بكل تعقّل يحتفظون بلذائذهم هذه إلى مساء السبت والأحد، فيما هم يحاولون في سائر أيام الأسبوع كسب كثير من المال. وهم حين يغادرون مكاتبهم مساء يجتمعون في المقاهي... وإن رغبات الشبان فيهم عنيفة وعابرة. وبالفعل، كان بعض الشباب الوهرانيين يخرجون من السينما لما يتضمن الفيلم مشهداً ساخناً، وأحياناً كنا نسمع ردة فعل احتجاجية بالشكل الذي يمكن التعليق عليه بطريقة غير التي تحدث عنها ألبير كامو فيما يخص حب الوهرانيين للسينما إبان سنوات إقامته في وهران. وينبغي الإشارة إلى أن الانسحاب لمجرد قبلة سينمائية يقابله شغف اقتناء الأفلام المقرصنة، إذ بجوار سينما السينيماتيك يوجد متجر بحجم مطعم شعبي تباع فيه كل أصناف الأفلام بأثمنة مناسبة جداً.

تغيرت أيام الراحة من السبت والأحد إلى الجمعة والسبت. شارع العربي بلمهيدي في هذين اليومين لا تدب فيه الحيوية إلا بعد السابعة مساء. عدا ذلك، فباقي أيام الله يقاس نبضها بدقات قلب الموظف العمومي، وبائع الملابس، والطوابير على محلات pâtisserie التي يستعيض بها غالبية الناس عن الشوارما والبيتزا، إذ من الصعب العثور على مطعم أو مقهى دون متاهة تمتد مسافات طويلة، كما هو البحث عن البنوك والصرافات، أو مخادع الهواتف. لكن الصورة التي يعكسها الجو العام في وسط وهران، أن السياحة غير واردة، وأن المدينة مكتفية بذاتها وبزبائنها النمطيين، وبالتالي فإن زائر وهران عليه أن يتسلح بقدر من العدة، وتقمص الانتماء، وهذا كاف لتكييف الرحلة مع حركة المدينة.

ومن الغريب أن تحتفظ وهران بهذه المزايا بعد كل هذه السنوات، لقد كانت كذلك بالوصف الذي نقرؤه عند ألبير كامو، فما «إن يكتسب المرء عاداته حتى يقضي أيامه من غير صعوبة. وما دام للعادات في مدينتنا حظوة، فبوسعنا القول إن الأمور فيها على خير ما يرام. ولا ريب في أن الحياة، من هذه الزاوية لا تستهوي كثيراً. هذه المدينة الخالية من أي مظهر متميز ومن كل نبات وروح، توحي آخر الأمر بأنها مريحة، فيستنيم إليها الناس».

ليس صعباً أن يألف زائر مدينة كوهران. بالنسبة لي كمغربي، شعرت بأني وسط بولفار طنجة، أو شارع التهامي الوزاني بتطوان. وقد ازداد الإحساس بالشبه، لما شعرت أن نادل مقهى لم ينتبه إلى لهجتي المغربية، إلا بعد شك وتأمل داما لبرهة، ولما تبين من الأمر لم يتردد في مناداتي بـ «ابن عمي»، كان ذلك مبعث سرور بالنسبة لي، بحيث كانت أول مرة أتوقف فيها عند معنى «الوطن الثاني»، المعنى الذي غالباً ما يتردد في المجاملات التلفزيونية، لكنه في هذه اللحظة كان معنى ملموساً بحجم ما أثاره تشابه النطق وتطابق البنيان، إذ كان يكفي القول هذه الزنقة هي نفسها الزنقة الفلانية في تطوان أو طنجة... وأما عن الوهرانيين ففي سحناتهم تاهت ملامحي.. وفي وجوه الناس ذاكرة شَبَه بلا حدود.

ونحن في مطعم وسط المدينة، قدم لنا النادل قائمة الطعام، معظمها سلطات وأطباق أوروبية. سأل أحدنا النادل: ماذا تقترح علينا من مطبخكم؟.

أعمق تأثيراً وأبقى من تطابق المعمار تداخل الهويات الثقافية، فكما دوّنت الهندسة تاريخ وهران، وصهرت فيه زمن البايات الأتراك، والإسبان والفرنسيس، والديانات الثلاث، ففي المطبخ الوهراني شيء من هذا التعاقب، تختلط فيه نكهة المحلية بالعالمية حتى يختلط الطعم على المتذوق فلا يستبين هوية ما يأكله إن كان فرنسياً أو إسبانياً أو وهرانياً قحاً. هذا بالتأكيد ينطبق على قائمة المطعم غير الشعبي والفندق المصنف، ولا شك أن الأصل الألذ في بيوت الوهرانيين لا خارجها، وهو ما اتضح بضمانة من النادل، ستأكلون «طاجين» كما لو كنتم في بيت وهراني.

جمهورية بحرية

حسب الحفريات القديمة، وهران هي «إفري»، ومعناها (بالأمازيغية) الكهف، وهي، أي وهران، غيران لا تزال موجودة ومعروفة، سكنها البربر والأولون قبل الميلاد. ورغم هذا الأصل الضارب في التاريخ البشري، فإن مؤرخي الجزائر يتحسرون على شح الاهتمام المحلي، فالمهدي بن شهرة، وهو مؤرخ جزائري، يذكر في مقدمة كتابه «تاريخ وبرهان بما حل بوهران»: «لقد اهتم بتاريخ وهران غيرنا من المستشرقين وقبعنا في كرسي بآخر عربة القطار»، وفي وصفها يقول: «هذه المدينة صاحبة الجدار العملاق والتي دوخت الآفاق بدون زيادة ولا نفاق، لقد أُخليت وأُحرقت وخربت عدة مرات في حياتها الطويلة، وكانت دائماً تعمر وتعمر من جديد... » كان دمار وهران تارة بالزلازل، وأعظمها آخرها عام 1790، وتارة بالتخريب على إثر الحروب القبلية بين البربر، وفي التاريخ المعاصر دمرها الإسبان وجددوا بنيانها على منوالهم. وكانت كلما جدّد معمارها صارت أبهى من الأول.

ولبهائها لم يرد الاختلاف في وصفها. فقد وصف وهران



المسرح الجهوي عبد القادر علولة تحفة معمارية عظيمة، وهو في الأصل دار أوبيرا. بموجب قرار تأميم المؤسسات غداة الاستقلال، أطلق عليه اسم المسرح الوطني الجزائري، ثم المسرح الوطني للغرب الجزائري، ومنذ عام 1972 أصبح مؤسسة رسمية، تسمى حالياً المسرح الجهوي لوهران، عبد القادر علولة، تكريماً للكاتب المسرحي الجزائري (1939 - 1994).

وذكرها غير قليل من الأعلام في كتبهم ومصنفاتهم. جاء في معجم البلدان لياقوت الحموري: وهران مدينة على البر الأعظم من المغرب، بينها وبين تلمسان سرى ليلة، وهي مدينة صغيرة على ضفة البحر وأكثر أهلها تجار لا يعدو نفعهم أنفسهم... قال أبو عبيد البكري (المؤرخ والجغرافي توفي عام 1094م): وهران مدينة حصينة ذات مياه سائحة وأرحاء ولها مسجد جامع، وبنى مدينة وهران محمد بن أبي عون ومحمد بن عبدون وجماعة من الأندلسيين الذين ينتجعون مرسى وهران. ويصفها ابن خلدون: «وهران متفوقة على جميع المدن الأخرى بتجارتها وهي جنة التعساء. من يأتي فقيراً إلى أسوارها ينهب غنياً»، وقال الإدريسي: «وهران على حافة البحر، تواجه ألميرية على الساحل الأندلسي ويفصلهما يومين من الإبحار. مرسى الكبير هو ميناء ليس له مثيل في كامل الساحل البربري، تقصده سفن الأندلس غالباً. وهران وافرة الثمار. سكانها هم رجال أفعال، أقوياء وفخورون»، وأما ليون الإفريقي فوصفها: «مدينة كبيرة تتوافر على مرافق وجميع أنواع الأشياء اللائقة بمدينة طيبة، كالمدارس والحمامات، والمستشفيات والفنادق، ويحيط بالمدينة سور جميل عال».

في جولتنا الفضولية طفنا وسط المدينة، وقبل اتجاهنا نحو المتحف الوطني أحمد زبانة، كنا في ساحة «أول نوفمبر» حيث يعلو ممجداً نصب تذكاري للأمير عبد القادر، ويكاد يناهز ارتفاعه القبة الباروكية للمسرح الجهوي عبد القادر علولة المرتفع عن سطح الأرض بحوالي 22 قدماً. كانت المقارنة التي دونتها مبالغاً فيها، نصب تذكاري لبطل ملحمي يضاهي شموخ المعمار الباروكي. ولما أطلعت الزميل منصف الشراط عليها، علق بعد محاولة فاشلة في تصوير مشهد ركاب داخل حافلة مهترئة من نوع سوناكوم: إنها مقارنة معقولة، والذي وضع نصب الأمير عبد القادر على سند بهذا العلو، كان بصدد تخليد رمز وطني، وهو بالنسبة للجزائريين أهم من رمزية العمارة الباروكية. ثم استطرد: في الواقع هذه مقارنة مجازية، ولا أحد سيصدق أن نصب الأمير عبد القادر يوازي ارتفاع المسرح الجهوي، كما أن الأدراج تزيد من علوه، بينما نصب الأمير يفترش الساحة العمومية وسنده بالكاد كشجرة ماموت لم تبلغ ذروتها..

ابتعدنا عن ساحة «أول نوفمبر 1954»، وبمعية باقي الزملاء قصدنا الكورنيش، وهو ذو إطلالة مشوشة على البحر، بحيث يضيق أفق النظر باعتراض الميناء، مما يجعل الاستمتاع بمنظر البحر منعدماً



شارع العربي بلمهيدي

إلى حد كبير، ولولا المرسى لكانت مطابقته المعروفة مع واجهة نيس البحرية جديرة بالمقارنة. سألت منصف الشراط: هل حرّم منظر البحر على الوهرانيين حتى لا يتسع خيالهم؟ وكان جوابه بأن سؤالي ينطوي على مضمون اجتماعي متعلق بدراسة المجال الجغرافي وتأثيره على الناس، وعلى كل حال فالمرسى أقدم من ملاحظتك الخلدونية.

قلت لمنصف، المنحدر من توأم وهران، وجدة المغربية، ويعرف وهران جيداً وله زيارات متعددة لمهرجان أغنية الراي، قلت له تعزيزاً لانطباعي، إن ألبير كامو تحدث عن بحر وهران وقال عنها بكل أسف إنها تولي هذا الخليج ظهرها، فتعذرت من جراء رؤية البحر الذي لابد دائماً لإدراكه من الذهاب إليه.

في طريقنا تبادلنا الانطباعات، سمعت أحدهم يجمل ملاحظته قائلاً باهتمام المندهش، وقد أصاب في كلامه: لولا شح العناية بهذه الأرصفة والمباني لتخيلت نفسي في نيس الفرنسية، أو في العاصمة الإيطالية.

ابتسمت زميلتنا القوقازية، وقالت بلسانها العربي الفصيح: وسط هذه الأجواء يراودني إحساس بأنني لازلت في موسكو، ولا أعرف إن كانت قناة روسيا اليوم ستتخذ تقريري على محمل الجد؟!. ثم ردد زميلنا البغدادي مقاطعاً: الأحياء التاريخية تختلط فيها العمارة الإسبانية، والتركية والفرنسية. وبينما بدت المعلومة بديهية للزمرة، كان هشام السوداني يصوب عدسته في الأفق نحو كنيسة السانتا كروز، وفي هذه اللحظة، وبينما كنا ندير ظهورنا للميناء اقترح منصف الشراط أخذ صورة جماعية يتكفل هو بإنجازها. وقد صاح هشام بعد ذلك: ألا ترغبون في صور داخل السانتا كروز؟

وهران تولي الخليج ظهرها فتعززت رؤية البحر الذي لابد دائماً لإدراكه من الذهاب إليه

في مساء اليوم السادس، خرجنا من سينما المغرب الواقعة بشارع العربي بلمهيدي، وفي الحقيقة كان خروجنا المبكر، نحن الثلاثة، إما لمشاهدة عرض موازٍ في سينما السينيماتيك، أو لأن الفيلم يكون رتيباً فلا يحفز على الاهتمام، وهذا وفر لنا بعض الوقت للتجوال والانغماس وسط الأحياء.

في هذا المساء كنا ثلاثة في مقهى، وثالثنا صحافي وهراني. كان المقهى شعبياً، وكراسيه مرقعة وغير آمنة، وكان حال المقهى سبباً وجيهاً ليداعب منصف الشراط مرافقنا: طريقة جلوسنا وشكل الخدمة لا يليق بالباهية.. حرك ابن البلد كتفيه نحو الأعلى قائلاً: لقد كانت كذلك ولم يبق غير الأطلال، وكان البهاء في كل شيء. سأله منصف مجدداً: هل تعتقد بأن فرنسا دخلت لتنشر الحضارة في الجزائر. أجاب رفيقنا ساخراً: لما دخل جنودها كانت نسبة الأمية في فرنسا 45 ٪، ثم استطرد: هل تعرفان بماذا صرح شاتوبريان؟ لقد قال: إن فرنسا كلها استيقظت على صوت أبواق الحرب فاندفع للتطوع أناس من مختلف القطاعات، أشباه الجنود، وقدماء المحاربين في جيش نابليون الأول، والمتسكعون... بل ومن المدنيين من دفع مالاً للجيش كي يسمح له بالمشاركة على أن يدفع له راتب شهري بعد ذلك، ومنهم الأدباء والمؤرخون والطباعون والكتاب والصحافيون والمحامون والرسامون والمترجمون. ولسوء حظهم اتخذ سارتر منذ 1956 في مجلته «Les Temps modernes» موقفاً معادياً لمشروع جزائر فرنسية.

لوهران توأمة مع مدن كثيرة: صفاقس، أليكانتي، ديربان، بورد، داكار، هافانا... لكنها مع وجدة المغربية المحاذية لحدودها تشكلان علاقة سيامية في المصاهرة والتراث والجغرافيا المكسورة، وكلتا المدينتين تطلان من شرفة على نومهما وحلمهما في انتظار كسر الحدود..



مرزوق بشير بن مرزوق

الربيع العربي والمسرح

شهدت العاصمة القطرية (الدوحة) خلال شهر يناير الماضي تظاهرة مسرحية هامة، أنجزتها الهيئة العربية للمسرح ومقرّها الشارقة، والهيئة بحد ذاتها تعتبر إنجازاً ثقافياً متميزاً في مجالات الفنون المسرحية، حيث يعود الفضل في إنشائها إلى الشيخ سلطان القاسمي حاكم الشارقة، وهو واحد من أهم الرعاة في مجالات الثقافة المختلفة على مستوى العالم العربي، هذه الهيئة هي الحاضنة الوحيدة، حالياً، للفكر المسرحي بكل أبعاده على مستوى الوطن العربي، وتكاد تكون هي الملجأ والملاذ الأخير (للمبتلين) بحب المسرح.

تشكل العروض التي تتولى الهيئة العربية للمسرح رعايتها خلاصة اختيارات دقيقة للعروض المسرحية المشاهدة على مستوى الوطن العربي، وبالتالي يمكن اعتبار هذه العروض، التي تتنافس على جائزة (سلطان القاسمي)، معياراً ومؤشراً على حال المسرح العربي فيما يطرحه من أفكار ورؤى وسينوغرافيا. إنها بورصة المسرح بلغة السوق، حيث الارتفاع والانخفاض في مستوى هذه الحالة. كما يمثل لقاء المهتمين في مجال المسرح من كافة أرجاء الوطن العربي، في مكان واحد، فرصة هامة للنقاش والحوار والتقييم ورصد المسيرة الشاملة للمسرح.

لقد عنونت الدورة الخامسة لمهرجان المسرح العربي في الدوحة فعالياتها المسرحية بعنوان (من أجل مسرح عربي جديد ومتجدد)، وهو عنوان مرتبط بالقضية الحاضرة والأهم على مستوى الوطن العربي، قضية الحراك الشعبي والوطني في عدد من الدول العربية، وخصص لذلك ندوة بعنوان «أي ربيع للمسرح في الوطن العربي في ظل الربيع العربي؟».

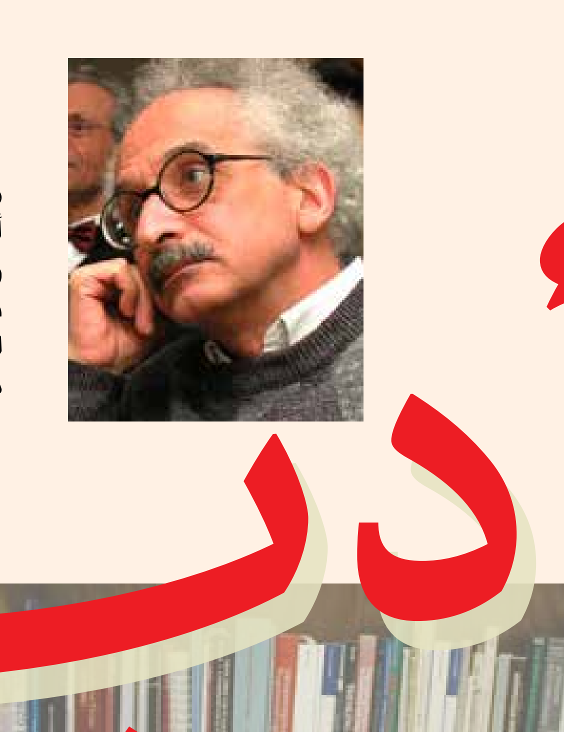
في مداخلة لها أكدت الدكتورة نهاد صليحة من مصر أن المسرح المصري عكس حالة الولادة المتعسرة للربيع العربي الذي سبَّبَ آلاماً شديدة وقلقاً دائماً مستمراً، وتأرجحاً بين اليأس والرجاء. وبغض النظر عن المستوى الفني لتلك العروض فهي جميعاً تستعرض العلاقة بين الواقع والأحداث من ناحية، وبين تفسير الأفراد لها باعتبارها حقيقة أو واقعاً حقيقياً من ناحية أخرى.

ومن جهتها أشارت التونسية زهيرة بنت عمار إلى أنه رغم ما حدث، بعد اشتعال الثورة في تونس، من محاولات البعض فرض هيمنة معنوية للتأثير على الفكر والإبداع، إلا أن المسرح التونسي ظل صامداً أمام جميع أشكال التيارات الفكرية الرافضة لمبدأ الاختلاف، ورافضاً كل أنواع الرقابة، متحدياً المنطق التكفيري لبعض التيارات التي تحرِّم الفنون، ولا تؤمن بالفن كرقي حضاري ورسالة نبيلة.

لقد أكد معظم المشاركين على أن يتمسك الفن المسرحي بقواعده وأدواته وثوابته الفنية، لأنه ليس حراكاً آنياً، وليس ردة فعل انفعالية لحظية، إنما هو رؤية بعيدة، رؤية متحركة وليس رؤية جامدة تتوقف عند لحظة الثورة وتنتهي مع خمود الحماس الأولي لها. على الفنان المسرحي أن يتمسك بالقراءة المتأنية للأحداث المتغيرة، ويتجنب إنتاج أعمال تعتمد على ردود الفعل الآني، وعدم تقديم تنازلات في قواعد الفن المسرحي وتبرير ضعفها الفني لكونها ردود فعل وقتية لمجريات أحداث الثورات.

إن المستقبل بالحتمية سوف ينتج لنا أعمالاً مسرحية مكتملة موضوعياً وفكرياً وفنياً، بعد أن يبتعد الفنان المسرحي عن لحظة الانفعالات والحماس الأولى لقيام الثورات العربية، حينها سوف يكون راصداً موضوعياً لأحداثها، ينتقل بالعمل المسرحي من الصور الفوتوغرافية الانطباعية المباشرة، إلى رسم لوحة فنية شاملة ومجرِدة تعبّر عن روح واحدة، ونفس واحد، وإنسان واحد، ومعبِّرة عن كل من قاموا وضحّوا واستشهدوا من أجل مستقبل عربي مزدهر.

حوار



صنع الله إبراهيم

هناك تشابك بين عالمي وعوالم الكثيرين، فالغموض أو الجو العبثي في كتابة النص لدى كافكا مثلاً واعتمادي على هذا البعد في كتابة بعض الروايات لا يعني بالتأكيد أنني أشبه كافكا، أو أنني كافكا هذا العالم العربي، ولماذا أنا فقط، فبعض أعمال نجيب محفوظ مثلاً تعتمد على هذا الأسلوب في الكتابة.

88

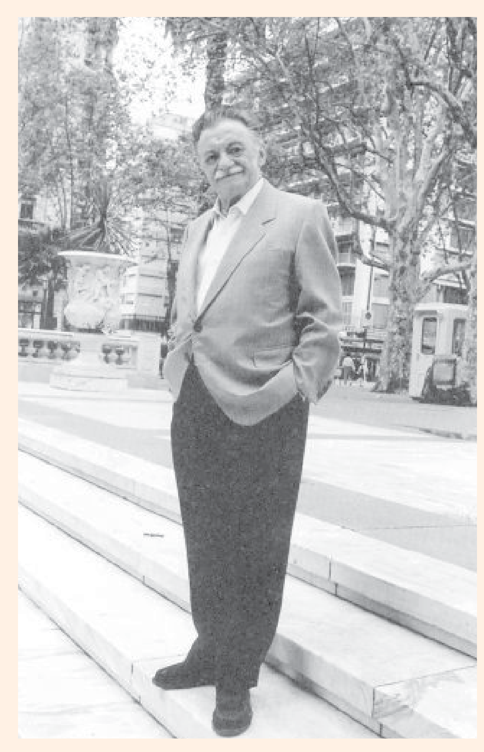
أدب

ترجمات

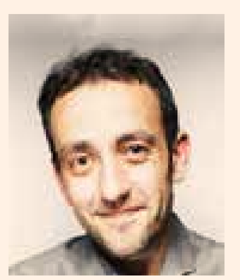
محض شُرود

ماريو بينيديتي

وهكذا، وكما جابَ طرقات أرضه وشوارِعها، بدأ بالتجوالَ في الَدّول، قاطعاً الحدود، والبحار. لقد كان شارداً تماماً. وفي معظم الأحيان، لم يعلم بأي مدينة كان، لكنّ ذلك لم يدفعه للسؤال. ببساطة، كان يواصل سيره،وفي جميع الأحوال، إن أخطأ، لم يعنه العدول عن خطئه. وإذا ما احتاج شيئاً، سَواء للأكل أو النوم، كان يعرف أربع لغاتٍ تمكّنه من السعي إلى غايته



104



96

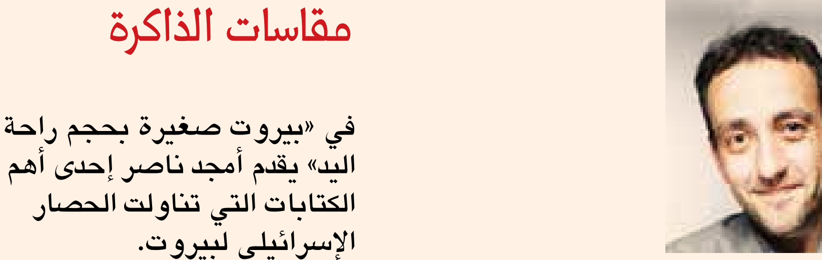
جيروم فيراري

أكتب غالباً عن الأمكنة التي أعرفها، كي أكون دقيقاً في وصفها وفي تحديد خصوصياتها. مع العلم أنه في السابق، لم يكن من الشائع التحدث عن كورسيكا في الأدب والرواية الفرنسيين. هناك كثير من الأحكام المسبقة التي تسكن مخيلة الفرنسيين عن المنطقة.

مقاسات الذاكرة

في «بيروت صغيرة بحجم راحة اليد» يقدم أمجد ناصر إحدى أهم الكتابات التي تناولت الحصار الإسرائيلي لبيروت.

126





نصوص

106

قصائد

- سنان المسلماني
- مهدي المطوع
- محمد اللغافي
- عزمي عبد الوهاب
- محمد القذافي مسعود

قصص

- سناء بلحور
- أروى التل
- أحمد عمر
- سقراط آدمز
- علاء البربري

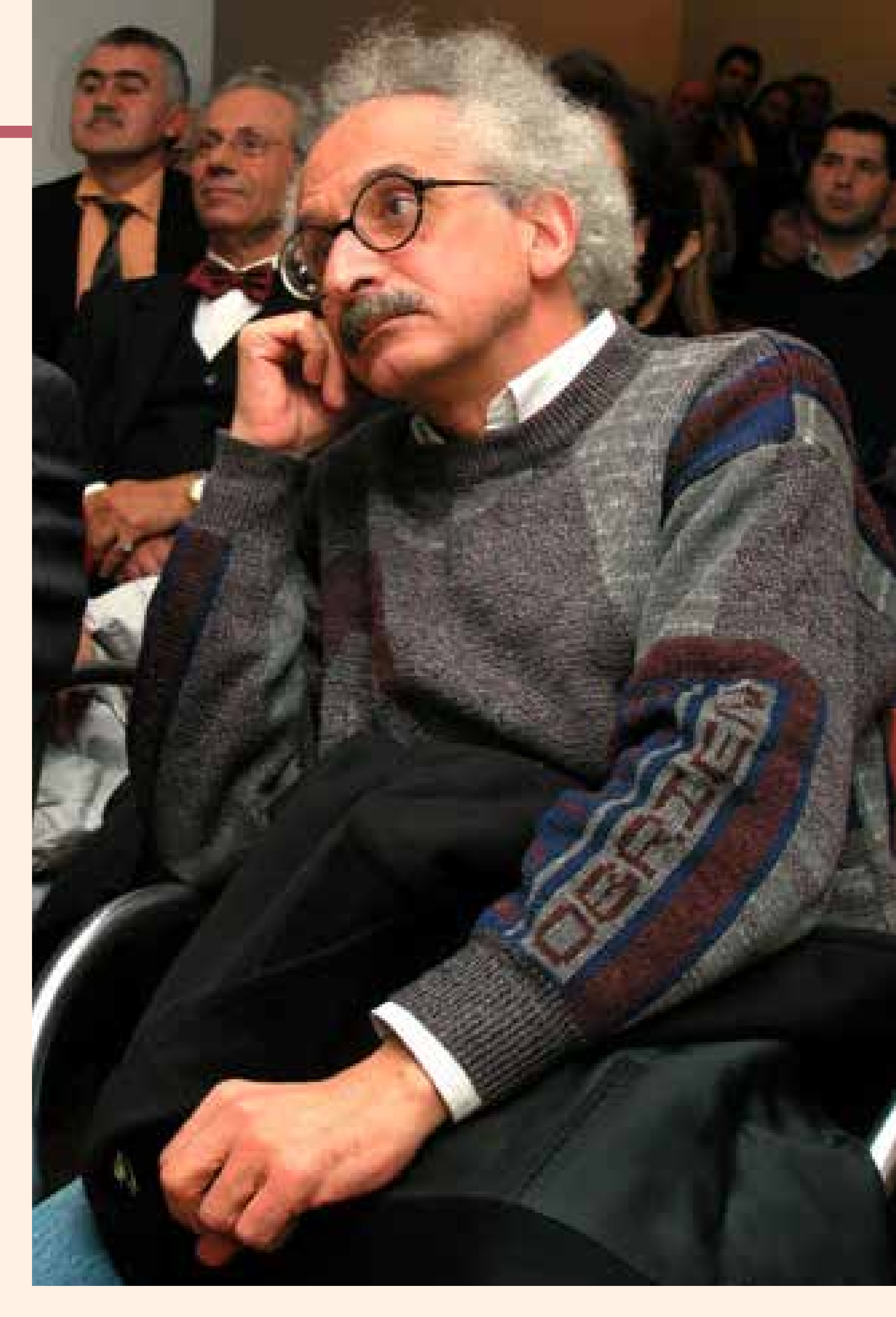
كتب

أيام في بابا عمرو

موت وولادة في اللحظة نفسها

في الوقت الذي يخرج الآخرون أو ينوون الخروج، يستيقظ في ضمير الكاتب واجب العودة، رحلة معاكسة إلى الوطن، ليكون قريباً ممّا يجري، وليكتب شهادة حيّة من قلب الحدث المستعر.

128



صنع الله إبراهيم:

حاولوا شراء صمتي عن جرائم النظام

حوار - **محمود شرف**

ما زالت عيناه تتقدان بذكائه الذي يضعه في مصاف الفئة الأولى حينما نتحدث عن روائيي عالمنا العربي، إلى جوار أدوات الكتابة الروائية التي امتلكها مبكراً. منذ روايته الأولى: «تلك الرائحة»، وضح أن الرواية العربية ربحت كاتباً كبيراً آخر، مع حداثة سنه وقت كتابتها، وبرغم كل هذا العمر الذي مرّ، تبقى روحه مشتعلة بغبار الحكايات، ما زال هو هو.. نفس الثائر الذي لا يستكين، لا يهدأ، حتى لالتقاط الأنفاس، فالحياة لديه شيئان: حكايات، يتقن كيف يقتنصها،والآخر: معارك، من أجل الإنسان، من أجل القيم، من أجل حياة أخرى، نحن جديرون بها. لذا؛ تظل حياة صنع الله إبراهيم مشتبكة مع إبداعه، لا تتباين خيوطها، كأن النول الذي نسج به رواياته هو نفسه الذي نسج به سيرته الشخصية.

بعد عامه الخامس والسبعين: كيف يرى الحياة؛ كيف رأى ما مرّ به؛ ما الذي حدث معه عبر هذه السنوات؛ أسئلة كثيرة طرحتها عليه في هذا الحوار:

أبدأ معك من بدايات حياتك، حيث الطفولة، التي قلت عنها: «إن جزءاً كبيراً من عزلتي وانطوائي راجع لتلك اللحظة التي فقدت فيها أمي..»، ما الذي تذكره عن تلك الفترة؟

- صعب أن أتذكر التفاصيل بدقة، لكن ما أذكره أنه قد أصابني نوع من الذهول مما يحدث، كما أن نوعاً من الاستثارة كان يغلف الأجواء وقتها، إذ أذكر الخارجين والداخلين من بيتنا، وكثرتهم..

كان أمراً مربكاً بالتأكيد بالنسبة لطفل؟

- الحقيقة.. لا أتذكر بالضبط، لكن مما لا شك فيه أن تلك الحادثة لعبت دوراً فيما بعد، فقد أثرت بشكل واضح على تكوين شخصيتي، وعلى حالتي النفسية التي كانت تتأرجح بين الهدوء، والدخول في حالات عنيفة من الاكتئاب والانعزال عن المحيطين بي.

■ هل من ضمن ما تركت هذه الواقعة من آثار أن جعلتك بلا صداقات في طفولتك تقريباً؟

- كان هذا أيضاً بسبب كثرة تنقلنا من منطقة إلى أخرى لأسباب اقتصادية، كما تركت أيضاً أثراً عميقاً داخلياً فيما يخص علاقتي بالمرأة، فكنت دائماً أبحث عن الأم بشكل غير واعٍ في النماذج النسائية التي قابلتها، وأعتقد أن فقد أمي غير المكتمل كان أثره أكبر مما إذا كنت فقدتها بشكل كامل، فهي لم تمت في هذه المرحلة المبكرة من عمري، إنما كانت قد أصيبت بمرض نفسي دفع بأبي لإلحاقها بمستشفى الأمراض العصبية بالعباسية، وتلقت مختلف أنواع العلاج، لدرجة أن والدي لجأ إلى الطرق الشعبية، وكان جزء من شخصيته الإيمان بالسحر والأعمال، وقد جعلني ذلك أتعرف إلى أشكال مختلفة من هذا العالم الغريب، وأتذكر أننا ذهبنا لأحد الشيوخ الذين يدّعون معرفة السحر وفك الأعمال، وكان مقره خلف القبة الخديوية، وطلب منا إحضار دجاجة، وكان هذا الطلب صعباً جداً بالقياس إلى حالتنا الاقتصادية، فالدجاج وقتها لم يكن يدخل بيتنا إلا مرة في الشهر أو عندما يمرض أحدنا، كان الدجاج أغلى من اللحم !!

■ تشير إلى أن العائلة كانت تعاني من الفقر؟

- نعم، ففي أواخر الفترة التي أقمت بها في بيت العائلة أتذكر أن السرير الذي كنت أنام عليه كان مهترئاً، لا يحتمل جسدي، مع ضعف بنيتي!! وكان والدي يتقاضى اثني عشر جنيهاً كمعاش شهري نتيجة لاستبداله معاشه أكثر من مرة، وبحساب أيامنا الآن نستطيع أن نقول إن هذا المبلغ يساوي ألفاً ومئتي جنيه، أذكر أن كيلو اللبن كان سعره قرشين ونصف القرش تقريباً، وهو مبلغ كبير وقتها.

■ هل أثرت هذه الظروف على تعليمك؟

- أعتقد أن رغم كل هذه الظروف إلا أن علاقتي بالكتاب بدأت مبكراً في حياتي، فقد كان أبي يعشق القراءة، ويمتلك مكتبة متنوعة، فأذكر مثلاً أنه كان لديه كتاب «الذئب الأغبر» لأرمسترونج عن كمال أتاتورك، وكتاب «المحاسن والأضداد للجاحظ، وكتب دينية، كل هذا أسهم في تفتيح وعيي على التنوع، كما كانت هناك إصدارات مهمة جداً في هذه المرحلة مثل: روايات الجيب، وكانت تصدر بداية من العشرينيات في القرن الماضي تقريباً، وكانت عبارة عن ترجمة، وأحياناً ترجمة بتلخيص، لعيون الأدب العالمي، بأسلوب عصري، مختلف عن أسلوب المنفلوطي، الذي كان يتسم باللغة البلاغية الإنشائية، بينما كانت اللغة المستخدمة في ترجمة كتب «روايات الجيب» لغة حديثة، أبدع من خلالها عمر عبد العزيز أمين الذي كان يقوم على هذا المشروع ومعه عدد من المترجمين المهمين مثل: بدر الدين خليل، شفيق أسعد فريد وصادق راشد، وكان أمين يصدر أيضاً عدة مجلات منها «الاستوديو» و«مجلة مسامرات الجيب»، وقد قاموا بترجمات مهمة جداً من خلال تلك السلسلة، من شتى الأنواع، روايات اجتماعية، روايات بوليسية، وغيرها، أتذكر مثلاً أنهم قدموا رواية «البؤساء» لفيكتور هوجو، «الجريمة والعقاب» لديستويفسكي، وغيرها.

دفعتني القراءة نحو فكرة العدالة الاجتماعية، وفكرة التناقض الموجود في الحياة بين الفقراء والأغنياء

■ هل أثرت هذه القراءات على توجيهك فكرياً؟

- أعتقد، دفعتني هذه القراءات نحو فكرة العدالة الاجتماعية، وفكرة التناقض الموجود في الحياة بين الفقراء والأغنياء، بالإضافة إلى أن هذه العدالة كانت غائبة داخل محيطي الأسري نفسه، فعمتي مثلاً كانت من طبقة الأثرياء، وكنا فقراء، والسبب أن كان والدي دائماً يلجأ إلى استبدال المعاش، وهو إجراء يتم من خلال لجوء صاحب المعاش إلى الجهة التي كان يعمل بها ليأخذ مبلغاً مالياً أكبر من معاشه الشهري دفعة واحدة مقدماً، وتقوم جهة عمله باقتطاع هذا المبلغ منه على مدار الشهور التالية، يعني كان يقترض معاشه مقدماً، وكانت الشروط مجحفة بالعامل وبحقوقه، لأنهم كانوا يضيفون فوائد تشبه الفوائد البنكية هذه الأيام، مما يجعل العامل دائماً في فقر، وعوز، وهو ما يعني أن الحكومة كانت تسرق العمال بشكل فج. كل هذا دفعني للاقتناع بالفكر الشيوعي، بالإضافة إلى أن المرحلة التي شهدت تفتح وعيي كانت تشهد أحداثاً سياسية ساخنة بمصر، فكانت فترة نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات كانت البلاد واقعة تحت الاحتلال الإنجليزي.

■ وماذا عن تأثير حرب فلسطين؟

- لم تكن حرب فلسطين ذات تأثير كبير وقتها، كانت مشاهدتي للجنود البريطانيين في شوارع القاهرة من حولي عاملاً رئيسياً في اهتمامي بالعمل السياسي، كما أن مطالعتي للصحف التي يشتريها والدي، وما أشتريه أنا أيضاً، جعلتني منجذباً للهم الوطني بشكل كبير، وقد بدأت منذ تلك المرحلة المبكرة من حياتي في عمل أرشيف لأبرز ما أقرؤه في الصحف، وقد أفدت من هذا في بعض رواياتي، مثل «ذات» على سبيل المثال. كنت أحتفظ في هذا الأرشيف في بداية حياتي أثناء المراهقة بمجموعة من الصور شبه العارية لفنانات عالميات، وكانت جريدة الأخبار في هذه الفترة تنشر في ملحق مصور بطريقة الأوتوغرافور، من مثل صور بيتي جرابر وجين راسل وغيرهما، ثم اكتشفت أن في الصفحة الخلفية تنشر صور لرموز من أمثال النحاس باشا، وكانت جريدة أخبار اليوم دائبة الهجوم عليه، فتظهره مرة وهو يرتدي في إصبعه خاتماً من الألماس، متسائلة حول مصدر هذا الخاتم، لفت انتباهي

مثل هذه الموضوعات للجانب السياسي.

تم اعتقالك عام 1959 بتهمة الانضمام لتنظيم شيوعي سري، وخرجت من الأسر عام 1964.. ما هي تهمتك حينها وماذا أضافت لك هذه التجربة؟

- المضحك في الأمر أنه أثناء محاكمتنا عام 1960، وكانت محاكمة عسكرية تمت بالإسكندرية، أشرف عليها ضابط كبير بالجيش وقتها اسمه عبد الله بلال، كان بعد ذلك من ضمن قادة الجيش الكبار في نكسة 67، المضحك أن دفاعنا، وكان دفاعاً سياسياً كما تصفه أدبيات الحركة الشيوعية، صرحنا فيه بأننا نعتنق الفكر الشيوعي، وأن هذا الفكر بالتحديد يجبرنا على الموافقة على الخطوات التي قام بها عبد الناصر؛ أي أننا مع النظام، فكيف نسعى لقلبه والخروج عليه؟!! وهي التهمة التي وجهوها لنا، ومع ذلك سجنونا، ولم يؤد ذلك إلى فقداننا الإيمان بأفكارنا، ولا بالثورة، بل ازداد هذا الإيمان بعد ذلك بسبب خطوات عدة اتخذها عبد الناصر، منها بناء السد العالي، وقرارات التأميم.

قبل دخولي السجن، كنت مؤمناً بالاشتراكية بشكل عام، وثقافتي مستمدة من قراءات متناثرة هنا وهناك، في السجن أتيحت لي الظروف المناسبة لتأسيس تكويني الفكري على أسس راسخة، قرأت بالتفصيل الكتب الخاصة بالفكر الماركسي، والكتب الفلسفية بشكل عام، إلى آخره، كما كان المعتقل وقتها يضم معي مجموعة من المثقفين المحترمين، من أمثال: محمود أمين العالم وشهدي عطية وعبد العظيم أنيس، وغيرهم. أتاحت لي تجربة السجن كذلك فرصة لمزيد من التأمل، والتعمق في القراءة، فظروف الحبس المنعزل طويلة الأجل تلك، والتي كان يشاركني فيها في الزنزانة شخصان على الأكثر جعلت كل الكلام المتاح بيننا ينفد، بعد سماع حكايات كثيرة ومتنوعة من شتى التيارات والمجالات، حكايات عن العمال والفلاحين وحكايات من المثقفين، هذا جعلني أستطيع استعادة ذكريات الطفولة الأولى، جعلني أفكر في كتابتها على غرار الروايات التي أطالعها، وبدأت في تدوين بعضها بالفعل، بعد محاولات بدائية، من قبيل الإرهاصات الأولى، التي اتسمت بالاتجاه الواقعي من نمط كتابات يوسف إدريس وعبد الرحمن الشرقاوي، حتى أنني كنت قبل ذلك قد عرضت إحدى القصص على يوسف إدريس وأعجب بها، وتعرفنا، كان ذلك قبل دخولي المعتقل. هناك بعد مهم في تجربة السجن أيضاً، وهو التجربة نفسها، تلك التجربة التي اتسمت بعدة أشياء منها: العزلة عن الحياة بالخارج، التعذيب النفسي والجسدي أحياناً، والإرهاب الذي كان يمارس ضدنا كمعتقلين، إضافة إلى المواقف التي مررت بها هناك، من مثل موقف قتل شهدي عطية، وكنت شاهداً عليه، لم أشهد مصرعه بشكل مباشر لكني كنت شاهداً على اللحظات القليلة التي سبقت موته. بعد ذلك نقلونا إلى معتقل الواحات، وهو منفى بكل تأكيد، شهدت هذه الفترة نهماً كبيراً للقراءة، على الرغم من أنهم كانوا يمنعون عنا الكتب، فكنا نرشو الجنود المكلفين بحراستنا، وندفع لهم النقود ليشتروا لنا الكتب ويحضروها معهم وهم عائدون من إجازاتهم، ولأنهم كانوا لا يعرفون شيئاً عن الكتب، فكانوا يشترون أي نوعية من الكتب تصادفهم؛ لذا قرأت أشياء عجيبة وقتها: كتباً دينية، كتباً طبية، كتباً في فك السحر وغيرها، كل ما كان يقع تحت يدي كنت أقرؤه، كان من بينها كتاب في علم الفسيولوجي باللغة الروسية، أذكر أنني استمتعت بقراءته جداً، وعكفت على ترجمة بعض ألفاظه، وكانت فرصة عظيمة بشكل عام لقراءة أكثر عمقاً، تعرفت في تلك المرحلة على كتابات إبراهيم أصلان ومحمد البساطي وأنا هناك، بهرتني ثلاثية نجيب محفوظ، الذي كنت أتعالى على كتاباته الأولى، بالإضافة إلى الكتب الأجنبية.

> بحثت طويلاً عن الأم في النماذج النسائية التي قابلتها

*** خرجت من المعتقل كاتباً إذن؟**

- أول كتاباتي كانت في السجن، كانت محاولة للكتابة عن والدي، ولم أكملها، توقفت عن استكمالها، لأني لم أكن متأكداً هل أخدع نفسي أم لا!! استغرقني السؤال حول كوني كاتباً أم لا، وهل أستطيع أن أكون كاتباً بالفعل؟ كنت أحاول إجبار نفسي للمضي في طريق الكتابة، بنوع من اليقين أن هذه هي الطريق المثلى لي، لكني كنت متشككاً في قدرتي على الكتابة، ما كان يدفعني للذهاب لعبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم لسؤالهما عما أكتب، وهل يريان أنني كاتب جيد أم لا، بالأحرى هل يظنان أنني كاتب بالأساس أم لا !! وكنت أعرض كتاباتي على إبراهيم عبد الحليم أيضاً. كل هذا في ظل ظروف بالغة القسوة كما أسلفت، من بين هذه الظروف أننا لم نكن نملك أوراقاً أو أقلاماً للكتابة، كنا نسرق بقايا الأقلام من حراس السجن، وكنا نستخدم أوراق شكائر الإسمنت كورق للكتابة، كانوا يقومون ببعض الإنشاءات في المعتقل وقتها، فكنا نذهب لاختلاس هذه الشكائر بعد أن ينتهوا من استخدام محتواها، وقمنا بتقطيعها بشكل منتظم، ووزعناها بأنصبة عادلة فيما بيننا، وفوقها كانت كتاباتي الأولى، كانت قصة قصيرة بعنوان «الضربة»، عن عملية التأميم الذي أمر عبد الناصر به، كنا منبهرين بهذه القرارات المهمة، وتفاعلنا معها بشكل كبير.

بعد أن خرجت من المعتقل عام 1964 كان النظام قد شكل لجنة لمساعدة المعتقلين السابقين في الالتحاق بعمل، فما الذي قدمته لك هذه اللجنة؟

- التقيت بأعضاء هذه اللجنة بقصر عابدين، وسألوني عن المهارات التي أتمتع بها ونوعية العمل الذي أرغب أن أشتغل به، فأجبتهم أني كاتب، ومترجم، وأستطيع العمل في أي نشاط يتعلق بهذا المجال، وغادرت، بعد أيام وصلني خطاب يفيد بتعييني كاتباً «باشكاتب يعني» في مصنع «أبو



فائزاً بجائزة ابن رشد

زعبل للمعادن»، وهي أدنى درجات السلم الوظيفي وقتها، فنفضت يدي من هذا الأمر، واتخذت قرارين مهمين أولهما أنني لن أعمل في أي مؤسسة حكومية، أو بمعنى أصح لا أطلب هذا الأمر، والثاني هو ألا أكمل دراستي الجامعية، ذلك لإحساسي بعدم جدوى هذه الدراسة، وكنت ما زلت طالباً بكلية الحقوق بجامعة القاهرة، الغريب أنهم عينوني بعد ذلك في وكالة أنباء الشرق الأوسط، وهو ما وافقت عليه، وكانت تجربة مريرة بالنسبة لي، مهزلة إن جاز التعبير.. في ظل تسيب رهيب بين الطاقم الذي يعمل بالوكالة، حيث يحضر من يشاء ويغيب من شاء، ولا يهم إن كانت بقية الأخبار المنشورة صحيحة أو خاطئة، المهم أخبار السلطة. أصابني العمل بالوكالة بحالة نفسية صعبة، فكنت أتغيب كثيراً، وأكره الذهاب إلى العمل، وكثيراً ما كنت أذهب لدقائق ثم أغادر سريعاً، ولم يراجعني أحد في هذا الأمر، ويدفعون لي العشرة جنيهات كراتب شهري دون أن يطلبوا مني شيئاً، ثم تم تعيين فتحي غانم رئيساً لمجلس إدارة الوكالة، فقام برفع راتبي إلى عشرين جنيهاً، بسبب رغبته في زيادة راتب أحد أقربائه أو أتباعه، فرأى أن تكون تلك الزيادة ضمن زيادات أخرى حتى لا ينتبه أحد لها، وكنت ممن زادت مرتباتهم، هكذا كانت تدار الأمور.

■ كنت قد أصدرت أولى رواياتك: «تلك الرائحة» وقتها؟

- بالفعل كنت قد أصدرت أولى رواياتي: تلك الرائحة، كان ذلك في عام 1965، وتمت مصادرتها، كانوا قد ألغوا قانون الطوارئ لمدة عامين فقط، ثم أعادوه مرة أخرى بعد ذلك، وكنت قد انتهيت من كتابة الرواية ودفعت بها لأصدقاء كانوا قد أنشأوا داراً للنشر، أسموها فيما بعد: دار الثقافة الجديدة، ودفعت لهم عشرين جنيهاً، وقاموا بطبعها، ثم اتصل بي أحد عمال المطبعة، وأخبرني أن أحد عناصر الأمن قد حضر للمطبعة واطلع على الرواية، وأمر بمصادرتها، كانوا لا يمنعون الطباعة بشكل مسبق، إنما ينتظرون حتى تنتهي المطبعة من طباعة الكتاب ثم يصادرونه، لكني تحايلت على هذا الأمر بالاتفاق مع عامل المطبعة حتى يقوم بتهريب عدد من النسخ، وهو ما حدث بالفعل، وقمت بتوزيع تلك النسخ على معظم النقاد والصحافيين وقتها، ولاقت الرواية أصداء واسعة، حملت آراء متناقضة، فالبعض رأى أنها رواية إباحية، لما ورد بها من ألفاظ وأفكار تتجاوز حدود التابوهات الاجتماعية، ورأوا أن كاتبها «قليل الأدب»، بينما رأى آخرون أنها رواية مهمة، تعبر عن الواقع الجديد، وأنها تمثل نقلة نوعية في مسيرة الرواية العربية.

■ هل أدت مصادرة أولى رواياتك: «تلك الرائحة» إلى جعلك أكثر حرصاً في كتاباتك التالية؟

- ليس بهذا الشكل، لكن حينما كتبت رواية «اللجنة» أحسست أن بها ما يمثل مشكلة لناشر محلي، فدفعت بها للنشر في بيروت، بعدها نشرتها في مصر، لكن أن أكون قد تأثرت بشكل مباشر من مسألة مصادرة روايتي الأولى ودفعي للحرص أثناء الكتابة، لكي لا أمس المعتقدات الراسخة مجتمعياً أو دينياً أو كذا، فأنا لا أعتقد أنني وقعت فريسة لهذا الأمر.

■ سافرت إلى بيروت عام 68، لماذا؟

- كنت في هذه الأثناء قد اتفقت على أداء بعض أعمال الترجمة لوكالة أنباء ألمانيا الشرقية هنا في مصر، وأخبروني أنهم بصدد افتتاح قسم باللغة العربية بالوكالة ببرلين، واختاروني للسفر إلى هناك، لكني لم أستطع السفر من القاهرة إلى هناك مباشرة، فذهبت لبرلين عن طريق بيروت.

■ من هناك انتقلت إلى موسكو؟

- كان هذا بعد ثلاثة أعوام، قضيتها في برلين، وعانيت فيها بشدة، من أسلوب الحياة، ومن عدم قدرتي على الكتابة في أجواء برلين، فظروف العمل كانت بالغة القسوة، كنت أعمل من الثامنة صباحاً حتى الخامسة، ولم أكن قادراً على العودة إلى القاهرة، فكرت كثيراً في حلول مختلفة لوضعي، وفكرت في دراسة السينما، وكانت السينما تشكل أحد أحلام الشباب وقتها، وبالفعل حصلت على منحة لدراسة الإخراج السينمائي في موسكو من منظمة التضامن الآسيوي الإفريقي،



التكريم والزهور لحظة في حياة صنع الله يعود المحارب بعدها إلى ميدانه

وذهبت إلى موسكو لكنني لم أستطع التأقلم كذلك في الدراسة، كنت أترك المحاضرات لأكتب في روايتي «نجمة أغسطس»، وكنت بدأت كتابتها في القاهرة، عام 1967، وواصلت الكتابة وأنا في موسكو، وانتهيت منها هناك، حتى أني أرسلتها للنشر وأنا هناك.

بين روايتك الأولى «تلك الرائحة» و«نجمة أغسطس» فارق زمني يصل لعشرة أعوام وهي فترة طويلة؟

- ربما، لكن هذا لا يحدث طبقاً لجدول زمني، فالكتابة لدي تعتمد على عدة أمور، منها حالتي النفسية والذهنية، حالتي المادية تؤثر كثيراً أيضاً على قدرتي على الكتابة، بمعنى أن الكتابة لا تضمن للأديب مصدراً ثابتاً للدخل، فكنت ألجأ في أوقات كثيرة لأعمال أخرى لكي أؤمن مصدراً للدخل، مثل الترجمة مثلاً، كما كنت أكتب قصصاً للأطفال لنفس السبب وهذه الأعمال الأخرى تؤثر على وقتي وعلى صفائي الذهني، ما يجعلني غير قادر على الكتابة بانتظام، لكني كنت حريصاً طوال الوقت على البحث عن لقمة العيش في نفس مجالي، مجال الكتابة، ترجمة أو كتابة للأطفال، لكن تظل هذه الأعمال في محيط ودائرة الكتابة.

اخترت عنواناً غريباً لإحدى رواياتك: أمريكانلي، وبتحليل العنوان سنجد أنك تقول: «أمري كان لي»، ما الدافع لاختيار هذا العنوان، وإلام صار أمري الذي كان لي؟

- عندما انتهيت من كتابة هذه الرواية كنت حائراً في اختيار عنوان مناسب لها، وأشار علي أحد أصدقائي، علي محمد علي، بهذا العنوان، وقد كان بالفعل، وكما ترى فإن الواقع أصدق إنباء من أي أمر آخر فيما يتعلق بالإجابة على سؤالك عن أمرنا الذي كان لنا يوماً ما، واقعنا المرير يجيب عن هذا السؤال !!

لماذا تنتشر مقولة إن صنع الله إبراهيم هو كافكا مصر، هل للتشابه بين عالميكما فقط؟

- ولماذا كافكا فقط؟ هناك تشابك بين عالمي وعوالم الكثيرين، فالغموض أو الجو العبثي في كتابة النص لدى كافكا مثلاً واعتمادي على هذا البعد في كتابة بعض الروايات لا يعني بالتأكيد أنني أشبه كافكا، أو أنني كافكا هذا العالم العربي، ولماذا أنا فقط. فبعض أعمال نجيب محفوظ مثلاً تعتمد على هذا الأسلوب في الكتابة، وهذا أمر لا يزعجني إطلاقاً، فتشبيهي بأحد الكتاب العالميين لا يؤذيني، ولا يقلل من عملي، هناك محاولات من البعض مثلاً لربط روايتي «تلك الرائحة» برواية « الغريب» لألبير كامي، على الرغم من أنني شخصياً لا أرى ثمة رابطاً بين الروايتين، لكن من يرى هذا الرأي ربما يمتلك أسبابه، ليكن، وأرى أن لعبة التشبيهات ومحاولة رصد تشابهات بين عوالم كاتب عربي مع آخرين من الغرب ربما تنتمي لعالم الدرس النقدي، بالتحديد تنتمي إلى عالم الدراسات المقارنة، لمحاولة اكتشاف الثقافات الأخرى عن طريق الدرس النقدي هنا.

كل الشهداء الذين رحلوا من 25 يناير إلى أحداث قصر الاتحادية يحاولون الفكاك من عنف النظام بتجلياته المختلفة

في روايتيك «اللجنة» و«شرف»، هناك مفارقة غريبة تتكرر في الروايتين، وهي أن البطل في الروايتين يحاول أن يتحرر من سلطة الغرب، ليقع تحت نير السلطة القمعية للنظام الحاكم في بلده، ألا يوجد فكاك من هذه المعادلة؟!!

- هناك فكاك بالتأكيد، وكل تلك الأحداث الدموية التي حدثت في الشارع المصري على مدار العامين الماضيين دليل بارز على وجود محاولات الفكاك تلك، فمن قتل بالرصاص في ثورة يناير، ومن دهس، ومن قُتل في أحداث ماسبيرو، وغيرها، وصولاً إلى من قُتلوا على يد ميليشيات الإخوان المسلمين أمام قصر الاتحادية، كل هؤلاء كانوا يحاولون الفكاك، إزاء عنف النظام بتجلياته المختلفة، هذا النظام الذي يرفض فكرة التنوع، والاختلاف في الرأي، أؤمن أن هناك فكاكاً من كل هذا بالتأكيد.

أعود بك إلى عام 2003 حيث رفضت استلام جائزة المجلس الأعلى للثقافة للرواية العربية، وأعلنت في الحفل وقتها أن السلطة التي تدير

شؤون البلاد هي سلطة قمعية، لا تسمح بحرية الإبداع، وأنه لا يجوز أن تقبل منها جائزة، البعض يرى أن ما قمت به من إيحاء بقبول الجائزة حتى لحظة صعودك على خشبة المسرح لتسلم الجائزة ثم إعلانك أنك ترفض تلك الجائزة كان استعراضاً، وكان يكفي أن ترفض الأمر برمته من البداية..

- أولا دعني أوضح لك أمراً مهماً، وهو ما هي الدوافع التي أدت لاختياري بالأساس لمنحي تلك الجائزة، وكذلك دوافعي الحقيقية لرفضها، هم حاولوا شراء صمتي إزاء جرائم النظام بمنحي تلك الجائزة، كانوا يعتقدون أنهم حينما يمنحونني إياها فإنهم بهذا يظهرون بمظهر الشريف، الذي يتعامل مع الأدباء بمختلف انتماءاتهم بنفس الطريقة، وبحيادية، كانوا يريدون القيام بعملية تشبه عملية غسيل الأموال في عالم التجارة، وأنا كنت أهاجم النظام وأكشف عوراته، وأصرح بتصريحات معادية له، فكيف لي أن أقبل بجائزة تمنحها مؤسساته، رأيت أن هذين الموقفين لا يتسقان مع بعضهما البعض، هذا هو سببي الحقيقي الذي منعني من قبولها، أما عن الأحداث المصاحبة لهذا الأمر، وعدم رفضي لها، ثم إعلاني في الحفل عن رفضي تسلمها، فكان السبب الحقيقي فيه هو أنني فكرت أنه لو رفضت هذه الجائزة حينما عرضوا الأمر عليّ فسيظل الأمر سرياً بيني وبينهم، ولن أستطيع إثبات موقفي، فحتى لو أعلنت ذلك كانوا سيكذبونني، فلم يكن هناك شاهد على عرضهم الجائزة عليّ، لذلك قررت أن أذهب للحفل وأعلن ذلك على الملأ.

■ تاريخك مع الجوائز محير، فبين رفضك لجائزة الرواية العربية من المجلس الأعلى للثقافة، ورفضك لجائزة نجيب محفوظ للرواية من الجامعة الأميركية، وقبولك لجائزة مؤسسة ابن رشد من ألمانيا، وهي الجائزة التي حصلت عليها لأسباب ليس من بينها كونك روائياً متميزاً، هناك تباين.. كيف تفسره؟

- لا أجد تبايناً في الحقيقة، فالجائزة التي منحتني إياها مؤسسة ابن رشد كانت لأسباب متعددة وردت في حيثيات قرار اللجنة التي تمنح الجائزة، ومنها: «إن هذا الكاتب دأب على مهاجمة أنظمة الاستبداد في العالم العربي»، وهو ما جعل البعض يقول إن هذه الجائزة منحوني إياها لهذا السبب وليس لكوني كاتباً روائياً صاحب مشروع روائي متميز، فات هؤلاء أن تلك الرواية ليست مخصصة للروائيين، فلا ينتظر أن تكون تجربتي الروائية من بين الأسباب التي منحت الجائزة بناء عليها، كما أن كثيرين غيري ليسوا روائيين قد حصلوا عليها أيضاً، أما جائزة الجامعة الأميركية، فكانت تلك هي الدورة الأولى لتلك الجائزة التي حملت اسم نجيب محفوظ، وكانت لدي تحفظات متعددة عليها، منها أن الأولى بهذه الجائزة هم جيل الشباب، ومن ناحية أخرى فإنني أتحفظ على الجهة المانحة وهي الجامعة الأميركية نفسها، التي رأيت أنها تتمسح في اليساريين، فقد تشكلت لجنة تحكيم الجائزة من مجموعة من النقاد الذين ينتمون للفكر اليساري، وعلى رأس تلك اللجنة الدكتور المحترم علي الراعي وحاولوا استقطاب كتاب ومثقفين من التيار اليساري طوال الوقت من عينة إبراهيم فتحي وغيره من اليساريين فيما يعد محاولة منها كمؤسسة أميركية لها سياسة خاصة في مصر في استخدام اسم نجيب محفوظ وتاريخ هؤلاء اليساريين في تمرير تلك السياسة، التي تعتمد على تهيئة النخبة المستقبلية في مصر والإشراف على صناعتها، لضمان أمركة هذه النخبة، وبالتالي ضمان مصالح أميركا بعد أن تعتلي هذه النخبة صدارة المشهد في المستقبل، وهو ما دفعني لرفض الجائزة بشكل قاطع، لأن هذا يتعارض مع مبادئي بلا شك.

لم أحب برلين.. وكتبت في موسكو

■ لكنك لم ترفض العمل مع الأميركيين، فقد اختارتك جامعة «بركلي» لتعمل أستاذا زائراً لديها لتدريس الأدب العربي، ألا ترى تناقضاً في الموقفين؟

- لا تناقض على الإطلاق بين الموقفين، فالأول المتعلق برفضي للجائزة قمت بشرح ملابساته لك، أما الثاني المتعلق بالعمل بتلك الجامعة فكان الدافع وراءه أن تلك الجامعة هي جامعة أهلية، وأنا أؤمن بوجوب الفصل بين الشعب الأميركي وبين نظام الحكم في أميركا، العالمان مختلفان تماماً من وجهة نظري.

■ رأست المؤتمر العام لأدباء مصر هذا العام، فما الدافع وراء قبولك هذا المنصب؟

- رأيت أنها فرصة طيبة للتواصل مع أدباء مصر من كافة التوجهات والجهات أيضاً، وبعضهم من أماكن نائية يصعب التواصل معهم في الظروف الطبيعية، وقد كرمتني الأمانة العامة للمؤتمر باختيارها إياي رئيساً لمؤتمرهم في دورته السابعة والعشرين، وقد اتخذنا موقفاً مشرفاً بتعليق أعمال المؤتمر اعتراضاً على الأحداث الدموية التي مرت بها مصر في الفترة التي كان من المفترض أن يعقد بها المؤتمر أول الأمر، وكان قد تحدد لإقامته يوم السابع عشر من ديسمبر 2012، وكذلك اعتراضاً على محاولات النظام تمرير هذا الدستور المعيب، ثم عدنا بعد ذلك لتحديد موعد جديد له في السابع عشر من يناير العام الحالي، وعلى أية حال فإن المؤتمر يتمتع بسمعة طيبة، حيث يعد منبراً ثقافياً يدار بشكل ديموقراطي كامل، عبر أمانته المنتخبة بالكامل.

■ بدأت حياتك مع الكتابة برواية مصادرة، وحياتك الفكرية بالاعتقال، كيف تنظر إلى الوراء بعد هذا العمر؟

- إنه أمر رائع، وحياة سأكررها بحذافيرها لو عاد بي الزمن مرة أخرى، ولست نادماً على أي شيء قمت به في هذه الحياة.

بغداد عاصمة للثقافة العربية

لكل الأسباب

د. سهير المصادفة

سمعتُ اسم العراق وأنا في الخامسة من عمري تقريباً، كنت بعْدُ لم أعرفْ هل العراق هذه بيتٌ أم بلدة مثل بلدتي في الشرقية التي نذهب إليها من حين إلى آخر، أم مصيف مثل الإسكندرية التي نذهب إليها كل صيف، أم أنها مشفى، لكن المدهش وقتذاك أنني وقعت في حبها فور سماع اسمها وأنا لا أعرف بالطبع بعْد مكانها على الخريطة، والحكاية ببساطة أن أبي كان في إحدى الأمسيات العائلية آنذاك يردد أبيات من قصيدة قيس بن الملوح الشهيرة: يقولون ليْلى بالعراقِ فإنني/على كلِّ مرضى بالعراقِ شفيقِ. فإنْ تكُ ليْلى بالعراقِ مريضةً/ فإنّي في بحْرِ الحتوفِ غريق.

كان أبى كأنه يشدو بهذه الأبيات شدوًا يتسلل إلى الروح دون المرور على العقل ثم يأبى أن يغادر، تعلمت في المدرسة - فيما بعد أن بغداد عاصمة العراق هي ثاني أكبر مدينة في العالم العربي بعد القاهرة، وتعلمت من التاريخ أنها كانت ملتقى المبدعين والعلماء والدارسين لعدّة قرون خلت، وأنها كانت قِبلة الشعراء والأدباء والمترجمين والكُتَّاب والفنانين، وأن بها شارعاً على اسم مَنْ أحبُ من الشعراء.. شارع «أبونواس»، وأن كلمة بغداد - باللغة الآرامية السريانية التي كان يتكلمها أهل بابل القدماء - تعني بستان الحبيب.

حلمتُ أن أتجول في بستان الحبيب/ عاصمة الرشيد، وأستريح قليلاً في رحاب تمثال شهرزاد وهي تحكي لشهريار حكايات ألف ليلة وليلة التي مازالت تمثل أعلى ذروة للسرد في العالم حتى هذه اللحظة، وحلمت أن أرى تماثيل المتنبي والرصافي وأن أتنسم الهواء الذي - دون شكٍّ - داعبَ نازك الملائكة والجواهري وناظم الغزالي.

ليس غريباً إذن أن تكون بغداد عاصمة للثقافة العربية لعام 2013، وليس غريباً أن تنهض العراق مما ألمَّ بها لتقوم بدورها في المساهمة لنهضة الثقافة العربية في السنوات القليلة القادمة، أن تكون بها أكبر دار أوبرا تليق بتاريخها الذي أهدى للعالم صروحاً موسيقية مثل إبراهيم الموصلي وإسحق الموصلي وزرياب، وأن يكون بها العديد من دور العرض المسرحي والسينمائي، وأن يكون في كلِّ ميدان من ميادينها سوق عكاظ جديد، وأن تؤلفَ حكاياتٌ وأبياتٌ شعريةٌ جديدة على ضفاف دجلة والفرات، وأن تقام صالونات الفكر والثقافة لكي تمتلئ المكتبات.

ليس غريباً أن تكون بغداد عاصمة للثقافة العربية فهي تستحق وتاريخها حافل بدعم الثقافة العربية، وفي الواقع نحن نحتاج في هذا الوقت الحرج الذي تمر به شعوبنا العربية أن تكون كل العواصم العربية عاصمةً للثقافة العربية ليس في كلِّ عامٍ فقط، وإنما في كلِّ شهرٍ بل في كلِّ يومٍ، نحتاج إلى عواصم ثقافية عربية باستطاعتها تحمل حرية الفكر والتعبير والعقيدة وتزدهر في أرجائها مدارس فلسفية وفكرية مختلفة مثلما خرج في الماضي المعتزلة من على منابر البصرة، نحتاج إلى عواصم ثقافية عربية لا تهمش مثقفيها ولا تغيبهم أثناء كتابة تاريخ أوطانهم الحديث، نحتاج إلى عواصم ثقافية عربية تُشيد فيها أثناء المهرجانات والاحتفاليات البنى التحتية للمؤسسات الثقافية والفنية، نحتاج أن ندرأ خطراً يزحف لتقويض هذه الثقافة ووأدها الوقوف بالمرصاد لنهضتها، ولن يتغلب على هذا الخطر الداهم إلا الاحتفاء بالثقافة العربية والعمل على نهضتها ليلاً ونهاراً حتى يرتد هجوم التيارات المتشددة التي تريد العودة بها إلى الوراء إلى نحورهم، وتنطلق الثقافة العربية إلى آفاقٍ أرحبٍ، لأنها بالفعل هي القاطرة التي ستجر البلدان العربية إلى مصاف الدول المتقدمة.



أول امرأة تحصل على البوكر مرتين:

الجوائز لا تعترف بنظام «الكوتة»

راجية حمدي- الدوحة

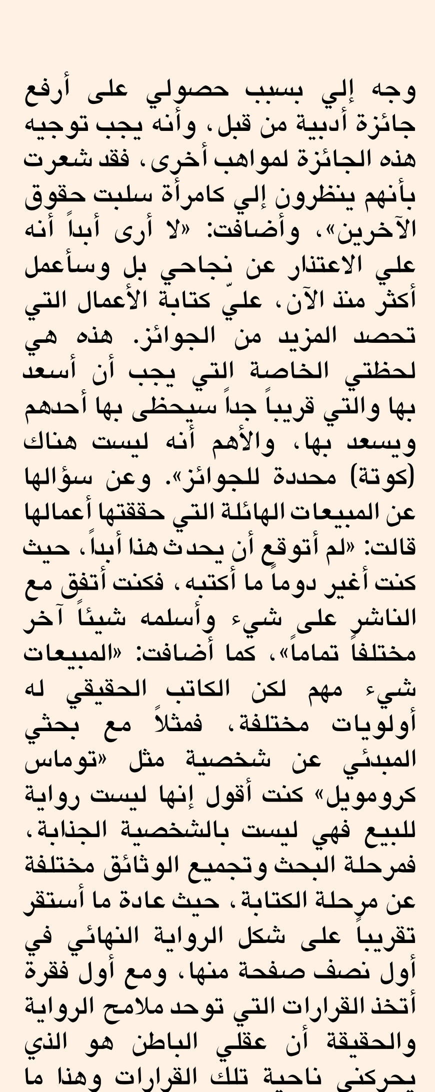


هيلاري مانتل



يقال إن الحظ يقرع باب كل إنسان مرة، لكن ها هي الكاتبة البريطانية «هيلاري مانتل»(1952)تكسر القاعدة، فبعد فوزها بالبوكر، وهي الجائزة الأدبية الأشهر عن روايتها التاريخية (وولف هول) عام 2009 ، وحصولها على البوكر مرة ثانية عام 2012 عن الجزء الثاني من نفس الرواية الذي نشرته بعنوان «ارفعوا الجثث» عادت لتحصد عن نفس العمل جائزة أدبية رفيعة، وهي جائزة كوستا للكتاب التي تم إعلان قائمتها القصيرة الشهر الماضي.

«الأشياء في حياتي تغيرت بشكل كبير، وحظي أيضاً تغير»، هذا ما قالته الكاتبة صاحبة الحظ الأوفر هذا العام بعد حصولها على الجائزة. وفي حوار لها مع جريدة «الجارديان البريطانية» قالت عن شعورها: «عند فوزي بالبوكر للمرة الأولى شعرت بأنني حققت نصراً كبيراً لا يضاهيه شيء، وعندما حصلت على نفس الجائزة للمرة الثانية كنت في حالة من الذهول التام، أما الجائزة الثالثة وهي جائزة كوستا فيجب أن أعترف أنني لم أشعر بنفس المشاعر لكني بعد فوزي الثاني بالبوكر حدثتني نفسي بأنه عليّ توقع حدوث أي شيء». أما عن سؤالها لماذا لا تشعر بأن عليها أن تعتذر لحصولها على الجائزة فقد أجابت قائلة: «نعم قلت إنني لست آسفة وذلك نظراً للنقد الذي



وجه إلي بسبب حصولي على أرفع جائزة أدبية من قبل، وأنه يجب توجيه هذه الجائزة لمواهب أخرى، فقد شعرت بأنهم ينظرون إلي كامرأة سلبت حقوق الآخرين»، وأضافت: «لا أرى أبداً أنه علي الاعتذار عن نجاحي بل وسأعمل أكثر منذ الآن، عليّ كتابة الأعمال التي تحصد المزيد من الجوائز. هذه هي لحظتي الخاصة التي يجب أن أسعد بها والتي قريباً جداً سيحظى بها أحدهم ويسعد بها، والأهم أنه ليست هناك (كوتة) محددة للجوائز». وعن سؤالها عن المبيعات الهائلة التي حققتها أعمالها قالت: «لم أتوقع أن يحدث هذا أبداً، حيث كنت أغير دوماً ما أكتبه، فكنت أتفق مع الناشر على شيء وأسلمه شيئاً آخر مختلفاً تماماً»، كما أضافت: «المبيعات شيء مهم لكن الكاتب الحقيقي له أولويات مختلفة، فمثلاً مع بحثي المبدئي عن شخصية مثل «توماس كروموبل» كنت أقول إنها ليست رواية للبيع فهي ليست بالشخصية الجذابة، فمرحلة البحث وتجميع الوثائق مختلفة عن مرحلة الكتابة، حيث عادة ما أستقر تقريباً على شكل الرواية النهائي في أول نصف صفحة منها، ومع أول فقرة أتخذ القرارات التي توحد ملامح الرواية والحقيقة أن عقلي الباطن هو الذي يحركني ناحية تلك القرارات وهنا ما لا أدركه إلا بعد أن أجد الكلمات مكتوبة أمامي».

في جوابها عن الحضور القوي لشخصية «توماس كروموبل» وزير الملك الإنجليزي هنري الثامن،في الرواية رغم أنها لم تعايش تلك الشخصية أجابت عليها هيلاري: «القصة التاريخية لا تتعلق بالقراءة والبحث في الوثائق السياسية والتاريخية بقدر ما تتعلق باستيعاب ثقافتنا، والاستماع إلى موسيقى الزمان والمكان، والاستحضار القوي للشخصيات في طريقة لبسها وأزيائها اليومية وهكذا.. فكتابة الرواية التاريخية ومحاولة الكاتب نسج عمل أدبي من المواد والوثائق التي جمعها أشبه بمحاولة شخص يسبح في مياه عميقة، وهذه هي اللحظة السحرية التي يحصل عليها كاتب الرواية التارخية، لكن يجب أن يتم هنا تلقائياً دون دفع، وهكذا هي الرواية التاريخية فهي لا تعتمد فقط على القراءة أو الوثائق السياسية، إنما هي استيعاب للثقافة والناس».

وعن الجزء الأخير من ثلاثية (والف هول) قالت: «أتناول فيه الأعوام الأخيرة من حياة «كروموبل»، والتي شهدت صعوداً أكثر ونفوذاً أشد على كل من حوله حتى جاءت نهايته المأساوية بإعدامه».

وعن أعمالها الأخرى قالت مانتل: «وقعت عقداً مع الناشر على كتابة روايتين إحداهما تدور أحداثها في إفريقيا في بدايات القرن التاسع عشر».

صاحب جائزة غونكور جيروم فيراري لـ «الدوحة»:

أتجاوز إخفاقاتي بسهولة

Jérôme Ferrari

Le sermon sur la chute de Rome

PRIX GONCOURT 2012

حوار: سعيد خطيبي

«موعظة عن سقوط روما» هي الرواية - الحدث في فرنسا هذا العام. منحت مؤلفها جيروم فيراري (1968) الجائزة الأغلى: غونكور، ودخلت سباق أهم مبيعات العام 2013. «الدوحة» حاورت المؤلف في الأدب والرواية وفي علاقته بالإبداع إجمالاً..

في روايتيك الأخيرتين «حيث تركت روحي» (2010)، ثم «موعظة عن سقوط روما» (2012)، نلاحظ أنك تكتب استنادا إلى مرجعيات تاريخية، من أرشيف حرب الجزائر مثلاً، ومجلد «مدينة الرب» للقديس أوغسطين (354 - 430).. من أين ينطلق تصورك لنص رواية؟ من مجرد فكرة أم من مرجعية مسبقة؟

- نقطة الارتكاز هي الفكرة، وليس شيئاً آخر. الفكرة باعتبارها قاعدة، أو محركاً للكتابة. حصل فقط، كما ذكرت، أن الروايتين السابقتين تقاطعتا مع مرجعيات تاريخية، ومع وثائق مكتوبة وأخرى سمعية بصرية. لكني، لم أكن أهدف بتاتاً لكتابة التاريخ روائياً، هي كانت مصادفة فقط. رواية «حيث تركت روحي» جاءت بعدما اطلعت على شريط وثائقي عن المناضل الجزائري العربي بن مهيدي (1923 - 1957)، وروايتي الأخيرة جاءت بعدما قرأت مجلد القديس أوغسطين. ربما هنالك تقاطعات تبرز بين السرد الروائي والكتابة التاريخية، لكني لم أفكر في الموضوع مطلقاً لما شرعت في كتابة الروايتين. وجاءت قصتا النصين من منطلق عفوي ووفق مقصد روائي فقط.

بدأ الحديث عن رواياتك الأخيرة، وعن إمكانية دخولها سباق جائزة غونكور، مباشرة بمجرد صدورها صيف 2012. كما لو أنه حصل اتفاق ضمني، بين النقاد الأدبيين والمجلات المتخصصة على أحقيتها بواحدة من جوائز الخريف الأدبية الكبرى. برأيك، ما هي نقطة قوة الرواية، هل هي الفكرة المستمدة من مقولة القديس أوغسطين: «العالم مثل إنسان، يولد، يكبر ثم يموت» أم هي فضاءات الرواية، تداخل مسارات وأقدار الشخصيات؟

- لا أستطيع تحديد نقطة قوة الرواية بدقة. بل هي مجمل العناصر التي لا يمكن إلغاء أي واحد منها، أو اعتبار بعضها أهم من البعض الآخر. ولكن ربما هي فكرة القديس أوغسطين التي منحت الرواية معنى. شخصياً، لم أتوقع أن تحظى بذلك الاستقبال النقدي الواسع والمهم الذي عرفته سبتمبر/ أيلول الماضي. بالنسبة لي، كانت مفاجأة. لا أخفي سراً إن قلت إنني، في البداية، لم أكن أتوقع أن تحظى رواية، تدور وقائعها في بلدة صغيرة في كورسيكا، باهتمام إعلامي ونقدي، خصوصاً في ظل الكليشيهات والأحكام المسبقة المتداولة في فرنسا تجاه كورسيكا وسكان الجزيرة. إلى وقت قريب، لم يكن الإعلام الفرنسي يهتم كثيراً بالأدب القادم من هناك. تحدثت مع بعض الأصدقاء عن سبب نجاح الرواية، وحاولت سبر آرائهم، وفهمت أنها كانت القراءات المختلفة للنص ما ساهم في منحه انتشاراً، خصوصاً أن البعض ربط بين فكرة نهاية العالم في الرواية والتكهنات السائدة حول نهاية أوروبا بسبب الأزمة الاقتصادية الحالية.



نلتمس، في بعض أجزاء الرواية، خصوصاً في بعض الشخصيات، طرحاً فلسفياً. كما لو أنك تؤطر نظرة فلسفية في قالب روائي.

- كلا، لم أكن أهدف أو أفكر في دمج أطروحة فلسفية في الرواية. لا أميل إلى هذه الفكرة. ربما بعض الشخصيات يحمل أفكاراً فلسفية، لكن الرواية في مجملها ليست كذلك. رغم إنني انطلقت من مقولة للقديس أوغسطين، لكن ما يهمني في أوغسطين ليس شخصية الفيلسوف، بل رجل الدين، والموعظة التي كتبها. النص الديني هو الذي أثار انتباهي وليس الفلسفة.

لكن لا ننفي وجود قراءات فلسفية للرواية. كما أن الصوت الذي منح الرواية فارقاً عن منافسيها في غونكور، كان صوت المفكر والفيلسوف ريجيس دوبري.

- صحيح. ولكني لست أعتقد بأنه منحني صوته، في اقتراع لجنة التحكيم، انطلاقاً من قراءة فلسفية للنص، فهو واحد من الأسماء المهمة التي تفرق بين الأدب والفلسفة.

بداياتك مع الأدب والنشر لم تكن سهلة. بعد روايتين ومجموعة قصصية أولى، لم يسمع كثيرون في فرنسا باسم جيروم فيراري. وانتظرت صدور رواية «حيث تركت روحي» لتفرض تدريجياً اسمك. فأنت انطلقت من الإخفاق إلى النجاح.

- في السابق، كنت أتجاوز مشاعر إخفاق الكتب الأولى سريعاً. خيبة أشعر بها بضعة أيام ثم أنساها لأنطلق مجدداً. بدأت النشر في دار نشر صغيرة في أجاكسيو بكورسيكا، لم تكن تتوفر على شبكة توزيع واسعة، وكتبي الأولى لم تكن متوفرة في المكتبات. وتوجب عليّ لاحقاً البحث عن ناشر وطني. لما أتممت مخطوط رواية «حيث تركت روحي» كنت ما أزال أقيم وأعمل في الجزائر كأستاذ فلسفة في الثانوية الفرنسية. أرسلت المخطوط إلى خمس دور نشر مختلفة، ووصلني لاحقاً رد إيجابي من طرف «آكت سود». كما يجب ألا أنسى الدعم الذي حظيت به من طرف دار النشر نفسها. في البداية لم أحقق النجاحات المرجوة، لكنها وضعت ثقتها فيّ، وهو أمر منحني شعوراً بالاطمئنان ودفعة إضافية في مسيرتي ككاتب.

نلاحظ في رواياتك بعض النقاط المشتركة، حيث يتكرر غالباً الفضاء الكورسيكي، كما لو أنها عودة دائمة وحتمية إلى أماكن الطفولة.

- لست أعتقد أنها عملية مقصودة. فالفضاء يفرض نفسه في النص. ثم إنني أكتب غالباً عن الأمكنة التي أعرفها، كي أكون دقيقاً في وصفها وفي تحديد خصوصياتها. مع العلم أنه في السابق، لم يكن من الشائع التحدث عن كورسيكا في الأدب والرواية الفرنسيين. هناك كثير من الأحكام المسبقة التي تسكن مخيلة الفرنسيين عن المنطقة.

فيلم «نبي» (2009) لجاك أوديار كان واحداً من الأفلام التي روجت لكليشيهات عن الكورسيكيين..

- على عكس ما لقيه في غالبية المدن الفرنسية، فيلم «نبي» لم يحظ باستقبال جيد في كورسيكا. لكنه، برأيي، لا يعني شيئاً كبيراً مقارنة بكليشيهات أخرى يتعرض لها الكورسيكيون.

نقطة مشتركة أخرى تتكرر في رواياتك، هي العودة المستمرة للذاكرة، الذكريات، الماضي، هل هي حياة وماضي جيروم فيراري من يحرك بنية السرد؟

- نعم. لا أنفي أن المرجعيات والذكريات التي ترد في رواياتي الأخيرة، عن نظرة الشخصيات للحياة وللكون، مسألة الموت، العلاقة بالرب، هي مستمدة من حياتي الشخصية.

تعيش بعيداً عن فرنسا، وعن كورسيكا. أقمت في الجزائر سابقاً والآن في أبوظبي. هل هو خيار أدبي؟

- العيش خارج فرنسا يمنحني مساحة تأمل وكتابة أكبر. أقمت في الجزائر العاصمة أربع سنوات، وأعيش حالياً في أبوظبي. كنت دائماً مولعاً بالسفر والتنقل وما زلت.

حمد الرميحي
الوجه الجمالي للكتابة التجريبية

مبدع بين حياتين

شهادة تكتبها: د. آمنة الربيع

بـدأت قارئـة لنصوص المسرحي المبدع حمد الرميحي مثل عديد القراء والمسرحيين، والـفـكـرة المغلوطة عندي كيف يكتب المخرج نصه دون حدوث استشكال مع الكاتب المبدع؟ ولم تأخذ مسافة سوء الفهم هنا بالتبدد والتقلص إلا بعد معايشة عميقة مع نصوص الرميحي المسرحية.

وأكـاد أجـزم أن المسرحي حمد الرميحي هو رائد الكتابة التجريبية في مسرحنا الخليجي. وأنه عبر نصوصه المسرحية.. بـودريـاه، والمناقشة، ومـوال الـفـرح والـحـزن، وسجلات رسمية، والفيلة، وقصة حب طبل وطارة، والقرن الأسود وورقة حب منسية وأبو حيان التوحيدي، نجح في توجيه القراء والنقاد والجمهور للاقتراب من نقطة تجذير مشروعية مفهوم هذه الكتابة التجريبية.

ولـعـل أهـمـيـة الـمـبـدع الرميحي بالنسبة إلى الجيل الثاني لمراحل الكتابة المسرحية وتـجـديـدهـا في الخليج ترتكز إلى معطيين:

أولهما، قطع الصلة بأنساق الحكي التقليدي إلى حد كبير. وثانيهما، غلبة النظرة التشاؤمية الانتقادية للواقع الاجتماعي والسياسي.

وكـان مـا يدهشني إزاء كتابته ومشروعه المسرحي الإبداعي تنامي سؤال هام: لماذا يستمر الرميحي في الكتابة المسرحية؟ وهل من جدوى وراء الاستمرار؟ وعلى مـاذا يراهن ككاتب وكمخرج؟ ولا شك أن اختياره الكتابة للمسرح على وجه الخصوص هو اختيار مقصود لذاته وقد استفاد الرميحي ممن سبقه بتقصيه لتجليات عوالم النصوص المسرحية والمؤلفات الإبداعية وما تضمنته من اشتغالات متباينة على الاجتماعي والميثولوجي والسياسي.

وفي تقديري أن حمد الرميحي لما يكتب نصوصه المسرحية، أو ينتقل بين شكل مسرحي وآخر، إنما يراهن على الاستمرارية في التجريب الكتابي للمسرح، كما يراهن على استمرارية الحياة. وهو أيضاً يبحث عن القيمة الفكرية والجماليّة الأكثر تأثيراً في المجتمع، بحيث تستجيب الجماليات لطموحه الإبـداعـيّ، مـن ناحية، وهاجس المجتمع من ناحية أخرى. وهـذا مـا بـدا واضـحـاً حينما تناول الرميحي أسطورة بـودريـاه، إذ من المعروف أن العمل الفني كلما اقترب من الإطار الواقعي الاجتماعي المرتبط بحياة الـنـاس وعـذابـاتـهـم وآمالهم وهواجسهم وقلقهم، كان وعي الكاتب أقرب إلـى الناس ووعيهم باللحظة التاريخية الحاضرة، وإذا كان مبدعنا قد التزم بوحدة البناء التقليدي في بودرياه، فإن محاولة إحداث تغيير جـذري في بنية الكتابة المسرحية اللاحقة، بـدأهـا فـي مسرحية موال الفرح والحزن التي تميزت بتجاور عدة أنساق بنائية مختلفة.

وأعتقد أن حمد الرميحي في موال الفرح والحزن قد أرسى دعائم بيان الكتابة التجريبية المسرحية القادمة فـي الـخـلـيـج، دون أن يـقـول ذلـك صراحة وذلك لأمرين متلازمين هما: الأول، يتعلق بما يشكله هذا الكاتب من حضور فعّال للجيل الثاني من الكتّاب المسرحيين الخليجيين. أمـا الأمـر الثاني فيتحرك في دائرة الهدم والبناء لكل أشكال الكتابة التقليدية السابقة والمحافظة على أصـول الـوحـدات الثلاث، المكانِ والزمان والفعل.

وأرجو ألا يفهم من كلامي السابق أن الرميحي حين يقوم بالهدم والبناء يرفض القديم كله لأنـه قديم، أو لا يعنيه ارتكاز البنية المسرحية على قصة يمكن أن يحكيها ممثل معتوه على المنصة لا، ليس هذا ما أريده، بل أجـده فـي اشتغاله على تطوير ذاته ومفرداته المسرحية وأسلوبه، أقرب ما يكون إلى الجواهرجي الذي يعرف أن الذهب سيظل ذهباً حتى وإن قيمته الشرائية، فهو يستهدي بالقديم، ويتمرد عليه مقتفياً أصـول الدراما وقواعد التأليف المسرحي المعروفة.



وعلى هذا النهج سار بعض الكتّاب المسرحيين العرب.

وثمة عناصر أساسية وأخرى ثانوية، يمكن الحديث عنها والإشارة إليها في مسرح المبدع حمد الرميحي، لكنني سأكتفي في هذه العجالة بالكلام عن موال الفرح والحزن، مشيرة فيها إلى النسغ الذي تسرّب بوعي أو دون وعي في بعض الكتابات المسرحية الخليجية. إنّ طبيعة الخطاب المسرحي في موال الفرح والحزن ذات نوعية مزدوجة تتيح لنا قراءته من منطلقات مختلفة ومتكاملة: المنطلق الأول خطاب نصّ المؤلف. والمنطلق الثاني خطاب نص المخرج. والمنطلق الثالث خطاب الفعالية النقدية التي سيشترك بها القارئ ومن ثم المتفرج.

والرميحي من منطلق إلمامه بوحدات بناء الفضاء المسرحي، ومعرفته بمكونات المنصة وقدرتها على الإيحاء، وعلى تنفيذ الفعل المسرحي ذاته بتركيز شديد، ينجح في عدة وظائف، فمن مظاهر التجديد في كتابة حمد الرميحي المسرحية توظيف الجوقة فلا تكتفي بالتعليق أو التفسير، وإنما تندمج في الحكاية اندماجاً جمالياً لا يقل جمالاً عن التوليف السينمائي والقطع والمونتاج، إضافة إلى جعل الإرشادات المسرحية نصاً ثالثاً موازياً لنص الكاتب الحقيقي ونصّ الدراماتورغ، ونص المخرج.

في المقابل وجدت أن حمد الرميحي عندما يصر على إخراج أعماله المسرحية بنفسه يكشف عن وجود فكرة يرعاها، بحيث أصبحت مشروعاً خاصاً به، فهو يمتلك أدوات الكاتب الدرامي العارف بالخشبة، فلا تصطدم أفكاره ككاتبٍ مع أفكاره كمخرجٍ، بل إنّ ذلك كله يُسهم في تكثيف المخيلة تكثيفاً جمالياً، وقد تنبه المسرحيون العرب إلى هذه الظاهرة وقالوا فيها كلاماً كثيراً. وتبقى أسئلتي التالية مشروعة جداً وقابلة للانفتاح والاشتغال على نصوص الرميحي.

ماذا نستطيع أن نتذكر من موال الفرح والحزن إذا عدنا بذاكرتنا إلى الخلف: الرميحي الكاتب أم المخرج؟ لقد انشغل الرميحي في هذه المسرحية بالعرض، وبإمكانيات الرُكح إلى أبعد ما يستطيع أو يطمح إليه. لكن هل يقلل هذا من أدبية النص وفرادته؟ أليست الكتابة اشتغالاً على اللغة وإمكانياتها الدرامية قبل أن تكون انهماكاً بالعلامات المرئية ومعطيات السينوغرافيا ومحددات الفضاء؟

وحتماً ليس هناك نهاية للإبداع، من منطلق أن الكاتب عندما ينشغل في لحظة الكتابة بقضية الحرية والكرامة الإنسانية في كل مكان وزمان يصعب أن يتوقف إبداعه أو ينضب، وقد تخللت أعمال الرميحي المسرحية هذه الشرارة التي يجيد الكتابة عنها. في ورقة حب منسية يصف النص قدرة إبداع الرميحي في جعل اللفظة حمالة أوجه، وكأن لها حياتين، وحتى لا يظل القارئ يعمل كآلة كسلى على حد تعبير أمبرتو إيكو، عليه تتبع الخيط الدقيق الذي يشد عمارة هذا النص بنصوصه السابقة.

في الذكرى الرابعة لرحيل الكاتب والسوسيولوجي المغربي عبد الكبير الخطيبي، تنشر «الدوحة» جزءاً من رسالة مطولة وجهها صاحب «المغرب المتعدد» إلى الفيلسوف جاك دريدا عام 2004.

رسالة مفتوحة

من عبد الكبير الخطيبي إلى جاك دريدا

ترجمة: آدم مريود

كيف تتم قراءة نصك (أحادية لغة الآخر)؟

ربما بداية كضرب من القوة، فكر يشق طريقاً للعصيان مع وضد اللغة، اللغة الفرنسية. يتفرع هذا الفكر انطلاقاً من عبارة ما، أو مفارقة، ربما حنث باليمين، تقول: ليس لديّ سوى لغة، هي ليست لغتي. لكن، من المألوف التأكيد على أن اللغة الأم هي ملكية أصيلة لأمناء هذا الإرث، كيف السبيل إلى مناقشة إحساسهم بالانتماء لهذه الرابطة الإرثية؟ هل تكفي الإجابة بأن اللغة لا تنتمي لأحد؟

أليست رغبة الكاتب أو المفكر هي أن ينقل إلى القارئ حياة مادية وغير مادية، مطعّمة بعلاقة انفصال عصية على التدمير، تنسجها اللغة ويدعمها الإنسان! لعبة الحياة، الموت، والميراث، مسؤولية جذرية لا نقبض كثيراً إلا على الجانب المشرق منها، احتفال ومتعة بالقراءة، بينما يتخفى فعل الكتابة تحت أنقاضها، يتوهج من الداخل بطاقته الأكثر أناقة. غير أنني أفهم أن فن القراءة يتلقى هبة الرغبة والإيصال الفوري، يمنحها دون مقابل إلى قارئ مجهول. تتأبد هذه الرغبة، تجسد نفسها كل مرة في حياة القارئ الروحية، ليس بإغوائه، لكن بالإشارة إليه، إنه تحويل غير طبيعي أو حتى متكلف، ابتلاء، تقص، بل هو بحث عن اللا متوقع إن لم يكن عن اللا مسموع. ما إن يكتب الكتاب حتى يسقط ضمن ماضي مؤلفه، وأنا كاتب أسير لقوة ماضٍ آخر، ماض ينبسط في حاضري، محمّل به (لكن بأي قانون وصائي؟)، تقع على عاتقي مسؤولية حفظه وتشكيله، وتقبُّل إرثه، إنها شهادة لا تنتمي لأحد كما اللغة الأم. أليس هذا عقداً لإعادة تملُّك، توقيعاً على بياض، دون فائدة، عرضاً غير مفيد، هل هذا ممكن؟

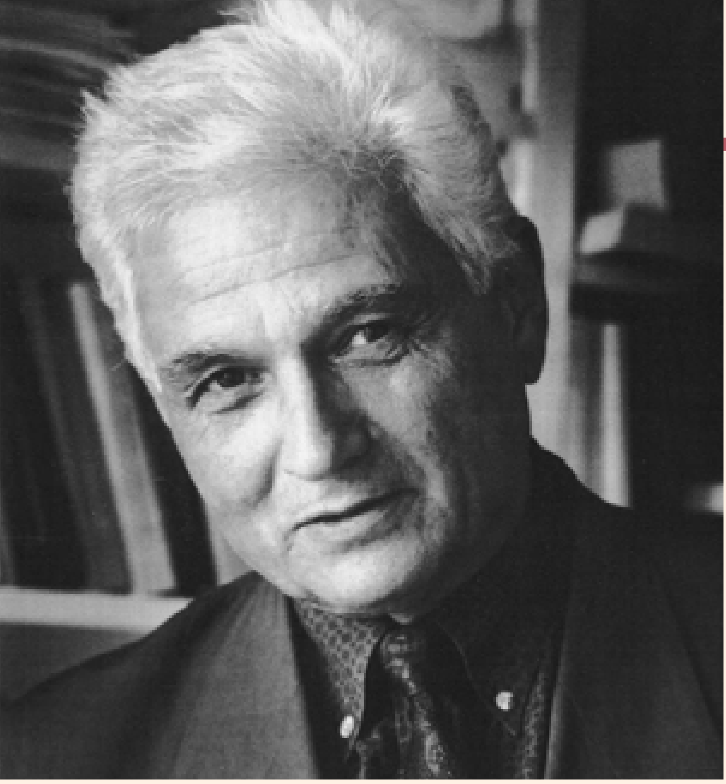
لنبدأ بالتاريخ تاركين مكاناً للماضي، وللموتى، لهذا الزمن الذي عشناه في المغرب في سياقات كولونيالية مختلفة. في الواقع إنني فكرت دائماً بأن هذا الشيء الذي يسمى (التفكيكية) هو شكل راديكالي لِفكفكة استعمار فكر يسمى غربي. كتبت هذا وقلته منذ زمن طويل، فرغتْ أحادية لغة الآخر من كشف حمولته السياسية. لكن بالنسبة للغة الآخر، إذا كنت كتبت ما تؤكده في نصك، هل كانوا سيصدقونني؟ لكن بما أن الأمر يتعلق بأن نفكر قدر المستطاع أكثر من تعلقه بأن نظن أو نؤمن سوف أسقط هذه النقطة.

تؤدي ممارسة الشهادة إلى تبجيل الماضي، والموتى. تبجيل يأخذ شكل العصيان، بلورة وتلمساً، وبالرجوع إلى الوراء يتحنّط الماضي، يحملنا على أن نقف بعيداً. لهذا أرغب من ناحيتي أن أتدرج في العبور إلى هذا الماضي مبرزاً اختلاف الأوضاع وفقاً لتاريخيتها وتفردها، رغم أن تكتّم المتوارين يجدّد الكتابة بقوة الصمت والنسيان، وهكذا تظهر حقيقة بالكاد معروفة.

في الواقع إن ضياع المواطنة طوال عدة سنوات لطائفة بأكملها، طائفة اليهود بالجزائر، تشدد أنت دون أن تقول: (إن كلمة طائفة لا تعني أي مواطنة أخرى). ومن ثم في عام 1943 تعيد هذه الطائفة تغطيتها من جديد - عدا المدرسة فقد ألغيت في ذلك الوقت-. يوجد هنا إذن (جماعة) معزولة، مفككة، منزاة، لم تكن تتحدث سوى اللغة الفرنسية (مستعمرة)، فقدت صلاتها تقريباً بالتقاليد العبرية واللغات المحلية. إنه حجز ما، بل كارثة. هل تعرضت هذه الجماعة التي ليست بطائفة إلى شقاء جماعي في السابق؟ أي شقاء؟ يبدو أن تاريخها قد توقف، فقد أصبح ماضياً مظلماً، شديد الغرابة؛ جماعة منفية في مكان ما أُخذت دون أن تغير المكان رهينة لنوع من الفراغ الحقوقي. كيف يسمى هذا الفراغ، من ندين؟ وكيف؟ وهل هي جريمة؟ ماذا تعني المواطنة إذا كان ثمة جماعة اجتماعية كاملة اختفت في صمت المأسورين؟ من نخاطب لنرفع هذا الاضطهاد؟ بهذه المناسبة لم تكن هذه هي الحال في المغرب منذ عهد الظهير (قبل مرسوم cremieux بقليل) إذ تمتعت الطائفة اليهودية بالمواطنة وبوضع قانوني يحترم معتقداتها.

يضع التخلي عن ملكية اللغة أوالانفصال عنها اللغة الأم في موضع المنفي. أفكر بالصفحات المضيئة للمأسوف عليه ميشيل سرتو في (كتابة التاريخ)، صفحات أعدت قراءتها





بمناسبة هذه الرسالة المفتوحة، اندهشت لرؤية الطريقة التي بدل بها فرويد موقفه حيال اللغة الأم إذ كان يشعر تارة بأنه محتمل، وتارة كما لو أنه عابر، وثالثة بأنه (مدعوّ) بينما هو مطرود من طرف النازية. ثمة استبدال يشحذ الكتابة، يدوّنه ضمن حكاية فرويد عن (موسى والتوحيد). بهذا المعنى فإن الكتابة تطرح مسألة (الكينونة) و(الملكية)، وبمعنى آخر فإنها توجد مأخوذة بعلاقة انفصال عصية على التدمير: المكان، المجتمع الثقافي، الأسطورة المقدسة، وإلا كيف نفهم التضحية التي يقدمها البشر انطلاقاً من إحساسهم بالانتماء لمكان ما ويقدمون أرواحهم باسمه؟ كيف بمقدورنا أن نشهد على هذا الشرخ، على جنون اللغة الذي يقتل كل من يظن بحق توطّنه فيها؟ من سيحمل من بين الرهائن دين هذه التضحية، يمنحها دون أن يختنق بتوقف قلبه - على الطريقة التي يفكر بها كافكا- في ما يتعلق باللا ممكن في لغة الآخر؟ إلى أي مدى يمكن أن يكون الكاتب أو المفكر أسيراً لعذاباته داخل هذا المأزق؟

إن التخلي عن الملكية من جهة، والانفصال عن المكان والحكاية بلغات مبتدرة بالمنفى وتجربته يفتح عقل المنفي على العالم الواقعي ونشاطاته المختلفة، وكذلك على المواطنة العالمية (cosmopolitism)، لقد سلّمت بذلك وحجبت رهانه السياسي بين الدول، كما يعطي هذا المنفي من جهة أخرى ضماناً يعيد تجديد ولائه للغة الأم بالرغم من أن اللغة لا تنتمي لأحد.

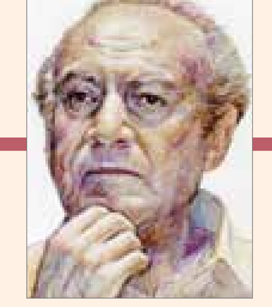
لم يفقد اليهودي في المغرب مواطنته أو قوميته، فقد انتقل من حالة (الحماية) في بلاد الإسلام، إلى حالة (المحمية) إبان فترة الاستعمار. ماذا يعني هذا الانتقال؟ لم يفقد المغربي مواطنته أو قوميته أو جواز سفره فقد أنقذته الحماية من الملاحقة، ربما طوال موت كل الطائفة اليهودية التي كانت أكثر تكاملاً على المستويين الثقافي والاجتماعي. هذا عدل وليس ديناً، فضلاً عن أن داخل كل قطر هناك قوانين للضيافة توضح ضبطاً درجات التحمل بين البشر.

مارست الطائفة اليهودية في المغرب اللغة العربية والبربرية بيسر- حسب الأقاليم- بشكل مقابل للغة الفرنسية والإسبانية في الأوساط المتعلمة، وكذلك اللغة (hakitiya) وهي لغة متحدرة من الإسبانية في القرون الوسطى، بينما كانت اللغة العبرية(hebreu) مدّخرة للطقوس خلال فترة المحمية. لقد شكل التعليم مجموعة من المحرمات ضمن المحافظة على الفصل بين المجتمعات علامات مميزة عرفية- دينية وقطعاً لغوية.

شرعت هذا الصيف في قراءة (الذهب) لهيلين سكسوس. إنه نص يهتم بأطروحتنا حول(هذه) الفرنسية. تأثرت بهذا الصوت الذي يغزل في ليل ساحر، إنها كتابة هنسية، هندسة تصاعدية في سديل حر، تزاحم الملائكة والعائدين. إنها كلمة جميلة؛ يقوم جنون اللغة بخلق حكاية على النقيض من تلك التي جسدتها حنة ارندت إن لم تقس اللغة الألمانية، ما يطرح من مواقف مخيفة عن العلاقة بالنازية واحتدامها الجهنمي. في (الذهب) إنه اندفاع ما، حركة نزقة، فضلاً عن جعل الكتاب ميتاً. اللغة: حكاية الذاكرة والنسيان، استئصال اللغة من أجل سحرها، لتقوم بمشهد خلاب.

يمكن القول إن الرغبة الملائكية- لكل ملاك مجبول بالحياة، متخم بها حتى فقد الأنفاس- تحتفظ باستمرار هذه اللغة وتأثراتها بالصخب والثورة. إذا رددت بأنني أقرأ هذا النص منصتاً. الحكاية التي تصنع اللغة، سأضيف: سوف أقطن بالقرب مما أقرأ. وأبعد من ذلك تكتب سكسوس: كان أبي يرجع محروماً من لغته، كنت أجعله يتحدث إلي باللغة الفرنسية، لم أكن أعرف، ولا أعرف حتى كيف كانت لغته.

تقودني هذه القراءة السريعة لـ(الذهب) إلى تدوين بعض الملاحظات حول نصّك. نعم، من لا ينكر هذه الجملة الناصعة لبروست: إن الكتب الجميلة مكتوبة بنوع من اللسان الأجنبي. نعم، هنا هو المثال أو ربما حلم كل كاتب. يؤكد نصّك - على ما أظن - كلمة بروست ويمنحها أساساً نظرياً؛ أن تكتب من داخل اللغة الفرنسية، أن تترجم اللغة الفرنسية باللغة الفرنسية. إنها أطروحة عصية على الإدراك، إلا أن ملارميه، ورامبو، وبروست وآخرين كثر أكدوا هذه الضرورة بوضوح حتى يبتكر الكاتب لهجات داخل اللغة الفرنسية.



د. محمد عبد المطلب

العربية لغة الأذن واللسان

هناك إجماع بين علماء اللغة على أن العربية لغة موسيقية، وهذه الموسيقية لازمتها في النشأة وفي كل مراحل التطور، وأرجع الباحثون هذه الموسيقية إلى أن العرب كانوا أميين، وقليل منهم من كان يعرف القراءة والكتابة، معنى هذا أن العربي اعتمد حاسة السمع في استقبال الكلام، ومن السمع ينهب الكلام إلى الذهن لإدراك المعنى، فالأذن العربية اكتسبت قدراً وافراً من الإحساس بنغمة الكلمة، وتمييز الأصوات، وأثر ذلك في إنتاج المعنى.

وإذا كان ما ذكرناه يرجع إلى المتكلم، فإنه بالقدر نفسه يرجع إلى مستقبل الكلام، أي أن طرفي الاتصال يعتمد كل منهما الأذن في الفهم والإفهام، كما يعتمد اللسان في إنتاج هذا الكلام على النحو الذي تستريح له الأذن، وتجنب الكلمات التي تفتقد الانسجام الصوتي، والتي تتنافر فيها الحروف تنافراً صوتياً كبيراً أو قليلاً.

والعمق التاريخي للعربية أكسب الأذن العربية خبرة موسيقية صوتية تتيح لها تقبل الكلمات بمواصفات خاصة في التناغم الصوتي، وبالضرورة تنفر من الكلمات التي تتنافى مع هذه الخاصية، ولعل ذلك يبرر قلة الكلمات المتنافرة صوتياً في العربية، لأن اللغة كانت تتخلص منها تبعاً للذائقة الصوتية عند المتكلم والمستمع.

وبفضل هذا الوعي الثقافي الذي صاحب العربية، استوعب البلاغيون القدامى ميل اللغة إلى التناغم الصوتي، وقدموا مصطلحاً يحتضنه، هو مصطلح (الفصاحة)، ومن أهم شروطه: (السهولة) في المفردات والتراكيب، والمقصود بالسهولة: (البعد عن تنافر الحروف)، وأرجعوا التنافر إلى أسباب كثيرة، بعضها كيفي يرجع إلى تنافر مخارج الحروف، وبعضها كمي يرجع إلى عدد هذه الحروف، فمن الكلمات المتنافرة لتنافر المخارج، كلمة (الحقْلد) بمعنى (البخيل)، ومن المتنافرة لطول الكلمة، كلمة (مستشزرات) وصفاً للشعر المجدول.

إن ما ذكرناه يؤكد علاقة اللغة العربية الحميمة بـ (اللسان والأذن) معاً في بناء كلماتها وتراكيبها، وكان لذلك صداه الجمالي عند البلاغيين في العناية بالأبنية الصياغية التي يتوفر فيها الصوتية الموسيقية، مثل بنية: (السجع) التي تتحقق موسيقيتها باتفاق أواخر الجمل في الحرف، ومثل بنية: (الجناس) التي تتشابه فيها المفردات صوتياً، لكنها تختلف دلالياً، مثل قوله تعالى: «ويوم تقوم الساعة يقسم المجرمون ما لبثوا غير ساعة»، فالساعة الأولى: (القيامة) والثانية: (الزمن الأرضي)، ويطول بنا الأمر لو ذهبنا نستعرض الأبنية الصوتية الجمالية في البلاغة العربية، مثل: الازدواج والترصيع والترديد والتكرار إلى آخر هذه الأبنية الصوتية.

ومن الواضح أن إيقاعية اللغة العربية كانت مصاحبة لها منذ بكورتها، وظهر ذلك فيما سمي بعد ذلك بـ (علم الصرف) ومن أهم مباحثه، مبحث (الاشتقاق) الذي يتمثل في استخراج كلمة من كلمة أخرى متداخلة معها في المعنى، ومتوافقة معها في الحروف الأصلية، لكن بينهما مغايرة في بعض الحروف الزائدة، ذلك أن المغايرة في بعض الحروف، هي التي تنتج المغايرة بين الكلمة الأصلية، والكلمة المشتقة، وهو ما يحفظ للكلمة إيقاعيتها الصوتية، مثل: المصدر (لعْب) إذ يشتق منه: (لعِب – يلعب – الْعب – لاعب- ملعوب – لعّاب – لعيب – لعُوب – متلاعب – ملعب).

أما أكثر تجليات إيقاعية اللغة، ففي فن العربية الأول: (الشعر)، إذ تقوم إيقاعيته الموسيقية على الحس الصوتي المتناغم الذي كشف عنه (الخليل بن أحمد) في (علم العروض)، وقد وصلت العناية بالإيقاع العروضي إلى درجة حرص الشعراء عليه أكثر من حرصهم على القاعدة النحوية، وبسبب هذا الحرص ظهر مصطلح تراثي يقنن هذا الخروج النحوي وهو مصطلح: (الضرورات الشعرية)، وتراثنا الشعري مليء بهذه (الضرورات) التي لم يسلم منها معظم الشعراء، وهو ما برره (الخليل بن أحمد) في قوله: «الشعراء أمراء الكلام، يصرفونه أنى شاءوا، وجائز لهم مالا يجوز لغيرهم...».

إن هذا الذي عرضناه بعض ما يتوفر في اللغة من إيقاع صوتي يحكم علاقتها بالأذن واللسان.



عبدالوهاب الأنصاري

الفطاحل المتقعرون!

لا سبيل لي لمعرفة نسبة القراء الذين يعرفون معاني الكلمات التالية: النَّدْح، المتّ، الوخْي، النوْط. وإن كنت، أيها القارئ، تعرفها فإني أعتبرك فطحلاً. وهذه الجملة الأخيرة، «أعتبرك فطحلاً»، إن كنت تجد في نفسك شيئاً من «التقعير»، اسمح لي إذن بإبدالها بـ «أعدّك فحلاً». وهذه الأخيرة بدورها، «اسمح لي إذن»، «للمتقعرين إملائياً»، ينبغي أن تكون «إذاً»، بالتنوين.

مهلاً. خطوة إلى الوراء، وقبل التعرض للكلمات الأولى.

أما بالنسبة كلمة «أعتبر»، فإن جمعاً من المتكلمين في الأخطاء الشائعة يرى أن استعمال الفعل (اعتبر) بمعنى (عد) خطأ. وهو موضوع شغل مجمع اللغة العربية في القاهرة. والذين لا يجيزون هذا الاستعمال (أي «اعتبر» بمعنى «عد») يرون أن «اعتبر» يجيء فعلاً لازماً بمعنى «تعجب» و«تدبر»، و«اتعظ». واللزوم يعني أن الفعل لا يتعدى، كما هو الحال هنا، لمفعولين «اعتبر القارئ فحلاً». لكن، لحسن حظ الناطقين بالعربية، فإن اللجنة المنوطة بالبحث أجازت هذا الاستخدام لـ «اعتبر». فاعتبروا كيفما شئتم!

أما ما يتعلق بـ «فَطْحل» بفاء مفتوحة وطاء ساكنة، بمعنى «عالم فذ»، لا وجود له في القواميس القديمة. إنما «فِطَحْل»، بفاء مكسورة وطاء مفتوحة، والذي يعني «زمن لم يخلق الناس فيه بعد» (في لسان العرب والصحاح والمحيط). وبتعبير هذه القواميس: (وزمن الفِطَحْل زمن نوح النبي)! ولكن إذا ما انتقلنا إلى المعجم الوجيز (الناشر: وزارة التربية والتعليم بمصر. سنة النشر: 1994) فإن «الفِطْحِل: الضخم الممتلئ الجسم، والسَّيل العظيم. ج فطاحل، ويقال لكبار العلماء: فطاحل».

أقول، ولله الحمد والمنة!

إننا ندين لمصر الكثير.

أما التقعير، فهو التشدق في الكلام، (تكلم بأقصى قُعر فمه) بتعبير لسان العرب. وما يتعلق بـ«إذن» في مقابل «إذاً»، فإليك ما يلي:

(قال النحاس : وسمعتُ علي بن سليمان يقول : سمعتُ أبا العباس محمد بن يزيد (المعروف بالمبرد) يقول: أشتهي أن أكوي يد من يكتب «إذن» بالألف! إنها مثل «أن» و«لن»، ولا يدخل التنوين في الحروف).

وقبل أن تكوى أي يد، فالكلام في هذا مما شغل الكثيرين. فمما قيل، مثلاً، إن «إذَنْ» تُكتب بالنون إذا نَصبت الفعل المضارع بعدها.

مثال: (سأزورك - إذَنْ استقبلَك أحسن استقبال)

وتكتبت بالألف «إذاً» إذا لم تَنصِب الفعل المضارع بعدها، أو إذا لم يأت بعدها فعل مضارع .

مثال: (إنْ تُسْرِف في التسامح، إذاً تُتّهم بالضّعف).

المرجع: المرجع في الإملاء لراجي الأسمر.

وقيل الكثير غير ذلك، مثل قول الفراء «إن عملت (أي إذاً) كتبت بالألف لضعفها وإن أهملت كتبت بالنون لقوتها، وقال ابن عصفور الصحيح كتبها بالنون فرقاً بينها وبين إذا الظرفية لئلا يقع الإلباس قال أبو حيان ولأن الوقف عليها عنده بالنون...»

ما العمل في غياب البرامج التليفزيونية ومباريات كرة القدم والإنترنت والثرثرة في المقاهي والمجمعات التجارية؟

والآن، لنعد إلى الكلمات الأصلية. إني أظنك، عزيزي القارئ، تعرف الكلمات المذكورة آنفاً كلها. فالأولى، الندح، تسمعها في «لا مندوحة» عن شيء ما، بمعنى الاضطرار إليه. وفي الحديث «إنَّ في المعاريض لمندوحة عن الكذب». فالنَدْح (والمنتدح) والندح هو المكان الواسع والسعة والفسحة.

أما المت فهو الصلة. فقولك «لا يمت إليه بصلة» مثل قولك «لا يصل إليه بصلة أو بوسيلة». وفي لسان العرب، يقول «ابن الأعرابي: مَتْمَتَ الرجل إذا تَقرَّب بمودَّة أو قرابة. قال النَّضْر: متَتُّ إليه برحم أي مددتُ إليه وتَقرَّبْتُ إليه؛ وبيننا رحِمٌ ماتَّةٌ أي قريبةٌ».

والأخيرة، «الوخي» فإنك تعرفها في «توخي الحذر». فالتوخي هو القصد والتحري.

يقال: تَوَخَّيْتُ محبَّتَك أي تَحَرَّيْتُ. تَوَخَّيْت أمر كذا أي تيَمَّمْتُه، ووخَّاه للأمر تَوْخيةً: وجَّهه له.

وأخيراً، النوط هو التعليق (وهو أيضاً ما عُلّق). نيط عليه الشيء أي علق عليه. ومن ثم اكتسبت اللفظة معنى المسؤولية عن الشيء.

وفي لامية العرب، يصف الشنفرى قوسه:

هتوفٌ من المُلْسِ المتونِ يَزِينُها رصائعُ قدْ نِيطَتْ عليها ومِحْمَلُ

كما يروى «نيطت إليها». والرصائع هي السيور التي تضفر بها القوس.

توخَّ، إذن، إتمام ما أنيط إليك من مهام!

محض شُرود

ماريو بينيديتي*
ترجمتها عن الإسبانية: سارة ح. عبدالحليم

لم يعتبر نفسَه أبداً منفيّاً سياسيّاً. كان قد هجر أرضَه بسبب دافعٍ غريب تفتّح على ثلاث مراحل. الأولى، كانت عندما اقتربَ منه في الطريق أربعة شحّاذين الواحد تلو الآخر. والثانية، عندما استخدم وزيرٌ كلمة «سلام» على التلفاز، فارتعش جفنُه الأيمن على الفور.أما الثالثة، فعندما دخل كنيسةِ الحيّ، حيث رأى يسوعاً (ليس ممن يُصلّى له كثيراً وتُوقد له شموع النذورِ[1]، بل آخر، حزين، معلقٌ على عامود جانبي)، يبكي كمنْ باركه الربّ.

لعلّه خالَ أنّه إنْ بقي في بلاده، كان سيُصاب باليأس في المدى القصير، وهو كان يعلمِ جيداً أنه لم يُخلق لليأس، بل للارتحالِ والاستقلالية، والمتعِ البسيطة. أحبَّ الناس، لكنّه لم يتعلّق بأحد. كان يسلّي نفسه بالمناظر الطبيعية، بيد أنه في النهاية، سئم كلَّ ذاك الأخضر الوفير، وتاقٍ إلى سخامِ المدنِ. كان يستمتع بصخب المدن، لكن أتى يومٌ شعر فيه أنه مطوّقٌ بكتلِ الأسمنت الطاغية.

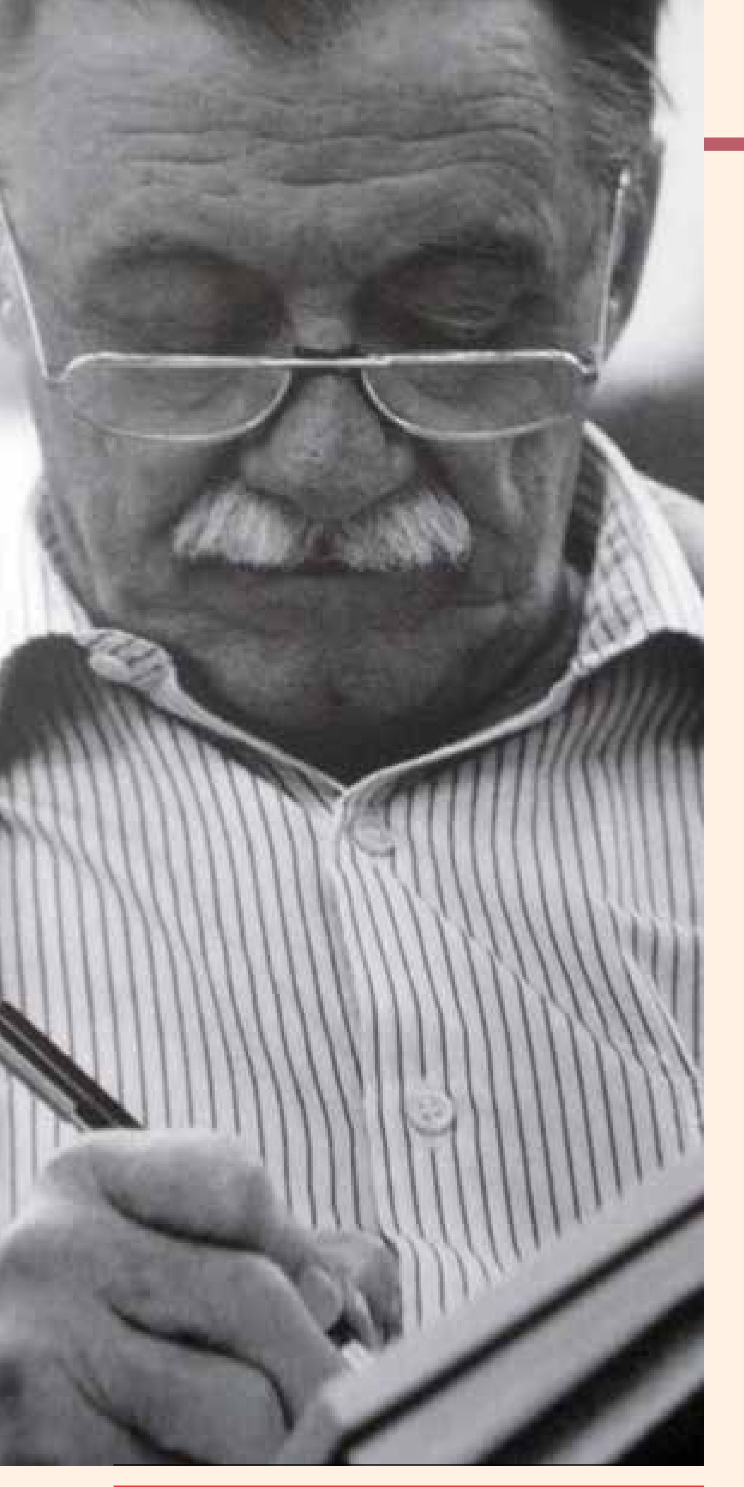
وهكذا، وكما جابَ طرقات أرضِه وشوارعها، بدأ بالتجوال في الدّول، قاطعاً الحدودَ، والبحار. لقد كان شارداً تماماً. وفي معظم الأحيان، لم يعلم بأي مدينة كان، لكنّ ذلك لم يدفعه للسؤال. ببساطة، كان يواصل سيره،وفي جميع الأحوال، إن أخطأ، لم يعنه العدول عن خطئه. وإذا ما احتاج شيئاً، سواء للأكل أوَ النوم، كان يعرف أربع لغاتٍ تمكّنه من السعي إلى غايته، ولطالما كان هناك من يفهم عليه. وفي أسوأ الأحوال، كان يلجأ إلى الإيماءات الإسبِرانتية[2].

كان يسافر على متن القطار أو الحافلة، لكنه عادة ما تمكّن من الحصول على «توصيلة» بسيارة أو شاحنة، فقد كان يوحي بالثقة. وكانت ظنون الناس بشأنه تذهب إلى كل الأشياء الغريبة واللامعقولة، ولم يكونوا مخطئين في ذلك، فكلُّ شيء فيه كان ينطوي على قدر من الغرابة.عموماً، كان يسير وحيداً، وكان الأمر منطقياً، حيث إنه لم يكن بمقدور أي رجل، ولا حتى امرأة، تحمُّل كل ذلك الإهمال وكل تلك الفوضى.

عندما كان يجتازُ أحدَ الحدود، كان يُبرز جوازَ سفره، بحركة آليّة أو لا مبالية، على أنه سرعان ما كان ينسى في أيّ حدود كان. لم يكن يطيل البقاءَ في وسط المدن. وكان يفضّل الأحياءَ الهامشية، حيث كان ينسجم فيها مع الأطفال والكلاب.

في بعض الأحيان، كانت تتبدّى له تفصيلةٌ ما تساعده على تحديد وجهته. لكن ليس دوماً. ذات صباح، وجد نفسَه بجانب قناة مائية، فاعتقد أنه في البندقية، لكنها كانت برِوج[3]. في ثلاث مناسبات على الأقل، حدث وأن خلَط بين نهري السين والراين. لم يحمل معه بوصلة، بل اعتمد على الشمس في تحديد طريقه. على أنه حين كان يشهد أياماً عاصفة، بسماء ملبّدة، لم تكن لديه أدنى فكرة عن وجهة الشمال. لكن هنا أيضاً، لم يكن ليؤثّر عليه، حيث إنه لم يكن يفضّل أياً من الجهات الأربع.

وفي ظهيرة ما، فطن إلى أنه كان يمشي في مدينة هلسنكي، لأنه رأى كابينة هاتف عليها كلمة Puhelin[4]. كانت هذه إحدى معلوماته الشحيحة عن فنلندا. وفي يوم آخر، شعر بوخزةِ جوعٍ عارمة، فأخرج من حقيبة ظهره القليل من الجبن، وبينما كان يمضغها بتلذّذ، انتبه



إلى أنه كان قد اتّكأ على عامود ذكّره بأعمدة الرخام البنتيلي التي شاهدها في صورة ما للبارثينون. وطبعاً، بعد هذا الربْط، أدرك أنه كان فعلياً في الأكروبوليس. حتماً، كان شارداً تماماً. في إحدى المرات، أثْلجت، ولكي يقي نفسه من البرد، دخل أسواق مجمّع «لي آل» الفرنسي. بعد نصف عام، وعندما خرج من نفق مشاة آخر في قلب مدينة ستوكهولم، شعر بسعادة غامرة لأنها لم تعد تثلج.

بين الحين والآخر، كان يذهب إلى المطارات، لكنه بالكاد سافر بالطائرة، وذلك لأسباب كثيرة، من بينها أنه بعد ما كان يقوم بإجراءات السفر، ويخلِّص أمتعته الخفيفة، كان يذهب إلى الشرفة، ليرى كيف كانت الطائرات العملاقة تقلع وتهبط دون أنْ يعير أيّ انتباه إلى مكبرات الصوت التي كانت تنادي على اسمه بإلحاح.

على أنه ذات مرة، ودونما سبب واضح، ظلّ بالقرب من بوابة الركوب، وصعد بثقة إلى الطائرة مع بقية المسافرين. عندما بلغ الوجهة المحددة، وأبرز جواز سفره، بلامبالاته إيّاها، عاينه أحد موظّفي الهجرة باهتمام، وقال له: «تعال معي!» فتبعه هو بهدوء عبر ممرٍّ خالٍ. عندما وصلا إلى باب مكتوب عليه «ممنوع الدخول»، فتحه الموظّف ودفعه للدخول. وهو ما فعله، من دون استعداد. فكّر بالاقتراب من طاولة كانت موجودة وسط الغرفة، لكنه فجأة، لم يرَ شيئاً. أحدهم، من خلفه، غطّى رأسه بقلنسوة. فقط حينها فهم أنه، وبمحض شرود، وجدَ نفسه مُجدَّداً في وطنه.

*** ماريو بينيديتي: (1920 - 2009)**

روائـي وقـاص وشاعر من الأوروغـواي، يعدّ من أهم كتاب أميركا اللاتينية في القرن العشرين. في الفترة من 1973 إلى 1985، إبان الحقبة الديكتاتورية في الأوروغواي، عاش بينيديتي منفياً، متنقلاً بين عدة دول، كتب خلالها «محض شرود» ضمن أعمال أخرى. (المترجمة)

1. شموع نذرية: هي شموع يضعها المصلون الكاثوليك أمام تمثال المسيح والعذراء في الكنائس أثناء الصلاة. كلما ازدادت عدد الشموع، دلّ ذلك على كثرة الزيارات للمسيح. المسيح، في هذه القصة، يزوره عددٌ قليل من الناس.

2. من لغة إسبرانتو، وهي لغة مصطنعة، اختُرعت لتكون لغة تواصل عالمية. ويُقصد بها هنا أن الإيماءات أو الإشارات، مثل الإسبرانتو، يفهمها الجميع.

3. بروج: مدينة في بلجيكا.

4. كلمة هاتف باللغة الفنلنديّة.



قصائد

سنان المسلماني- قطر

ياويل لحظك

ارْتَحْ قليلاً

أوْ كثيراً

لا قلبَ إلا أنتَ

لا رياحَ إلا حنينُكْ

وترجّلْ

ما الليلُ والرُّمْحُ المُفَتَّلُ إلا أنينُكْ

ارْتحْ قليلاً

يا ابنَ باعثاتِ السُّهْدْ

وتوسَّدْ زَنْدَ وجْدِكَ حتّى

يعلم الخِضابُ كيف أدمتْ صروفُ الدَّهرِ

جبينكْ

يا ابنَ بعضيَ

أو بعضَ كُلّي

ارْتَحْ قليلا

فالنائِحاتُ فرَغْنَ اليومَ

منْ لَطْمِ الخُدودِ الماجناتِ

حينَ بعثكَ من سريرِ النَّومِ ظليلا

ارْتحْ قليلاً

أوْ

فلْتَدْمَعِ العينُ سبيلا

يا ويلَ لحظكَ

لمْ نامَ طويلا

أو راغَ عنْ ساكِباتِ الدَّمْعِ جليلا

ارْتحْ قليلاً

أو كثيراً وتدثّرْ

ويحَ قلبكَ ما للهمَّ

يسقي نبتهُ المُصْفَرَّ

من شُريانِ دمّكْ

ويثوبُ إلى رشدٍ وغْيُهُ

حد الثّمالةِ من رشْفِ غمّكْ

يا ابن بعضيَ

والدُّنا حُقُّ التّداني

إن نبا بكَ وجدٌ

ثمْ خبا وتبعثرْ

فاحصدِ الحنظلَ المتروكَ ببابك أخضرْ

هِيْ دورةُ الأفلاكِ والعمرُ

يا ابنَ بعضيَ

محكومٌ ومُحضَرْ

تأمل

فتأمل كلَّ ما أخفيت في قلب المجرَّة

كلَّ ما سطرتَ من نزقٍ، ولهٍ



رسوم النصوص للفنان السوداني: إبراهيم الصَّلحي

في الظلِّ يا ابن بهيِّ القولِ

أو صورٍ للحبِّ، حسرةْ

وتحيَّن فرصة الإفلات، لكنْ

كيف للموهومِ أن يسلو المبَرَّةْ

أن يغرفَ الحزنَ المنَوَّبَ من غيم المسرَّةْ

شوقاً لما قدْ فاضَ من نفس الأبيِّ

وجوعاً بدَّل الإقبالُ عسرَهْ

فتأمَّل كلَّ ما أخفيتَ يا منْ

غيَّر الإقلالُ والإحلالُ عذرَهْ

وتشيَّأ دمعةً للزَّهر حيناً

خفقةَ الطير المضَيِّع سرَّه

وتخيَّر

لعبةُ الإفصاح والإضمارِ درَّةْ

أيا ابنَ منطوقِ الرؤى

يا ابنَ الثواني والأماني

والليالي المستعِرَّةْ

يا ابن الخيال الرّحبِ والصور المحيطاتِ المدرَّةْ

ربأتَ ليلَ الوالهينَ عن كمدٍ

فكيفَ ليلُ العارفينَ والدُّنا إرَّةْ.

رفيف

مالي وللأمواتِ

آخُذُني إلى صدر الحكايا

وأترُكُني

فتنمو عشبةٌ من حزن خاصرة المرايا

أناالمنسيُّ، قوقعة بشطّ النوارس

يصطفيني الأسى وترديني الحنايا

إذا ما لذّ للأمواج رجعٌ

إذا ما لذّ للأمواج عصفٌ من أسايا

وجوهٌ فزّزتْ ليلَ الغريْبِ وشيّأتْ

ما شاء للأقدارِ من خفايا

ما لي وللأمواتِ

سادرةٌ خُطى الأمواتِ

سادرةٌ خُطايا

حثوثٌ والمدى سهل التّمطّي

رفيفُ الحزْنِ يَقْطُرُني إلى الحدقاتِ

مخفوراً أنايا



قصص قصيرة جداً

سناء بلحور
المغرب

سكين

حين انتهى القصف وأُنهِكت الأسلحة، عمدوا إلى السلاح الأبيض، وصاروا يتبادلون الطعنات في منعطفات الأزقة ومفترقات الدروب.

تمنيتُ لو استعملوا السكين استعمال كامي بيسارو في رسمه لـ «جسر بونتواز».

سمعت فقط صرخات المغدورين وهم يتهاوون موتاً على أرض لا تؤمن بالجسور.

•••

حركية

ترسمه كل صباح هادئاً وثابتاً.. ثم تغطي اللوحة بقميص نومها، وتستلقي على سريرها.

تعود كل مساء لتكشف عن وجهه، فتجده في حركية، لم يتخذ بعد وضعاً ثابتاً.

تطارده باحثة عنه في شغاف القلب، وكهوف الروح... تجده ثملاً بعطرها، غارقاً في ضوء رمادي تحت ظل فرشاة مرتعشة. بحركة من إبهامها، تخط ألواناً زاهية على وجهه، فيخرج من اللوحة ويستلقي على السرير، بينما تظل هي ترمقه من داخل لوحة هادئة وثابتة.

بكاء لوحة

لا شيء يستقيم في هاته اللوحة المفتونة بالحركات اللولبية، تماماً كما قلبه العابث..ثمة سيدة تجلس في هدوء رمادي، شاردة الذهن.. ابتلعها الهم.. ثمة أطفال منهولون من سوء مزاج أب خشن، حول حياتهم إلى جحيم.. ثمة عينان متعبتان تتجولان داخل الملامح بحزن.. تدرك حقيقة من خلال آخرين.

سكبت العينان دموعاً سالت على اللوحة، فخلطت الألوان ورسمت قلباً يحضن الأطفال.

•••

الساحرُ والطِفلُ

الساحِرِ يُري للحَاضرين عُصفُوراً صَغِيراً في القَفَصِ.. الجَميعُ يصفق.

الساحِرُ يَضرِبُ بِراَحة يده وبقوة، سقفَ القفصِ.. فيَختفي



عشب
تحضنه النافذة

مهدي المطوع - السعودية

تجيء المدارات كفا
تشد على صخرة النفس حبل الثرى..
فهل للتراب ستنمو رؤوس عناقيدها من لهب
أراني عطشت فمننا يهيل علي الرؤى
رأيت الذئاب تجس ردائي
فتهوى رمالي مرايا. وتسري عظامي ذهب
كأن دمي قد تشظى جذوراً تشق رماد القرى..

القفص والعصفور.

الساحِرُ يفتَحُ سُترَتَهُ الأنيقة، فيَخرُجُ العُصفورُ، ويَطِيرُ باتجاه الحاضرين.

وَحدهُ الطفلُ يَبكِي بجوارِ أمهِ...وحدَهُ الطفلُ رَأى مَوتَ العُصفُور.

•••

إصرار

رفع السماعة ليجيب على الهاتف.

أرخى سمعه لعبارات التوبيخ والعتاب.

كانت أجوبته كالتالي:

نعم.

أجل...

فعلاً!

طبعاً!

بطبيعة الحال!

لم لا؟

هذا واجب!!

ضروري!!!

حااااضر !!!!

أغلق هاتفه...صفع باب المكتب على عبارات الإيجاب والتأكيد.

وخرج مسرعاً إلى عاداته، دون أدنى نية للرجوع عن عيوبه.

•••

حذاء

مل الحذاء من المشي طوال اليوم في الطرقات...

من الركوب في الحافلات والقطارات...

من نسيانه على العتبات...

حين قرر الهرب، وجد نفسه منهكاً من التعب.

ما حدث للرجل الخائب

عزمي عبد الوهاب

(1) رجلٌ بلا ذاكرةٍ

ما حدثَ
هوَ أنّني أَحْببتكِ
دونَ أنْ أرغبَ في ذلك
ما حدثَ
هو أننا التقَينا
دونَ أن نرغبَ في ذلكَ
ما حدثَ
هو أننا تَعانقْنا
دونَ أن نرْغب في ذلك
ما حدثَ
هو أنّني أتذكركِ الآنَ
دونَ أن أرغبَ في ذلك
ما حدثَ
هو أنكِ دَلقْتِ أيامي معكِ
على رخامِ جسمكِ
فلم يبقَ لها أثَرٌ
ما يحدثُ الآنَ
هو أنّني أفقْتُ على رجلٍ بلا ذاكرةٍ
يُشاركُني مَلابسِي



(2) في زَمنٍ آخر

كانَ يمكنُ أن نَلْتقي
في زمنٍ بَعيدٍ
على مقاعدِ الدّرسِ مثلاً
دونَ أنْ ينتبهَ كلانا إلى الآخرِ
كانَ يُمْكنُ أنْ نلتقي
في ممرّ باصٍ ضَيّقٍ
دونَ أنْ أَتخلّى لكِ عنْ مِقْعدي
كان يُمكنُ أنْ نلتقي
في محطّة قطارٍ
دونَ أنْ أعرفَ وِجْهَتكِ أو تعرفين
كان يُمكنُ أنْ نلتقي
في محاضرةٍ سخيفةٍ
دونَ أنْ أكونَ مَعْنيّاً بمُشاغباتكِ
مع زميلاتك
في نهايةِ المُدرّج
أو أتعاطفَ معكِ حين يَطْردكِ المدرّس
كان يُمكنُ أنْ نلتقي
في مَحلّ للوجباتِ السريعةِ
أو في حديقةٍ عامةٍ
دونَ أنْ يُلْفتَ نَظري
ضَجَرٌ تُوزّعينه على العيونِ المتطفّلة
خلفَ الزّجاج
مِنْ غيرِ أن تَنْظري في عَينيْ رجلٍ
يُحدّثكِ عن حُقوقه وواجباتكِ
(يبْدو أنّه زَوْجكِ)
كانَ لابدّ أنْ نلتقي
على مشَارف الأربعينَ
حتّى تُدْركي
أنّني ذلكَ الرّجلُ
الذي كانَ يُجاوركِ
في مِقعدِ الـدّرسِ ، في البـاصِ ،
ومحطّة القطارِ ،
فـي مُـدرّجِ الجامعةِ ، والحديقةِ العامة،
ومَحلّ الوجباتِ السريعةِ
دونَ أن يُلْفتَ انتباهكِ
لمرّةٍ واحدةٍ

(3) شبحٌ

لا تَلْتفتي وراءكِ
ثِقي أنّ معدتي
لا تزالُ تزْعجُني
كلّما تَذكّرتكِ ،
والقبلاتُ الخاطفةُ تُصيبُني بالغَثيانِ
وتُحْبطُني المناديلُ البيضاءُ
وأشيخُ في وحدتي،
لا تلتفتي وراءكِ
ثِقي أنّي هناكَ
شبحٌ يطاردُ ظلّكِ
دونَ أنْ يَعْبأَ الحاضرونَ به

(4) ظلالٌ

الظّلالُ التي اصْطفّت
وأنا أَمْشِي إليكِ
قطعَ العابثونَ أغصانَها
فأوْرقَت في بَدنِي حدائق،
لنْ تجِدي رَبيعاً
خارجَ صدري
فلا تَذهبِي بَعيداً

(5) جُثّةٌ

حفنةُ ذكرياتٍ ضالةٍ
دُفنتْ على بابِها
صارتْ جثةً
معروضةً في الأسواقِ
لا يسمعُ أنينَها العابرونَ ،
مَنْ يشْتَري جُثةً
سوى رَجُلٍ خائبٍ مثلي ؟

(6) رغبةٌ

السفرُ رغبةٌ تَتجدّدُ
كُلّما أَوْشكت امرأةٌ على البكاءِ،
وعَجَز شاعرٌ
عن كتابةِ قصيدةٍ
لامرأةٍ ،
حافظتْ على حَريرِها،
حتى يريحَ الشاعرُ رأسَه
ويحلمُ

(7) كلمة

الكلمةُ التي تجرحُ
تَعِبٌ من سرابٍ لا يَنفدُ،
وتتركُ الدموعَ في عيني
سَيّدةٍ
وحيدة،
الكلمةُ التي تجرحُ
طارت إلى الشرفةِ العاليةِ،
ولمّا رأت وجهَ حبيبتي،
تَراجعتْ عن قسوتها
وارتدّتْ ناعمةً



فأر جميل

علاء البربري - مصر

لابد أن أحداً ما يفهم في هذه القاعة أن المدرس يحاول أن يؤدي وظيفته، ليس إلا، وأنه يتحمل سناجة الطلاب حيناً، وحيناً سخافتهم، ولابد أن هذه الفتاة التي تقف الآن خلف زجاج نافذة عمياء في باريس، تتساءل: لماذا في بلادي نور، وهنا عتمة، هناك شمس دافئة وهنا ضباب، هناك مدرس يحاول أن يقوم بوظيفته، وهنا وظيفة بلا مدرس، ولابد أن الفأر الذي خرج لتوه من رحم أمه، يدرك أنه مولود، وأنه ليس حقيراً أو مقززاً، وليس مخيفاً للأطفال (وإن كان يشعر هو نفسه الآن بالخوف) وأن أحدهم سيصطاده ويخبط رأسه بخشبة غليظة أو يجبره على الغطس في دلو ماء حتى الغرق (المدرس خاف منه فعلاً ووقف على الكرسي من الخوف) وكذا الفتاة حديثة التخرج ستصرخ يوماً من الرعب.

إنها محاولات خائبة حتى الآن لفهم ما يجري، ومحاولة إصلاح سوء الفهم ذاته الذي جرى منذ لحظة، ومازال يجري، غير عابئ بالمدرس ولا بالفتاة ولا بالفأر،أبطال قصتنا المباركة!

2

«شحم بطني يزداد يوماً بعد آخر» هكذا قال الفأر الذي وصل حديثاً إلى مطار شارل ديجول رقم 1 للفتاة الخائفة من نزلة البرد. وهنا قال زجاج النافذة مقهقهاً: «الله يجازي شيطانك ياشيخ، أضحكتني»، وقال المطر: «كل شيء خلق مني بقدر ».أما شحم بطن الفأر فقد اكتفى بالابتسام ولم يعلق! ربما كان يعرف سلفاً أنه كالمطر، سيستمر في دورة أبدية دون رادع.

تتنكر الفتاة وقد مضى على لقائها العرفي بالمدرس أكثر من أربعين يوماً طعم الرعشة الأولى بتلذذ، بينما المدرس لا يتنكر متى سيكون عيد ميلادها بالضبط، كما لا يتنكر عدد من ارتعشن معه، بينما الرعشة الخالدة تفهم جيداً أنها جندي يخدم في الملكوت، وكم أعدمت بشراً وفئران، وأسعدت آخرين، وستستمر مثل الشحم في بطن المدرس الخمسيني ومثل المطر على زجاج الفتاة الباريسية، محترفة التعري على شاشات الكمبيوترات والتليفونات النكية.

3

إنه شارع شابيل، وكنيسة القلب المقدس مثل سيدة مصرية «متختخة» تجلس على وركين من شحم فاخر،أو مثل تمثال بوذي حكيم بارد يعلم أهل بلدته الصبر، والفتاة المغربية مريم التي أحبت المدرس الخمسيني فقط، لأنه كان مخلصاً في رعشها مرات كثيرة، دون أن يفكر في نفسه مثل الآخرين، ترقص الآن عارية أمام زجاج نافذة بدت لها مثل مرآة بينما كاميرا جهازها الحديث «تشيل وتحط» في تفاصيل اللحم والشحم المتناسقين والمدرس يخبط على بطنه متحسراً، ويتنكر كيف كان هو أيضاً يتلقف هذا الحمل الثقيل.

قالت مريم وقد جلست أمامه مباشرة تنهج: قدرت أخرجك من زنزانة اليوم؟ قال لها وقد نكس رأسه فلم يعد يراها: أنت أجمل من أن تنجحي في لعب دور السجان. متى ستأتي؟

قالت: الآن. قال: والمطر؟ قالت: والفأر؟ قال: والشحم؟ قالت: ورعشتنا، هل تنتظر للصباح؟ قال: لن نوقف الزمن ولن نمسك لحظة واحدة تعمل لصالحنا. قالت: سنضحك عليهم جميعاً ونضحك حتى التعب ونتعب حتى السقوط ونسقط معاً على فراشك حتى لحظة بعيدة.

كان الفأر يجري مذعوراً والفتاة تركب سيارتها في اتجاه الشمس.

«تيموليت» سارقة الورد*

إلى زاراديتش - أسير الورد

محمد اللغافي - المغرب

دون أن ترتب..
ما تبقى من ماء محياك
هاج المكان
المكان المستحيل..
المائل إلى موسيقى الموج
ما أمزحك مزاجاً طازجاً
مهووساً بمد المزهريات

أنا..
وهي نمشي
كلانا يمشي
هي في شارع عمومي
وأنا في
رصيف غمامة
بيننا صليل
وصهيل
وصوت قطار يسابق الريح
قرب
عقارب ساعة
يضاجعها الكرى
هناك

أهي التعاليم احتوت الخطايا
أم هو الحب
غير ملامح المرايا
دلني أيها الحزن
خارج الخلوة
على مدفن الضوء
لأشيع
ضـحـكـة انـطـفـأت
انطفأت في
منعطف المتاهة

*«تـيـمـولـيـت» قريـة صغيرة تقع بنواحي مدينة بني ملال المغربية وهـي لفظة أمازيغية تعني البياض

عازفة السكسفون

أنا والماء سيان
كلانا يمتشق صورته من الحب
الحمد للضوء
للرؤية الأولى
للخجل الرابض في العيون
لكناية اغتربت في فناء
الوهم
يا سلالة آمنت بالحجر
وكناش الحالة المدنية
وتابوت أيلول العام الماضي
ودلائل العائدين
من منفى الأساطير
وفوضى
الفاتحين الجدد
لا غرفة بعد الآن تستوعب نشطاء
الحب
ولا صـوت لأمـوات يـغزو قيلولة
الظهيرة
ولا نصاً شعرياً
يستوحي الغياب في حضور عاهرة
تمتهن صيد الفصول
ربما الآتي أشد ضراوة من مخالب
صاحبة الزورق السماوي
لا تحتاج إلى قناع
وكان الطحلب سماوياً بدوره
مدهشاً بوجه تصفر فيه الريح
وهنا أتنكر وجه صديقي الذي غيبه
الغطس
أحتاج إلى كم عمر استثنائي
لأجدك في الكأس الطائشة
صديقي المنبعث قليلا - العابث
بالعدم
الباعث على النسيان
والعصيان
والغرور والكبرياء
والرقص مع الهواء المضمخ
برائحة نسوة استباحها الليل
شكراً لعازفة السكسفون
عارضة البهاء المدللة
طاعن
فيك سؤال الاستباحة

قصتان

أروى التل - قطر

غزة

وشاشة أخرى لم يرها أحد

يتقافزون... يتخابطون... يهرولون... ويتراكضون جيئة وذهاباً... هم لا يعرفون في قرارة أنفسهم أنهم ينتظرون أحداً، ولكن في الحقيقية كانوا يفعلون، وفجأة يقفز عمرو من النافذة على الأريكة إلى الأرض متدحرجاً، يتماسك، يقف، يركض وهو يصرخ (بابا... بابا... بابا إجه)، يلحق به زياد، تمشط لين شعرها بسرعة، وتأخذه بيديها خلف أذنيها، ولو كانت (ماما) تسمح لها لوضعت بعض من أحمر الشفاه على خدّيها رغم احمرارهما.

يفتحون الباب يحتضونه كل بحسب طوله... حتى الصغير إبراهيم حضنه حتى ركبتيه... يأتي صوته الأجش: «طيب يا بابا... طيب «افتحولي التليفزيون بسرعة»، «على مهلك، خلي الأولاد يشوفوك أول»، على اعتبار أنها أكبر من أن تشتاق لغيابه طوال النهار في مكتبه، يصرخ في وجهها بغضب «ولا نفس بدي أسمع الأخبار»، تمتعض: « استغفر الله العظيم»، ينهرها حانقاً كأنها إحدى صواريخ إسرائيل هطلت عليه باستغفارها: «انتِ ما بتستحي، العالم عم بتموت تحت القصف»، يبدو أن حرباً أخرى بدأت تقوم في مكان آخر لا يعلم عنها كثير من الناس..

«بابا... بابا... متى وعدتني تاخدني تشتريلي بوط»، وبقوة صاروخ «وَلَكْ اخرس يا كلب»، جفلت قلوب الكلاب جميعها وسكتت عن بكرة أبيها من هول الصدمة، فما زالت جراء صغيرة لا تقوى على النباح... كانت الشاشة مليئة بالأطفال الميتين تحت القصف أشلاء في غزة بسبب عدو... وشاشة أخرى لم يرها أحد، دفن فيها أبو عمرو وحده أربعة آخرين لم تصورهم كاميرا ولا شيعتهم المظاهرات... مزقهم... قطّع قلوبهم أشلاء.



احمرار وجنتيها وعيناه !

كانت تعتقدُ أنَّ كل الأشياء لها، كل الأصوات لها.. تهتفُ باسمها، كل الجماهير تحدق صوبها... كل الجماهير! يا إلهي لم يكن هناك جماهير!... سمير وهدى علي وسوزان من زملاء الجامعة، وثلاث جارات فضوليات يتابعون أخبارها من أمها... ومجموعة من المساحيق والألوان كانوا يجلسون في الصف الأول من المسرح!

لم يعرفْ أحدٌ كيف يدخل إلى داخلها، إلا هي! لأنه لم يكنِ هناك أحدٌ سواها تؤمن به غيرها! ولا يوجد أحد غيرها يعتقد بمعتقدها بأنها هي الجانب المشرق من المرآة المظلمة! لا لم تكن فتاة طاغية، ولا تشبه زوجة الأب في قصة (سنو وايت)، كانت فتاة خطبها الخلق منذ طفولتها أو هكذا بدا له، وتربع الحرف على شفتيها، فزادها إحساساً بالجماهير... الجماهير؟! يا لدرّ الجماهير! لم يعد أحد يعلم على وجه الدقة، هل أصبحت الجماهير طالبة أم مطلوبة، خاطبة أم مخطوبة؟

ذلك الكعبُ الطويل المدبب، الثابتُ الوحيد في حياتها الذي لا يستطيع أن يرتكز عليه عقلها، ويستنفر كل أعصابها، خلق لإضافة بهجة للقدمين واعتمدت هي عليه دوماً في كيفية القعود، وفي كيفية الوقوف، حتى في كيفية الوقوع!

إن جلست في مكان، فعلى الجميع أن يحتفل بها، مع أنه ليس موعد عيد ميلادها، وإن تفوق أحدهم في امتحان عليه أن يسمع جدول علاماتها! إن تحدثت إحداهن عن تسوقها بالأمس، ستلبسُ هي من فورها فستانها الجديد، هكذا هي ليندا... تظنّ أن الحياة موسم واحد، وهي حصاده! أين ذهبتْ السنابل الأخرى لا أحد يعلم، لا أحد بحاجة إلى أن يعلم، ما دامت هي الحقل!

لكنه عندما استدار بظهره إليها، خطبِ زميلتها الخجولة، فقد كان احمرار وجنتيها يتّقد وعينيه!



حرب أهلية

أحمد عمر - سورية

لا يكفّ أبي عن جلد «حاميم»، الذي لا يتجاوز الخامسة، بسياط النصائح، منذ أن حلّ بنا ضيفاً بعد أن تهدمت داره بقصف غير عشوائي. كما لا ينفك يعاتبني كلما نادى حفيده باسمه أن يعاتبني على تسميته بهذا الاسم الغريب! حاميم ؟ هل هذا اسم؟ أكرر للمرة ألف وواحد، المرافعة الدفاعية عن الاسم، وطريقة اختياره ومعناه وملكيته، فأمه هي التي أطلقت عليه الاسم بعد اجتهادات ومفاوضات ومساومات طويلة وساخنة. والاسم كما يحب، وعرف لاحقاً، مقتبس من القرآن الكريم. يعني مثل اسم ابنه «ياسين»، أخي الأكبر. إذا لبسنا الأسماء الشائعة، يا مولاي، التي أسميها «أسماء البالة» ستكتظ العائلة الموقرة بالأسماء المتشابهة، التي تتسبب بحوادث اصطدام عند الطلب والنداء. كم «أحمد» في العائلة؟ كم «عبد الرحمن» في العائلة؟ أنت لا تفهم «ما حمد وعبّد» إلا بالمعنى المباشر؟ يا مولاي. تجيب العصبة «أولي القوة» من أبناء العائلة وأحفادها على النداء الواحد وتحدث اختناقات مرورية في البيت؟ لكن أبي لا يفوّت شيئاً، وهو أبداً متيقظ لكنه لا يسمح بكلمة «خارج النص» ويغضب مني على وصف «أسماء من البالة». عيب.. كيف تقول بالة.. الأسماء لا تبلى.. هل يبلى اسم «عبد الرحمن »؟ استغفر الله.أسكت وأمضي قبل أن أنتف ما بقي من شعري أو أن أعضّ عيني من الغضب!.. وأدعو الله أن يصبّر زوجتي. رحمك الله يا أيوب، فالنساء أقل صبراً من الرجال. الصبر ذكر والبيت حوت. سبحان ربي العظيم.

يقطّب أبي لقوة «المرافعة» ويقول مهادناً: لكنه اسم غير مألوف. فأقول كاظماً غيظي بالصبر، الذي هو كل العقل أو معظمه، إنّ الغريب يمكن استئناسه كما تستأنس الحيوانات البرية المتوحشة.. ليست مشكلة اسم ابني الغريب وحدها هي التي تثير أبي، فأبي شعلة من نار، لا تخمد. وهو أبداً، «كرأس الحية المتوقد» كما يقول طرفة بن العبد عن نفسه (قال الوصف وهو في العشرين). بين أبي وبين كل ما يحيط به عداء دائم، حرب داحس وغبراء أو بسوس أبدية! عندما يحضر يستنفر كل من في البيت، خفافاً وثقالاً.

تهرب الفأرة التي تسللت الى شقتنا في الطابق الرابع، وتختبئ في مكان ما من المطبخ، تفرّ زوجتي من المطبخ مستغيثة، فيغضب أبي ويزجرها - محاولاً تخفيف لهجته التي يصعب كتمها - عيب.. النساء لا يولولن (هل الرجال هم الذين يولولون ؟). صوتك وصل إلى الجيران، سيظنون بنا ظن

السوء. النساء عندنا مكرّمات، وكريمات. لم يسبق لامرأة في العائلة أن تعرضت إلى ما يسوؤها، أبداً.. الشهادة لله : النساء كلمتهن لا تصير عندنا اثنتين، وربما هذا ما يصبّر زوجتي على «كلكل هذا الليل الطويل» الذي لن ينجلي كما يقول امرؤ القيس الذي فقد ملكه نتيجة حماقة أبيه. فزوجتي بوغتت بهيمنة النساء وسيادتهن في عائلتنا بالمقارنة مع عائلتها.أمي، على سبيل المثال هي صاحبة الجلالة، وأبي لا يرفض لبناته طلباً أبداً. ودليل سيادة الإناث أنّ حفيدته الصغيرة، أخت حاميم الآنسة «هيا» - اسمها ثمرة زواج حرفين أبجديين أيضاً - تحبّ جدها على عكس حاميم. وهو يصحبها أحياناً إلى الحديقة أو المسجد.. يصكّ أبي أسنانه التي لا تزال قوية، صلدة. وينظر إليّ نظرة يطير منها الشرر والنقع؛ تعجز عن قتل فأرة ؟ كيف تسمح لفأرة بالهروب منك؟ معرضاً: ألم تستفد من خطط شياطين ابنك (يقصد توم وجيري).

قلت له: أنت معي في المطبخ ومسلح بعكازة وليس مثلي أعزل.. فكيف سمحت لها بالهرب ؟

يضيق من ردي العاقل والمفحم، ويتجنب أن يعتذر بالشيب أو الكبر أو ضعف البصر.. أنحني تحت البراد.. أقول معتذراً معلناً عجزي عن صيدها : سأحضر لها فخاً، أو عجينة لاصقة؟

لكنه لا يقبل بالهزيمة أمام فأرة، ينحني تحت البراد متمدداً على الأرض، ويبحث عنها ببصره الذي لا يزال قوياً، فيعثر على شبحها في الزاوية، لقد اختبأت وراء محرك البراد. يضرب على البراد مطبلاً، فتقفز الفأرة مذعورة، وتجري، يضربها بعكازه، فيخطئها ويكسر سطراً من الكؤوس الزجاجية المترادفة فوق المجلى، فيزداد غضبه، غضب العجوز الذي بلغ السبعين والذي يضايقه أي شيء وكل شيء، لا أباً لك يسأم، ويتصرف كأنه في شرخ الشباب. أهمّ بتركه معها وجهاً لوجه، حتى ينوق طعم الهزيمة لكني أشفق عليه، أو أهاب منه، فهو أبي و.. مولاي.

لا يكف عن العراك مع حاميم، على الطعام. ينهاه عن اللعب بـ«السكوتر» ذي العجلتين الصغيرتين؛ عيب، صرت رجلاً، ليس وقت اللعب.. إما أن تأكل مثل الناس والعالم أو أن تكف عن اللعب بالملعقة. يجرّ برجله المعطوبة المصابة «بورم في المفصل الحرقفي الفخذي» ليطفئ التليفزيون: ألف مرة نهيتك عن الفرجة على توم وجيري. ألف مرة نهيتك عن الضحك من دون سبب.. يضحك حاميم، يقضي بعقاب الولد:..افتح يدك. أمه تبلع ريقها وتغصّ بالطعام؛ يفتح الولد يده ضاحكاً، يضربه ضرباً خفيفاً على راحة اليد،سأرفعك في المرة القادمة فلقة. يضحك حاميم مهأهئاً غير مبال، إلى الدرجة التي أحسده فيها على بسالته.لا تحتمل أمه ظلم «الاحتلال» والمراقبة الظالمة. تقول لي: أبوك له عشرة رادارات وألف عين وعين ؟ تفرّ إلى المطبخ كاظمة غيظها أو حابسة دموعها... الغيظ أيضاً ذكر مثل الصبر، والصبر مرّ، علقم، حنظل.. تنتبه صاحبة الجلالة، أغمزها بعيني مستجيراً، فتوعز إلى زوجها بالسكوت إشارة، يسكت لحظة لكن هيهات أن يكنّ صاحب المزاج الناري أو يسكن. الحرب في دمه وعظمه ولحمه..

الأغلب أن أبي نشأ رجلاً كاملاً من غير المرور بمرحلة الطفولة وإلا لسمح لحفيده باللعب. يقرر أن يحرد، فيأخذ بيد حفيدته ويتجهان إلى الشرفة طالباً الشاي. لكن الشاي لن يعجبه أبداً فهو إما بارد أو ساخن أو خفيف أو ثقيل! إنهم يغشون في كل شيء! ثمة مؤامرة كونية عليه!

يتضايق من لوحة الحرب الأهلية، وهو يقف أمامها. ينصحني متنكراً اسم الرسام الإسباني بيكاسو: ضع لوحة لوردة، لمزهرية، منظراً طبيعياً يسرّ الخاطر. ما هذه الشخابيط التي لا يفهم أحد منها شيئاً؟. حتى الأصدقاء باتوا حذرين من الحديث معه. أحد أصحابي سأله مرة محاولاً موادته: بصراحة يا حاج، قل: ما رأيك بالمتة ؟

لم يقرب الوالد المتة في حياته، بل ويحتقر المشروب كأنه خمرة منكرة، ربما لأنه يحتاج إلى مصاصة ولادية للشرب، أو لأنه مستورد (الشاي مستورد أيضاً لكن تم استئناسه وتعريبه). ينظر مولاي إلى صاحبي الزائر شزراً ويقول حابساً غضبه :«بصراحة» ؟ وهل جربت عليّ كذباً من قبل؟ ينكمش صديقي الذي حاول منادمة أبي مصعوقاً. يصيح أبي وهو ينظر شزراً إلى المنيعة التي بان أعلى نحرها الفتاك؟ اقلب القناة الضالة (وليس الفتاة فهو يتجنب قذف المحصنات!)، لكن ليس على قناة توم وجيري.

أدافع : أريد أعرف رأي الحزب (الحزب مالك القناة الفضائية) بالأحداث. يلعن أبي الحزب الخليع. نحمد - أنا وزوجتي - الله، لأنه يقضي معظم وقته في المسجد ويعود في وقت الغداء وبعد العشاء ليعلن النفير العام. إخوتي الأربعة، يزورونا لماماً، ويقدمون للوالد عروضاً حنرة بالاستضافة، لكن أبي يفضل بيتي القريب من الجامع. تنفرج أسارير إخوتي الأربعة فزوجاتهم سيبقين في دورهن، آمنات، راضيات، غير مهددات بالطلاق أو برفع دعاوى خلع على أزواجهن. جدير بالذكر أنّ الأرحام شبه مقطوعة بينه وأعمامي الستة وعماتي الخمس، «فالجنرال» لا يطاق معشراً. أخواتي يتبرعون لي في كل زيارة بمبلغ من المال على سبيل التضامن والإعانة، لكنها في الحقيقة «رشاً» وأموالاً سوداء مكافأة على صبري على أبيهم الشريد.

لا أعرف إن كنا نحب أبي، فنحن الإخوة الخمسة نقوم، تقوى وورعاً، بتلبية وصية «بالوالدين إحساناً». يصيح أبي بحاميم الذي قفز على متن السكوتر وأطلق له العنان. أرسل إشارة استغاثة إلى صاحبة الجلالة، التي تلتقطها فتزجر زوجها، وتهدده، بعينيها، فيحرد إلى الشرفة، ويتوعد غيمة ما، شجرة ما، بالويل والثبور. يعود فجأة، فيصطدم حاميم بجده فيوقعه، لحسن الحظ-على الأريكة القريبة. يتألم الجد، ويكشف عن ساقه الدامية، ويتمدد تحت لوحة الحرب الأهلية، فتقع عيناه على الثور. يهمّ بالهجوم على الثور لكنه ينكص، فجراحه تؤلمه. تحضر زوجتي الغول المطهر والقطن الأبيض، يتأوه؛ وهو ينظر إلى شخابيط بيكاسو المثخنة: حسبنا الله ونعم الوكيل.. يتذكر متأوها وهو يبدّل النظر بيني وبين الثور الغاضب: لم تقتل الفأرة بعد.

قصائد

محمد القذافي مسعود - ليبيا

يعلم ولا يعلم

يسند ميل سؤاله
الشاهق.
من دون أن يعلم
أنه المائل.

قمح القول

يهندس المطر
بيوتاً في الغيم
مقاعد من ضوء
ملائكة يحرثون ليل
السعادة.
يزرعون الأغاني في
بيادر النحاس
ضرباً في قمح القول.



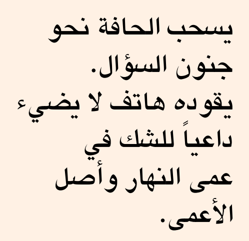
***

صيف الصمت

أحرث صيف الصمت
أنتظر غصات الموسيقى
في حلق الشمس
أهيئ ملجأ لمفاتيح
الروح المجروحة.
متعلقاً بفجر المطر
أغازل أهداب الآهة
ناعسة على باب الحلم
قابضاً يد الفاكهة
المراودة.

الأعمى

يضع الأعمى في غابة
الألوان.



يسحب الحافة نحو
جنون السؤال.
يقوده هاتف لا يضيء
داعياً للشك في
عمى النهار وأصل
الأعمى.

***

بعد الخيبة

أرقبها فلا تمطر
أعود مأخوذاً بما
أحمل من يقين
فما بعد الخيبة
إلا الحلم.

***

حكاية

على مشارف حكاية
سقطت نورسة في
الماء.

رسائل

غليان الرسائل
مسك الخفاء
نخل يتهاوى
في وادي النايات.

***

نظرتها

تكسرت شفاهنا على
مرأى من نظرتها.



أمير تاج السر

التواصل بين الكاتب والقارئ

طرحت من قبل كثيراً، مسألة التواصل بين الكاتب وزملائه، أو بين الكاتب وقراء ربما يعرفون شيئاً عنه، أو قرأوا له بعض الأعمال، ويودون أن يخاطبوه مباشرة لإبداء رأي في الذي قرأوه، أو الاستفادة برأيه في كتابات أنجزوها، ويودون لو نالت اعترافاً من كاتب. ولا بد أن مواقع التواصل الاجتماعي على الإنترنت مثل تويتر والفيسبوك، وغيرها، قد أتاحت هذه الفرصة في السنوات الأخيرة، وجعلت الكاتب مطروحاً أمام الجميع، بإبداعه وغير إبداعه من صور ونكريات، وما على القارئ سوى إنشاء حساب مجاني في تلك المواقع، والبحث عن الكاتب، وإرسال رسالة صداقة ربما يستجيب لها الكاتب، وبعد ذلك تتعمق العلاقة بين الطرفين.

هنا شيء جيد بلا شك، أن تنشأ ثمة علاقة بين المبدع، ومتلقي إبداعه، وما كان يرسل عبر البريد التقليدي في الماضي، ويصل أو لا يصل، بات يرسل عبر ضغطة زر، ويتلقاه الكاتب في نفس لحظة إرساله، وقد حرص معظم الكتاب، في جميع أنحاء العالم، الذين تفاعلوا مع الإنترنت، واتخذوها أداة ترويج لأعمالهم، أن ينشئوا صفحات اجتماعية، تصلهم بالقراء، ويعرفون من خلالها آراء الناس في كتاباتهم، سواء أكانت سلبية أم إيجابية، وربما أخذوا بتلك الآراء في كتابة مستقبلية، ومن ثم ينتج نص جيد يرضي الكاتب وأيضاً يرضي قراءه، وفي الوطن العربي، أصبح الفيسبوك بما يتيحه من مساحة كبيرة للكتابة، هو الناقل الرسمي لذلك التواصل، وتجد فيه كتّاباً وشعراء ورسامين وسينمائيين من جميع الأجيال، موجودين وجاهزين للصداقة مع كل من يطلب ذلك.

لكن ذلك يبدو في وجهة نظري محوراً شديد الإنهاك للمبدع، برغم فائدته الكبيرة، للترويج عن الأعمال مباشرة، ففي أوروبا أو أميركا، لا تجد كاتباً متفرغاً، يتلقى الصداقة بنفسه، ويرد على معجبيه أو منتقديه أبداً، هناك سكرتارية تتابع صفحة المبدع، تتلقى عنه التواصل، وترد بلسانه، وتملك خاصية أن (تفلتر) الرسائل، وتنتقي منها ما لا يشكل إزعاجاً، أو كسراً للمسافة التي لا بد أن تكون موجودة بين مبدع من المفترض أنه منشغل بإبداعه، وقارئ منشغل بالنبش في صفحات المبدعين والسعي إلى صداقتهم افتراضياً، حتى رسائل البريد الإلكتروني، وطلبات الحوار، ودعوات المشاركة في الملتقيات، وتنظيم المواعيد، تمر عبر تلك القناة الموظفة، وبالتالي لا يبقى للكاتب سوى كتابته.

هنا في عالمنا العربي، لا توجد وظيفة اسمها سكرتارية للكاتب، ولا جهة مساندة تتلقى عنه الرسائل أو المكالمات، وترد عليها، ولا يوجد أصلاً كاتب يستطيع أن ينجو بإبداعه من الشراك العديدة التي تنصب له، وبالتالي لابد من سقوطه تحت حمى التواصل، وتدريجياً يتحول كما قال صديقنا الكاتب الشاب محمد صلاح العزب، في أحد مقالاته، من كاتب ذي وهج في نظر الكثيرين، إلى قارئ عادي لرسائلهم، معلقاً عليها كما يعلقون على رسائله، وما هي إلا أشهر معدودة ويصبح ذلك المبدع الكبير، مجرد فرد موجود ومتاح، ربما يعبر الآخرون بكتابته على حائط التواصل، ولا يلتفتون إليها، أو إذا التفتوا، يكتبون له شيئاً بعيداً تماماً عن جمر الإبداع الذي من المفترض أنه هو الذي أنشأ تلك الصداقة بين الكاتب وقرائه.

وجود بشري تتَهَدّده الوحدة

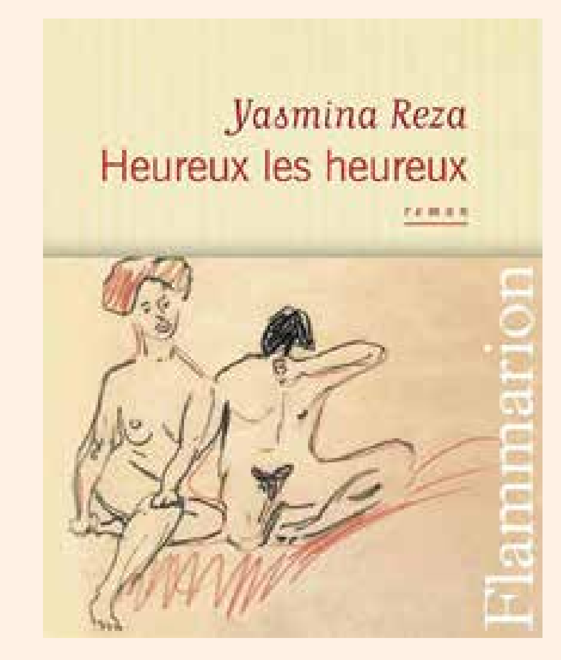
محمد برادة- بروكسل

قيمة هذه الرواية تعود أساساً إلى شكلها المفتوح، المتناثر، وإلى سردها الجامع بين السيولة والطرافة والحوار الكاشف.. ولكن وراء كل ذلك، قدرة الكاتبة ياسمينة ريزا على أن تضع بينها وبين العالم الخارجي مسافة كافية لتحويل «الوجود إلى أدب وتخييل»، على غرار ما كان كافكا يعتقد ويفعل.

استقبَل القراء والنقاد الفرنسيون بحفاوة بالغة، الرواية الأخيرة لياسمينة ريزا الحاملة عنوان «محظوظون هم السعداء (Heureux les heureux)، (فلامريون، 2013). والواقع أن الكاتبة معروفة على نطاق واسع بفضل مسرحياتها المتواترة التي تجتنب جمهوراً واسعاً لما تشتمل عليه من مشاهد إنسانية، وانتقادات ساخرة. وقد سبق لياسمينة أن نشرت روايات أثارت الانتباه، إلا أن هذه الرواية الأخيرة حظيتْ باهتمام خاص يعود، في نظرنا، إلى عنصرين اثنيْن على الأقل: أولهما بناء النص وشكله المفتوح، وثانيهما ملامسة موضوع الوجود البشري المهدّد بالوحدة التي لا عزاء لها.

تسرد النص بضمير المتكلم أصوات تتوزّع على 18 شخصية متباينة، وتتكرر منها ثلاثة أصوات ليصبح مجموع الفصول واحداً وعشرين صوتاً. ومعظم الشخوص تربطهم علاقة الزّوْج(couple)مع أصوات قليلة مفردة. وإذا كان النص لا يقوم على ترابط بين الشخصيات، فإننا نعثر من حين لآخر على محكيات يتعرض فيها ساردوها لأحداث مشتركة عايشوها أو حضروها مع شخصيات أخرى، تحيلنا على أزواج أصدقاء أو أبناء وبنات وأصهار جمعتهم الصدفة.. على هذا النحو، يبدو شكل الرواية بمثابة كوكبة نجوم(constellation) حسب تعبير الكاتبة، التي تبرر اختيارها لهذه البنية بما تتيحه لها من أن تكتب بحرية، غير مقيّدة بسرد خطي فتأتي الكتابة في شكل شذرات مندمجة، متراصة، تستضيء دلالاتها من خلال التقاطعات بين بعض المحكيات والشخوص، ومن خلال الثيمة الأساس التي تتكرر عبر مصائر وتفاصيل مختلفة.

من خلال ما تحكيه كل شخصية على حدة، تتوافر لدينا مشاهد لا تخلو من طابع كوميدي، جميعها تمتح من الحياة اليومية الفرنسية، وبخاصة في مدينة باريس، وتتصل بطبقة اجتماعية متوسطة، ميسورة، ولها مستوى ثقافي متميز، يجعل بعضها يتحمل مسؤوليات في القضاء والصحافة والصفقات التجارية.. لكن الزوايا التي تلتقطها عين الكاتبة هي دائماً مركزة على المألوف والمتصل بالتفاصيل المثيرة للجدل والمشاحنات بين الأزواج والأصدقاء والأبناء. مثلاً، نستمع إلى الزوج روبير وأوديل توسكانو، كل منهما يحكي تفاصيل عن مشاحناتهما عندما يذهبان إلى السوبر ماركت للتسوّق، إذ يختلفان حول كمية الأجبان التي يجب شراؤها وحول الوقت المخصص للاستبضاع، وفي البيت يتجادلان لأن الزوجة لا تريد إطفاء النور في غرفة النوم قبل إتمام قراءة روايتها... وتحكي باسكالين عن ابنها يعقوب الذي بلغ سنّ التاسعة عشرة وقرر أن يتقمص شخصية مغنية كندية مشهورة يحاكيها في الصوت واللباس ويوقع باسمها للمعجبين من أصدقائه وصديقاته؛أي أن الأبويْن أصبحا يعيشان، على حدّ تعبير الأم، مع المغنية الكندية التي احتلتْ جسد يعقوب المفتون بها والمتعصب لصوتها وملابسها وكل ما يصدر عنها.. ويحكي لنا جان إيرهنفريد عن صديقه دريوس أرداشير الذي جاء لعيادته في المشفى، معترفاً له بأن زوجته تخلتْ عنه وآثرتْ الذهاب مع المكلف برسم حديقة البيت الفخم الذي كان دريوس ينوي أن يهديه لها. جاء يشكو لصديقه رحيل زوجته المفاجئ، مع أنه معروف بمغامراته العديدة مع النساء؛ وعندما ذكره صديقه المريض بأنه كان يخونها ليل نهار، وأن من حقها أن تتخذ عشيقاً، أجاب «النساء لا يصطفين عشيقاً إنهن ينجذبْن ويتحولن إلى سينما، ويصبحن مجنونات تماماً. بينما الرجل محتاج إلى مكان آمن ليواجه العالم» ص124. أمام هذا التبرير لخيانته هو كزوْج، وإنكار حق الزوجة في أن تفعل مثله، لم يجد جانْ ما يقوله سوى أن يتمتم مع نفسه : «الزوج(couple)هو



الشيء الأكثر استعصاء على الحل؛ إننا لا نستطيع أن نفهم زوجاً حتى عندما نكون جزءاً منه» ص 127.

مُلامسة الهاوية

عندما نحاول أن نلملم المحكيات المكونة لرواية «محظوظون هُمْ السعداء»، وأن نتتبّع مربعات الفسيفساء لاستخلاص الدلالات المتناثرة في أرجائها، سنلاحظ أن الكاتبة حريصة على أن تتجنب المعنى الجهير والمعنى المباشر. بدلاً من ذلك، تعمد إلى دسّ عبارات موحية، متناثرة، متدثِّرة بغلائل من الحكي والحوار المدمج مع الوصف والسرد. وعلى رغم أن ما تحكيه كل شخصية من الشخصيات الثماني عشرة ينطوي على تفاصيل ومسارات متباينة، فإن التأمل والاستيعاب يقودانا إلى استجلاء بعض الثيمات ذات الوشائج والترابط الدلالي، لأنها تتحدّر من وجود بشري واحد ألبَسَتْهُ الكاتبة صيغاً سردية وتفاصيل متنوعة.

من هذا المنظور، نقول إن فسيفساء رواية «محظوظون هم السعداء» تنتظمه فكرة «الشعور بالوحدة والأوهام التي نبتدعها لتبديد هذا الشعور»، على نحو ما أشارت الكاتبة في حوار لها مع ملحق لوموند الأدبي. إلا أن هذا التأويل قد ينطوي على اختزال دلالات أخرى تستحق الإشارة. صحيح أن مسألة الوحدة تكوّن جذعاً مشتركاً بين محكيات الشخوص المتجاورة في الرواية، لكننا نجد أيضاً ما يتخطى هذا البعْد، إذ تطالعنا إشارات متعددة إلى أن علائق الزَواج القائمة بين شخصيات الرواية تشكّل عبئاً وقيداً، خاصة بالنسبة للرجال الذين لا يتحملون الحصرية في النشاط الجنسي. من ثمّ يكون اللجوء إلى ربط علائق موازية، خارج إطار الزوجية، مَنْشؤها الافتتان العابر أو التعاشق المكسّر للملل... وهذه المسألة ملازمة للسلوك البشري منذ قديم الزمن ولم تنفع تعاليم الأخلاق في وضع حدّ لها. تقول شانطال أودوان: «الرجل هو رجل، وليس هناك رجل متزوج أو رجل محرم. كل هذا غير موجود(وهذا ما شرحته للدكتور لوران عندما وضعوني في مشفى الأمراض النفسية). حين نلتقي أحداً لا نهتمّ بحالته المدنية، ولا بوضعيته العاطفية. ثمّ إن العواطف متقلّبة، فانية». ص 114. وإلى جانب ذلك، تلامس الرواية مسألة العنف في السلوك، على نحو ما تطرحه الممثلة لولا مورينو التي كانت لها علاقة مع داريوس الدونجواني الذي هجرته زوجته ورحلت مع رسام منظر الحديقة. هي، لولا، تعلقت بداريوس، وهو ممعن في مغامراته وإذلالها، وهي لا تستطيع فهْمَ سلوكه العنيف معها إلى أن قرأت عبارة لكاتب تقول «الحمقى والملعونون كانوا أطفالاً، ولعبوا مثلك واعتقدوا في شيء جميل ينتظرهم»، حينئذ أدركت أن العنف والقسوة جزء من الطبيعة البشرية المتقلّبة. وامتداداً لهذه الفكرة، نجد شخصية نسائية أخرى في الرواية تعلّق على استسلامها لمشيئة عشيقها «توجد لديّ منطقة تتطلّع إلى الاستبداد» ص 149.

لكن، لا جدال في أن موضوعة الوحدة تظلّ هي اللحمة الكامنة في خلفية هذه الرواية، لأنها تطلُّ علينا بعد قراءة كل فصل على رغم اختلاف التفاصيل والمواقف. والوحدة هنا تعني شعور الإنسان بعزلة مصدرها أسباب لا يستطيع التغلب عليها، فيَرتدُّ إلى وحدته المأسوية متحملاً قدره. وأحياناً، نجد شخصيات تعاني من وحدة لها أبعاد ميتافيزيقية، لأنها تحمل بذوراً من الطفولة وتتغذى بأسئلة يصوغها مَنْ يعاني الوحدة على ضوء وعيه وثقافته، مثل ما هو الشأن بالنسبة لشخصية الطبيب شيمْلا. إنه يعيش وحدة معقدة، لأن نزوعه المثلي الجنسي بدأ منذ المراهقة مع أخيه، وامتزج بمشاعر المحبة والحنان، ثم وجد نفسه، فيما بعد، يعيش المثلية منفصلة عن عاطفة الحب، مشترياً المتعة بالمال. وحين يصادف لحظة حنان مع شركائه العابرين، لا يستطيع استدامتها، فيعيش في أتون الوحدة متسائلاً عن أسبابها: «إنني أجهل مكانة أخي في حياتي؛ ذلك أن التعقيد البشري لا يمكن اختزاله في أيّ مبدأ للسّببية. ربما أيضاً، لولا هذه السنوات من الصمت، لتوافرتْ لديّ الشجاعة لمواجهة هاويةِ علاقةٍ تمزج الجنس بالحب» ص 77.

الوحدة، الإطلال على الهاوية في كل لحظة، التناغم المفقود بين الأزواج، العجز عن فهم تعقيدات السلوك البشري، كلها عناصر دلالية تكمن في خلفية رواية «محظوظون همْ السعداء»، إلا أنها لا تفرض نفسها جهاراً، وإنما تتدثر بالسرد والحوار والضحك المتعاطف مع الشخصيات المأخوذة في شرك الحياة وهشاشتها. وإذا كان الضحك حاضراً بكثرة في الرواية، فليس مصدره السخرية الجارحة أو التشفي، وإنما هو ضحك مقترن بالوضع البشري الذي لا حَوْلَ له أمام قوى خفية، كاسحة. يزكّي هذا التأويل، أن الكاتبة استمدت عنوان روايتها من عبارة لبورخيس تقول: «سعداء المحبوبون والمحبّون والذين يستطيعون أن يستغْنوا عن الحب. محظوظون همْ السعداء».

الموتى وحدهم يكتبون الحرب

غالية قباني- لندن

لطالما ألهمت الحروب الأدباء للكتابة عنها، شعراً ورواية ومذكرات ويوميات ومسرح وسينما أيضاً. إلا أن الانشغال الأدبي لم يتوقف عند النصوص الإبداعية فقط، بل تجاوزها إلى كتابات نقدية وبحثية تسبر غور العلاقة بين هذا الحدث الضخم وبين الكتابة بحد ذاتها. من بين الكتب التي قاربت هذا الموضوع الحساس والصعب، «كتابة الحرب» الصادر مؤخراً عن جامعة كامبريدج للباحثة «كيت ماكلوغلين» المتخصصة في أدب الحرب، والمحاضرة في الأدب الحديث بجامعة (بيربيك كوليج) في لندن، وهي صحافية وروائية أميركية، غطت حروباً عديدة في إسبانيا، ألمانيا، الصين، وفيتنام، وكانت زوجة أرنست هيمنغواي لعدة سنوات.

هذا البحث أكاديمي متخصص ويشكل مرجعاً مهماً للدارسين في هذا التخصص، وهدفه يلخص سؤالاً نقدياً أدبياً مهماً: ماذا يعني أن نكتب عن الحرب؟ ما يجعله بحثاً رائداً في نظرته إلى الموضوع من زاوية يندر التعامل معها. لكنه موضوع صعب وغير سلس على الباحثة والمتلقي معاً، خصوصاً وأنها سبرت غور نصوص من كل الأجناس الأدبية منذ ملحمة هوميروس الإغريقية الشهيرة «الأليادة»، إلى حرب العراق من خلال نموذج من قصائد الشاعرة العراقية دنيا ميخائيل في مجموعتها «أو» التي تبدو منذ عنوانها بصرخة، ثم يمتزج الصوت مع مشاهد في المستشفى، سيارات الإسعاف الأكفنة والقبور، واثنتي عشرة جملة تتكرر فتشد القارئ إلى مشهد العراق المقصوف بالقنابل.

ولكي نعي صعوبة وتميز هذه الدراسة نشير إلى مقدمتها التي تقول فيها المؤلفة إن «الحرب تقاوم الوصف وتفعل ذلك بعدة طرق». ثم تؤكد على أن هدفها ليس إعطاء معايير نقدية لـ«الكتابة عن الحرب»، بل إظهار كيف تتصرف الكتابة أمام الموضوع العصيّ على الوصف والتقديم، صعوبات مثل الحديث عن بداية الحرب أو انتهائها، وفي ما إذا كان المبدع يعرف لحظة الكتابة متى ستنتهي وكيف؟ وفي ما إذا كانت ستتوقف فعلاً، بينما هي لا تزال قائمة لحظة الكتابة. هناك أيضاً صعوبة التحقق من مصداقية أو واقعية الأحداث المروية وسط هذا اللامعقول والمعقد وغير المتوقع من أحداث على الأرض. أيضاً كيفية مناقشة التحدي المتمثل في إيجاد الكلمات المناسبة لتقديم الصراع والأدوات الفنية التي يلجأ اليها المبدع شاعراً كان أو روائياً.

في فصل عنونته بالـ«ضحك»: تلاحق ماكلوغلين الافتراض القائل «إن الحرب كثيراً ما تكون غير ذات معنى للفرد المحاصر فيها بما أن أحكامها معادية لاحتياجات الإنسان». ومن الروايات التي تستعين بها هنا (موت بطل) لريتشارد دارلينغتون الذي شارك في الحرب العالمية الأولى، وصدرت عام 1929 وعّدت شبه سيرة ذاتية، يتحدث فيها السارد بصوت المتكلم عن صديقه بطل الحرب القتيل. ويقول في أحد المقاطع:

لطالما سمعهم وينتربورن يقولون عبارة «ثلاثمئة ألف رجل»، كما لو أنهم بقر، أو بنسات، أو فجل! رنت في ذهنه جملة «الفرقة تحطمت إلى قطع». أراد أن يجمع الناس الذين في الغرفة، الناس الذين في السلطة، كل الناس الذين ليسوا في الحرب مباشرة، وأن يصرخ في وجههم: «الفرقة تحطمت إلى قطع! هل تعلمون ماذا يعني ذلك؟».

تعبر الباحثة الأجناس الأدبية بثبات وتناقش فرضية أن كل الحروب مختلفة، لكنها تملك عناصر مشتركة: العنف، الموت، الظروف السلبية التي تتطلب أن يقتل المرء غيره وأن يخاطر بحياته أيضاً.

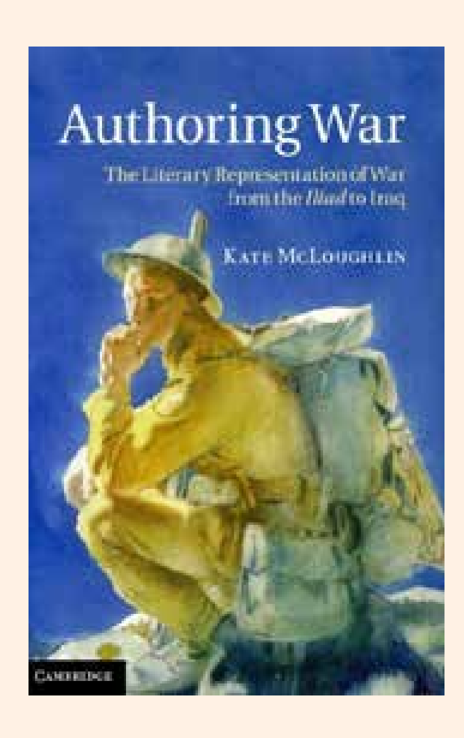
يجمع الفصل الأول بين نصوص شعرية ونثرية ومسرحية مثل «فاكهة الحرب» لجورج جاسغوين أشهر شعراء العصر الإليزابيثي في إنجلترا، ومسرحيات لشكسبير، «منكرات فارس» لدانيال ديفو، «رحلة إلى الحرب» كتاب مشترك بين الشاعر البريطاني «دبليو اتش أودن» والروائي الأميركي «ايشروود» عن «يوميات في الصين»

عـام 1938 فـتـرة الـحـرب العالمية الثانية. ويتتبع الكتاب كيف تم تناول موضوعة الحرب على اختلاف العصر والنوع الأدبي والأوطان أيضاً.

مـن بين العناصر الـتـي يناقشها الكتاب سؤال نقدي أدبي: ماذا يعني أن تـكـون مؤلـفـاً يكتب عـن الـحـرب؟ في الحقيقة هناك هوة بين التجربة الواقعية للصراع الدائر على الأرض وبين الكتابة وستبقى موجودة مهما حاولنا أن نعبر عنها باقتراب شديد منها، إذ لا يمكن للجانبين أن يتطابقا تماماً. قد يقول قائل إن هذه السمة قد تنطبق أيضاً على تجارب كتابية أخرى مثل الكتابة عن الحب والجنس وعن كل مظاهر الحياة، إلا أن ماكلوغلين تضع الحرب في سياق أهم من كل تجربة حياتية أخـرى، في خانة بمفردها، بـسـبـب تـطـرف تجربتها والـتـحـدي الأخلاقي الذي تفرضه على من يتصدى لها، سـواء كـان المتصدي الفنان أو الكاتب أو الصحافي.

لقد كان هناك دوما جنس أدبي يبرز أكثر من غيره في كل حـرب للتعبير عنها، فالحرب العالمية الأولى ارتبطت بالشعر والمذكرات اليومية، وارتبطت الـحـرب العالمية الثانية بـالـروايـة الملحمية، أما حرب فيتنام فارتبطت بالسينما (فن بصري يعتمد على الكتابة أيضاً)، وحرب العراق ارتبطت بظاهرة المدونات الشخصية لمدونين عراقيين كـتـبـوا عـن يـومـيـات الـحـرب. وتجد المؤلفة في كل نوع من هذه الأجناس إشكاليتها الخاصة في طريقة تقديمها لهذه الثيمة.

لا تتجاوز هذه الدراسة المئتي صفحة من القطع المتوسط، إلا أنها شاملة من حيث قراءتها لكتابة الحرب منذ العصور المبكرة في الكتابة إلى العصر الحالي، وتثير العديد من النقاشات التي قد تقود إلـى دراســات أخـرى. وتحاول أن تختبر طريقة تصدي الأدباء لثيمة العنف، الفوضى، الخسارة الناتجة عن الحرب، في القيم والأخلاق والوجدان،



وماهية الأشكال والأدوات الأدبية التي استخدمت، وماهية الميكانيزم الذي يمكن اكتشافه في أهم النماذج الأدبية التي تناولت الحرب وما هي الأسس الابستيمولوجية التي اعتمدت عليها.

وهـي تـلاحـظ أن الـجـسـد الميت أفضل تعبير لبشاعة الـحـرب، كذلك التعبير عن حجمها: أرقـام الجرحى، المفقودين والمقتلعين. وتـرى أن أفضل الكتابة الأدبية توصل عظمة هول الحروب بأسلوب حاذق وبشتى الـطـرق. وتستوحي بعض أفكارها من كتاب (الفكرة والفعل في المجازر النازية) لأستاذ الفلسفة بيريل لانغ الذي بيّن كيف أن التراكيب اللفظية في أدب الحرب قد تستخدم بطريقة تنفي المعنى.

يـقـدم الـكـتـاب نفسه كبحث رائـد وطـمـوح يـعـرج عـلـى تـسـاؤل قيمي أخلاقي هو: هل يمكن للكتابة أن تنهي الحرب؟ وتكون الإجابة بالنفي وترفقها بشبهة «المتعة» كوظيفة للقراءة، متعة القراءة عن العنف والمعاناة الإنسانية في أدب الحرب. ثم تعود لتختم كلامها بتفاؤل عندما تذكرنا بأن أدب الحرب يعيد التركيز على أهمية الحب في حياة البشر، وأن الكتابة الجيدة في تقديم الحرب تسهم في النتيجة بإعلاء قيم السلام كخيار للبشرية ولا تمجد الحروب.

إن الدارسين لهذا الموضوع النقدي لا يطرحون فقط علاقة الحرب والأدب، ولكن أيضاً علاقة أدب الحرب بالأدب عموماً، وعلى وجه الخصوص الأدب الرومانسي. وهذا ما تناوله كتاب نيل رامســي «المنكـرات العسـكـرية وثقافة الرسـائل الرومانسيـة» (1780 - 1835)، الذي كان أول دراسة عن تطور أدب المذكرات الحربية في ظل الحقبة الرومانسية. إذ يعتقد رامسي أن منكرات الحرب العالمية الأولـى شكلت الأسـاس لدراسة أدب الحرب، لم يسترع الانتباه قبل تلك الفترة. وعلى الرغم من ذلك أسست منكرات ويوميات الجنود لنوع أدبي جديد هو «أدب السيرة الذاتية».

الكتاب في مجمله يقود إلى نتيجة أن الحرب والأدب يحتاجان بعضهما الـبـعـض، فمن جـهـة، هـنـاك حاجة ليتم توثيق الحرب وتسجيل موقف مناهض لها وتوفير حالة التطهر من أوساخها من خلال استعادتها وتذكر آلامها. وهنا تستشهد المؤلفة بمقولة لهوراس، الشاعر الروماني الذي عاش قبل الميلاد: «إن الجنود الذين عاشوا قبل أن يـوجـد هـومـيـروس (صاحب ملحمة الإلياذة الشهيرة)، مروا على الحياة ومضوا من دون أن يوجد شاعر قربهم ليخلدهم».

من جهة أخـرى، يحتاج الأدب إلى الحرب، لأنها تضع الكاتب عند أعلى درجـة التحدي لقدراته في التعبير. وقد لخص هيمنغواي في رسالة إلى الروائي فيتزجيرالد موقفه إزاء هذا الأمر بقوله: «تجمع الحرب أكبر عدد ممكن من الـمـواد وتـسـرّع من حركة الرواية، وتخرج كل أشكال الخبرات الإنسانية التي تنتظر عمراً لتحصل عليها».

آل جـور هـو نائب الرئيس الأميركي الأسـبق بيـل كلينتون، وهـو الذي كاد أن يطيح ببوش الابن في الانتخابات الرئاسية الأميركية في عام 2000.
فـي كتابـه الجديـد (الصادر عن منشـورات كينـدل Kindle)، والـذي كتب بلغة جافـة يبـدو وكأنه أحـد إصدارات مراكز الأبحـا ث. وهو كتاب أو قل مجلد كبير إذ تبلـغ صفحاته 558 صفحة. ومع ذلك، فهو نظرة سـريعة للقوى التي تعيد تشكيل العالم: وهي العولمة الاقتصادية، والثورة الرقمية، والتغير المناخي، والتناقص السـريع للموارد الطبيعية، والتحولات في ميزان القوة، والتقدم في علوم الحياة.

تشكيل العالم حسب آل جور

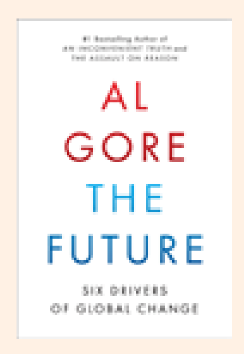
ميكوتشيكو كاكاتاني

ترجمة- إبراهيم محمد إبراهيم

غير أن هذا الكتاب يفتقر إلى التركيز والتحديد اللذين مَـيـزا كتابي ميستر جور السابقين: «حقيقة غير مريحة»، وهو تقييم لأخطار التغيرات المناخية، وكتاب «الهجوم على العقل»، وهو تحليل عميق لأحوال أميركا المعتلة باعتبارها ديموقراطية تقوم على التشارك.

والأجـزاء الـتـي تـتـنـاول السياسة الداخلية والسياسة الخارجية والاقتصاد في كتاب «المستقبل» تسير على خطا تـفـاصـيـل غـطـاهـا بـيـل كـلـيـنـتـون في كتاب «عـودة إلـى العمل: لماذا نحتاج إلـى حـكـومـة ذكـيـة مـن أجـل اقـتـصـاد قوي)»وكتاب «رؤية ستراتيجية: أميركا وأزمة القوة العالمية»، تاليف زيبيجنيو بريجينسكي، وكتاب جوزيف اتيجليتس، «السقوط الطليق: أميركا، والأسـواق الحرة، وغرق الاقتصاد العالمي».

وثـمـة صفحات أخـرى فـي الكتاب أشبه بالتحديث التاريخي لكتاب ألفين تـوفـلـر «صـدمـة الـمـسـتـقـبـل» الـصـادر عـام 1970 والـذي درس الكيفية التي يهتز بها مستقبلنا نتيجة إعصار من التغيرات التكنولوجية والاجتماعية. وبـعـض الصفحات تشبه مقاطع من كتب دراسية، تراكم بعض المعلومات التاريخية فوق بعضها، مما يقدم سياقاً مفيداً لكنها توقع الكتاب في استطرادات أقرب إلى المسح أو المنهج الدراسي. (اتتذكرون أجدادنا الذين اعتاشوا على القنص وجمع الحبوب أو من عاشوا في العصر الحجري والبرونزي؟ إنهم يذكرون فـي هـذه الصفحات كما تذكر الأحـداث التاريخية مثل كوميون باريس، والثورة الصناعية).



يجب أن يكون الموضوع الرئيسي لهذا الكتاب ذا صلة بقناعات ميستر جور بأن «الديموقراطية الأميركية قد استهلكت»، وأن «الكونغرس الآن عاجز عن إصدار القوانين دون إذن من جماعات ضغط الشركات الكبرى وغيرها من المصالح الاجتماعية التي تتحكم في الحملات المالية لانتخاب أعضائه». إذ إنه يقول إن كلا الحزبين أصبحا يعتمدان بشدة على جماعات ضغط الأعمال من أجل «المبالغ المالية الكبيرة التي يشترون بها إعلانات تليفزيونية كي يعاد انتخابهم حتى إن التشريع للمصالح الخاصة الذي تدفع إليه الصناعات الأكثر نشاطاً في شراء النفوذ - مثل الخدمات المالية، والشركات القائمة على الطاقة المعتمدة عـلـى الـكـربـون، وشـركـات الأدويـة وغيرها- يمكنها التعويل على أغلبيات من الحزبين».

ويذهب ميستر جور إلى القول إن نتائج ذلك يمكن رؤيتها في «الخلل المتزايد في الدخول وتركيز الثروة المتزايد في يد قلة، وشلل أي جهد يستهدف الإصلاح». ويقول إن مثل هذا الشلل يشكل خطورة خاصة بالنظر إلى التحديات التي تواجه أميركا اليوم، مثل التناقص في تمويل التعليم الـعـام) فـي وقـت تحتاج فيه المدارس إلى التكيف مع «التحول الرهيب في علاقتنا بعالم المعرفة» (والارتفاع المستمر في البطالة) وهو نتاج فرعي لم ينجم فقط عن الانهيار الذي حدث عام 2008 ولكنه أيضاً ناجم عن العولمة، واستهلاك الموارد، والاعتماد على الآلة التي تعمل أوتوماتيكياً).

ويـجـادل ميستر جـور فـي أن قدرة الجمهور على التعبير عـن نبذه لهذه الأحـوال «تـقـل بسبب تركيب وسائل الاتـصـال لـديـنـا، وبسبب التليفزيون الـذي يستهدف بشكل رئيسي الترويج لاستهلاك، المنتجات، وتسلية الجمهور، دون تقديم أية وسيلة للحوار التفاعلي والاتخاذ الجماعي للقرارات».

كما يشكو من أن «كل برنامج إخباري أو تعليق سياسي تقريباً في التليفزيون يعد جزئياً برعاية شركات النفط، والفحم والغاز - ليس فقط أثناء مواسم الحملات، وإنما طوال الوقت - وهو يحمل رسائل تطمئن الجمهور بأن كل شيء على ما يـرام، وأن بيئة الكرة الأرضية ليست مهددة، وأن شركات انبعاث الكربون تبذل قصارى جهدها للتوسع في تطوير مصادر الطاقة المتجددة».

ويكون ميستر جور في أقوى حالاته إقناعاً في كتاب «المستقبل» حين يحجم عما يكتب في افتتاحيات الصحف ويلتزم بتحليل الكيفية التي ستؤثر بها التغيرات المناخية، والتغيرات التي تحدث في

التكنولوجيا، ومناخنا السياسي والبيئة في العالم.

إذ إن الكثير من هذا مألوف لدى قراء الموضوعات الإخبارية والكتب السابقة (بما فيها كتب ميستر جور)، غير أنها مفيدة على أي حال. فجور يكتب أن «الإحراق المستمر للوقود الناتج عن الأحفوريات الغنية بالكربون» يطلق «تسعين طناً إضافياً من المواد الملوثة والتي تتسبب في زيادة حرارة العالم كل أربع وعشرين ساعة» في الغلاف الجوي لهذا الكوكب، مما يؤدي إلى التغير المناخي وتغيرات في دورات توزيع المياه على الأرض، وهذا يؤدي إلى فيضانات في بعض المناطق، وتصحر في مناطق أخرى - مما يؤدي بدوره إلى نقص في المياه والغذاء، فينتج عن ذلك تفاقم الصراعات الأهلية، وتزايد أزمات اللاجئين.

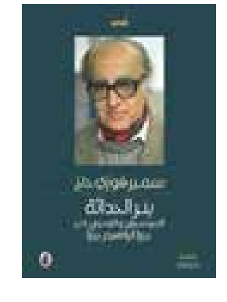
كما يرى جور أن الانفجار الكبير في شبكة المعلومات، وتفشي الهواتف المحمولة في الدول النامية أشبه بكرة الجليد. فهو من ناحية، يضيق «الفجوة المعلوماتية» في العالم، ويقدم إمكانية «الحوار الديموقراطي القوي»، ومن ناحية أخرى، يعظم التهديدات التي تحدق بالخصوصية.

وهناك مرفق تقوم ببنائه وكالة الأمن القومي في يوتا بتكلفة 2 مليون دولار. وسوف يساعد هذا المرفق على القدرة على «مراقبة كل مكالمة تليفونية، أو بريد إلكتروني، أو رسالة نصية قصيرة، أو بحث في جوجل، وغير ذلك من الاتصالات الإلكترونية (مشفرة أو غير مشفرة) يرسلها أو يستقبلها أي مواطن أميركي» حسب ما يقول السيد جور. «وسوف يتم تخزين جميع هذه الاتصالات كي تكون مخزناً للبيانات».

ويذكرنا بأن جوانب التقدم الأخرى في التكنولوجيا والعلوم البيولوجية، سوف تثير طوفاناً من النقاش القانوني والأخلاقي. إذ إنه سوف تكون هناك مشكلات تتعلق بالملكية الفكرية أو حقوق الاختراع. كما أن «الثورة في علوم الحياة» - التي قد تتيح للناس الفرصة مثلاً، لتخليق «أطفال مصممين» عن طريق انتقاء صفات «مثل لون الشعر والعين، والطول، والقوة، والذكاء، مما سينجم عنه جميع أنواع المحن الأخلاقية.

ويقول جور إنه وضع «برنامج توصيات للعمل» في هذا المجلد. وهو يذكر اختيارات سياسية مألوفة للتعامل مع أزمة التغير المناخي مثل (استخدام سياسات ضريبية لكبح انبعاثات ثاني أوكسيد الكربون). لكن كتابه لا يقدم بحق الكثير من الأفكار التفصيلية العملية للتعامل مع الكثير من المشكلات الأخرى التي يحددها في هذه الصفحات والتي يرى أنها تواجه أميركا والعالم في القرن الواحد والعشرين. وربما كان غامضاً في طرحه لأنه لم يغلق الباب تماماً أمام ترشحه للرئاسة مرة أخرى. وهو يقول إن كتاب المستقبل ليس «بياناً يقصد منه وضع الأساس لحملة سياسية في المستقبل» لكنه أيضاً يكرر ترديد مزحة استخدمها في الماضي تستبعد إمكانية الترشح مرة أخرى، لكنها لا تقضي عليها كلية. إذ يقول: «أنا سياسي يتماثل للشفاء وفرص الوقوع في نكسة تتناقص منذ وقت طويل مما يزيد من ثقتي من أني لن أخضع لهذا الإغراء مرة أخرى».

بين جبرا وجيمس جويس



عبر ثلاثة مناهج، تاريخي، نظري تطبيقي، خص د. سمير فوزي حاج أعمال جبرا إبراهيم جبرا، بدراسة ترصد توظيف التناص الموسيقي والديني (المسيحي)، وذلك في كتاب من 300 صفحة، تحت عنوان «بئر الحداثة.. الموسيقى والرمز في أدب جبرا إبراهيم جبرا» الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر 2012.

يستجلي الكتاب تجليات الحداثة الغربية بما فيها من رموز مسيحية وأسطورية، وذلك عبر استقراء الأعمال القصصية والروائية لجبرا إبراهيم جبرا، وتتبع تأثره بالأدب الغربي ودراسته الأدب الإنجليزي، خلال فترة دراسته الثانوية في الكلية العربية في القدس، وترجماته لـ26 عملاً أدبياً غربياً في الرواية والمسرح والقصة والنقد.

كما يبرز تعالق نصوص جبرا، على المستويين الدلالي والشكلي، مع أعمال غربية ممثلة بـ «يولسيس وأهالي دبلن» و«صورة الفنان في شبابه» لجيمس جويس، و«العاصفة» لشكسبير، و«الأوديسة» لهوميروس، وكذلك مع الكتاب المقدس. وفي مقارنة تحليلية مع هذه الأعمال وتبيان التناص الموسيقي والترميز الديني في نسيجها السردي، يقدم سمير فوزي حاج نموذجاً في المثاقفة والعولمة الأدبية كما يسميها في مقدمة كتابه.

يرصد القسم الأول من الكتاب المراحل التاريخية التي أسهمت في نشوء التناص الموسيقي والمسيحي في أعمال جبرا، واعتبار ذلك من سمات الحداثة الغربية. وفي القسم الثاني يعرض المؤلف تقنيات الرواية الحديثة في أوروبا وأميركا، التي تشكلت عند جيمس جويس ووليام فوكنر، والتي شكلت الاختيار الجمالي لجبرا الذي عبرت عنه ترجماته ومختاراته. أما القسم الثالث وهو تطبيقي، فيتناول دراسة التناص بنوعيه الموسيقي والديني، في نصوص جبرا، من خلال مقابلته مع أعمال جويس والأوديسا ومسرحية العاصفة لشكسبير والعهد الجديد، ضمن دراسة مقارنة.

مقاسات الذاكرة القصوى

سليم البيك- دبي

بعد ثلاثين عاماً من كتابتها، يُخرج أمجد ناصر يومياته التي وثّق بها تفاصيل حياتية أقرب إلى الموت في أي من لحظاتها، تلك التي كتبها خلال الحصار الإسرائيلي لبيروت عام 1982 قبل خروج منظمة التحرير من المدينة واجتياح الجيش الإسرائيلي لها. الكتاب الذي صدر مؤخراً عن دار الأهلية للنشر في عمّان، يشمل، إضافة لليوميات، نصوصاً من الحصار كتبها ناصر لإذاعة فلسطين التي كان مسؤولاً عن برنامجها الثقافي، إضافة لقصيدة مشتركة لمحمود درويش ومعين بسيسو وأخرى لسعدي يوسف كان قد أشار إليهما في سياق يومياته.

ينتهي الكتاب (224 صفحة) بنص سردي طويل للمؤلف هو «العودة إلى الفردوس المفقود» والذي كتبه إثر زيارته الأولى للمدينة بعد 14 عاماً من خروجه منها، كباقي فدائيي منظمة التحرير حينذاك.

في «بيروت صغيرة بحجم راحة اليد» يقدم ناصر إحدى أهم الكتابات التي تناولت الحصار الإسرائيلي لبيروت والذي دام لما يقارب الثمانين يوماً دوّنها من 8 يونيو/حزيران إلى 24 أغسطس/آب. تكمن تلك الأهمية في أنها ليست كتابة استعادية تكتب بعد الحدث بزمن، وإنما يوميات كُتبت في خضم الحدث، الحصار والقصف والموت المنتشر في الأجواء، يوميات من (وليس عن) الحصار. نصوص لحظية غير معنيّة باعتبارات ومجاملات ما يمكن أن يُكتب لاحقاً عن الحدث. نصوص كأنها أتتنا من هناك عبر آلة الزمن.

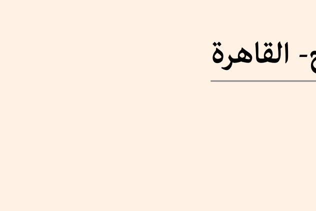
في اليوميات نقرأ من المقاتل الماركسي في «الجبهة الشعبية» ابن السابعة والعشرين، والشاعر (غير الماركسي) الذي بدأ جديداً عمله في إذاعة فلسطين، وقد أتى من المفرق في الأردن إلى بيروت حاملاً أحلامه وقصائد تنتظر النشر، نقرأ عن أسماء لا يعرف الكثير أنها عاشت فعلاً في بيروت المحاصرة، وأخرى كدنا ننساها أساساً. في الكتاب نعرف جوانب حياتية إنسانية لأشخاص شاركوا ناصر أيام الحصار وبالتالي يومياته، منهم أبو عمار ،وأبو جهاد الوزير، ومعين بسيسو، وميشيل النمري، ونبيل عمرو، وعلي فودة، وغسان زقطان، ورشاد أبو شاور، وسعدي يوسف، وغالب هلسا، وحيدر حيدر، ومحمود درويش، وآخرون نجدهم في يوميات يسرد فيها ناصر آراءه ومشاهداته في مكاشفات بررها الحصار والحرب على بيروت، بكل ما يجلبانه من محكّات تنكشف الناس عليها، مرغمين، بعضهم أمام بعض.

في القسم الأخير من الكتاب، «العودة إلى الفردوس المفقود!» أو «لست راعي الذكرى ولا مدبر شؤون الحنين»، يكتب ناصر عن بيروت الجديدة، تلك التي نفضت عنها ثوب فدائيي منظمة التحرير والحركة الوطنية اللبنانية، ليجدها في لبوس قد لا يليق ببيروت التي ألفها.

لم يجد ناصر الذي زار المدينة في 1996 وكتب هذا النص، لم يجد في المدينة الشوارع ذاتها، ولا المقاهي ولا الأبنية بمعظمها، ولعل أكثر ما تغير عليه هو الناس في بيروت، التقاؤه بعباس بيضون حينها هوّن عليه استيعاب هذا التغيير في البنية الفوقية والتحتية للمدينة. أيام وانتهى من المؤتمر الذي دُعي إليه فغادر بيروت إلى مغتربه في لندن.

لم يُكتب الكثير عن حصار بيروت، أذكر الآن كتاب رشاد أبو شاور «آه يا بيروت»، وهو كذلك يوميات من الحصار ببنية أقرب للرواية. لكن رغم هذا الكمّ الهائل من الأدباء الحاضرين في بقعة محصورة ومحاصرة جغرافياً هي بيروت الغربية، في زمن حصار متواصل وحرب يقصف فيها الجيش الإسرائيلي هذه البقعة ليل نهار، لم تحوِ المكتبات ما تستحقها هذه التجربة التاريخية، المحرِّضة كتابياً، من أعمال قد تفي المدينة المحاصرة حقها، وقد ذكر أمجد ناصر ذلك في كتابه، إلا أنه ساهم بـ «بيروت صغيرة بحجم راحة اليد» في ردّ الجميل لبيروت.

سيرة أخرى لبهاء طاهر



هويدا صالح- القاهرة

«وجه شامخ آخر لبهاء طاهر» هكذا عَنْوَن شعبان يوسف مقدمته لكتاب «بهاء طاهر ناقداً مسرحياً» الذي أعده ونشره مؤخراً ضمن إصدارات الهيئة المصرية العامة للكتاب. وفيه يقدم المؤلف وجهاً آخر لبهاء طاهر، ويرصد تاريخ اهتمام بهاء طاهر بالنقد المسرحي، كما يناول مشروعه السردي.

لم يكتف شعبان يوسف برصد بداية المشروع النقدي والإبداعي لبهاء طاهر، بل قام بقراءة تاريخانية للمشهد الثقافي في عقد الستينيات. وتأتي أهمية هذه القراءة تزامناً مع حالة الجدل الراهنية في المشهد المصري حول إنجازات هذه الفترة، ما بين مؤيد يشعر بالنوستالجيا والحنين إلى ستينيات القرن الماضي؛ المرحلة التي أضاءت فيها الثقافة المصرية في مجالات الفكر والفنون والآداب، وما بين معارض لهذه الحقبة بدعوى ما اتصفت من استبداد وقمع للحريات.

جمع شعبان يوسف مقالات نقدية كتبها ونشرها بهاء طاهر مبكراً قبل اتجاهه كلية إلى عالم السرد، وقد احتوى الكتاب على ثلاثة عشر مقالاً عُني فيها طاهر بالمسرح، وأشار شعبان يوسف إلى أن ما كتبه بهاء طاهر عن المسرح لم يستطع نشره كاملاً، لأن مساحة الكتاب لم تمكنه من نشر كل ما وقع تحت يده، وقد وعد باستكمال الكتاب في جزء آخر. وتساءل يوسف: هل كتب طاهر نصوصاً مسرحية تواكب مشروعه النقدي المسرحي؟ وفي هذا السياق يقول طاهر، في حوار له نُشِر بعد صدور الكتاب، إنه كتب نصين مسرحيين في فترة مبكرة من حياته، وأنه يفكر جدياً في إعادة نشر هذين النصين تحت عنوان «نصوص مبكرة».

ويبرز الكتاب وعي بهاء طاهر بالنظريات النقدية الحديثة، خاصة منها المتعلقة بنظريات التلقي، وسياقاتها التي جاء بها جولدمان في أطروحاته عن البنيوية والتوليدية. ففي تعليقه على مسرحية «انتظار جودو» التي نشرها في مجلة المسرح ضمن عددها الأول الصادر عام 1964 ، نلمح وعي بهاء طاهر بأهمية قراءة السياق التاريخي والاجتماعي الذي أطر رؤية صمويل بيكيت في تشكيل الحبكة الدرامية لمسرحية، فضلاً عن تأثره بمعاصريه من الوجوديين حتى إن الناقد المسرحي الكبير إريك بنتلي قال عنها «إنها مسرحية تتضمن خلاصة الفكر الوجودي، ولقد كان يمكن أن يكتبها سارتر». ولم يكتف طاهر برصد الخطاب الثقافي في «انتظار جودو» بل تحدث عن البناء الجمالي، ومدى تجلي الخطاب الثقافي في الحبكة الدرامية.

اهتم طاهر بتأصيل وعيه المسرحي، ونجده في كتابته عن مسرحية «بستان الكرز» لتشيكوف، يقدم تأملات في علاقة الفن بالأيديولوجيا. كما قدم في تناوله البناء الجمالي في مسرحية «النصابين» لمحمود السعدني، تأملات حداثية عن الفن، ورهاناته المجتمعية...

وإلى جانب انكبابه على المسرح الحديث، يرجع بهاء طاهر إلى المسرح اليوناني، ويقرأ من خلال أوراق إيسخيلوس في ثلاثية الأوريستيه التي تكون «أجاممنون» جزأها الأول، ويرى أنها من أعظم الأعمال في تاريخ المسرح كله. ويرى أن الرؤية العميقة التي يمكن أن يتعامل بها الناقد مع العمل الفني أن يعايش هذا العمل بدلاً من أن يسعى لتطبيق المقاييس النقدية القديمة عليه. ونجده يقارن بين مستويات الأعمال المسرحية، كما في تطرُّقه إلى نصين مسرحيين عرضا في 1968، الأول هو «ليالي الحصاد» للكاتب المصري محمود دياب، والثاني هو «البغل في الإبريق» لفايز حلاوة. وفي المقارنة يكشف بهاء طاهر مستويات التلقي، وعلاقة النص الجاد أو السطحي بالجمهور وتفاعلاته ودوره في نجاح العمل المسرحي بغض النظر عن مستواه العميق، مؤكداً على أن مستويات التلقي رغم تفاوتاتها تبقى كونية.

وإلى جانب هذه الملاحظات يشير الكتاب إلى اهتمام بهاء طاهر بواقع المسرح، وقد كتب في هذا الشأن مقالة، في ثلاثين صفحة، نشرت في مجلة «الكاتب» عام 1969، وفيها يعرض لحال المسرح، والظروف التي تتحكم فيه، فترة بعد انكسارات هزيمة 1967.

وإذا كان الكتاب يتناول اهتمام بهاء طاهر بالمسرح من خلال الكشف عن مقالات نقدية واعية بتاريخ المسرح وراهنه، فإنه يكشف كذلك بهاء طاهر المحاور لكبار رجال المسرح، كحواره مع مدير مسرح «الجيب» آنذاك الفنان والمخرج الراحل كرم مطاوع، ومع عبد العزيز الأهواني عضو المكتب الفني بفرقة المسرح العالمي. والكتاب ضم الكثير من المقالات والمتابعات المسرحية، وكشف عن وجه آخر مضيء بحسب تعبير الشاعر والناقد المصري شعبان يوسف.

أحوال وأهوال في بابا عمرو

هيثم حسين-سورية

يتحرّك السوريّ عبدالله مكسور في روايته «أيّام في بابا عمرو»، فضاءات، بيروت 2012»، تحت ثقل الذاكرة، محفوفاً بالمخاطر والمصادفات، في رحلة البحث عن الذات وسط الخرابِ، في مهمّة تصوير فيلم وثائقيّ، يصوّر الراوي أحوال وطن، والأهوال التي يعانيها. يروي قصصاً أليمة موجعة، كما يصف بعضاً من رعونة التعامل مع الناس في هذه المرحلة المفصليّة.

يقرّ مكسور في استهلاله أنّ البحث عن الأوطان ضمن أحرف الأبجدية مهمّة قاتلة، كاستنهاض ذاكرة معطوبة مثقلة بالموت والجوع والفقر والذلّ، لينتقل إلى حديثه عن حبّ مفتقد يحفر عميقاً في الروح، حبّ يجبره على التنكّر.. كما نجده يصرّح بصعوبة الإبحار في الخيال في ظروف بعينها، وبخاصّة حين يتعلّق الأمر بالسجن والمنفى ومسرح الجريمة، يكتب بأنّ تخيّلاً يختلف عن محاولة كتابته، «قد ننجح وقد نفشل في تصويره أو نقله بحذافيره كاملة دون إعمال الخيال الأدبي في الكتابة عن الواقعة» ص46.

يستحضر الكاتب مدينته حماة المنكوبة الجريحة في التاريخ السوريّ الحديث، وهي التي كان لها نصيب وافر في التمثيل والتنكيل بأهلها، واستمرّت في مقاومتها ومقارعتها للاستبداد. وبينما هو جالس في غربته، يشرب قهوته الصباحيّة، تجتاح ذاكرته صور الرعب الواردة من بلاده التي تحتلّ صدارة نشرات الأخبار في العالم بأخبار الدمار والحرب فيها. يحار في البدايات، كأنّه يعاني استعصاء في الشوق، أو نوعاً من التهرّب من ماضٍ مستمرّ، يهرب من عالم التكنولوجيا ومجتمعه الافتراضيّ، ليدخل العالم الآخر، عالمه الداخليّ الذي يسوح من خلاله الآفاق، ينتقل من حزن لآخر، من شتات إلى شتات، ومن ذكرى إلى أخرى أكثر تأثيراً ومرارة وشوقاً.



كما يستنكر قصص بعض الأهل والأصدقاء المؤثّرة. وينكر اختلاف الوقائع والمشاعر بين الوطنِ والمغترَب، وكيف أنّه في الغربة تمرّ الأفكار دون أوامر العسكر ورقابتهم ودون نظرات الوشاة وأزلام القبيلة، في حين أنّ الصورة في الوطن كانت معكوسة، ويميّز كذلك بين نوبات الحنين العرضيّة وذاك الشوق المضني الذي يستعر دوماً ولا يقبل أيّ تهدئة. وهنالك شخصية زياد الغريب، الذي يحمل غربته معه ويمضي بها أينما حلّ وارتحل؛ ينزَل من الحافلة التي تقلّه، يوضع في السجنِ، يعذَّب، وهناك يكتشف واقعاً مفجعاً، يتعرّف إلى أناس ألقي بهم في عتمة السجن، وآخرين تشوّهوا جرّاء التعذيب، وبعد مدّة يخرج ليجد نفسه أمام خيارين، الذهاب إلى حماة المنكوبة، أو التعريج على بابا عمرو التي تصدّرت عناوين الأخبار بمعاركها الطاحنة وحالتها الغريبة.

وفي الوقت الذي يخرج الآخرون أو ينوون الخروج، يستيقظ في ضمير الكاتب واجب العودة، رحلة معاكسة إلى الوطن، ليكون قريباً ممّا يجري، وليكتب شهادة حيّة من قلب الحدث المستعر. يعود إلى بلد ينتظر فرصته في الحياة، ويجاهد للخروج من ركام الموت والأنقاض. يلقى به في السجن، لينتقل من سجن الاغتراب إلى سجن موحش في بلده، وتؤلمه التفاصيل، يذكر أنّه «في الحب والحرب والسجن لا يمكن أن ننسى التفاصيل، التفاصيل مهمة كما العموميات، فلا ننسى أوّل قبلة وأول لمسة وأول صفعة وأوّل جرح».. ويصف كيف عومِل بوحشيّة، وكيف طولب بالتعاون معهم وأن يكتب تعهّداً بأنّه سيخدم «الوطن». ويتساءل سؤالاً استنكاريّاً: «من يجب أن يقدّم التعهّد للآخر مصحوباً باعتذار؟ يسرقون أعمارنا من أيّامنا ويأمروننا بالاعتذار لهم..!».

وفي بابا عمرو يكون الشاهد الشهيد، يرى المآسي التي يعجز عن كتابتها، يصوّر بإيلام بعضاً من مشاهد الرعب والتدمير والاغتصاب والتنكيل، تكون تلك الأيّام كفيلة بتقديم شهادة كاملة عن حجم الإجرام العابث المتنقّل في

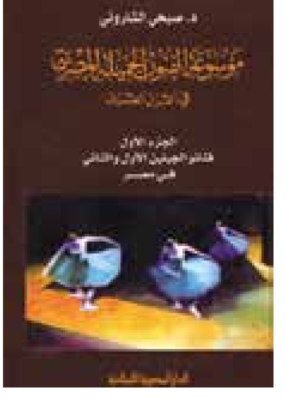
طول البلاد وعرضها.. مواقف في غاية الأسى والقهر، موت وولادة في اللحظة نفسها، أشلاء ممزّقة، شهداء، شظايا قاتلة، وتفجيرات مهولة.. يجد نفسه قابعاً تحت برميل يتلصّص من ثقب فيه على العالم الذي يحيط به، يستمتع لشكوى بضع فتيات، ويشهد على ما مورس بحقّهن من إجرام منقطع النظير.. يكون الموت مخيّماً على المكان، مروّعاً الأرض والبشر. فيها بحث عن كثير من الأشياء.

هي رواية كولاج كما يجنّسها، أو «يقيّدها»، وهي أشبه ما تكون بالمنكّرات، يطلق فيها الكاتب العنان لذاكرته ومشاعره وأحلامه المجهضة ليبوح بما يعترك في روحه، يسرد بضمير الأنا الذي يعود عليه، كما يؤكّد في أكثر من موضع، وحيث التداعي الحرّ، والسرد المنطلق من عقال السبك والحبك، يروي مهجوساً بالحنين والشوق، لاهجاً بالوطن في كلّ صغيرة وكبيرة. وحين يربط الذكريات والوقائع، يحرص على الإبقاء على جانب السيرة من جهة، والانفتاح على غابة المآسي المستحضرة والمتخيّلة المرعبة من جهة أخرى.

يوصي الكاتب بنوع من «الخدعة» الأدبيّة بعدم جواز بيعها لأصحاب القلوب الضعيفة، وأظنّه بذلك يروم نوعاً من التحريض على القراءة، لاستكشاف دوافع النصيحة تلك، وما يمكن أن يشتمل عليه الكتاب من مشاهد فظيعة مفجعة، وربّما يذكّر في هذا بما أثبتته أحلام مستغانمي على غلاف كتابها «نسيان. كوم» بتحظير بيعه للرجال، وهنا مع اختلاف في الموضعين من حيث التصوير والتخييل..

لا يخلو السرد من لوم وتقريع يصلان حدّ جلد الذات. يمضي سريعاً متخطّياً مشقّات الطريق وغباء المفتّشين، ليصل إلى حيث المرام، كما لا يخلو من اندفاع وحماس، وبرغم أنّ «المعمعة» ما تزال مستعرة، فإنّ التصور والتصوير يبقيان رهناً باللحظة، في حين أنّ الرواية تنتظر تبلور الأحداث لتستطيع توثيقها وتدوين خيوطها المتشعّبة.

«100» عام من الفنون الجميلة



منذ مطلع القرن الماضي واكب الفن المصري مسيرة التحرر الوطني والتنوير الفكري، وهي مرحلة طويلة لم توثق في جانبها الفني بالشكل الذي يمكن قياسه بالتاريخ السياسي والأدبي. لكن الناقد التشكيلي المصري صبحي الشاروني أثرى مؤخراً مكتبة الفنون الجميلة المصرية بالجزء الأول من «موسوعة الفنون الجميلة المصرية في القرن العشرين» الصادرة مؤخراً عن الدار المصرية اللبنانية، تزامناً مع معرض القاهرة الدولي للكتاب.

يقع الجزء الأول من الموسوعة في 136 صفحة من القطع الكبير، ويضم 144 فناناً من مؤسسي الفنون الجميلة في مصر، يشكلون الجيلين الأول والثاني، أي منذ نهاية القرن التاسع عشر وصولاً إلى عام 1916. فيما سيتضمن الجزء الثاني من الموسوعة فناني الجيلين الثالث والرابع (1917 - 1940) أما الجزء الثالث فيضم فناني الجيل الخامس (1941 - 1952).

وتشير الموسوعة إلى أن الجيل الأول، المولود قبل بداية القرن العشرين، تعلم على يد فنانين أجانب، ومن أبرزهم محمود مختار وراغب عياد ويوسف كامل ومحمد حسن وأحمد صبري ومحمود سعيد ومحمد ناجي.

ويعلق صبحي الشاروني أن هؤلاء الفنانون ساهموا في إثراء «عصر النهضة المصرية بعد عصور من الظلام والتخلف»، خاصة أنهم كانوا معاصرين لرواد النهضة الفكرية والفنية: كسيد درويش وطه حسين وعباس محمود العقاد ومصطفى عبد الرازق ومحمد حسين هيكل.

بالنسبة لمحمود مختار (1891 - 1934) يقول المؤلف إن هذا النحات المصري أعاد الاعتبار لفن النحت كما كان في مصر القديمة. كما أنه المعبر عن ثورة 1919 ومخلدها في تمثال نهضة مصر، وسعد زغلول.

أما الجيل الثاني (1900 - 1916) فقد رعاه الأمير يوسف كمال مؤسس مدرسة الفنون الجميلة عام 1908، وقد تتلمذ هذا الجيل من الفنانين على يد أجانب وكذلك على المصريين الذين عادوا من دراستهم في الخارج.

غير أن أغلب فناني الجيل الأول كانوا من أبناء الطبقة الميسورة، فيما الجيل الثاني كان منهم فقراء موهوبون لم يحظوا بقسط وافر من التعليم الذي ناله أبناء الأغنياء، ومن هؤلاء محمود موسى في الإسكندرية وعبد البديع عبد الحي في صعيد مصر.

كان محمود موسى (1913 - 2003) يصنع تماثيل صغيرة نظراً لعدم قدرته المادية على شراء كتل كبيرة. ويضيف صبحي الشاروني في تطرقه لعبد البديع عبد الحي (1916 - 2004)، أن هذا الأخير كان في بداياته فقيراً، حيث عمل طباخاً لدى أحد الأثرياء إلى أن انتقل للعمل في بيت هدى شعراوي إحدى قائدات ثورة 1919. ثم درس في قسم الدراسات الحرة بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة. وقد نال جائزة الدولة التشجيعية عام 1971 وكرمه سمبوزيوم أسوان الدولي لفن النحت عام 2002.

قراءة النص الجزائري

نوارة لحرش-الجزائر

كعادته، يواصل الكاتب والناقد بن ساعد قلولي البحث والتنقيب في متن النص الجزائري المعاصر. فبعد سلسلة دراسات ومقالات، نشرت في الجزائر وخارجها، أصدر، مؤخراً، كتاباً جديداً بعنوان «استراتيجيات القراءة/ المتخيل والهوية والاختلاف في الإبداع والنقد» (دار الهدى – الجزائر2012). الكتاب يثير جملة من القضايا والأسئلة النقدية والإبداعية لعدد من النصوص الإبداعية، قصة وشعراً ورواية، ويهتم، في الوقت نفسه، بقضايا أخرى تتصل بالنقد الأدبي والنقد الثقافي والدراسات السوسيو - نقدية، التي تطرح استراتيجيات متعددة للقراءة والتلقي النقدي. ففي البداية توقف الكاتب عند رواية «بخور السراب» لبشير مفتي وحاول أن يثير من خلالها أسئلة الكتابة الروائية المتحولة بفعل تمفصل تيماتها مع «حديث الأدب مع الأدب» مثلما يسميه رولان بارت/ أي حضور الرواية في الرواية وعبر أيضاً صيغ الكتابة الإجناسية عبر آليات جديدة، تأخذ مجراها من عناصر داخل نصية في صلاتها ببعض مفاهيم التحليل السيميائي السردي، وبالقدر نفسه حاول إضاءة بعض الجوانب المغيبة في كيفية التمفصل الحكائي في رواية «وحده يعلم» للروائية عايدة خلدون بالاتكاء على معطيات التحليل السيميائي السردي في أول عطاءات السيميائيات السردية كما صاغ حدودها وأسئلتها جوزيف كورتيس.

أما في القصة، فقد حاول الناقد استثمار مفهوم «الفضاء النصي» عند جوليا كريستيفا كعملية إجرائية وطرح أسئلة هذا الفضاء ولواحقه المنظورية



وكافة «التقاطبات المكانية» بتعبير لوري لوتمان في المجموعة القصصية «حكايات مقهى مالاكوف الحزينة» لحميد عبد القادر، مثلما حاول أيضاً أن ينبه إلى الخلط الذي قد يحدث في المخيال الثقافي للبعض بين القصة والرواية واعتبار القصة مجرد محطة مؤقتة أو جسر عبور للرواية، وبالتالي استسهال الانتقال إلى الكتابة الروائية واعتبار الفرق بينهما فرقاً شكلياً فقط.

وعلى صعيد الشعر، حاول الناقد إبراز بعض التحولات الجديدة في الكتابة الشعرية على مستوى المفردة والصورة الشعرية والرؤية الإبداعية في مجموعة «نوافذ الوجع»، مع البحث عن تمظهرات تشكل صوغ الكتابة الشعرية عند الشاعر المخضرم سليمان جوادي، التي بدأت تتخلص من إحالاتها الملتبسة بالمحمول الأيديولوجي في طبعته الاشتراكية التي كانت سائدة، عشريتي السبعينيات والثمانينيات، والعودة إلى أسئلة الفطرة، أي أسئلة الإبداع والجمال والبناء الخصوصي للكتابة الشعرية مع الدعوة إلى تفكيك كافة الألغام والمتعاليات النوقية والمعيارية التي مازالت تحول دون الوصول بالشعر الجزائري إلى مصافه النسقية في الوقت الذي مازال فيه حسب بن ساعد قلولي «الشعر الرسمي» يشوش على الذائقة الشعرية المتحولة، بفعل معطيات عديدة ليس هنا مجال الحديث عنها، تدعمه في ذلك وتعمل على تداوله وإن في حدود صارت الآن ضيقة مؤسسات إعلامية وثقافية لا يعنيها منه إلا ما يوفره لها من تناغم مع توجهاتها الأيديولوجية والسياسية وفق ما تتطلبه المناسبة أو المرحلة. وعلى صعيد آخر، وإبرازاً للوجه الآخر لكاتب ياسين، وهو وجه الشاعر، عبر عدد من نصوصه الشعرية، وهو وجه يبدو مغيباً بالنظر لحضوره الطاغي كروائي وكاتب مسرحي، حاول الناقد قلولي اكتشاف ما أمكن من خصوصية شعرية عبر هذه النصوص على المستوى الدلالي البحت. وفي السياق النقدي، واستجابة لما تشهده ساحة النقد العربي من تحولات شكلية وأداتية، أقام الناقد حواراً نقدياً مع تجربة النقد الثقافي لدى الباحث الجزائري أحمد دلباني، خصصه لمساهماته المتصلة بالنص الإبداعي، يضاف إليه حوار آخر حول ما يسمى النقد الأكاديمي للتساؤل عن جدواه أو وجوده من عدمه وكيف يحضر أو يغيب وما هي قضاياه الأساسية وسلم اهتمامات النخب المتحدثة باسمه، بمناسبة أو بدونها، والمآخذ والإيجابيات التي ينطوي عليه إن وجدت.

عودة «الكاتب الشبح»

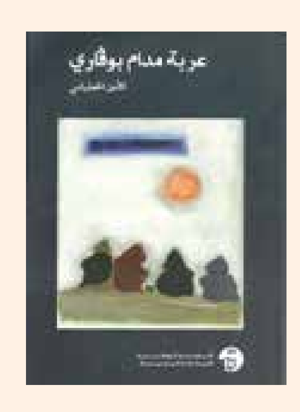
أنيس الرافعي - الدار البيضاء

الأمين الخمليشي قاصٌ مقلٌ، يستصعب على الكتابة العابرة السطحية، متطلّبٌ في ما يطمح إليه من إضافات نوعية، لا يستبقي سوى «ما ينجو من المحو» على حد تعبير موريس بلانشو. ولعل هذا الاختيار اللصيق بـ «أسطورته الشخصية» ما يسوغ نفوره من الحياة الأدبية حد التحول إلى طراز من «الكاتب الشبح»، وكذا شحّ إنتاجه المنشور لدرجة وسمه بصاحب «بيضة الديك».

إذ بعد مضي عقدين ونيف على ظهور مجموعته «اشتباكات» (1990)، التي تعتبر حسب المدونة النقدية من العلامات الأساسية لتطور الكتابة القصصية التجريبية بالمغرب، يعود الأمين الخمليشي من «صمته وعزوفه الإرادي عن الكتابة»، ليصدر مجموعة ثانية، تحت عنوان «عربة مدام بوفاري» (منشورات المكتبة الوطنية، الرباط، 2012).

عودةٌ عبر «وسيط» وأشبه ما تكون بمخطوطة نادرة تم العثور عليها داخل درج عتيق، وقد كان صاحب هذه اللقيا هو الفنان التشكيلي خالد الأشعري، الذي يرجع له فضل التنقيب وجمع ست من قصص الخمليشي القديمة، التي لم يدرجها بين ثنايا مجموعته الأولى، وهي على التوالي: (حمجيق وبورشمان، همز وغمز، الدكتور، عربشات، عربة مدام بوفاري، ويوم ممطر).

إذن، هي قصص «البدايات» والخطو الأول في «حرفة الوهم»، بيد أننا نلفي فيها كل السمات الفنية، التي رسخها الخمليشي في ما بعد بأسلوبه القصصي المتفرد، والحامل لبصمته الخاصة: شخصية «حمجيق» النمطية المنحدرة من سلالة «خيرون» البطل المتعاقب في أضمومته البكر، موضوعات المكان والجنس والوجود وسنوات «الرصاص»



المهيمنة على مناخاته السردية. بلاغة الحكي الحربائية وهجنة اللغة العاكسين لقلق المحكي القصير إزاء الأدب والجماعة والمؤسسة. صورة «الذات» وتحولاتها الجوفية أمام مرايا الطفولة والثقافة الشعبية والمجتمع والدولة والسلطة والمرأة والأب، أي أمام شتى التمظهرات غير المدركة، التي يسميها جاك لاكان بـ«اللاوعي الثقافي».

في قصة «عربة مدام بوفاري»، يقول السارد: «بعد أن يطوفوا بك، كما طفت بهم، في نفس الشوارع والساحات والأزقة، إنّما هذه المرة ليس في عربة تنكرك بقصة مدام بوفاري، وما جرى لها مع صاحبها ليون في العربة الشهيرة، وإنّما فوق حمار، وعلى رأسك طرطور أحمر مكلّل بروث الحمير، تماما مثلما فعلوا بالعجوز شواهي، الملقبة بذات الدواهي، في خاتمة اللّيلة 174، من ألف ليلة وليلة، من حكاية الملك عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان».

إنّ هذا «المتناص المزدوج»، المحيل على كل من الروائي الفرنسي غوستاف فلوبير و«ألف ليلة وليلة»، يختصر «شجرة أنساب الكتابة» عند الأمين الخمليشي، أي المزاوجة بين حداثة الثقافة الغربية ومرجعية الحكاية العربية التراثية، كما يقدم لمحة عن «استراتيجيات السخرية» التي ترفل بها مظان قصصه. سخرية المؤلف من لغات القول الحكائي، سخرية السارد من شخوصه، وسخرية السارد من ذاته ومن الوقائع التي يزج بنفسه داخلها. وهي استراتيجيات تنهض على أنماط الفكاهي والمفارق والهزلي والهجائي والتهكمي، وتتوزع بالنظر إلى دوال الخطاب على مستوى التلفظ والمعنى والموقف.

أقدم نصوص هذه المجموعة «يوم ممطر» جاء مذيلا بتاريخ نشره بمجلة «آفاق» (صيف 1966)، والمثير للانتباه بالإضافة إلى طوله النسبي (22 صفحة) قياساً إلى بقية النصوص، هو سمته الرومانطيقي، وبناؤه الكلاسيكي البعيد عن «الخرق السردي»، وحبكته الخطية الخالية من التعرجات والمنعطفات المألوفة في قصص صاحب «الحلزون والساحة»، لكنه بالمقابل يطفح بشاعرية بصرية لافتة كما لو أن مشاهده مؤطرة داخل «كادر» سينمائي يوجهه مخرج من وراء عدسته. يقول السارد: «قالت بنعومة، ثم ابتسمت. فرأيت التجعدات الصغيرة التي بدأت تزحف على وجهها تتداخل فيما بينها تحت النور الشاحب، وأحسب أنّها لاحظت عليّ نفس الشيء عندما شاركتها ابتسامتها. لا ؟ بل هرمنا فعلا دون أن نفعل شيئا. فعلينا أن نصلي، أليس كذلك؟ فتعانقنا أمام النافذة دونما كلمة».

إنّ صدور مجموعة «عربة مدام بوفاري»، هو إعلانٌ عن انبعاث واحد من «أساتذة» جيل السبعينيات في القصة المغربية، وأوبةٌ مضمونة لزمن الحكي الجميل. زمن الأمين الخمليشي، الذي لا يعرف كيف يمشي مع الآخرين، لأنه يتقن جيدا المشي لوحده. زمن الكاتب الخزّاف الذي يصب طين السرد في قوالب الحلم، ويحرك الدولاب الدوّار صوب رحابة المستحيل، نحو الأطراف الصعبة، وفي اتجاه الزوايا الوهاجة، خالطاً المنطقي بالناشز، الضروري بالهامشي، المعنوي بالحسي، الاجتماعي بالفردي، والمجرد بالمشخص، ليخرج في النهاية على القارئ بقصص متقنة لا يجوز عليها النسيان، كما لا يجوز عليها منطق العتاقة، لأنّها كالتحف كلّما غارت في الزمن، صارت أثمن وأنذر.

ما بعد الاغتراب



صديق محيسي- الدوحة

في النصف الأول من خمسينيات القرن الماضي أصدرت الكاتبة السودانية ملكة الدار محمد عبد الله أول رواية طويلة تحت عنوان «الفراغ العريض»، وهي بذلك تعد أيضاً أول امرأة تقدم عملاً نسائياً إبداعياً بشروط تلك المرحلة الموغلة في التخلف من عمر السودان.

رواية «الفراغ العريض» بمعايير ذلك الزمان كانت تمرداً احتجاجياً على أوضاع المرأة في السودان، وجاءت تعبيراً عن التوق إلى مساعدتها وانتشالها من وهدتها الاجتماعية، وحين نتأمل ذلك المشهد، ثلاثينيات وأربعينيات القرن الماضي، فإننا نجد القسمة شديدة القرب من الرجل نفسه الذي كان يعيش مرحلة الانحطاط الشامل في ظل إدارة أجنبية كانت تخطط لتعليم محدود يفيدها في إدارة جهاز الدولة الاستعماري، مما جعل سعيها في هذا المجال يتركز فقط على فئة قليلة من النخب التعليمية. وفي وسط هذا الوضع المتدني، كانت المرأة هي الضحية الأكثر ظلماً داخل هذه الصورة البائسة السائدة والتي شكّلت فضاءً واسعاً، أو حاضناً غير كريم لإبقاء حركتها في أيدي الرجال، و يرتبط هذا الوضع المصنوع من قبل الإدارة البريطانية بتدخل الدين بنسقه الغارق في الماضي ليحرم المرأة حتى من الاعتراف بآدميتها كإنسان يحق له الحياة بجانب الرجل، وتلك مرجعية تتكامل أسبابها التاريخية لعلاقتها بالفكر الديني المتخلف الذي فرضه العثمانيون وهم يستعمرون السودان، كما لم يشأ البريطانيون تغييره بالسرعة المطلوبة، فأبقوا على المشهد كما هو مع محاولات بطيئة لتعليم المرأة.

من تلك الخلفية فإن واقع ذلك العصر دفع بالمرأة إلى خانة الحريم السوداني معادلاً للحريم التركي، وظلت منذ تلك الفترة خاضعة لسيطرة مجتمع ذكوري كان يرى فيها عورة يتعين على الجميع مواراتها وراء جدران أمدرمان القديمة وأسوارها السميكة العالية.

وسط هذا كله يتداخل المعتقد الديني مع النزوع القوي نحو غريزة الامتلاك الذكوري وهو ذو علاقة في محتواه التاريخي بعبودية شديدة القسوة مورست على نطاق واسع ضد شريحة كبيرة في المجتمع السوداني.

في عملية جدل الموجات تكسّراً وتكويناً، كما يسمّيها محمد عابد الجابري، سعت المرأة إلى أن تسمع صوتها عبر أول رواية للكاتبة ملكة الدار محمد وهي رواية «الفراغ العريض»، التي كانت أول صرخة للمرأة تطالب فيها بحريتها.

تلت ذلك تجارب أدبية متفرقة جريئة نذكر منها: آمنة بنت وهب، وفاطمة سعد الدين، وإخلاص علي حمد، وصفية الشيخ الأمين، وغيرهن من نساء جيل الستينيات اللائي قدمهن الشاعر منير صالح عبد القادر في كتابه الشهير «أديبات من السودان».

وإذا نسارع الخطى حتى ندخل غابة ليلى صلاح السرية فلأن ثمة نقلة هائلة تمت في وضعية المرأة في السودان، وصار تخلفها ماضياً إلا من شرائح كبيرة في الريف لاتزال تعاني من التخلف والأمية، ولكن مع ذلك فإن امرأة ريف الألفية الجديدة ليست تلك التي عاشت في ظلام القرن الماضي.

كانت تلك المقدمة المختصرة إضاءة محدودة وضرورية لتنامي قدرات المرأة الإبداعية، والظهور العلني لكاتبات سودانيات أكثر جرأة في التعبير عن تجاربهن دون خوف من زاجر اجتماعي.

في روايتها «الغابة السرية» (جائزة الطيب صالح للإبداع 2011)، يبرز في عمل ليلى صلاح وجهان للراوية: وجه حقيقي هو وجه الكاتبة مبدعة النص، ووجه آخر متلبس هو وجه أبطالها وبطلاتها، فهي مرة هم، ومرة هي، ومرة أخرى هم وهي في وقت واحد، أي أن الراوية استطاعت وبمهارة أن تكون قريناً لشخوصها، وذلك بطرح قضية قديمة جديدة، هي من وراء النص الروائي، هل هو الخالق للبطل؟، هل هو البطل نفسه؟، أم هو المخلوق المستقل عن الكاتب؟ غير أن التيقن من أن حتمية نظرية الصوت والصدى هي الأقرب إلى تفسير علاقة المبدع بقرينه القابع داخله، والمتمثل لروحه.

تبدأ الرواية بقرار البطلة العودة إلى وطنها السودان بعد اكتشاف رسائل في درج زوجها تشي بعلاقة ما مع امرأة أخرى: «الرسائل وحدها تشي بأن علاقة طويلة جمعتكما.. الرسائل وثيقة إدانة في يدي ومع ذلك كان الشك يملأ كياني.. لم أعرف في تلك اللحظة: أيجب أن أشفق عليك أم أتشفّى بك؟ لقد حصلت أخيراً على حجة لصراخ روحي وقلبي،

لكن هل كنت أحتاج إلى هذا الدليل؟».

لم يأبه الزوج بالقرار، وإن كانت الزوجة البطلة قد احتفظت برغبة العودة مرة أخرى لربطها السفر بإعطاء فرصة لنفسها بإمكانية الغفران، وهو صراع داخلي يحتمل الموافقة ويحتمل الرفض: «كنت أحس بأننا خارج التاريخ.. كنت أكره الخرطوم. أحسها مدينة مغلقة بالزيف والقذارة، مدينة تتنكر لنفسها.. وتتجمل بثوب لا يناسبها بل يظهر عهرها ووقاحتها».

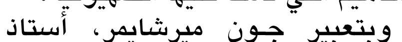
(نشوى) الصديقة وزوجها (النور عمسيب) لم تحدد الراوية زمانهما ومكانهما، هما (فلاش باك) يعيداننا إلى صلب الأزمة، اختارت الكاتبة تقديم الزمن لتشرح لنا أسباب عودتها إلى السودان «النور عمسيب» كان رساماً تشكيلياً لطيفاً خجولاً، على العكس من (نشوى) التي كانت تضج بالحيوية وخفة الظل والمشاكسة. مع مجرى الأحداث تتضح الصورة، بأن أمير الزوج الذي وافق من قبل على عودة البطلة إلى السودان كان على علاقة بنشوى، وهو ما عمّق الجرح العاطفي، غير أننا لا نعرف الزمان والمكان اللذين حدث فيهما ما حدث، فغياب الزمن هنا أعطى الرواية غموضاً محبباً، وهو أمر يقترب من الواقعية السحرية. فجأة تظهر مايا الخادمة لتؤكد الخيانة.

تبرز الرواية لوحة أخرى حول الانقلاب العسكري، الذي قلب حياة السودانيين كلها. «اختلفت الأشياء بعد ذلك التاريخ المشؤوم، وأخذت منحىً آخر يقترب من الجنون، فقدنا الحرية والكرامة والفرح دون مقابل».

والرواية في مجمل لوحاتها تحيل إلى أزمة خاصة وأخرى عامة، وهو ما يمكن أن نطلق عليه أيديولوجية الازدواج الإنساني، الحزن مقابل الفرح، واليأس مقابل التفاؤل، ثم الموت مقابل الحياة.

قدمت ليلى صلاح، كما صرحت، خريطة غير تقليدية في سردياتها، وحولت التراتب الشائع في القص إلى فوضى محببة في التناول للشخوص، وفي إيقاع زمني يتقدم ويتراجع مضفياً على العمل مسحة من السحرية.

فضح المكشوف



يقدم جلعاد عتسمون في كتابه «من التائه؟» ترجمة حزامة حبايب بدعم من صندوق منحة معرض الشارقة الدولي للكتاب، والصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر 2012، يقدم نقداً جريئاً وفاضحاً للهوية والسياسة اليهوديتين، من خلال تقويض الأيديولوجة الصهيونية المعاصرة، متوقفاً عند سماتها المتجذرة في الثقافة الشعبية والنصوص اللاهوتية، لتفنيد العديد من المفاهيم التي قامت عليها الصهيونية.

وبتعبير جون ميرشايمر، أستاذ العلوم السياسية في جامعة شيكاغو، فإن عتسمون ينيط اللثام عن الصلة بين سياسة الهوية اليهودية في الدياسبورا (الشتات) والتأييد المتحمس للسياسات القمعية التي ترتكبها الدولة الإسرائيلية.

اعتبر كتاب «من التائه؟» الأكثر شجاعة من غيره، قال صاحبه الحقيقة في وجه من يصنعون أجندات الحرب وسياسات الغيتو، وفي وجه من يفتقرون إلى جرأة القول في العالم الغربي، ويعملون بصمتهم على توسيع حجاب الصداقة الأميركية- الإسرائيلية التي يكمن فيها القاتل على مرأى العالم والقانون الدولي.

وحول هذا العمل، الذي كتبه إسرائيلي ذاق التطرف ثم تجرد من صهيونيته، يقول ريتشارد فوك، مقرر الأمم المتحدة الخاص حول حقوق الإنسان في الأراضي الفلسطينية المحتلة: «وضع جلعاد عتسمون كتاباً رائعاً ومحرضاً عن الهوية اليهودية في العالم الحديث، حيث يظهر كيف أن الاندماج والليبيرالية يجعلان من الصعب على اليهود في الدياسبورا المحافظة على حس قوي بيهوديتهم، ويجادل بأن الزعماء اليهود المنعورين قد تحولوا إلى الصهيونية (الولاء الأعمى لإسرائيل)، ونشر الخوف (من خطر ارتكاب هولوكوست أخرى) وذلك للإبقاء على القبيلة موحدة ونائية عن الأغيار المحيطين بهم...».

جلعاد عتسمون فنان موسيقى الجاز المعروف، أصبح مناهضاً للكيان الصهيوني بشكل مثير للجدل. ولد في تل أبيب وخدم في الجيش الإسرائيلي، قبل أن يستقر به المطاف في بريطانيا مكرساً حياته للكتابة والفن. وكانت المدة القصيرة التي قضاها ضمن الجيش الإسرائيلي إبان العدوان على لبنان في الثمانينات، منعطفاً غيَّر قناعاته جذرياً، واكتشف كما يعترف في كتابه هذا، أنه كان جزءاً من دولة كولونيالية تأسست على النهب والتطهير العرقي للفلسطينيين أصحاب الأرض.

خطابات لحظة التتويج

بعد إصدار الجزء الأول من سلسلة «محاضرات الحائزين على جائزة نوبل للأدب» من 1985 إلى 1999، تواصل إدارة البحوث والدراسات الثقافية بوزارة الثقافة والفنون والتراث في قطر، بالاتفاق مع أكاديمية نوبل السويدية، استكمال مشروع تعريب محاضرات الأدباء الحاصلين على جائزة نوبل، وذلك في أفق توثيق محاضرات مجمل الأدباء الذين اقترن تتويجهم بهذه الجائزة بدأ من الفرنسي سولي برودوم كأول أديب نال نوبل الآداب عام 1901.

الجزء الثاني من السلسلة صدر مؤخراً عن وزارة الثقافة والفنون والتراث بالتعاون مع دار محمد علي للنشر، والدار العربية للعلوم ناشرون، ترجمه عن الأصل الإنجليزي عبد الودود العمراني وراجعته وفاء التومي، ويحتوي على بورتريهات أنجزها الفنان إسماعيل عزام. ويضم الجزء الثاني من المحاضرات 15 أديباً نالوا جائزة نوبل في الأدب ما بين 1985 - 1999، وهم على التوالي: كلود سيمون، وولي سوينكا، جوزيف برودسكي، نجيب محفوظ، كاميلو خوزيه سِلاّ، أوكتافيو باث، نادين غورديمر، ديريك والكوت، توني موريسون، كنزابورو أوي، سيموس هيني، فيسوافا شيمبورسكا، داريو فو، خوسيه ساراماغو، وغنتر غراس.



«يتبع...» هو عنوان محاضرة ألقاها الأديب الألماني غونتر غراس عقب تتويجه بنوبل عام 1999، من ناحية المبدأ عرف في خطابه السرد بوصفه شكلاً من البقاء على قيد الحياة. على هذا وجب الحفاظ على الرواية. وحتى إذا أجبر الكتاب يوماً على التوقف، وإذا لم تبقَ الكتب متوافرة، سيكون هناك دوماً قصاصون يقدمون لنا التنفس الاصطناعي من فم إلى أذن، ويغزلون الحكايات القديمة بطرق جديدة.

خوزيه ساراماغو، توج عام 1998، في محاضرته المعنونة بـ«كيف أصبحت الشخصيات أساتذة وأضحى الكاتب تلميذها؟» يصرح كيف أنه في لحظة ما أصبح يرى بوضوح أساتذته في الحياة، تلك الدزينة من شخصيات رواياته يمرون أمامه؛ رجال ونساء من ورق وحبر طالما اعتقد أنه يقودهم نحو مصائرهم، وقد اكتشف أن هذا الاعتقاد يجانب الصواب، وأنه الدمية المعلقة في أصابع شخصياته.

المسرحي الإيطالي داريو فو في محاضرته عام 1997 والتي عنونها بـ«مرسوم المهرّجين الذين يشهّرون بالناس ويشتمونهم» ينقل ساخراً تصريحات أصدقائه الذين وصفوا أعضاء الأكاديمية بالشجاعة لما أسندوا جائزة نوبل إلى مهرج!... وأبهج التشكرات من قبل كوكبة من الظرفاء والمهرجين والبهلوانيين والفكاهيين والقصاصين. معترفاً بدين كبير تجاه نافخي الزجاج الذين بدورهم ممتنون جداً للأكاديمية لأنهم أسندوا الجائزة لأحد تلاميذهم.

تستأنف الشاعرة البولندية فيسوافا شيمبورسكا الفائزة بنوبل عام 1996، خطابها تحت عنوان «الشاعر والعالم»: يقال إن الجملة الأولى في أي خطاب هي دوما الأصعب. حسناً، لقد تخطيناها الآن على أي حال. لكن ينتابني شعور أن الجمل القادمة حتى السطر الأخير، ستكون بدرجة الصعوبة نفسها، بما أنه يفترض أن أتحدث عن الشعر. يراودني باستمرار الشك في أني لا أجيد ذلك. ولهذا السبب، ستكون محاضرتي قصيرة على الأرجح. إن النقائص تقبل بصدر أرحب إذا ما قدمت في جرعات صغيرة.

تحت عنوان «اليابان والمبهم النفسي» صرح الكاتب الياباني كنزابورو أوي، توج عام 1994: أنا كاتب من الكتاب الذين يرغبون في خلق أعمال أدبية جادة تنفصل عن تلك الروايات التي لا تتعدى مجرد انعكاسات عن الثقافة الاستهلاكية الشاسعة لطوكيو.. نوع الهوية التي عليّ أن أسعى إليها، بوصفي يابانياً، توجد في تعريف ويستان هوغ أودن للروائي: وسط الغبار أن يكون عادلاً، وكذلك وسط القاذورات والأوساخ، وفي شخصه الضعيف، إذا قدر على ذلك، يجب أن يحمل بكمد كل خطايا الإنسان.. هذا ما أصبح عندي سنة جديدة.

ونجد الجنوب إفريقية نادين

غورديمر المتوجة بنوبل عام 1991، في خطابها المعنون «أن نكتب وأن نكون، في البداية كانت الكلمة!» تعيد تعريف الحقيقة بوصفها نشيد الإنشاد الأخير، هي الكلمة الأخيرة التي لا تغيرها جهودنا المتعثرة لتهجئتها أو لكتابتها، ولا تغيرها أكاذيبنا ولا تعقيداتنا الدلالية ولا توسيخ الكلمة بأغراض التمييز العنصري والجنسي، ولا الأفكار المسبقة ولا التسلط ولا تمجيد التدمير ولا اللعنات ولا تهاليل الشكر.

ألقى الشاعر المكسيكي أكتافيو باز محاضرة تتويجه بعنوان «بحثاً عن الحاضر» عام 1990، يتساءل فيها: ما هي الحداثة؟ فيعرفها أولا كمفردة ملتبسة: هناك حداثات بقدر ما هناك من مجتمعات، ولكل مجتمع حداثته. فمدلول الكلمة غير مؤكد وتعسفي على غرار اسم المرحلة التي سبقتها: العصر الوسيط. إذا كنا حداثيين مقارنة بالعصر الوسيط، فلعلنا العصر الوسيط للحداثة المستقبلية؟... الحداثة كلمة تبحث عن معناها. هل هي فكرة أم سراب أم لحظة تاريخية؟ هل نحن أبناء الحداثة أم مبدعوها؟ لا أحد يعلم يقيناً.

عام 1988 ألقى الروائي المصري نجيب محفوظ خطاب فوزه بنوبل قائلاً: سيداتي سادتي... لعلكم تتساءلون: هذا الرجل القادم من العالم الثالث كيف وجد من فراغ البال ما أتاح له أن يكتب القصص؟... ولكن من حسن الحظ أن الفن كريم عطوف، وكما أنه يعايش السعداء فإنه لا يتخلى عن التعساء، ويهب كل فريق وسيلة مناسبة للتعبير عما يجيش به صدره.

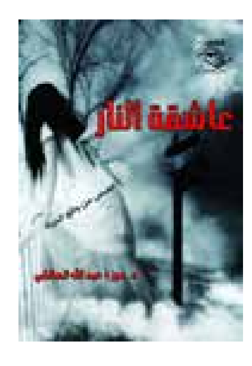
لا شك أن هؤلاء وغيرهم من الأدباء المتوجين بنوبل في الأدب، حرروا محاضرة بطلب من الأكاديمية الملكية السويدية لإلقائها لحظة التتويج التي لا يظفر بها إلا كبار الإبداع الأدبي في العالم. ولأنها لحظة لا تتكرر فإن خطاباتهم بمثابة وثيقة أدبية وتاريخية تجعل الحاصل على الجائزة حريصاً على تعميق مضمونها وفرادتها الأدبية، واغتنام المناسبة التي تشد أنظار العالم للحديث عن تجربة الكتابة، وإعادة تعريف الأشياء، أو قول الحقائق وإبداء المواقف تجاه ما يحدث في العالم.

قصص من الواقع

عن مؤسسة شمس للنشر والإعلام بالقاهرة، صدر حديثاً للكاتبة والدكتورة موزة عبد الله المالكي مجموعة قصصية تحمل عنوان «عاشقة النار.. قصص من واقع الحياة». وهي باكورة تجربتها السردية بعد 15 مؤلفاً في العلاج النفسي، وهو مجال تخصصها.

تقع المجموعة في 144 صفحة من القطع المتوسط، وتضم سبع قصص طويلة تسرد فيها الكاتبة تجارب إنسانية مستوحاة من عوالم نفسية عايشتها في تجربتها كمعالجة نفسية سواء في الولايات المتحدة الأميركية أو في موطنها الأصلي قطر. وقد انعكست هذه التجربة العملية على القصص فأضفت عليها جواً من الغرابة والتعقيد.

جاء في تقديم المجموعة بقلم الدكتور أحمد عكاشة: (في هذه المجموعة القصصية للدكتورة والمعالجة النفسية (موزة عبد الله المالكي) نرى خلاصة تجربة



حقيقية وواقعية ملموسة ومحسوسة ومؤثرة، كما أنها محيطة وشاملة، لذا كانت عالقة بالذهن، ولما كانت التجربة أهم خطوات التفكير العلمي جاءت المجموعة مستوحاة من فكر علمي وحيوي متواصل يتواكب مع واقع الحياة... على هذا الأساس صارت الكاتبة والمعالجة القديرة في هذه المجموعة تنتقل بنا من مرحلة إلى مرحلة ومن مكان إلى مكان ومن حالة إلى أخرى، ولما كان التنقل هو دليل الحيوية والنشاط والمتعة، جاءت القصص ممتعة في أسلوبها وعرضها وطريقتها ومنهجها.

التجارب التي علقت بذهن الكاتبة في تجربتها العملية ليست على نسق واحد، فهي شاملة لنماذج متعددة ومتباينة من حيث العمر والجنس، والطبائع، وكذلك من حيث البيئة والوسط الاجتماعي. وبأسلوب أدبي وواقعية مشوقة تنتقل الساردة من الطفولة إلى الشباب ثم إلى مراحل متقدمة من العمر، واصفة تجارب الناس في خضم الحياة، وهنا يجعل هذه المجموعة صورة صادقة ووصفاً واقعياً لطبيعة الحياة.

من مؤلفات الكاتبة: الأزمات النفسية العاطفية مشاكل وحلول، أطفال بلا مشاكل.. زهور بلا أشواك، رائحة الأحاسيس، رحلتي مع العلاج النفسي، السرد القصصي والعلاج النفسي، فتيات خليجيات ومشاكلهن العاطفية، عندما انفعل أكتب، سيكولوجية للمسرحية الشعرية.



ألف ليلة وليلة.. مغامرة كتاب

عندما لا تتوقف شهرزاد عن الكلام المباح

بدرالدين عرودكي

هل يمكن أن يُنظَم معرضٌ عن كتاب، وما الذي يمكنه أن يضيف مما لا قِبلَ لكتاب أن يقدِّمه؟

وحده كتابٌ عَبَرَ الثقافات، والقارات، والقرون، وكان رابطة استثنائية بين الشرق والغرب قبل أن يصير ظاهرة كونيّة، يمكن أن يستدعي مثل هذه الرغبة، أو إن شئتم الضرورة. أعني كِتاب ألف ليلة وليلة. كتاب حكايات لم يُعرَف مؤلفه أو مؤلفوه، استمرّ عقوداً من السنين بل قروناً عدّةً يُكتب ويغتني في كل رحلة يقوم بها في الجغرافيا أو في الثقافات، مثلما ظلّ يعتبر أدباً شعبياً لا يعبأ به كتّابُ الأدب الرسمي ونقاده ومؤرخوه وإن كان قبل وصولِ المطبعة إلى العالم العربي مخطوطاً يقرأ على الناس في الأماكن العامة أو في المقاهي قبل أن يصير كتاباً مطبوعاً يقرؤونه بأنفسهم في بيوتهم منذ أن قامت مطبعة بولاق الأميرية بمصر بطبعه للمرة الأولى عام 1280هـ/1860م.

ظلّ هذا الكتاب طوال أكثر من ربع قرن موضوع مشروع معرض ضمن مشروعات المعارض الممكنة في معهد العالم العربي، لكنه لم ينتقل إلى لائحة المعارض موضع الإنجاز إلا قبل أربع سنوات.

لكنّ ربع القرن هذا شَهِدَ معارض عن الكتاب تتفاوت في أهميتها وفي ميزانياتها وفي الغاية المرجوّة منها، لكنه كان قد شهد بوجه خاص إنجاز أهمّ مجموعة من الدراسات المعمقة عن الكتاب قام بها المستعرب الفرنسي أندريه ميكيل والشاعر ومؤرخ الأدب المرحوم جمال الدين بن شيخ، وباحث من الجيل الجديد صار في سنوات معدودة علّامة في «علم» هذا الكتاب، أبو بكر شرايبي. لكن أهمّ ما شهده قبل ذلك وبعده، كان صدور الترجمة الفرنسية الثالثة والأكمل لكتاب ألف ليلة وليلة على أيدي أندريه ميكيل وجمال الدين بن شيخ، في طبعة أنيقة ضمن سلسلة لابلياد عن منشورات غاليمار، وكذلك في طبعة شعبية متاحة للجميع.

ولابدَّ بطبيعة الحال لكتاب متعدد الأصول، مجهول المؤلف أو بالأحرى المؤلفين، ومصدر وحي الشعراء والروائيين والمصورين والرسامين والسينمائيين والمسرحيين، بل وأصحاب المهن الحرفية والفنية على تنوعها من أن يجعل أية مقاربة، أياً كانت وسيلتها التعبيرية، ترتعد أمام الكمِّ الهائل الذي تراكم عبر السنين من الوثائق المكتوبة والمسموعة والمرئية في أنحاء العالم كله حول الكتاب وحكاياته. وكان لابدَّ للفريق الذي أخذ على عاتقه تحقيق هذا المعرض في مؤسسة كمعهد العالم العربي من أن ينطلق من سؤال طالما أثار فضول مثقفي العرب خصوصاً: كيف تحوّل كتابٌ أهملته النخبة واحتفت به العامّة من كتابٍ محليّ، عربيٍّ ذي أصول هندية وفارسية، إلى كتاب إنساني؟ وكيف أمكن له أن يجتاز حدود الثقافات واللغات كي تستحوذ عليه الإنسانية على اختلاف مراجعها وأساطيرها ولغاتها وأذواقها وهمومها؟

ذلك كان سؤال المعرض الأساسي. لكن الإجابة عنه كانت تستدعي طريقة الكتاب نفسه، أي طريقة شهرزاد، كي تستعين بها: أن تحكي، أن تفتن، أن تعلّم، شريطة عدم الاستسلام للسحر الخادع للكليشيهات النمطية أو المبتذلة أو التبسيطية السانجة، التي عرفها الغرب وروج لها. على أنَّ هذا الغرب نفسه كان، إلى جانب استحواذه على الكتاب، مصدر ثروة من المبدعات الفنية لا تزال وهي تستوحيه تغتني منذ ثلاثة قرون وإلى يومنا هذا: في الفنون كلها وفي الأجناس كلها، من المسرح إلى تصميم الأزياء، ومن الموسيقى إلى السينما، ومن الفن التشكيلي إلى الأوبرا، ومن التصوير الفوتوغرافي إلى الأدب، مولدة صوراً لم يستولدها كتابٌ من قبل: هارون الرشيد، شهريار، شهرزاد، سندباد، علاء الدين... سيقترح على الزائر جولة تقدم له بعضاً من هذه التحف (حوالي 350 تحفة) تنتمي إلى



حقب وأجناس وأساليب مختلفة (من العصر الفاطمي إلى عصر بيكاسو، ومن فنون الاستشراق إلى الفنون الحديثة) تمت استعارتها من نيف وستين من متاحف فرنسا ودول أوروبا وأمِيركا، بعضها، ولاسيما المخطوطات، يعرض للمرة الأولى مثل مخطوط شيكاغو أو مانشستر أو أكسفورد أو كيمبريدج أو الفاتيكان أو توبنجن.

وكان طموح المعرض وهو يجيب عن هذا السؤال، أن يكشف جوانب الكتاب كلها بما في ذلك تاريخه الفريد بوصفه شاهداً ثقافياً وتاريخياً وناقل أساطير ومعتقدات خاصة لا بالشرق العربي فحسب بل بالشرق بأوسع معانيه. وحكاية الكتاب كذلك، وهو أمرٌ لا بدَّ منه بالطبع من خلال تقديم مخطوطاته على اختلاف محتوياتها ومصادرها وأزمنتها، وهي مغامرة كان لابدَّ من أن تحكي أيضاً وخصوصاً أول رحلة ثقافية للكتاب قطعها في القرن الثامن الميلادي، من أصله الفارسي، هزان أفسان (ألف حكاية)، الذي ضاع اليوم، وكان هو نفسه من قبل قد انتقل من بلاد الهند إلى بلاد فارس قبل أن ينتقل إلى موطنه الجديد إثر ترجمته إلى اللغة العربية تحت عنوان: ألف ليلة، ليصير منذئذ عربياً، ولكي لا يكفّ، منذ ذلك الحين، عن الرحيل والتحوّل عبر أصقاع جغرافية ثقافته الجديدة أولاً، من بغداد إلى دمشق، ومن دمشق إلى القاهرة، ومن القاهرة إلى أرجاء الثقافة العربية كلها. كان كلما انتقل إلى مدينة ازدادت حكاياته فيها، أو تلونت بألوانها. وكان رواة حكاياته ونسّاخها، في تكاثر، يتوارون كما فعل مَنْ قبلهم، وراء الحكايات. على أن القفزة الأخرى ستتم مع بداية القرن الثامن عشر، في عام 1704 على وجه الدقة، حين قام أنطوان غالان (1646 - 1715)، وهو عالم مغمور في اللغات الشرقية، بترجمة مخطوط للكتاب يعود إلى القرن الخامس عشر ولا يحتوي إلا على 35 حكاية، أتبعه، بعد لقائه بالشاب السوري حنا دياب، بترجمة حكايات علي بابا أو علاء الدين والمصباح السحري، لتبدأ معه رحلة الكتاب في 70 حكاية و281 ليلة في اللغات وفي الثقافات الأخرى: إلى اللغة الدنماركية، ثم الألمانية، ثم الإنجليزية، ثم إلى بلدان ولغات أوروبا كلها والأميركتين من بعدها.

لا تعني مغامرة النصّ طبيعة الترجمة الخصوصية التي تميّز بها، أي تجاور الترجمة والتأليف معاً، فحسب، بل تعني أيضاً ما أدّى إليه، أي إلى أن تتكوّن مكتبة من حول ألف ليلة وليلة. مبدعاتٌ أدبية تستوحيها أو تحاول أن تكون امتداداً لها، منذ بداية القرن الثامن عشر وخلال ثلاثة قرون، بل حتى أيامنا هذه.

سيطوف زائر المعرض، كما في حكايات ألف ليلة وليلة، العوالم الحضرية الأشهر: من بغداد عاصمة العباسيين، إلى دمشق مدينة الأمويين التي كانت نفوس بعض الخلفاء العباسيين تهفو إليها، إلى قاهرة الفاطميين. المدن الثلاث الأشهر في المشرق العربي، والأشدّ تمثيلاً للمجتمعات العربية المدنية في القرون الوسطى وما تلاها، فيها يتم تبادل الأفكار والسلع، وتنمو التجارة وتزدهر الفنون والآداب، مثلما تدور فيها وتتشابك أحداث ألف ليلة وليلة ومغامرات أبطالها.

وسيلقى الثيمة ذات الحضور الأكبر: الحب، ثيمة لا يوازيها في الحضور إلا ثيمة الموت. وكأنّ كل واحدة صدى غير مباشر للأخرى. الحب الفوري، الصاعق، وآلام الفراق أو البعاد، والحنين إلى المحبوب، كلها منطلقات للعديد من المغامرات في حكايات تستدعي قصائد الحب والغزل التي اشتهر بها الشعر العربي القديم.

أما الموت فهو الموازي الطبيعي، كليّ الحضور في الكتاب في ساحات الحروب والمعارك، حيث تسقط الرؤوس بالعشرات، أو في أساس الكتاب أصلاً وسبب وجوده: الموت أو دفع الموت بالحكاية وبالقصّ.

يدخل الزائر قاعات المعرض مستمعاً في الوقت نفسه إلى الحكايات تحكى له بالعربية أو بالفرنسية، على إيقاع الليالي، ليلة بعد ليلة، ممتلئاً بالأحلام والأوهام والخيالات التي استثارها منذ ألف ونيف من السنين كتاب لا مثيل له في تاريخ الآداب كلها. سيدخل أيضاً عالماً يظن نفسه على علم به لكنه سيكتشف أنه لم يعرف منه إلا القليل وربما أقل من القليل، يساعده في ذلك مجموعة من المختارات السينمائية والفنية من ميليس إلى بازوليني إلى فيربانك.. ذلك كله ضمن توليفة سينوغرافية مبتكرة (حققها ماسيمو كوينتولو وليا سيتو).

ستتلاشى أمامه، فضلاً عن ذلك، كثرة من الأفكار القديمة أو المسبقة عن الكتاب، ولاسيما تلك القائلة بوصوله إلى الغرب خالياً من أي صورة، بعد أن بيّنت الأبحاث المتأخرة أن ثمة حوالي عشرين مخطوطاً مصوراً تم اكتشافها لألف ليلة وليلة (وقدم بعض منها في هذا المعرض) من أصل 140 مخطوطاً باتت اليوم معروفة.

هذا المعرض عن ألف ليلة وليلة هو الأول من نوعه. صحيح أن مقاربة الكتاب سبقت من قبل تحت هذا العنوان أو ذاك: تحت غطاء الفنون الإسلامية، كما فعل متحف اللوفر في ثمانينيات القرن الماضي، أو لتقديم النص ورواياته أو ترجماته المختلفة، لكنها المرة الأولى التي تتم فيها مقاربة الكتاب بوصفه نصوص حكايات وشعر أساساً وكذلك بما ينطوي عليه من تاريخ معروف بدأ في غياهب القرون السابقة على القرن الثامن، ولا يزال مستمراً حتى يومنا هذا.



بعدما اشتهر بعدد من الأعمال التليفزيونية الدرامية، مثل «أبناء الرشيد»(2006)، «أسمهان»(2008) و«هدوء نسبي»(2009)، أخرج التونسي شوقي الماجري(52 سنة)، مؤخراً، أول أعماله السينمائية المطولة، بعنوان «مملكة النمل»، فيلم يرصد نصف قرن من معاناة الشعب الفلسطيني، عرف كثيراً من الصعوبات قبل أن يرى النور.

المخرج التونسي شوقي الماجري لـ «الدوحة»

فلسطين في الداخل

حوار: عبد المجيد دقنيش

أخيراً خرج فيلم «مملكة النمل» من الحلم إلى الواقع، هل تعتبر صدور الفيلم من نفق الصعوبات التي تعرَّض لها تحدياً آخر لشوقي الماجري؟

- نوعاً ما. تطلب العمل على الفيلم الكثير من الصبر حتى يخرج في الشكل الذي نرتضيه. ولكن، خروجه أخيراً للمشاهد يمكن أن يعوض لنا هذه الولادة العسيرة، بسبب الصعوبات التي تعرضنا لها طيلة سبع سنوات في البحث عن التمويل والدعم.

هل موضوع الفيلم الذي يتطرق للقضية الفلسطينية كان سبباً في تأخير الإفراج عن الدعم الإنتاجي من أطراف عربية؟

- أكيد لموضوع الفيلم دخل في هذا، خاصة أن القضية الفلسطينية هي قضية متشعبة والمرحلة التي تمر بها صعبة، نظراً إلى الأخطاء الكثيرة التي حصلت فيها. لكن، الفيلم في النهاية لا يتلخص فقط في القضية الفلسطينية، فهو اقتراح جمالي يحترم الذوق والفكر.

أية اضافة يمكن أن تحققها بتناول القضية الفلسطينية، التي وقع تداولها كثيراً في السابق؟

- كل المواضيع وقع تناولها من زمان. المسألة وما فيها هو أن هناك اقتراح فنياً جمالياً معيناً يجب الانتباه إليه واحترامه. كما لا أعتقد أن القضية الفلسطينية وقع تناولها كثيراً واستنزفت فنياً. وأنا بتقديمي لهذا الفيلم فهذا يعني أن لي رؤية فنية ووجهة نظر مختلفة أدافع عنها، وكفنان لدي عالمي الفني الذي أتحرك فيه، ويدخل في هذا العالم مواضيع معينة.

الفيلم يتناول قضية الأنفاق في فلسطين، والحياة المبتكرة من كائنات أدمنت إبداع أشكال المقاومة. هل حاولت الابتكار في الصورة والشكل الفني تماشياً مع موضوع الفيلم؟

- كل من يشاهد الفيلم سيلاحظ ببساطة أن هناك عالمين ومستويين: عالم فوقي عنيف وله طابعه وإيقاعه ووضعياته المختلفة وطريقة تصوير مختلفة، وعالم باطن أرضي، ولا أقول أنفاقاً إنما هو باطن فلسطين الذي كان موجوداً منذ آلاف السنين تاريخياً وطبيعياً، ولا نتحدث فقط عن الأنفاق التي حفرت بين مصر وفلسطين، ولذلك تحدثنا عن البعد الآخر وهو البعد الأسطوري والتاريخي الموجود والعالم الباطني الذي يتحرك فيه. هو عالم تأملي أكثر وليس فيه



كثير من العنف. وهنا يكمن الصراع والتناقض بين العالم الفوقي والعالم التحتي.

تجاورت وتحاورت في هذا الفيلم عدة قضايا مصيرية مرتبطة أساساً بالقضية الفلسطينية مثل الأرض والحلم والذاكرة والمكان والهوية وأشكال النضال وحوار الأجيال، ماهي الأشكال الفنية التي استعملتها للتوحيد بين هذه القضايا وصياغتها في وحدة فنية متكاملة؟

- هناك الكثير من العناصر التي تنسجم مع بعضها البعض. ابتداء من مشاهد العالم الباطني وحركة «كاميراته» وموسيقاه ولونه، ومن السينوغرافيا الخاصة به وحياته، وهذا كله سيقابله حركة متوترة وعنيفة ومختلفة تماماً للعالم الفوقي وفيها دم ونار ودخان وقصف. وبذلك كان من الضروري أن يكون هذا التحاور والتجاور العنيف بين هذين العالمين المختلفين، وهذا في النهاية ما سيساهم في خلق الإحساس المختلف لدى المشاهد. وبالنسبة لطريقة الإخراج والآليات الفنية المستعملة فقد كنت بحاجة ماسة لهذا التصادم المتواصل حتى أخلق الرجة الفنية لدى المشاهد.

تحضر بقوة في أعمالك السابقة القضية الفلسطينية والهموم العربية، فهل يدخل هذا التبني لهذه القضية في مشروعك الفني ككل؟

- شوقي الماجري هو في النهاية مواطن تونسي وعربي، وأنا من جيل اهتم بكافة القضايا العربية، فقد تربينا في زمن سادت فيه حركات أيديولوجية وفكرية وسياسية كبيرة ومختلفة، وتأثيرات هذه الحركات والتربية متغلغلة فينا ولا نستطيع الفكاك منها. أنا كمواطن يهمني ما يحدث في الوطن العربي من قضايا وأريد أن أتحمل مسؤوليتي الفنية الإبداعية في التعبير عن هذه القضايا، وأتمنى أن تكون باقتراح جمالي خاص ومختلف.

هل تعتقد أن التحولات العميقة الراهنة فيما يوصف بالربيع العربي، ستؤثر إيجاباً أم سلباً على مجريات القضية الفلسطينية في الفترة القادمة؟

- أتمنى أن يكون التأثير إيجابياً، رغم أن المرحلة لم تكتمل بعد، ومازلنا نعيش في صيرورة الأحداث. بالنسبة إلى الداخل الفلسطيني نأمل أن يأخذ الفرقاء السياسيون الدرس والعبرة مما يحدث من تغيرات جذرية، خاصة وأن الوقت ليس وقت صراع على السلطة، وهي ليست سلطة في بلد يرزح تحت الاحتلال وهذا خطأ استراتيجي كبير. أتمنى أن يأخذ الوعي العربي منحى إيجابياً، وأن لا يتحول إلى فوضى، ولا يقع الركوب على الثورات ولا تأخذنا إلى أماكن أخرى. وهذا الربيع العربي إجباري أن يؤثر في القضية الفلسطينية، لأن الأنظمة الديكتاتورية العربية القديمة كانت مساهمة من ناحيتها في تأزم القضية الفلسطينية.

من التليفزيون الذي حقق لك الشهرة، إلى السينما عالم الأحلام. هل تختلف الرسالة الفنية من موقع إلى آخر؟

- في النهاية المخرج هو شخص واحد، وأنا كلّ لا يتجزأ. ولكن دائماً التناول السينمائي يختلف عن التناول التليفزيوني بحكم كثير من الأشياء، ابتداء من التقنيات وساعات العرض. وأما المواضيع فيمكن أن نجد فيها بعض الاشتراكات، ولكن بنية الفيلم السينمائي تختلف عن بنية العمل الدرامي.



كيرا نايتلي في دور آنا كارينينا

الحب ينتصر على الواجب

آنا كارينينا

د. رياض عصمت- باريس

عديدة هي النسخ السينمائية التي أنتجت عن رواية ليو تولستوي الشهيرة «آنا كارينينا»، وبالتأكيد يوجد بينها ما اعتبر اقتباساً جيداً عن هذه الرواية التي مثلت مرحلة انتقال جريئة في أدب أواخر القرن التاسع عشر، حيث تجرأ تولستوي على تصوير خيانة زوجية في طبقة النبلاء خلال العهد القيصري بقدر كبير من الموضوعية والحياد ليجسد مأساة امرأة أصغت لنداء قلبها، وغلبت الحب على الواجب. لذلك، كانت تلك الرواية رائدة وثورية في زمانها، بل لفترة طويلة من القرن العشرين، بحيث أصبحت أثراً كلاسيكياً مثل رواية غوستاف فلوبرت «مدام بوفاري»، ورواية د. هـ. لورنس «عشيق الليدي شاترلي»، ومسرحية هنريك إبسن «بيت الدمية». هذه النسخة الجديدة من «آنا كارينينا» (2012) جديدة فعلاً، بحيث تتميز عن سابقاتها جذرياً من حيث الشكل، وليس من حيث تاريخ الإنتاج فحسب. كتب سيناريو الفيلم المؤلف المسرحي البريطاني الشهير توم ستوبارد، وأخرجه المخرج البريطاني جو رايت، ولعب بطولته كل من كيرا نايتلي في دور آنا كارينينا، جود لو في دور الزوج، وآرون تايلور- جونسون في دور الكونت العشيق. لكن لا الأسماء ولا الأداء هما سر فرادة الفيلم الجديد وتميزه، وإنما كون كاتب السيناريو توم ستوبارد يمزج فيه المسرح بالسينما بطريقة فذة وغريبة، أضفت صعوبة على صعوبة من حيث الإخراج والتمثيل، وبلغت مهارة المخرج ومدير التصوير والإضاءة ومصممي الديكور والأزياء مستوى هائلاً من الإتقان. لكن الفيلم، في الحصيلة، يثير إعجاب العقل، وليس القلب.

تحكي الرواية قصة آنا كارينينا، السيدة الشابة المتزوجة بمسؤول ثري له مرتبة وزير، والتي تعيش معه ومع ولدها حياة هادئة موسرة في سانت بطرسبورغ، بينما يعيش أخوها وزوجته في موسكو. خلال رحلة بالقطار لزيارة أخيها في موسكو تلتقي بكونت شاب، وسرعان ما يتخلى عن خطيبته من أجلها، فيغرم الاثنان ببعضهما غراماً يجعله يتبعها إلى مدينتها، فتنهار مقاومتها له، وتحمل منه طفلة ما يلبث الزوج أن يمنحها أبوته. لكن آنا كارينينا، عندما تدرك رغبة حبيبها

في الابتعاد عنها، تتحدى المجتمع الأرستقراطي، وتتخلى عن بيتها واسمها ومكانتها وابنها، وتنهب لتعيش معه. لا يرحم المجتمع زوجة جهرت بخيانتها علناً، ولا يقبلها في أوساطه الراقية، مما يدمر آنا كارينينا نفسياً، ولا تكاد تتخلص من المرض، حتى تلاحظ انفضاض حبيبها عنها ومقاربته صبية ثرية بقصد الزواج. عندئذ، لا تجد آنا كارينينا بداً من الانتحار برمي نفسها بين عجلات قطار لتنهي مأساة حب لا أمل من تحقيقه، ولا خلاص من إساره. يتخلل الرواية والفيلم حبكات جانبية، كحكاية الشاب الذي اختار أن يحصد القمح مع الفلاحين، (بزهد يشبه زهد تولستوي نفسه الذي تنازل عن جزء كبير من أملاكه للفلاحين)، ويعيش مخلصاً مع زوجة يحبها. وهناك حكاية شقيق (آنا) مع حياة روتينية بيروقراطية لا يحبها، لكنه يستمر فيها محافظاً على الرياء الاجتماعي. وهناك شخصيات ثانوية عديدة لكل منها حكاية صغيرة تدعم حبكة الفيلم الرئيسية.

بأسلوب بالغ التميز والفرادة والحداثة، يبدأ فيلم «آنا كارينينا» (2012) من خشبة مسرح ضخم، لكن هذا المسرح سرعان ما ينفتح على آفاق طبيعية بلا حدود، بحيث تنتقل من قطار إلى قصر إلى حقل، وتعود بين الفينة والأخرى إلى المسرح وكواليسه وجسور إضاءته العالية، حتى ينعدم الفارق بين المسرحية والواقع الحقيقي. خلال ذلك، يبقى التمثيل الحار والمقنع هو الخيط الناظم لهذه اللآلئ المتناثرة، ليجمعها في عقد بديع. حركة كاميرا أخاذة، وديكورات في غاية البراعة، وأزياء مدهشة الإتقان، يديرها مخرج موهوب وعارف لتفاصيل مهنته جيداً. والأهم هو قدرته في قيادة طاقم ممتاز من الممثلين، نجوماً كانوا أم مساعدين. جسد (جود لو) شخصية الزوج برصانة، فلم يجعله كريهاً أو منفراً، ولم يعط زوجته مبرراً لخيانته. كما جاء اختيار وتجسيد (آرون تايلور- جونسون) لدور الكونت العشيق غير مطمئن، لأنه أقرب لزير النساء منه للرجل المحب بشهامة. أما محور الفيلم وبطلته النجمة (كيرا نايتلي) فتألقت في أداء مرهف وصعب للغاية، موازنة بين محبة أم لابنها واحترامها لزوجها، وبين عشق جارف ملأ فؤادها وحرفها عن حياة الاستقرار والنبالة. من الصعب أن يأخذ المشاهد حكماً أخلاقياً صارماً جازماً تجاه آنا كارينينا في هذه النسخة، وربما كان هذا جوهر ما أراده ليو تولستوي. لكن المشاهد، في الوقت نفسه، لا يستطيع أن يتعاطف معها، فلا زوجها قدم المبرر للخيانة، ولا العشيق استحق أن تتخلى عن زوج مخلص وابن بار من أجله. وبما أن أول مشهد تخرج فيه آنا كارينينا من منصة المسرح إلى آفاق السينما، ومن بيت الزوجية إلى القطار الذي ستلتقي فيه لأول مرة بالكونت العشيق، هو المشهد الذي ينتهي بحادثة دهس عامل قطارات بائس يلون وجهه السواد، فإن هذا المشهد يشي بالمأساة التي ستتمخض عنها الأحداث في النهاية، حين تسد الدروب جميعاً أمام آنا كارينينا، فلا الطفلة التي تلدها من العشيق ابنة للكونت، بل تحمل اسم زوجها، ولا الطلاق التي رغبته ممكن كي تقترن بالكونت شرعياً، لذلك يلفظها المجتمع الأرستقراطي النبيل الذي اعتادت أن تحيا في كنفه معززة مكرمة.

الأغرب في أسلوب الفيلم هو مشهد «المسرح- داخل – المسرح»، فآنا كارينينا والكونت يحضران مسرحية، ويلعبان هما أنفسهما أدوار مسرحية أخرى. وفي لحظات، تختلط الأمور، وتصبح منصة التمثيل هي قاعة الجمهور نفسها، وشرفاته، وأعاليه وأسفله وخلفياته. تنفتح الديكورات عن آفاق بلا حدود.. عن محطة قطارات، أو حفلة راقصة، أو حقل من الزهور. يحمل فيلم جو رايت، بالتأكيد، سحره الخاص، ومقاربته الفذة، اعتماداً على سيناريو غير عادي لمؤلف مسرحي مرموق استطاع إحياء هذه الرواية الكلاسيكية في تحفة بصرية مدهشة. أضافت كيرا نايتلي دوراً كبيراً إلى سجلها الساطع، فهي ليست نجمة ثلاثة أفلام من سلسلة «قراصنة الكاريبي» أمام جوني ديب، بل ممثلة رفيعة الطراز في «كبرياء وهوى» وعدة أفلام مهمة مع المخرج جو رايت نفسه. أما جود لو، فلطالما أثبت موهبته المتجددة منذ «العدو على الأبواب» في دور قناص روسي خلال الحرب العالمية الثانية، «العطلة»، «هوغو»، والفيلمين اللذين لعب فيهما دور الدكتور واطسن أمام شرلوك هولمز روبرت داوني جونيور.

يبقى فيلم «آنا كارينينا» علامة سينمائية فارقة، استطاعت تقديم مزيج سحري من المسرح والسينما بعد أن صهرتهما في بوتقة واحدة. ليس هذا غريباً على توم ستوبارد، الذي سبق أن أبدع في سيناريو «زوجة الضابط الفرنسي» عن رواية جون فاولز الشهيرة و«شكسبير عاشقاً» من إخراج جون مادن و«إمبراطورية الشمس» من إخراج ستيفن سبيلبرغ، ولا على المخرج جو رايت، الذي سبق أن أبدع في «كبرياء وهوى»، «التكفير»، و«هانا». كما لا يجوز أن نغفل الدور الهائل للمونتاج الذي قامت به (ميلاني أوليفر)، وكذلك للموسيقى الرائعة للمؤلف (داريو ماريانيللي)، وللتصوير البديع للفنان (سيموس ماك غريفي). إنما تبقى المشكلة، كما سبق ونوهنا، أن الفيلم بكل عواطف أبطاله المحتدمة، بكل عذاباتهم وإحباطاتهم، بكل آلامهم ودموعهم، يخاطب العقل أكثر مما يخاطب العاطفة. بنحو أو بآخر، يبقى المشاهد مشدوداً بانبهار وإعجاب إلى الصورة الرائعة والأداء المتميز على الشاشة، لكنه نادراً ما يتوحد مع شخصيات الأبطال، وبالأخص البطلة آنا كارينينا. صحيح أنه يصعب أن يحكم عليها، أو حتى أن يحاكمها، لكنه أيضاً يصعب أن يشعر بما تشعر به، فيرتعش عموده الفقري رعشة التطهير الناجمة عن الخوف والشفقة. إنها مشكلة ناجمة عن المغالاة في «المسرحة»، حتى فيما هو سينمائي. فالسينما عندما تتطرف في الجماليات المصنوعة بمهارة واضحة تفقد شيئاً من إقناعها ومصداقيتها، وكأن الشكل بذلك يسبح عكس تيار الأداء التمثيلي، أو كأن الأداء التمثيلي نفسه ضربات فرشاة ألوان في غير مكانها من اللوحة. هناك مشاهد في غاية الروعة، لكنها بالكاد تركت أثراً في الوجدان، سوى أثر الإعجاب الذهني، بما في ذلك علاقة الأم بابنها وحنانها تجاهه. تاهت هذه العلاقات في الجماليات الشكلانية، وفقدت مغزاها الإنساني، ووقع تأثيرها.



فيلم «زيرو دارك ثيرتي»

أخلاقيات العالم الجديد

خاص-الدوحة

تبدو المخرجة كاترين بيغلو مولعة ببطولات الجنود الأميركان. فبعد فيلم «خزانة الألم» (أوسكار أفضل فيلم - 2010)، الذي صور المهمة الإنسانية لفرقة نزغ الألغام الأميركية في العراق، ها هي تتنقل بكاميرتِها بين عامي 2001 و2011، من برجي التجارة العالميين في نيويورك إلى باكستان، مروراً ببولونيا، الكويت، العربية السعودية وأفغانستان، لتنقل للمشاهد آخر أيام زعيم تنظيم القاعدة أسامة بن لادن، في فيلم «زيرو دارك ثيرتي».

صورتان اثنتان يخرج بهما جمهور الفيلم: بشاعة عمليات تعذيب عناصر تنظيم القاعدة، والرد على التطرف بالمثل، وبطولة الشخصية الرئيسية «مايا» (جيسيكا ساشتاين)، مع أن الصورة الثانية تطغى أكثر على السيناريو، فالممثلة الشابة الشقراء نفسها تعكس ملامح وشخصية الإنسانِ الغربي بامتياز، فهي مغرية شكلاً، وتمثل قدوة في النبوغ، التحرر، الوطنية، الدفاع عن القيم، وتخليص الآخر من مفاهيم الشر، هي الصورة الناعمة/الخشنة في الفيلم. هي «جيمس بوند في نسخة نسوية» تتحدى زملاءها الذكور، في الاستخبارات الأميركية، تتكفل بمتابعة ملف أسامة بن لادن، التوصل إلى مكان تواجده، ثم القضاء عليه، بناء على فرضيات، وفي عملية عسكرية لم تشهد مقاومة من جانب «بن لادن»، الذي طالما ارتبط اسمه، في العقدين الماضيين، بالحنكة العسكرية وحسن التدبير في تأمين محيطه ومحيط المقربين منه.

تمكنت جيسيكا ساشتاين من تقمص الدور الموكل لها (إلى درجة أن لا يتخيل المتتبع ممثلة أخرى تقوم بالدور نفسه، كما لو أنه كتب على مقاسها) يدفع المشاهد للتعاطف معها، في مهمتها «الإنسانية»، ويغفل عن طرح أسئلة عن الجوانب الخفية في عملية اغتيال أسامة بن لادن 2 مايو/أيار 2011 بآبيت آباد الباكستانية.

الواجهة السينمائية الإنسانية، وتبرير الحرب بحجة الدفاع عن الأبرياء، هما نقطتان ركزت عليهما مخرجة الفيلم. كما إنها لم تفوت على نفسها الفرصة، كما فعلت في فيلمها ما قبل الأخير، في إبراز جودة اشتغالها السينمائي، بالإحاطة بأدق التفاصيل في تصوير المشاهد الحربية، إلمامها بالديكور، باختلاف اللهجات، من باكستان إلى أفغانستان، ثم الكويت والعربية السعودية، وفي تحديد مستويات التصوير وتأطير المشاهد.

تقنياً، كاترين بيغلو تظل محل إجماع النقاد، يضاف إلى ذلك كاستيغ الفيلم الذي ضم فسيفساء تعكس تعدد وتباعد جغرافيا أحداث الفيلم، بمشاركة الأسترالي «جاسون كلارك» (في دور المحقق دان)، الفنزويلي إدغار راميراز (لاري)، الجزائري رضا كاتب (في دور المعتقل عمار)، مع وجوب الإشارة إلى كاتب السيناريو مارك بولِ، الذي اشتهر بكتابة سيناريو فيلمي «في وادي الله» (2007)، ثم «خزانة الألم» (نال عنه أوسكار أفضل سيناريو).

حرب المئة عام

«الحرب على العدو قد تطول مئة



عام» هكذا تردد واحدة من شخصيات الفيلم ما سمعته على لسان أسامة بن لادن. عدو أميركا السابق، أشهر إرهابي نهاية القرن العشرين، كان يبدو متحمساً لحرب بعيدة المدى، طويلة النفس، كان يمكن أن تكون آخر وأشرس حروب الغرب على التطرف الديني في العالم الثالث. هي عبارة لم تسقط عبثاً، وكانت لها مكانة محورية في سياق الفيلم، الذي ينفتح على مشهد أسود، سواد 2001/09/11، ولا نسمع، في الخلفية سوى أصوات متداخلة، لبعض العاملين في برجي التجارة العالميين، يطلبون النجدة، ليتكرر لاحقاً تداول الرقم 3000 على ألسن بعض المسؤولين الأمنيين في الإدارة الأميركية، وهو عدد ضحايا التفجيرات الشهيرة. ثلاثة آلاف ضحية ستدفع البنتاغون إلى حَبْك مسلسل اجتياح أفغانستان، مكافحة الإرهاب في دول عدة لأخرى، إنشاء مراكز تحقيق ومساءلة سرية، وتعذيب عناصر القاعدة، تحت عيني «مايا»، التي تلعب دوري المحقق والضحية (ضحية عدم ثقة زملائها في قدراتها) في آن. كما لا تنسى المخرجة، في سياق حربها السينمائية على الإرهاب، الإشارة إلى امتدادات تنظيم القاعدة في العالم، خصوصاً بعد تفجيرات لندن ومدريد، والعمليات التي وقعت في المملكة العربية السعودية، وفي كثير من المدن والمناطق الحساسة في باكستان، تحديداً الأمكنة التي يرتادها الغربيون. ويتحول سير الفيلم، تدريجياً، بفضل نجاح الممثلة الرئيسية في تجسيد دور الباحث عن حق القصاص، من مجرد مطاردة بن لادن إلى بيان مساندة معركة أميركا الشاملة في الحفاظ على الاستقرار، وعلى أخلاقيات الحضارة الإنسانية الراهنة.

كاترين بيغلو كانت تعلم بأن فكرة الفيلم ليست هينة، وليس من السهل تصوير قصة واقعية، شغلت الرأي العام العالمي طويلاً، لكن، لا يختلف اثنان على تمكنها من إدراج عاملي الدراما والتشويق في الفيلم، ومنحه صبغة فنية تجاوزت الصبغة الرسمية السياسية الضيقة. فقد تمكنت من أنسنة عناصر الاستخبارات الأميركية، في مواجهاتهم للمتطرفين في جبال تورا بورا، وعلى الحدود الباكستانية - الأفغانية، ووضعتهم في صورة وفي حبكة متقنة الصنع. وهنا يبرز ذكاء السيناريست أيضاً في تحويل الحدث السياسي إلى إطار سينمائي عالي الجودة. كما إن بطولة الفيلم، رغم تداخل كثير من العناصر المختلفة فيما بينها، ظلت مقتصرة على شخصية واحدة: هي «مايا»، باعتبارها البطل المطلق (لا تنكر وثائق السي آي إي هويتها تحديداً، وتشير مصادر أخرى غير رسمية أن الشخصية نفسها عبارة عن دمج لثلاثة ناشطات في المخابرات)، حيث ظلت تتبع خطوات بن لادن لأكثر من أربع سنوات، قبل الوصول إليه، في مشهد ختامي، لم يكن بقيمة وإثارة الفيلم، لأن النهاية معروفة لدى الجميع، اغتيال «بارد» لزعيم القاعدة، على وقع صراخ وعويل نسوة وأطفال. نهاية «خادعة للأسطورة»، لم تكن بالصورة البطولية المتوقعة، وبالتالي، فقد جاءت في مشاهد متقطعة، مع الحد الأدنى من المؤثرات المرئية.

شاشة البنتاغون

من غير الممكن التعرض لفيلم عن تنظيم القاعدة، وأسامة بن لادن، وإفراغه من شحنته السياسية. كاترين بنغلو حاولت أن تظهر «زيرو دارك ثيرتي» في صورة الفيلم السينمائي، القائم على التوثيق، الباحث عن الحقيقة وكفى، مع تجنب الخوض في السياسة. رهان لم يكن ناجحاً. الفيلم بدا غير متزن بتركيزه فقط على الحياة المهنية لأفراد المخابرات الأميركية، حياتهم في المكاتب، في الميدان، وقت تعذيب المعتقلين، كما لو أنه ليست لهم حياة شخصية، حياة حميمة، ولا قناعات يتداولونها فيما بينهم. كما تبدو نظرة المخرجة للواقع أحادية الجانب (وهو خيار شخصي، لا تلام عليه)، فلا نرى في الفيلم، بالدرجة الأولى، سوى الأميركان، فهي تنتصر فقط للكفة العسكرية الأميركية (تشير مصادر إلى أن المخرجة استفادت من أرشيف سري في الإحاطة بعناصر السيناريو وتخيل المشاهد كما وقعت تماماً)، أما الجانب الآخر، من إرهابيي القاعدة، فهو مغيب، لا نسمع سوى أسمائهم، مثل أبو أحمد، أبو الفرج، البلوشي، ولا نراهم سوى في مقاطع جد سريعة. كما لو أن حضورهم ينبع من مخلفات أفعالهم الإجرامية فقط، ليمحى من الوجود بعدها سريعاً.

فيلم «زيرو دارك ثيرتي» تضمن انتصاراً ثنائياً: انتصاراً على مستوى الصورة، فالفيلم نفسه هو واحد من أفضل ما قُدِّم في السنتين الماضيتين، ثم انتصاراً سياسياً للرئيس باراك أوباما بالدرجة الأولى، فهو، بشكل أو بآخر، قدم دعاية للديموقراطيين في حربهم على الإرهاب.

بين «جثة» حلمي و«حفلة» عز

سينما التقليد الأعمى!

عصام زكريا

يعلم المهتمون بفنون الدراما أن «الثيمات» - أو الموضوعات الرئيسية - عددها محدود لا يتجاوز ثلاثين وبضع «ثيمات» تتكرر بأشكال وتنويعات مختلفة عبر آلاف وآلاف الأعمال الفنية عبر العصور.

لا يحاسب العمل الفني، إذن، بمدى أصالة موضوعه وقصته، ولكن بقدر أصالة معالجته لها ومدى تمتع هذه المعالجة بالتماسك والتناسق وبلاغة التعبير التي تجعلها مقنعة ومؤثرة.

ومن بين أنواع الفنون المختلفة فإن السيناريو السينمائي هو المجال الأكثر تعرضاً لخطر التصدع والتفكك والسيولة البنائية لأسباب متعددة، سنحاول أن نفحصها هنا على ضوء اثنين من أحدث الأفلام المصرية وهما «على جثتي» لنجم الكوميديا أحمد حلمي وإخراج محمد بكير، و«الحفلة» لنجم الأكشن أحمد عز وإخراج أحمد علاء الديب.

«الأحمدان»، حلمي وعز، ينتميان لنظام النجوم الذي ينسب الفيلم لممثل الدور الرئيسي، لا لمخرجه أو شركة إنتاجه، وكلاهما استطاع عبر عقد من الزمن أن يصيغ لنجوميته صورة ومكانة وشخصية فنية (بيرسونا - بتعبير كارل يونج) لها جاذبيتها وحضورها في السينما التجارية السائدة.

حلمي يلعب في المنطقة الوسطى بين الكوميديان و«الجان» - أي الشاب الوسيم محبوب النساء، وعلى عكس معظم نجوم الكوميديا الذين ينتمون في أفلامهم للطبقة الشعبية الدنيا، فإن حلمي ينتمي غالباً إلى الطبقة المتوسطة، وعلى عكس هؤلاء النجوم الذين يستقون أفكار أفلامهم من الكوميديا المصرية القديمة، فإن حلمي يستقي ويقتبس أفكار وموضوعات أفلامه من السينما الأميركية الجديدة.

عز يلعب أيضاً في منطقة وسيطة بين «الجان» ونجم الأكشن.. ملامحه أكثر نعومة من أحمد السقا و أكثر «بورجوازية» من كريم عبد العزيز. هو أيضاً ينتمي أكثر منهما لأبناء الطبقة الوسطى، ولكن هذا الانتماء الزائد للوسامة والثراء يجعله مناسباً للعب الشخصيات مزدوجة الوجوه، الطبيب الشرير في «الحفلة»، المحتال المخدوع في «ملاكي أسكندرية»، الضحية الجاني في «بدل فاقد»...وهكذا.

حلمي أيضاً يلعب غالباً على «ثيمة» الشخصية المزدوجة، يعاني من فصام مرضي حاد في «آسف على الإزعاج»، أو يلعب أدوار ثلاثة توائم في «كده رضا»، أحياناً لا تكون الازدواجية في الشخصية ولكن في طريقة السرد المتفتت، كما في «ألف مبروك» وفيلمه الأخير «على جثتي».

يعبر «الأحمدان» عن شريحة واسعة من جمهور السينما في مصر، تتكون غالباً من رواد «المولات» التجارية الكبرى ودور العرض الأكثر فخامة والأعلى سعراً، والمتعلمين من أبناء الطبقة الفقيرة، الرجال منهم أمْيَل لحلمي بينما الفتيات منهم أمْيَل لعز.

هذه الشريحة لديها ازدواجية طبقية وثقافية واضحة، نصف غنية، نصف متعلمة ونصف متحررة، لعل أفضل ما يعبر عنها هو شخصية حلمي في فيلم «عسل أسود»: المصري الشعبي، ذو المظهر الأميركي.

يلعب أحمد حلمي، إذن، على هذه التناقضات من فيلم إلى آخر. في «على جثتي» يؤدي دور «رؤوف»، شاب ناجح لديه شركة ومعرض لبيع الأثاثات المنزلية، متزوج من امرأة جميلة - غادة عادل - ولديه طفل منها. ديكتاتور في البيت والعمل. يرفض أن تعمل زوجته أو تخرج من البيت دون إذنه. يتعامل مع مرؤوسيه بقسوة. وفوق ذلك يعاني من هلاوس غير مفهومة ولا مبررة درامياً بأن كل من حوله يتآمرون عليه. يتعرض لحادث سيارة ويسقط في غيبوبة بين الحياة والموت، ويتحول إلى شبح يخرج من جسده ويستطيع الدخول إلى أي مكان والاستماع إلى الناس ومشاهدتهم دون أن يروه. وعندما يتعرف رؤوف على من حوله بشكل أفضل يعود من غيبوته ويتعامل



معهم بمزيد من الرحمة والتفتح.

فكرة الدخول في تجربة بين الحياة والموت تعيد تشكيل وعي المرء عن حياته وأولوياته طالما شاهدناها في عشرات الأعمال الأجنبية والعربية. «بابا أمين» ليوسف شاهين، ويوسف شاهين نفسه في «حدوتة مصرية» مجرد مثلين.

الشخصية الرئيسية في هذا النوع من الأعمال هو «بطل مضاد»، يعاني من عيوب جسيمة يتعذر عليه التخلص منها إلا عبر هذه التجربة المؤلمة: الحماقة والاهمال في «بابا أمين» وكراهية الذات في «حدوتة مصرية» مثلاً.

المشكلة في «على جثتي» أن عيوب البطل مطموسة لأنه فعلياً لا يعرف شيئاً جديداً عندما يتحول إلى شبح. على العكس تتأكد هلاوسه المتعلقة بكراهية الناس له والتآمر عليه. هو «بطل مضاد» أصر الفيلم على أنه بطل تقليدي يحتل كل مساحة الشاشة والطيبة!

دعونا من «جثة» حلمي قليلاً، وسوف أعود لها لاحقا، ولندخل إلى «حفلة» أحمد عز.

يلعب عز دور زوج يفقد زوجته الحبلى داخل سوبرماركت أحد «المولات» الكبيرة. هو أيضاً ينتمي لنفس فصيلة رجال الأعمال التي ينتمي لها حلمي. يدور تحقيق بوليسي على مدار زمن الفيلم، وتكاد تنحصر أسرار جريمة الاختطاف في حفلة تحضرها معظم شخصيات الفيلم، وفي النهاية يتبين أن خاطف وقاتل الزوجة هو زوجها نفسه، لشكه في سلوكها.

هو أيضاً شرقي متخلف متخف وراء مظاهر الحداثة والثراء، يعاني من نفس التناقض.

المشكلة هنا أيضاً ليست في الفكرة، ولكن في المعالجة. مثل حلمي يعاني عز من صور خاطفة تمر برأسه لحياته مع زوجته الجميلة - تلعب دورها روبي، والفيلم يعرضها لنا متبنياً وجهة نظره، بل وجهة نظر عقله الداخلي. ولكن بما أن الزوج هو الخاطف القاتل المخطط البارد رابط الجأش، فهل من المنطقي أن تراوده هذه الصور الرقيقة؟ والأكثر من ذلك هل من المنطقي أن يكون السرد من وجهة نظره؟

في هذا النوع من الأعمال البوليسية جرت العادة على أن يكون السرد محايداً يحتفظ بمسافة بين المشاهد وحقيقة ما يدور في عقول الشخصيات.

الحدث الرئيسي في الفيلم هو «الحفلة»، ويفترض أن متابعة المشاهد الجيدة لتحقيقات الضابط وحواره مع الشخصيات وشهادتهم على ماحدث في الحفلة سوف تأخذه تدريجياً من موقع الجاهل بما حدث إلى لحظة التنوير التي يكتشف فيها القاتل.

ولكن النهاية لا علاقة لها بكل ما رأيناه في الحفلة وكل ما دار في الحفلة لا علاقة له بشك الزوج في زوجته أو بخطته لخطفها وقتلها، وحتى الشخصية الرئيسية الأخرى في مثلث الخيانة، وهو أحد أقاربها، لم يكن في الحفلة ولا علاقة له بها.

ببساطة...هذه خدعة وليس سيناريو سينمائياً!

نفس الأمر ينطبق على «على جثتي»، فبعد الرحلة الطويلة التي نقطعها مع البطل لنتعرف على حياة معارفه من الداخل وحقيقة طباعهم وأخلاقهم، وبالمرة ندخل مجلس الشعب الإخواني السلفي وقصر الرئيس الذي يصبح ديكتاتورا، نتبين في النهاية أننا كنا نقف محلك سر، وأننا لم نضف شيئاً لما بدأنا به الفيلم.

وأعود أكثر إلى بداية مقالي: كنت أقول أن نقل «الثيمات» والموضوعات والقوالب والأنواع الفنية دون أن نفهمها وندرس جوهرها الدرامي يؤدي بنا إلى هذه المعالجات الفاشلة فنياً، الضحلة فكرياً وإنسانياً.



كامبوزيا بارتوفي

مهرجان برلين السينمائي 2013

«بناهي» حاضر رغم الغياب

خاص بالدوحة

المخرج الإيراني جعفر بناهي(1960ص-) ما يزال يحظى باهتمام عالمي. رغم التضييق المفروض عليه في بلده الأم، فإن أفلامه تلقى صدى ورواجاً بين النقاد والجمهور في آن معاً. ففي الطبعة الأخيرة من مهرجان برلين السينمائي (7 - 17فبراير)، حضر فيلمه الأخير «الستارة المسدلة» (الذي صوره خفية رفقة المخرج الإيراني الآخر كامبوزيا بارتوفي)، ونال عنه جائزة أفضل سيناريو. الفيلم نفسه يعتبر تتمة لفيلمه السابق «هذا ليس فيلماً»(2011)، الذي يحكي فيه صعوبات العمل كسينمائي في إيران، خصوصاً بعدما حكم عليه عام2010 بعدم التصوير والسفر خارج البلد عشرين سنة كاملة. جعفر بناهي، الحاضر الغائب، وصدور فيلمه الجديد، كانا الحدث الأهم في برلين الشهر الماضي، تزامناً مع إعلان لجنة التحكيم عن عودة سينما أوروبا الشرقية من الباب الواسع، بعد تتويج الفيلم الروماني «حالة طفل»، وهو الفيلم الروائي الطويل الثالث للمخرج كالين بيتر نيتز بجائزة «الدب الذهبي»، بأرقى جوائز المهرجان. الفيلم يؤكد عودة سينما رومانيا، إلى واجهة التظاهرات العالمية، ويحكي قصة عادية، في طابع درامي، تدور وقائعها بين أم وابن، ينتميان إلى الطبقة الميسورة في بوخاريست، حيث تحاول الأم جاهدة تجنيب ابنها دخول السجن. منذ فيلم «4 أشهر، 3 أسابيع ويومان»(2007) لكريستيان مونجيو، الحائز على السعفة الذهبية في «كان»، غابت رومانيا طويلاً عن المحافل السينمائية العالمية قبل أن تعود الشهر الماضي. لجنة تحكيم الطبعة الثالثة والستين من المهرجان، التي ترأسها المخرج والمنتج وونغ كار واي (هونغ كونغ) منحت جائزة «الدب الفضي» لفيلم «حلقة من حياة جامع الحديد» للبوسني دانيس تانوفيتش، وهو المخرج الذي اشتهر طويلاً بأفلامه الوثائقية، سنوات التسعينيات، عن حرب البلقان، وبفيلم «الأرض المحايدة»(2001). وحاز الأميركي ديفيد غوردن غرين على جائزة أفضل مخرج، عن فيلمه الأخير «برانس أفالانش»، وهو كوميديا درامية، شارك فيها بول رود وإيميل هيرتش. واقتسم البوسني نازيف موجيتش(بطل فيلم حلقة من حياة جامع الحديد) والتشيلية بولينا غارسيا (بطلة فيلم غلوريا) جائزتي أفضل تمثيل، رجالي ونسائي. فيما عادت جائزة المهرجان الخاصة للمصور الكازاخستاني عزيز شامباقييف (عن فيلم دروس انسجام)، وجائزة ألفريد بوير للفيلم الكندي «فيك وفلو شاهدا دبا» (من إخراج دونيس كوتي). وعرض المهرجان نفسه أفلاماً عربية، منها فيلم «الخروج للنهار» للمصرية هالة لطفي، والذي لاقى احتفاء مهماً السنة الماضية، في مهرجاني أبوظبي ووهران، إضافة إلى أفلام أخرى من دول مختلفة، دخلت المنافسة الرسمية، مثل «حياة طويلة وسعيدة» للروسي بوريس خلابنيكوف، «ذهب» للألماني توماس أرسلان، «الأرض الموعودة» للأميركي غاس فان سانت، «كامي كلوديل1915» للفرنسي برونو ديمون، فيما عرض فيلم «غراند ماستر» لوونغ كار واي، خارج المنافسة الرسمية. كما لم يغب النجوم عن الطبعة الأخيرة من مهرجان برلين، وذلك رغم برودة الطقس والثلوج التي رافقت أيام التظاهرة، والتي تعتبر واحدة من المناسبات الأقل بروتوكولية، مقارنة بمهرجاني «كان» و«البندقية» مثلاً. ففي برلين، التلاقي بين النجوم والجمهور يتم بشكل تلقائي، وعفوي، دونما الحاجة للجوء إلى إجراءات خاصة وصياغة قواعد تنظيمية استثنائية، غالباً ما تسلب بعض المهرجانات السينمائية طعمها، وشعبيتها.

والشعر يقتل مثل السيف أحياناً

نزار عابدين

كثيرون هم الشعراء الذين كانت أشعارهم سبباً في موتهم أو بالأحرى مقتلهم، منهم بشار وابن الرومي ودعبل ووضاح اليمن والمتنبي وآخرون، ويهمنا منهم شعراء الغزل، وأبرز مثال - وإن لم يكن الأشهر - سحيم عبد بني الحسحاس، ولاحظوا الظلم حتى في اسمه.

أخباره متضاربة، ومنها ما لا يقبله العقل والمنطق، فقد كان عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - قاسياً على الشعراء، فمنعهم من الغزل(حتى إن حميد بن ثور تغزل بشجرة) ومن الهجاء وقصة سجنه الحطيئة حين هجا الزبرقان معروفة، فكيف نقبل أن يسمع شعر سحيم فلا يقول سوى: إنك مقتول؟:

وبِتنا وِسادانا إلى عَلَجانَةٍ وحِقْفٍ تَهاداهُ الرِّياحُ تَهاديا
تُوَسِّدُني كَفّاً وتَثني بِمِعْصَمٍ عَليَّ وتَحوي رِجلَها من وَرائيا

والبيتان من قصيدة طويلة مطلعها:

عُمَيْرَةَ وَدِّعْ إن تجَهَّزتَ غاديا كفى الشيبُ والإسلامُ للمرءِ ناهيا

قيل إن عمر رضي الله عنه قال: لو قلت شعرك كله مثل هذا لأعطيتك عليه، فهل سمع عمر المطلع دون الأبيات الأخرى الفاحشة؟ وقيل إن رسول الله صلى الله عليه وسلم سمع البيت فقال: كفى الإسلام والشيب للمرء ناهيا، فهل كان سحيم شاعراً في زمن النبي؟ وعرض سحيم على عثمان فأبى شراءه وقال: «إنما حظ أهل العبد الشاعر منه، إن شبع أن يشبب بنسائهم، وإن جاع أن يهجوهم»، فاشتراه أحد بني الحسحاس. وكان سحيم قبيحاً، وفي هذا يقول:

أتيتُ نساءَ الحارثيين غدوةً بوجهٍ بَراهُ اللهُ غيرَ جميلِ
فشبَّهْنني كلباً ولستُ بفوقِهِ ولا دُونَهُ إنْ كانَ غيرَ قليلِ

فكيف نقبل أن ينادي سادته حين أدرك أنهم قاتلوه: يا أهل الماء، ما فيكم امرأة إلا قد أصبتها إلا فلانة فإني على موعد منها؟ وكيف يقول:

شُدّوا وَثاقَ العَبدِ لا يُفْلِتْكُمُ إنَّ الحَياةَ مِنَ المَماتِ قريبُ
فلقد تَحَدَّرَ من كريمةِ بعضِكُمْ عَرَقٌ على ظهرِ الفِراشِ وطِيبُ

كان مجاهراً بالفاحشة، يتحدى سادته بنسائهم، لم يخَف الموت وهم يقودونه ليقتلوه، إذ نظرت إليه امرأة فضحكت به شماتة، فنظر إليها وقال:

فإنْ تضحكي مِنّي فيا ربَّ ليلةٍ تركتكِ فيها كالقَباءِ المُفرَّجِ

ذكر الرواة أسباباً كثيرة لقتله، تتفق كلها على أنه تغزل بنساء السادة غزلاً فاحشاً، فمنهم من قال إن ابنة سيده البكر عشقته وأوصته أن يدعي المرض، ليخرج أبوها بالإبل إلى المرعى فيخلو لهما الجو، وسمعه أبوها ينشد:

يا ذِكْرَةً مالَكَ في الحاضِرِ تذكُرُها وأنتَ في الصَّادِرِ
مِن كُلِّ بيضاءَ لها كَعْثَبٌ مِثلُ سَنامِ البَكْرَةِ المائرِ

وعرف أبوها الحقيقة، وشاور قومه، فوافقوه على قتله. ومنهم من قال إن أخت أحد السادة عشقته، فلم يكن يعشق أيّاً منهن، وإنما يبحث عن اللذة، ومرضت الفتاة فقال:

ماذا يُريدُ السَقامُ مِن قَمَرٍ كُلُّ جَمالٍ لوَجهِهِ تَبَعُ
غَيَّرَ مِن لونِها وصَفَّرَها فزيدَ فيهِ الجَمالُ والبِدَعُ
لو كانَ يَبغي الفِداءَ قُلتُ لهُ ها أنا دونَ الحَبيبِ يا وَجَعُ

وطال تشبيب سحيم الفاحش بنساء قومه بمثل قوله:

وكَمْ قد شَقَقْنا من رداءٍ ومِطْرَفٍ ومن بُرقعٍ عن طَفْلةٍ غيرِ عانسِ
إذا شُقَّ بُرْدٌ شُقَّ بالبُردِ بُرقُعٌ دَوالَيْك حتَّى كُلُّنا غيرُ لابِسِ

ولا بدَّ أن نتساءل: هل من حق سادته أن يقتلوه دون علم ولي الأمر؟ وهل يجوز أن يقتلوه بإحماء الأغصان الخضراء من شجر العرفج في النار، ثم جلده بها حتى الموت؟ لقد أوصى الإسلام بالرفق في ذبح الحيوان«فإذا ذبحتم فأحسنوا الذبحة» فهل كان سحيم عندهم أقل من الحيوان؟



دارينا الجندي لـ «الدوحة»:

المرأة العربية كبقية نساء العالم تعاني من العقلية الذكورية

أوراس زيباوي-باريس

لمع اسم الممثلة والكاتبة اللبنانية-السورية دارينا الجندي في فرنسا بعد تقديمها مسرحيّة بعنوان «اليوم الذي توقّفت فيه نينا سيمون عن الغناء» والتي قدمت أيضاً في بعض المدن الأوروبية والأميركية. وها هي الآن تقدّم، على خشبة مسرح «لابروبير» في باريس، عملاً مسرحياً جديداً كتبت نصه بنفسها وهو بعنوان «ما مارسيّيز»، أي «نشيدي الوطني الفرنسي»، وهو من إخراج الفرنسي ألين تيمار.

بعد باريس، سينتقل هذا العرض إلى العديد من المدن الفرنسية والأوروبية. وكان نصّ المسرحيّة قد صدر في كتاب يحمل العنوان نفسه ضمن سلسلة مسرحية صادرة عن منشورات «لي كاتر فان»، كما صدر نصّ عرضها الأول «اليوم الذي توقفت فيه نينا سيمون عن الغناء» عن دار «آكت سود» في العاصمة الفرنسية وترجم إلى تسع لغات.

التقت «الدوحة» دارينا الجندي وكان لنا معها هذا الحوار:

في مسرحيتك الجديدة، كما في عرضك المسرحي الأول، أنت بمفردك على الخشبة وتؤدّين شخصية امرأة عربية تدعى نون تتحدث عن أوجاعها وعن الظلم الذي لحق بها، بينما تؤكّد على إصرارها على العيش بكرامة وحرية. ما هي الرسالة التي أردت إيصالها من خلال عملك الجديد؟

- بطلتي تدعى نون كما أشرت، والنون هي حرف النسوة وليست صدفة أنني اخترت لها هذا الاسم. إنها إمرأة عربية تعيش في حالة ثورة دائمة ولا تستطيع أن تلتزم الصمت. تريد أن تصرخ ضد كل أشكال التمييز الذي تعاني منه النساء في الشرق وفي الغرب على السواء.

أنت أيضاً من كتب نصّي العرضين المسرحيين المستوحيين من سيرتك الشخصية، كيف جئت إلى الكتابة المسرحيّة؟

- بدأت رحلتي مع نون في مسرحيّتي الأولى «اليوم الذي توقفت فيه نينا سيمون عن الغناء»، وقد أستمر معها في رحلة ثالثة أو حتى رابعة. هنا أحب أن أشير إلى تأثّري بالممثل الفرنسي المعروف فيليب كوبير الذي قدّم ولمدة عشر سنوات عرضاً مسرحياً بعنوان «رواية الممثل»، وكان مستوحى من سيرته الشخصية، وقد كتب النص بنفسه متناولاً أحداثاً متنوعة تغطّي المرحلة الممتدة بين الخمسينات والسبعينات من القرن الماضي. حظيت مسرحيته بنجاح كبير كرّسه كأحد أهمّ الممثلين في فرنسا.

تابعت نتاج فيليب كوبير واستوعبت طريقة عمله وأسلوب مزجه بين الذاتي والفنّي والثقافي. هكذا ولدت شخصية نون بطلة مسرحيتي الأولى، ثم اكتملت ونضجت في العرض الذي أقدمه حالياً في باريس.

تنطلقين في المسرحيّتَين من تجربتك الذاتية وتتناولين مجموعة من القضايا العامة ومنها تلك المتعلقة بالمرأة العربية، وهو موضوع حساس وملتبس في الغرب. إلى أي مدى تعتبرين أنّ الطريقة التي تقدّمين فيها هذه القضية تساهم في إجلاء صورة المرأة العربية في الخارج وإعطائها بعداً أكثر موضوعية؟

- كما قلت، بطلتي نون إمرأة لا تستطيع أن تصمت، فهي تتحدث إلى جمهورها عن الثورة التي تعتمل في داخلها. ونون التي ولدت ونشأت مثلي في العالم العربي كانت تبحث عن أمكنة تستطيع أن تعبر فيها عن نفسها بحرّية. لقد سافرت إلى دول عدّة منها الولايات المتحدة الأميركية، لكنها اختارت أن تستقر في باريس لما تقدمه لها من حرية وحياة ثقافية واجتماعية. غير أنها في موطنها الجديد اصطدمت بالعقلية السائدة



التي تتعامل مع العالم العربي انطلاقاً من الأفكار المسبقة و«الكليشيهات» المهيمنة على وسائل الإعلام.

في عروضي المسرحية، أتوجّه إلى جمهوري وأقول له: رجاءً لا تضعني في القوالب الجاهزة. أنا قادمة من عالم متنوّع بشخصياته وثقافاته. المجتمعات العربية شبيهة بالمجتمعات الأخرى في العالم، ونعثر فيها على المتسامحين والمتعصبين، المؤمنين والملحدين، المتعلّمين والأميين... المرأة العربية كبقية نساء العالم تعاني من العقلية الذكورية، كما تعاني من التمييز في سوق العمل وداخل الأسرة، وعليها أن تنتزع حقوقها بنفسها.

ما هو إذاً الأسلوب الذي تعتمدين عليه من أجل إيصال رسالتك إلى الجمهور الغربي بصورة عامّة والفرنسي بالأخصّ؟

- بطلتي نون تتحدث بعفوية ولا تتفلسف، كما يقال باللهجة العامية اللبنانية. تعبّر عن مشاعرها وأفكارها ببساطة وروح ساخرة ولا تتردد في اللجوء إلى النكات. باختصار، إنها تريد أن تصل إلى قلوب والناس وعقولهم. أعتقد أنني نجحت في ذلك. في مهرجان «أفينيون» المسرحي، حلّت مسرحية «اليوم الذي توقفت فيه نينا سيمون عن الغناء» في المرتبة الثالثة من حيث استقطاب الجمهور، أما مسرحية «ما مارسييز» (نشيدي الوطني الفرنسي) فقد احتلّت المرتبة الثانية عندما عرضت في الصيف الماضي في مهرجان «أفينيون» أيضاً. وبفضل هذا النجاح أتيح لي أن أعرضها في مسرح خاص في باريس ولمدة موسم كامل. أنت تعرفين أنّ الشروط المفروضة على الفنانين لعرض مسرحياتهم بشكل موسمي ليست سهلة على الإطلاق، وأوّلها تأمين جمهور كل مساء حتى لا يتعرّض المسرح للخسارة.

تشيرين في المسرحيّة وبالأسماء إلى نساء عربيات رائدات ومنهن مي زيادة وهدى شعراوي ونبوية موسى... ما الذي يربطك بهذا النوع من النساء؟

- سبق أن ذكرتُ أنّ بطلتي نون تتحدث عن رفضها للواقع الذي تعيشه، وتجربتها لا تأتي من فراغ، بل هي تكمّل مسيرة آلوف النساء العربيات اللواتي ناضلن من أجل كرامة العيش. أنا أتواصل معهنّ باستمرار حتى لو كنّ اليوم جزءاً من الماضي. تربطني علاقة خاصة بمي زيادة وقد ألّفت بالفرنسية رواية عن سيرتها التي افتتنت بها، وستصدر عن دار «غراسيه» في باريس.

بموازاة قضية المرأة، تحضر في عرضك الجديد قضية المهاجرين إلى أوروبا والصعوبات الكبيرة التي يواجهونها للحصول على الإقامة وعلى جنسية البلد المضيف. هنا تروين للجمهور تجربتك الخاصة في هذا المجال وترافق صوتك موسيقى النشيد الوطني الفرنسي، كما نسمعك تنشدينه بنفسك من حين إلى آخر...

- عندما عرضتُ المسرحية في مهرجان «أفينيون» لاقت تغطية واسعة في الصحافة الفرنسية ومنها جريدة «لوموند» التي روت كفاحي من أجل تأمين جميع الأوراق اللازمة للحصول على الجنسية الفرنسية، كما روت فشلي في الحصول عليها بعد أن رفضت السلطات المعنية أن تعطيني إياها بحجة عدم استكمالي لجميع الشروط المطلوبة على الرغم من معرفتي باللغة والثقافة الفرنسيتين وحضوري في المشهد الثقافي الفرنسي. في النهار نفسه لصدور مقال جريدة «لوموند»، اتصلت وزارة الداخلية الفرنسية بالمسرح الذي أقدّم فيه المسرحية وطلبت منّي أن أعيد تقديم طلبي. كذلك اتصل بي وزير الثقافة السابق جاك لانغ وعرض مساعدته. اليوم، أصبحت فرنسية، لكنني لم أعدّل نهاية المسرحية وبطلتي نون ما زالت تكافح من أجل شرعية إقامتها. فالقضية ليست قضية دارينا الجندي الشخصية بل هي قضية عامة تطال ألوف المهاجرين، وأنا أريد أن أكون صوتهم في فرنسا. أروي لكِ هذه التفاصيل لأبيّن ردود الفعل الإيجابية، وكيف يمكن للفنّ أن يكون له دور في إسماع الصوت العربي المختلف في أوروبا.

بالعودة إلى موضوع المرأة، أنت تتحدثين في مسرحيتك أيضاً عن النساء المهاجرات وعن موضوع الهوية الثقافية المطروح بحدة اليوم في فرنسا، ما موقفك بالنسبة لهذه القضية؟

- قلتها في مسرحيّتي وكرّرتها في اللقاء الذي دعتني إليه وزيرة حقوق المرأة نجاة بلقاسم-فالو للحديث عن دور الفنّ في دعم قضايا المرأة اليوم: الهوية الثقافية بالنسبة لي هي أمر ينفصل عن الدين. في مسرحيتي، أنتقد مظاهر العودة إلى الهويات المغلقة لدى فئة من المهاجرين العرب والمسلمين، وأعزو ذلك لسببين: أولهما فشل الدولة الفرنسية في دمجهم وإعطائهم الفرص اللازمة للانخراط في المجتمع، وثانيهما مما أتاح للمتطرفين ملء الفراغ الذي تركه المثقفون. أتحدث في مسرحيتي أيضاً عن نتاج المثقفين الطليعيين الذي أتمنى أن يعرّف بهم في الضواحي ومنهم قاسم أمين، ومحمد عبده، ونصر حامد أبو زيد. وأحلم باليوم الذي توزّع فيه كتبهم على أبناء المتحدّرين من أصول عربية فيساهم ذلك في منحهم هوية ثقافية مفتوحة على هموم العصر وقادرة على مواجهة تحديات المستقبل.



محمد المخزنجي

تنكيل النور

ضربة فأس بين كومتي تراب مِن الكومات الصغيرة المتناثرة بكثرة على اتساع الحديقة المخرَّبة تكشف عن نفق يسع لتمرير قبضة يد لكنها لا تدل على مدى امتداد هذا النفق تحت سطح الأرض. ضربة أخرى بين كومتي تراب تاليتين تؤكد أن النفق الأول ما هو إلا جزء من شبكة أنفاق تتشعب تحت أرض الحديقة التي تشعثت خضرة عشبها. مَنْ حفر كل هذه الشبكة دون أن يظهر له أثر؟ فجأة تنبثق نافورة تراب صغيرة في طرف بعيد من الحديقة تتحول إلى كومة جديدة. لابد أن الحفار هناك ينثر التراب من جوف الأرض إلى سطح العشب. أذن بشرية تلتصق بالأرض فتلتقط صوت نهش التراب في الأعماق وتمضي متعقبة الصوت حتى تنطلق صيحة المتعقِّب: «هنا». وبسرعة يغوص جاروف في البقعة التي أشار إليها صاحب الصيحة وينتزع كتلة من أرض الحديقة يطرحها جانباً فتتفتت تراباً. ومن الفتيت يبرز حفار الأنفاق ناثر التراب بحجم جرد ضئيل غريب الهيئة. تسرع يدٌ خبيرة لتحيط بجسمه كثيف الفراء الرمادي المزرق تاركة قوادمه غريبة الأكف والمخالب ورأسه الصغير المخيف خارج الإحاطة. رأس بلا عينين ولا أذنين وبأنف مدرَّع مستدق طويل كأنه مجرد بوز أصم. وتحت البوز ينفتح فم كبير بأسنان فالجة قارضة حادة ومدببة الرؤوس.

إنه أشهر سكان تحت الأرض مستوطني بطن التراب الطري في البساتين والمزارع والحدائق ومراعي العشب. مخلوق ميسَّر لما خلق له من عيش في الكتمة والعتمة والصمت. ما جدوى العينين فلتنقرضا وتتحولا إلى محض ثقبين مطمورين بالفراء الكثيف لتحجبا بصيص النور إن تسلل إلى الخِباء أوْهَى شعاع من النور. والأذنان أيضاً ما جدواهما في ذلك الوسط الأصم الكاتم للصوت؟ فلتذبلا ويكسو ما بقى من فتحتيهما جلدٌ فوقه شعرٌ فوقهما تراب على تراب. لكن رحمة التيسير لا تترك هذا المخلوق أعزلَ في هذا العماء والصمم. بوزه المتطاول المدبب تغطيه آلاف الشعيرات الحسية الدقيقة. وتجعله يدرك ما بقربه باللمس. أما البعيد فيستشعره بقدرة فذة على التقاط أخفت ذبذبات الحركة فوق الأرض أو تحتها. من أشباهه ما يسمَّى «النهبي» ويعيش في رمال الصحراء وتبدو حركته السريعة المنسابة تحت سطح الرمال كما لو كان يبحر فيها أو يطير. يمتلك حاسة سمع خاصة إذ يفطن إلى وجود فرائسه وقبوع مفترسيه بالتقاط أصواتهم وهو غائص في الرمل الذي يوصل الأصوات في الصحارى بأجلى مما في الهواء. ثمة من يخرِج «النهبي» من زمرة النوع الثديي





الشائع لحفاري الأنفاق لأن له خواص دم الزواحف الذي تتغير حرارته ما بين لهيب النهار القائظ وبرد الليل القارس في الصحراء. والنوع نجمي الأنف يكاد يخرجه المختصون أيضاً من هذه الزمرة. فهو يجيد السباحة في الماء لأنه يحفر أنفاقه تحت قاع المستنقعات والبرك ويستخدم أنفه المنجَّم ذا الإحدى وثلاثين شعبة متحركة في الشم والتنوق. ينفخ فقاعات لصق أنفه تصيد جزيئات الروائح فيشم ويتنوق بهذا الأنف. ويبقى النوع الشائع متفرداً بخصيصة الاعتماد على اللمس والجس بأنف يكاد لا يشم وكيان شديد الحساسية للموجات الاهتزازية في باطن الأرض مهما شحبت. يقرنه البعض بجهاز كشف الذبذبات تحت الأرض GEOPHONE الذي طوره الجيش الأميركي لاكتشاف دبيب قوات المقاومة الفيتنامية في شبكة أنفاقها السرية تحت معسكرات المارينز أثناء حرب فيتنام. ولعل ابتكار الجهاز كان مستلهماً من قدرات هذا الكائن؟!

كائن لا يكف عن الحركة والالتهام. يحفر ويأكل. ويحفر ويأكل. فهو بينما يشق طريقه صانعاً أنفاقه دون كلل في الليل كما في النهار وبمعدل يصل إلى عشرين متراً يومياً تتساقط من سقف وجوانب أنفاقه ديدان الأرض. غذاؤه المفضل الذي يلتهم منه يومياً ما يعادل نصف وزنه وبسرعة تكاد لا ترصدها العين البشرية. ثلاث قضمات في الثانية الواحدة. وهذه القضمات البارقة ليست كل شيء فكل قضمة تكون مسبوقة باعتصار خاطف عجيب من كفين أعجب فيخرج التراب من بطون الديدان التي تأكل وتخصب التربة ليبقى للحفار منها البروتين ولا تتلبك أمعاؤه. وعندما تكون هناك وفرة من ملكات تخصيب التربة هذه في مواسم الخريف والشتاء البليلة يقوم الحفار الحاذق بأدهش تصنيع غذائي وتخزين احتياطي لمواسم الندرة والجفاف واحتياجات الأنثى طوال فترة الحمل والولادة والإرضاع. تفرز أفواه حفار الأنفاق لعاباً يحتوي على مادة مخدرة تشل حركة الديدان فيقضم رؤوسها حتى لا تفسد ثم ينقلها إلى غرف التخزين! وتكون مستودعات غذاء الطوارئ هذه قريبة من غرف أخرى فسيحة بحجم كرة قدم ومبطنة بعشب جاف مجلوب في الليل من سطح الأرض تسمى غرف «التعشيش». غرف التزاوج الذي لا يمتد هنيهات يغادر بعدها الذكر المستضاف على الفور لتخلو الأنثى إلى نفسها. شهر من الحمل وشهر من الإرضاع بعد ولادة ما يتراوح بين اثنين وستة أفراد من الحفارين الجدد كل عام. يولدون مجردين من الشعر الذي ينمو ويتكاثف بعد ثلاثة أسابيع وبعد الأسبوع الرابع أو الخامس يشتد عودهم ويكون عليهم أن يخرجوا إلى سطح الأرض ليختار كل منهم بقعة يبدأ منها حفر نفقه الخاص بعيداً عن الأبوين والإخوة والأقارب وقد هُيِّئ بأقسى أدوات القدرة على العيش في انفراد!

فيما تكون أرجل هذا الكائن الخلفية قصيرة وذيله قصيراً تتطاول قوادمه وتتفلطح راحاتها وتكتسي بواطنها بجلد سميك أجرد وتبرز من أطرافها ستة أصابع في كل كف. ولا يكون الأصبع الزائد سوى شظية عظمية في الطرف الخارجي للكف تدعم كفاءته ليعمل كجاروف وشوكة حقل ومنراة معاً. شوكة تنغرس شفراتها في الطمي وجاروف يغوص ومنراة تنحي الردم جانباً أو تنثره عبر أنفاق رأسية تنفتح على سطح الأرض. وتتكون الكومات التي تكشف عن وجود هذا الحفار تحت الأرض وتتسمى باسمه «تلال الخلد MOLE HILLS ». كومات بقدر ما تيسر عليه فعالية الحفر بقدر ما توقع به إذ تدل عليه وتكشف عن وجوده.

وها هو واحد منها ممسوك في قبضة صياد بشريٍّ أريب. يتعجب الصياد من غرابة منظر صيده لكنه لا يكرهه. يدرك أنه لا يأكل جذور مزروعاته ولا يسيء إليها بل يفيدها بتهوية باطن التربة بشبكات أنفاقه. لكنه في الوقت ذاته الذي يفيد يضر عندما يغدق موسم الأمطار وتتحول هذه الأنفاق إلى قنوات مائية تخنق بالبلل الزائد جذور النباتات. أما أكثر مايسوء الصياد من صيده فهو تشويه مسطحات العشب الخضراء المشذبة بكومات التراب المنثور. ولا شعورياً تضغط قبضة الصياد على أسيرها فيتملَّص. تملُّص لا يوحي بمجرد الرغبة في الإفلات بل ينبئ عن معاناة بالغة كأنه يتعذب في الهواء الطلق وبهرة النور.

وهو بالفعل يتعذب. فالنور الذي لا يراه يشعل ظلمة بصره بسواد مومض يخيفه. والهواء الطلق الغني بالأوكسجين فوق طاقة احتماله. دمه مهيأ بنوع من الهيموجلوبين ذي القدرة الاستثنائية على حمل كثير من ثاني أكسيد الكربون واستعداد متواضع لاحتمال المزيد من الأوكسجين. فهو في باطن الأرض قادر على إعادة تدوير زفيره لتكفيه أقل كمية من الأوكسجين المتسرب من سطح الأرض عبر مسام التربة أو أنفاق نثر التراب الرأسية القصيرة التي يطهر بها أنفاقه الأفقية الطويلة. لا يؤذيه المزيد من ثاني أوكسيد الكربون بل يحييه! وهو في مأزق اختناقه في الهواء الطلق يتملص ويعض. يعض الهواء المتذبذب بحركة لا يعرف ما وراءها ويعض أي شيء يقترب منه أو يلمس خطمه. يفتح قوس فمه البشع ويعض فيثير شفقة صاحب القبضة التي تحيط به. يطلقه.

على الأسفلت يبدو الخلد كما جرذ ضائع غريب وكأنه يركض على سطح صفيح ساخن. يجري على غير هدى قاطعاً جريه بالانعطاف في غير اتجاه. هنا وهنا وهنا. ينعطف ويجري. وينعطف ويجري. وكلما صادفه نتوء يفتح فمه ويعض. وأخيراً يعبر الأسفلت ويصل إلى المرج فيغوص في خضرة العشب باحثاً عن بقعة من تراب. يحفر بقوادمه المكففة ذات الأصابع والمخالب. يحفر يحفر يحفر ناثراً التراب من حوله صانعاً بداية نفقه المتجه إلى مستراحه المظلم الكتيم. باطن الأرض!



عيد «العدد» احتفاء بالعبقرية

عبدالله الحامدي

للعدد (3,14) «pi» عيدُه أيضاً، وفي 14 مارس/آذار الحالي سيبلغ عمر هذا العيد ربع قرن، لكن الاحتفال به لايزال مقتصراً على الأوساط الأكاديمية، ونخبة النخبة من علماء الرياضيات والفيزياء.

وبخلاف أعياد أخرى، مثل عيد الحب الذي يسبقه بشهر واحد (14 فبراير/شباط)، وينتشر كالنار في الهشيم خصوصاً بين أجيال الشباب، فإن عيد العدد «pi» π لايزال مجهولاً لدى عامة الناس في العالم.

هل هذا يعني أن العاطفة تتسيد على العقل حتى في عصرنا الحالي؟

أم أن الإنسان بطبعه يأنف الخضوع لطقس الأرقام، حتى لو كان عيداً توزع فيه قوالب الكعك والبيتزا والشكولاتة وسط مشاعر كرنفالية .. فما معنى البهجة إن كان مصدرها مجرد رقم افتراضي اكتشفه عالم رياضيات منذ أربعة قرون، هو ويليام جونز عام 1706، محاولاً حساب نسبة محيط الدائرة إلى قطرها، فخرج له رقم ثابت لا يتغير هو: 3,14 ؟!

لكن التاريخ (14 مارس) يصادف ذكرى ميلاد ألبرت أينشتاين، كما يتطابق كذلك مع استخدام أينشتاين للعدد pi في نظريته النسبية.

لم يعد أحد يذكر جونز، فيما ظلت وجوه أساتذة الرياضيات تلاحق ذاكرة الطلبة برمز شهير هو «pi»، أو «بي» بالعربية، الذي يشير إلى الرقم الأعجوبة في هندسة الدوائر، إلى أن جاء عالم الفيزياء الأميركي لاري شاو قبل 25 سنة، وتحديداً يوم 14 / 3 (لاحظ النسبة)، ليطلق هذا الرمز، ويعلن مع مجموعة من أصدقائه في مدينة سان فرانسيسكو بدء الاحتفال باليوم العالمي للعدد، ناثراً بهجته المحسوبة بدقة شديدة، ولا متناهية في الوقت نفسه، حيث إن «بي» هو عدد تقريبي، أرقامه مستمرة إلى ما لا نهاية، بعد الفاصلة.

لكن هل تقف أسرار «العدد» عند هذه النتيجة الحسابية، وقد أصبحت بديهية في عالم واسع تزداد معارفه لحظياً باتساع الكون؟

لقد حاول الإنسان دائماً فك الألغاز المحيطة به بحثاً عن الحقيقة، لكنه اصطدم بأخرى أشد غموضاً، منذ أن بدأ يتطلع بالعين المجردة إلى قبّة السماء، وكلما أوغل فيها ازدادت دهشته وحيرته، التي بلغت منتهاها حين جاء «أبو النظرية النسبية» ألبرت أينشتاين (1879 - 1955)، وللمصادفة البحتة وافق ميلاده يوم 14 مارس، ليخلص إلى أن الإنسان يمكن أن يسافر إلى الماضي، بعد أن يخترق سرعة الضوء البالغة (299,792,458 متراً في الثانية)، فيعود تدريجياً إلى الوراء، إلى الأزمنة الغابرة، مثبتاً ذلك علمياً، لكنه عجز عن تطبيقه عملياً!

سرعة الضوء مهما كانت خاطفة ليست سوى رقم، وعمر الإنسان مهما طال ليس سوى رقم، وعمر الكون في المحصلة ما هو إلا رقم .. وفي القرآن الكريم، يقول الله، جلّ جلاله: «هو الذي جعل الشمس ضياء والقمر نوراً وقدره منازل لتعلموا عدد السنين والحساب ما خلق الله ذلك إلا بالحق يفصل الآيات لقوم يعلمون»، (سورة يونس، الآية 5)، وقال أيضاً: «لقد



أحصاهم وعدّهم عدّا»، (سورة مريم، الآية 94).

بعض الباحثين في العصر الحديث تبحّر في مسألة العدد في القرآن الكريم، انطلاقاً من أسرار العلاقات الرياضية المختزنة فيه، مثل: مغزى عدد السور (114) وعدد الآيات (6236) وعدد السور التي تبدأ بالحروف الهجائية المقطعة (29).

وقد توصل الباحث الأردني عبدالله جلغوم إلى نتائج منهلة عبر بحثه الطويل في «الإعجاز العددي للقرآن الكريم»، كل واحدة منها تحتاج إلى وقفة تأمل، منها ما أشارت إليه الآية الكريمة «عليها تسعة عشر»، (سورة المدثر الآية 30)، وما تكتنفه من أسرار بدءاً من تطابق العدد (19) مع عدد حروف البسملة: «بسم الله الرحمن الرحيم»، وليس انتهاء بمضاعفات هذا العدد، وعلاقته بترتيب مجمل القرآن الكريم من سور وآيات وحروف ومعان ودلالات.

وفي اللغة العربية الجميلة والجليلة، لغة القرآن الكريم، ما لا يحصى من الأسرار العددية، أولها عدد الحروف العربية التي تبلغ 28 حرفاً، وهي من مضاعفات الرقم 7، الذي ينطوي على عجائب منهلة، ليس في الثقافة العربية فحسب، بل في كل الثقافات والأديان، فهناك سبع سموات وسبع أرضين وسبعة أيام، وقد وردت في القرآن الكريم سبعة مواضع للسجود وسبع سنابل وسبع بقرات، وفي الحديث الشريف: «سبعةٌ يظلهم الله بظله يوم لا ظل إلا ظله»، كما أن شهادة الإسلام قائمة على سبع كلمات: «لا إله إلا الله محمد رسول الله».

ولعل الباحث في مكانة العدد وقيمته عبر ثقافات الشعوب يعجب متسائلاً: كيف لم يحتفل العرب بالعدد ويجعلوا له عيداً قبل غيرهم؟ بل لا أحد يختلف اليوم حول دورهم في علم الرياضيات، فالعالم العربي الإسلامي محمد بن موسى الخوارزمي (780 - 850) هو من اخترع «الصفر» في الحساب، وكان يعمل في «بيت الحكمة» ببغداد، في عهد الخليفة العباسي «المأمون» إبّان العصر الذهبي للحضارة العربية الإسلامية، وقد أعاد كتابة «السند هند» للعالم الفلكي الهندي براهما جوبتا، كما ألف كتاب «الجبر والمقابلة» الذي ترجم إلى اللاتينية، ومنذ ذلك الحين عُدّ الخوارزمي مؤسس علم الجبر.

ومما يثير العجب في هذا السياق أن «الأعداد» دخلت في نسيج الحياة الروحية والنفسية لدى العرب منذ القدم، مثلما هي كذلك لدى الشعوب الأخرى في الأرض، وإن كان العرب أكثر كلفاً بالأرقام، حتى أنهم اخترعوا «حساب الجمل»، حيث لكل حرف أبجدي رقم يعبر عنه، وثمة أرقام يتفاءلون بها وأخرى يتطيّرون منها، كالأرقام الزوجية مثلاً، ويقال: إنهم سمّوا «ألف ليلة وليلة» لهذا السبب، حيث زادوا «ليلة واحدة»، حتى لا تقتل شهرزاد في خاتمة تلك الحكايات الأسطورية الرائعة.

في الأدب نقع على أمثلة باهرة للعلاقة اللطيفة التي بناها الشعراء العرب مع العدد، وطريقة تعاملهم النكية في استلهامه وتوظيفه جمالياً، ولا أدلُّ على ذلك مثل القصيدة الشهيرة للشاعر الجاهلي امرئ القيس (520 - 565) الملقب بالملك الضليل، حين كان يلاعب حبيبته «الشطرنج»، ممرراً رسائله العاشقة عبر حرب ضروس على رقعة الشعر الذهبي، معيداً تشكيل العدد «مئة» على طريقته الخاصة:

تعلّقَ قلبي طفلةً عربيةً

تنعّمُ في الديباج والحلي والحللْ

فقبلتها تسعاً وتسعين قبلةً

وواحدةً أخرى وكنت على عجلْ

في الواقع لا يمكن حصر المسوغات التي تدفع البشر للاحتفال بالعدد، وهم يحسبون كل شيء في رحلة حياتهم، بما في ذلك أعمارهم وخبراتهم وتجاربهم والأحداث الصغيرة والكبيرة التي مرّوا بها أو مرّت بهم، وفي كل عام يحرقون عدداً من الشموع في ذكرى ولادتهم، سواء أكانت الذكرى مثيرة للحزن أم للفرح؟

وما ينطبق على الأفراد ينطبق على الشعوب والأمم، وهي تسعى للولادة والنهوض من جديد، فتطوي صفحات لتفتح صفحات أخرى، ورغم المرارات التي تشوب ذلك، والدماء الغزيرة التي تسيل، يسجل التاريخ أرقاماً عابرة ومعبرة عن ثورات شعبية عارمة مثل 17 ديسمبر (تونس) و25 يناير (مصر) و11 فبراير (اليمن) و17 فبراير (ليبيا) و15 مارس (سورية)، تاريخاً مطرزاً بأعداد!



البصمة الإيكولوجية

د.أحمد مصطفى العتيق

يمثل مفهوم «البصمة الإيكولوجية» Ecological Foot-print المفهوم الأحدث في مجال البيئة على الرغم من أن جذوره التاريخية تعود إلى السبعينيات من القرن العشرين، فعندما انعقد مؤتمر الأمم المتحدة للبيئة الإنسانية سنة 1972 في مدينة ستوكهولم بالسويد (أول مؤتمر دولي حول البيئة)، أعاد المؤتمر تعريف البيئة على أنها: «مخزون المصادر الطبيعية المتوافرة في أي وقت من أجل تلبية احتياجات الإنسان»، أما عملية التنمية فقد عرِّفت على أنها: «عملية استخدام تلك المصادر بهدف زيادة رفاهية الإنسان أو على الأقل المحافظة على مستواها». والواقع أن كلاً من الأهداف البيئية والأهداف التنموية ليست متعارضة، ولكنها مكملة لبعضها البعض، أما مقولة (إما التنمية وإما البيئة) فهي خيار غير منطقي.».

وعلى الرغم من ظهور المفهومين بشكليهما المستحدثين، إلا أن البحث عن مفاهيم جديدة للتنمية أكثر اتساعاً واستيعاباً لقضية الموارد لم يتوقف أبداً، ذلك أن القضية الأساسية تتركز في الربط بين التنمية وحدود قاعدة الموارد الطبيعية المتاحة، وتلعب فيه الاعتبارات البيئية دوراً مركزياً. ومن ثم ظهر مفهوم التنمية الإيكولوجية سنة 1973 والتنمية بدون تدمير1974 - 1975، وبدائل التنمية وأساليب الحياة 1978 – 1979، ومصطلح التنمية المستدامة 1982، ومستقبلنا المشترك 1987.

وفي بداية التسعينيات من القرن العشرين بدأ باحثون في جامعة كولومبيا بقياس مساحة الأرض المطلوبة لتزويد السكان بالموارد بشكل عام بناء على معدلات الاستهلاك المتباينة جغرافياً، وكذلك المساحة التي يتطلبها امتصاص نفاياتهم. وقد أطلق على هذه الطريقة المبتكرة (البصمة الإيكولوجية) وتقاس بالهكتار. وفي بعض الدول مثل الولايات المتحدة الأميركية تعتبر البصمة الإيكولوجية أكبر من مساحة البلاد نفسها بسبب اعتمادها الكامل على الواردات أو بسبب الاستغلال الجائر لمصادرها وقدرتها على امتصاص النفايات. وقد خرج الباحثون في الجامعة بنتيجة مؤداها أن الموارد المطلوبة لتأمين مستوى معيشة مثل الذي يتمتع به الأميركي أو الكندي لكل سكان العالم يتطلب ثلاثة أضعاف كوكب الأرض بالإضافة إلى الكوكب الحالي الذي نعيش فيه. وأكدت هذه الدراسة أن البصمة البيئية للولايات المتحدة تستحوذ على أكثر من 20٪ من المساحة الكلية لكوكب الأرض.

وعليه فإن البصمة الإيكولوجية تُعنى بقياس العرض والطلب بالنسبة للأصول الإيكولوجية. وهي آلية حسابية للموارد، وفيما يتعلق بالطلب تقيس البصمة الإيكولوجية الأصول الإيكولوجية (القدرة الاستيعابية البيولوجية أو المساحات البرية والبحرية المنتجة بيولوجياً) التي يحتاجها



سكان دولة معينة لإنتاج الموارد الطبيعية والخدمات التي يستهلكونها. ويشمل ذلك: الأغذية النباتية، ومنتجات الألياف، والمواشي، والأسماك والخشب، وغيره من منتجات الغابات، وحبس واستيعاب النفايات (ثاني أكسيد الكربون المخلف من المحروقات الأحفورية) إضافة إلى المساحات المخصصة للبُنى التحتية.

أما بخصوص العرض فيتم استعمال القدرة الاستيعابية البيولوجية لتتبع الأصول الإيكولوجية المتوافرة لدى كل دولة وعلى المستوى العالمي. ويعبَّر عن كلا المقياسين بالهكتار العالمي. أي وحدة الهكتار القابلة للمقارنة دولياً مصحوبة بالمعدل العالمي للإنتاجية البيولوجية. وتُستنبط القيم الاستهلاكية عبر تتبع الإنتاج والواردات والصادرات. ويمكن مقارنة البصمة البيئية لكل دولة بقدرتها الاستيعابية البيولوجية، إذا كان الطلب على الأصول الإيكولوجية لدولة ما يفوق ما هو متوفر لديها فإن تلك الدولة تعيش عجزاً بيئياً. وفي هذا الإطار تطورت مفاهيم أخرى مرتبطة مثل مفهوم المساحة البيئية أو الحيز البيئي (Environmental Space) وهو يرتبط بمفهوم البصمة الإيكولوجية، ويستخدم في تحديد الحصة العادلة لكل دولة في العالم من الموارد الطبيعية ومدى تجاوزها لهذه الحصة، ومن خلاله يتم تحليل معيار العدالة البيئية، كذلك يرتبط بمفهوم البصمة الإيكولوجية مفهوم الديون الإيكولوجية للدول التي تعاني عجزاً بيئياً (Ecological Debts)

والمحركان الرئيسيان للبصمة الإيكولوجية هما السكان والاستهلاك الفردي. ونتيجة للارتفاع السريع في أعداد السكان وارتفاع مستويات الاستهلاك الفردي، تجاوزت البصمة الإيكولوجية للبلدان العربية القدرة البيولوجية المتوافرة منذ السنوات الثلاثين الماضية. ونتيجة لذلك، تعتمد الاقتصادات العربية على التدفقات التجارية العالمية باستيراد المواد الغذائية والمنتجات الرئيسية الأخرى.وزادت الاضطرابات في سلسلة الإمدادات العالمية والارتفاعات الحادة في أسعار المواد الغذائية العالمية الشعور بانعدام الأمن الاقتصادي. وتعتمد البلدان العربية المنخفضة الدخل على الاقتراض والمساعدات الأجنبية لتمويل مستورداتها،وبذلك تضيف عبئاً ثقيلاً من الديون إلى الأجيال المقبلة.بينما تعتمد البلدان العربية المصدرة للنفط على موجوداتها المالية الكبيرة لتسديد أثمان مستورداتها، وبذلك تبقى عرضة للدورات الاقتصادية العالمية، في ضوء تقلُّب أسعار النفط العالمية واحتمال زيادة الإمدادات من مصادر غير تقليدية للنفط والغاز. وفي هذه الأثناء يستمر استنزاف موارد متجددة مثل خزانات المياه الجوفية والتربة السطحية ومصائد الأسماك نتيجة الاستهلاك المبذر والاستغلال المفرط.



جمال الشرقاوي

رفاعة.. في الثقافة والفنون

على النقيض من «شيوخ» آخر الزمان، الذين اكتفوا باجترار الكتب القديمة من أثر الفقهاء السابقين، متشبثين بما أفتوا به في أزمنة سحيقة.. وضيقوا على تابعيهم، بحصر عقولهم في هذه الفتاوى، بما يجعلهم عازفين عن أي معارض عصرية، موهمين هؤلاء، ومصرين على فرض ضيق الأفق، والانغلاق العقلي، بأن ذلك هو الإخلاص الديني، والتمسك بشرع الله، والاسلام الحق، الذي «يصلح لكل زمان ومكان»، ويفسر كل الأحوال، ويعالج كل الأمور..

أدرك الشيخ رفاعة الطهطاوي، بعقله المستنير، وفكره المنفتح، وإرادة النهوض بمجتمعه ووطنه، أن هذا الانغلاق والجمود ليس هو صحيح التدين، ولا نصرة الإسلام، ولا تبجيلاً لشريعته كتاباً وسنة، ولا حتى فهماً سوياً لفقه السابقين. فلقد حفظ القرآن طفلاً، ودرس في الأزهر الشريف كل علومه، وتخرج متفوقاً، مما جعله يحتل كرسي الأستاذية فيه، متميزاً على علمائه الراسخين.. وشرح آثار الأئمة وعمد الفقه، ما جعل طلاب العلم النابهين يتزاحمون على درسه. وخلص من كل ذلك إلى أن كتاب الله الذي يبدأ بسورة «اقرأ»، وأحاديث رسوله الكريم يحضان على المعرفة وطلب العلم - ولو في الصين - والاعتماد على العقل قبل النقل.

وهكذا جاءت عقيدته الثقافية متميزة في ذلك الزمان بأمرين جوهريين تجريديين: الأول الشمول، والموسوعية. والثاني: الديمقراطية.

أما الشمول. فهو الإلمام بكل فروع المعرفة، في زمن كانت بلاده، وعلماء بلاده لا يرون الثقافة مقصورة على علوم الدين واللغة فقط، ولا يكترثون بعلوم الدنيا، وآفاق اللغة. وهو نفس ما يعمل «شيوخ» آخر الزمان لإعادتنا إليه الآن!

فلاحظ مبكراً، وهو في باريس أن: «البلاد الإفرنجية مشحونة بأنواع المعارف والآداب التي لا ينكر إنسان أنها تجلب الأنس وتزين العمران. وقد تقرر أن الملة الفرنساوية ممتازة بين الأمم الإفرنجية بكثرة تعلقها بالفنون والمعارف، فهي أعظم أدباً وعمراناً».

لم تكن هذه ملاحظة عابرة لمبعوث من الشرق يسجل شيئاً جديداً عليه في بلاد يزورها ويدرس لغتها. وإنما كانت اهتماماً عميقاً تحفزه إرادة عارمة بأنه يمكن أن يفيد وطنه، بل وكل الشرق العربي بأسس التمدن والتحديث. وهي عنده ليست مجرد أماني. فهو فور عودته من البعثة عام 1831، شرع فوراً في إنشاء مدرسة الألسن، التي لم تلبث أن تحولت فعلياً إلى جامعة مدنية إلى جانب جامعة الأزهر الدينية، تدرس فيها كل العلوم والمعارف الحديثة، وليعمل هو وتلاميذه على ترجمة مئات الكتب في هذه العلوم، ويكوّن طليعة ممتازة تقود أكبر حركة تنوير في زمانه، ويواصله «أبناء رفاعه» في المراحل اللاحقة، كما رصدهم الأديب الكبير «بهاء طاهر».

لكن الثقافة عند الطهطاوي، المسلم عميق التدين، كانت حقاً لبني الإنسان جميعاً، بمعيار العدالة والمساواة بين البشر. وليست ميزة طبقية، يحتكرها الخاصة من المقتدرين. كانت في رأيه مؤسسة على الديمقراطية وحقوق الإنسان الطبيعية.

لقد لفت نظره شعبية الثقافة - على الأقل في مستوى أصحاب الحرف - عندما يقول: «إن سائر العلوم والفنون والصنائع مدونة في الكتب، حتى الصنائع الدنيئة، فيحتاج «الصنائعي» بالضرورة إلى معرفة القراءة والكتابة لإتقان صنعته».

بهذا الإدراك لضرورة التعليم لكل طبقات المجتمع، استثمر اتجاه الخديوي إسماعيل التوسع في إنشاء المدارس، بإطلاق شعاره الخالد «التعليم كالخبز والماء، حق لجميع أبناء الأمة، أغنياء وفقراء، ذكوراً وإناثاً». وباشر تنفيذه وتعميقه بنفسه. وطلب من الأزهر الشريف ودار العلوم، العمل على تبسيط اللغة العربية تعليماً وتعلماً، لكي ييسر على التلاميذ دراستها، وعلى المترجمين والباحثين أقصى استفادة منها، كما سبق أن ذكرنا على لسان أستاذ التربية الدكتور حسين عليوة.

على أن الدكتور محمد عمارة يلفت نظرنا إلى أن هذا الشيخ المفكر العبقري تعامل مع الثقافة بجوهرها العلمي. بعكس «شيوخ» آخر الزمان الذين يرفضون الديمقراطية والبرلمان باعتبارهما بدعة، ويتمسكون بالشورى، باعتبارها تشاور الحاكم مع أهل الحل والعقد - الذين يراهم هو وحاشيته طبعاً - والذين يصفونهم هم بـ «العلماء». ويقصدون أنهم هم العلماء. ومع ذلك، وإمعاناً في الميكيافيلية - التي تنافى أبسط

قاعدة أخلاقية، يتسابقون لممارسة الانتخابات، لتمرير ما يستطيعون به السيطرة.. ولو بالخداع والغش، باسم تطبيق شرع الله!

لقد اهتم الطهطاوي بتخليص صفة «العلماء» عن هذا الخلط المتعمد بالتفرقة الواضحة بين الشيوخ الحقيقيين من علماء الدين فقط، وبين العلماء كصفة للباحثين في مختلف العلوم الطبيعية والإنسانية.. وليست الدينية.

وانتبه المفكر المستشرف آفاق مستقبل أرقى لبلاده وأمته، أن الدول والأمم المتحضرة تعنى عناية خاصة بالبحث العلمي، وإشاعة المنهج العلمي بين بنيها، وهو ما نسعى إليه الآن في مجتمعاتنا، ولم نبلغه بعد، بينما يريدوننا «شيوخ» آخر الزمان أن نرتد عن القليل الذي حققناه، ونكبل أنفسنا بقيود ماضوية حتى في المظهر والملبس.

قال رفاعة: «إنهم - الفرنساوية - ليسوا أسراء التقليد أصلاً، بل يحبون دائماً معرفة أصل الشيء والاستدلال عليه». ويواصل موضحاً أن هذه العقلانية العلمية ليست قاصرة على كبار علمائهم ومثقفيهم، وإنما هي حالة عامة: «حتى أن عامتهم أيضاً يعرفون القراءة والكتابة، ويدخلون مع غيرهم في الأمور العميقة، كل إنسان على قدر حاله».

توقف رفاعة الطهطاوي أمام المنهج العلمي في الدولة الحديثة، لم يكن مجرد إعجاب وانبهار بحالة مختلفة عن لا علمية مجتمعات الشرق العربي عندئذ.. وإنما كان درساً اختزنه في عقله، حتى إذا عاد إلى وطنه، عمل على تطبيقه.. وقد طبقه بإبداع في معظم المجالات التي عمل فيها، والتي كانت تقريباً كل مجالات الحياة وعلومها، فكان الرائد والمؤسس فيها جميعاً، كما قيمه بعد مئة سنة من رحيله، كتاب أساتذة الجامعات المصرية، في جميع التخصصات، مما سنتناوله لاحقاً.

لم يكتف الطهطاوي بملاحظة التطور الثقافي بالثقافة العليا، بالعلم والآداب والفنون، وإنما امتدت رؤيته إلى الثقافة المجتمعية، أي منظومة القيم التي تحكم سلوك الأفراد نحو غيرهم ومجتمعهم، التي حبذها، وقارن بينها وبين نقيضها السائد، ولا يزال، عندنا.

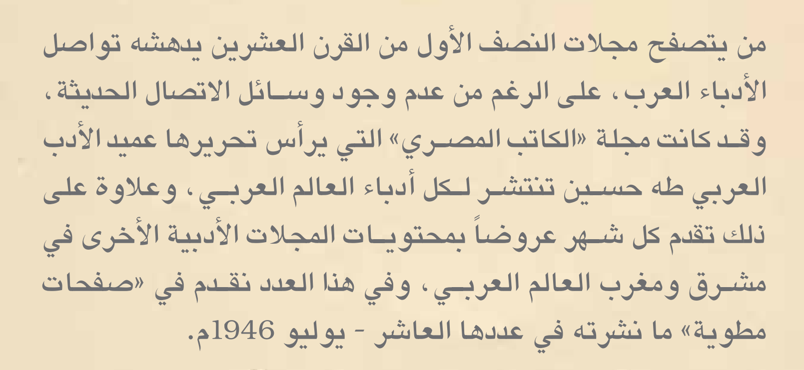
فهو يرى أن كل ما يكسبه الفرنسيون، حتى المادي منه، مرتبط بالحرية، والعدالة.. وكراهيتهم للظلم، وعدم قبولهم له: « فإن ذلك - المكسب - من كمال العدل (الديمقراطية) عندهم، فهو المعول عليه في أصول سياساتهم. فلا تطول عندهم ولاية ملك جبار أو وزير اشتهر بينهم أنه تعدى مرة وجار»!

ورأى أنهم بشكل عام، وأغنياءهم بشكل خاص، لا يسرفون، ولا يمارسون حياة البذخ التي نمارسها في الشرق، بل يميلون للإدخار «فمن جملة أسباب غناء الفرنساوية أنهم يعرفون التوفير وتدبير المصاريف، حتى أنهم دونوه وجعلوه علماً متفرعاً من تدبير الأمور الملكية (السياسية) ولهم فيه حيل عظيمة على تحصيل الغنى، فمن ذلك: عدم تعلقهم بالأشياء المقتضية للمصاريف (كالمظهرية)، فإن الوزير مثلاً، ليس له أزيد من خمسة عشر خادماً، وإذا مشى في الطريق لا تعرفه من غيره، فإنه يقلل أتباعه ما أمكنه، داخل داره وخارجها.. فانظر الفرق بين باريس ومصر حيث إن العسكري بمصر له عدة خدم».. كان زمان!

ويسجل أنهم يقيمون العمل، وأنه مصدر كل إنتاج، ويعلون من شأن العاملين المنتجين، الذين يحصلون على دخلهم نظير العمل الذي يؤدونه. ويرفضون أن يعطوا أي مال لمن لا يعمل وهو قادر على العمل، باسم الصدقة أو الإحسان-. «فالبلاد المتحضرة يقل كرمها، وأيضاً يرون أن إعطاء القادر على الشغل شيئاً، فيه إعانة له على عدم التكسب».

وكما سجل الدكتور علي بركات في عرضه للمادة الثانية في الدستور الفرنسي - لاحظ تقدمها - «يعطون (الفرنسيين) من أموالهم، بغير امتياز شيئاً معيناً لبيت المال كل حسب ثروته» ويعلق رفاعة «وأما المادة الثانية فإنها محض سياسة، ويمكن أن يقال إن الفِرد (ونحوها) لو كانت مرتبة في بلاد الإسلام كما هي في تلك البلاد لطابت النفس، خصوصاً إذا كانت الزكوات والفيء والغنيمة لا تفي بحاجة بيت المال أو كانت ممنوعة بالكلية، وربما كان لها أصل في الشريعة»!

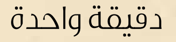
ثم يضيف ملاحظته عن موقف أفراد المجتمع من الضريبة «ومدة إقامتي بباريس لم أسمع أحد يشكو من المكوس والفِرد والجبايات أبداً».



من يتصفح مجلات النصف الأول من القرن العشرين يدهشه تواصل الأدباء العرب، على الرغم من عدم وجود وسائل الاتصال الحديثة، وقد كانت مجلة «الكاتب المصري» التي يرأس تحريرها عميد الأدب العربي طه حسين تنتشر لكل أدباء العالم العربي، وعلاوة على ذلك تقدم كل شهر عروضاً بمحتويات المجلات الأدبية الأخرى في مشرق ومغرب العالم العربي، وفي هذا العدد نقدم في «صفحات مطوية» ما نشرته في عددها العاشر - يوليو 1946م.

في مجلات الشرق

في ارجاء العالم العربي



دقيقة واحدة

من مقال طريف للدكتور صبحي أبو غنيمة في العدد «118» من مجلة «الصياد» لبنان: «جرب دوماً قبل أن تعطي رأياً، أو حكماً، أن تتمهل دقيقة. دقيقة واحدة، قبل الحكم، في المرض، في الأدب، في السياسة. في كل شيء، وثق أنك لن تندم.

أنت وأنا وذاك نمر في حياتنا بمئات من المشاكل كل يوم، في الصنعة، والناس، والحياة، «فنقرف»، ونلعن، ونمدح، ونذم، ولو تمهلنا دقيقة واحدة لتغير الأمر في كثير من هذه، ولكنا أقرب إلى الصواب وإلى.. السعادة.

تمهل دقيقة واحدة قبل أن تحكم على هذا المغرور الذي (يقرفك)، وذاك السافل الذي تلعنه، وهذا الطيب الذي تمدحه، وذلك الشخص الذي تنمه، فقد تنقلب معك الآية تماماً..

تمهل دقيقة واحدة قبل؛ لقد جربت أنا ذلك فربحت.. فجربها أنت!....».

الحياة معرض

وفي عدد أبريل من مجلة «المنهل» التي تصدر في مكة المكرمة - بقلم عبدالقدوس الأنصاري:

«ليس الأمر الذي ينجحك اليوم في الحياة الاجتماعية الحاضرة، أن تكون ذا ثراء عريض من العلم، أو ذا ثراء موفور من الأدب، أو من أي شيء آخر ذي قيمة معنوية في الحياة، فالعصر اليوم كما ترى «عصر المادة» فهي تسيطر على كل شيء. والذي ينجحك إذن في هذا الجو المادي أن تستطيع «إحالة جوهرياتك» إلى «طاقة ماديات» يأنس الأفراد ويأنس الجمهور منها فائدة لمصالحهم.. وسيلة النجاح في هذا الشأن أن تكون «صيرفياً» لبقاً في عرض ما لديك من علم أو فن ممتاز في «معرض الحياة العام»..

«وإجادة العرض وحسن الإعلان يقومان على دعائم مركزة من إقناع الأفراد وإقناع الجماهير بأن معروضاتك قيمة تحوي الشيء الكثير من رفد مصالحهم الخاصة والعامة، وبقدر ما توفق في هذا الإقناع تكون المتفوق الناجح في الحياة!».

هذا دمي!

وفي العدد «19» من مجلة «الرابطة» البغدادية، للشاعر أحمد الصافي النجفي:

أبعوضة حطّت على قدمي ... وغدت تمص دماي مص ظمي

أمهلتها حتى ارتوت، فهوت ... كفي عليها، فعل منتقم!

كل شفى من وجد صاحبه ... غـلاً، وأطفأ لوعة الضرم

أعنى، إنك كالبعوض: دمي ... يجري بجسمك، فانتظر نقمي!

واعذر إذا عذر البعوض، فلم ... أسفك دماءك، بل سفكت دمي!

سيادة اللغة

ومن مقال عنوانه «مبلغ حاجة اللغة العربية إلى الإصلاح» بقلم هادي محيي الخفاجي في العدد 17 من مجلة الغري التي تصدر في النجف - العراق: نحن اليوم وكثير من الأمم أمثالنا

عدد ١٠ يوليه ١٩٤٦

الكاتب المصري

مجلة أدبية شهرية

رئيس التحرير : طه حسين

فهرس

طه حسين	بين العدل والحرية	١٨٩
محمد رفعت	مشاكل البلقان	٢٠٥
محمود عزمي	القضية المصرية وهيئة الأمم المتحدة	٢١٣
عبد الرحمن صدقي	سوانح الغروب – على النيل (قصيدة)	٢٢٣
سليمان حزين	دوافع الحرب وأهدافها في أوربا	٢٢٤
سيد قطب	النقد والفن	٢٣٨
لويس عوض	جيمس جويس	٢٤٧
طه الحاجري	كتاب اليتيمة	٢٦٥
إبراهيم محمد نجا	العابد الثائر – الفجر (قصيدة)	٢٧٤
نجيب بلدي	جان بول سارتر ومواقفه	٢٧٧
محمد عبد الله عنان	مأساة بني سراج	٢٨٤
سلامة موسى	القاهرة فيما بين ١٩٠٣ و ١٩٠٧	٢٩٢
محرم كمال	آثار حضارة الفراعنة في حياتنا الحالية	٣٠١
علي الجندي	الطلال العاشقان	٣١٣
يحيى الخشاب	عدي بن زيد	٣١٥

من هنا وهناك (توفيق رضا ، حسن الزهلاوي)

شهرية العلم — شهرية السياسة الدولية — شهرية الفن — شهرية السينما

من كتب الشرق والغرب — من وراء البحار — ظهر حديثاً

في مجلات الشرق

تصدرها دار الكاتب المصري

ندرس اللغة الإنجليزية، لا تكريماً ولا تقديراً لها، وإنما لأنها لغة «السادة» وكثير من رجالهم المستشرقين، سياسيين وغير سياسيين، يدرسون لغتنا، لا تكريماً لها ولا تقديراً أيضاً، وإنما لأنها لغة القوم «المسودين» ما في هذا شك؛ وإلا فلماذا لا ندرس غير الإنجليزية؟ ولماذا يدرس الإنجليز غير العربية: الفارسية والهندية والصينية وغيرها من لغات الأمم التي للإنجليز مصالح في بلادها؟ أتقديراً وتكريماً لكل هذه اللغات، أم لغايات أخرى غير التكريم والتقدير؟

أما كون اللغة العربية «سيدة اللغات» والأدب العربي «سيد الآداب» فهذا ما لم يكن ولن يكون مطلقاً، فلكل لغة ميزة ليست للأخرى، ولكل أدب فضل يفتقر إليه غيره، وإنما سادت اللغة العربية والأدب العربي وقتاً ما بسيادة أهلهما وقوتهم وسلطانهم، شأنها في هذا شأن الإنجليزية اليوم والفرنسية قبل الحرب، وإلا فلماذا لم تسد اللغة العربية في الجاهلية؟ ولماذا لم تسد في القرون المظلمة؟ ولماذا لا تسود اليوم؟

كن معلماً

ومن مقال بعنوان «الأزمة الخلقية» في عدد مايو من مجلة «المعلم الجديد» - بغداد، بقلم الدكتور محمد مهدي البصير:

«صديقي إنك تشكو مر الشكوى من أخلاق هذا اليوم، وتنكر على الناس ظمأهم إلى اللذة، وتكالبهم على المادة، وبعدهم عن الأمانة، وتهالكهم في سبيل المصلحة الخاصة، وأشياء أخرى كثيرة من هذا القبيل.

إنني أوافقك على هذا موافقة تامة. فلنبحث عن السبب الذي نشأت عنه هذه الأزمة فإنها لم تنشب فجأة ومن غير سبب.

إنه من المفيد أن نقرر أن المجتمع الحاضر يعيش على خلقين مختلفين، ويجرى في حياته على مبدأين متناقضين، يصطنع أحدهما في الأقوال، وهو أفضلهما؛ وثانيهما في الأعمال، وهو أخسهما، إن الذين يعظون الناس ويرشدونهم في كل فرع من فروع الحياة الأدبية والمادية ولا يعملون بشيء مما يقولون، لا يقعون تحت حصر!..

أتقول إنه ليس لك إلا خلق واحد، وإنك تعمل كل ما في وسعك في سبيل تنفيذ المبادئ السامية التي تدين بها مهما كلفك ذلك؟ حسن جداً. إنك قدوة صالحة تستحق الاقتداء والاتباع، ولكنك لم تفعل حتى الآن سوى نصف واجبك؛ لأنه لا يجب فقط أن تسلك السبيل السوي، وإنما يجب أن تحمل الآخرين على سلوكه أيضاً، وأن تقدم لهم كل معونة ممكنة على بلوغ هذا الغرض!.

أدب المغرب

أصدرت مجلة «الثريا» التي تصدر في تونس عدداً ممتازاً في شهر مارس الماضي للتعريف ببلاد المغرب، لمناسبة زيارة محررها السيد نور الدين بن محمود لتلك البلاد. وفي ما يلي كلمة من مقال في ذلك العدد عنوانه «أدبنا المغربي كما أراه» بقلم الأديب المغربي السيد عبدالكبير الكتاني:

«أدبنا اليوم ينحصر في أنواع ثلاثة: «النوع الأول هو نوع الطبقة التي تكتب بالشكلية الأندلسية بحيث لا تبديل ولا تغيير، ويمكننا أن نجعل زعيم هذه الطبقة الأديب الكبير السيد محمد بن المفضل غريط، ذلكم المغربي الأندلسي الموهوب صاحب كتاب فواصل الجمان في أدباء ووزراء الزمان، وصاحب القصائد التي تتخذ شكلية النسيب والتغزل على تلك الطريقة، ومنشئ القامات على طريقة الحريري وبديع الزمان الهمذاني.

أما النوع الثاني فهو ليس بالأندلسي المحض، ولا فيه من العناصر ما يجعله مغربياً محضاً، وليس هو بالأسلوب الجديد، بل يعتمد على فخامة اللفظ وسمو المعنى وسبك الموضوع، وأستطيع أن أجعل زعيم هذه الفئة في النثر العلامة الجميل مولاي أحمد النميشي، وهو مؤلف كتاب الشعر والشعراء من عهد الحكم الأدريسي السعيد إلى الآن، ومؤلف كتاب ظريف فيمن قال كلمة فعرف بها - وأجعل زعيمها في الشعر الشاعر المفلق الأستاذ الجزولي الرباطي.

ثم هناك النوع الثالث، وهو ذلك الأسلوب الصحفي الجديد، وقد ظهر استعداد من سائر شبابنا للسير على طريقته، وهو في غالب أحواله يحاول تقليد كبار الكتاب المصريين، خصوصاً الكتاب الذين ظهروا على مسرح مجلة «الرسالة» التي تتمتع بمقعد ممتاز عند شباب المغرب..

على أننا لم نصل حتى الآن إلى تكوين اتجاه موحد لأدبنا الجديد، ذلك لأن الثقافة في المغرب كانت، وربما لا تزال، مقصورة على فئة مخصوصة، ثم لانعدام أساليب النشر التي هي أكبر عامل على إيجاد الكاتب المجيد، إذ لا يوجد كاتب أو شاعر خلقت معه عبقريته وإنما البيئة والعوامل والمشجعات هي التي توجد الكاتب والشاعر!».



فاطمة قنديل

وشوشة

..وحين ارتعش وتر التشيللو همت بـ «وانتبهنا بعد أن...» لكن أحدهم لم يملك شعوره فصرخ: «عظمة على عظمة يا..» وقبل أن يكملها قاطعتها: «ششششش»، فصمت.

ولأنني لم أحضر حفلاً لأم كلثوم في حياتي ظلت هذه الـ: «ششششش» تؤرقني فعلياً كلما استمعت لتسجيل هذه الحفلة تحديداً، وأحياناً يحرمني التفكير فيها من الاستمتاع ببقية الأغنية! طالما فكرت في هذه السلطة التي أخرست ذلك المعجب ذا الشعور الجارف - الذي بدا كأن صوته قد اقتطع فعلياً بشفرة هذه الـ:«ششششش». أم كلثوم نفسها - في التسجيل التليفزيوني - انتابها ضعف مباغت ونادر حيالها، فما إن سمعت: عظمة على..مقطوعة بالـ«ششش»، حتى توقفت وابتسمت ابتسامة، بدت لي مزيجاً من الزهو والارتباك، ثم أمالت رأسها إلى الخلف - بعيداً قليلاً عن الميكروفون!

ظلت هذه الـ «ششششش» تراودني ولم تزل، كأنها لغة في حد ذاتها، شفرة معلقة في الفراغ حلمت أن أفك طلاسمها وأكتبها ذات يوم، كنت أحياناً ما أستغرق في كنه هذه السلطة التي شحنت بها هذه الحروف المتلاحقة المتماثلة التي تشكلت منها هذه الوشوشة الآمرة، كنت أفكر أيضاً في أن الشخص الذي نطق بها في تلك الليلة قد نسيها، على الأغلب، فور أن تقدمت أم كلثوم خطوتين مستعيدة - بحسم - هذه المساحة التي فقدتها وشرعت في الغناء، قابضة على الشخص - كفرخ طائش - بحنجرتها.

من أين استمدت هذه الوشوشة المباغتة هذه السلطة ؟! أمن الجمع النشوان الذي لم تزل تطوح به، وبأم كلثوم نفسها: «هل رأى الحب سكارى»؟ كيف تمكنت هذه الـ«ششش» من أن تخترق الصرخة المهيبة «عظمة على عظمة ياست» بل أن تحاصرها وتخرسها؟ وما الذي ارتسم -في تلك اللحظ -على وجه ذلك المأخوذ الذي خرج عن شعوره: هل احمر وجهه خجلاً ؟ هل تنكر - بعد أن انفض الحفل - مثلي - هذه الششش وظلت تطارده؟ هل لام نفسه لأنه لم يواجهها ويرد الإهانة لهذه «اللالغة» التي باغتته وأصمتته؟!

هل لهذه الوشوشة سلطة فعلاً ؟ سلطة «الإصمات» Si-lencing أم أنه وهم صنعته ليطاردني فحسب؟ هل ثمة قهر فعلي مورس على ذلك الشخص المجهول من قبل الجماعة «المتواطئة» مع هذه الوشوشة الآمرة أم أن المفارقة، وحدها، هي صانعة السلطة ؟ مفارقة الصمت والكلام؛ عدم القدرة على المصالحة بين ضرورة أن يتكلم الإنسان والاحتياج الروحي للصمت؟ لخواء الصمت التواق لأن تملؤه الموسيقى حيث لا لغة فعلياً وحيث الوشوشة هي الصيغة الوحيدة الممكنة ما بين الموسيقى والكلام، بين ما يتخطى اللغة واللغة الفجة العارية في «عظمة على عظمة يا ست»؟!.

لكنني لا أستطيع أن أمنع نفسي من استمرار التفكير في صمت هذا المعجب المجهول نفسه أو إصماته، (هل صمت فعلاً ؟!) ومن صمت الوشوشة نفسها بعد أن أنجزت مهمتها، لتعاود السلطة الأصلية الظهور، صحيح أنها أخطأت فقالت: و«أفقنا» بعدما زال الرحيق، لكنها -على أية حال - دقت بقدمها أرض المسرح في حسم وأعادتها دون ارتباك واضح: و«انتبهنا»، وأعادت معها أم كلثوم إلى مكانها في المركز - مطوحة بدور المراقب الذي لا يليق بها، والذي اضطرتها إليه المباغتة ليس إلا في لحظة عابرة مختطفة لصراع المجهولين؛ الهامشين، قبل أن ينوبا كظلين في: الموسيقي و«إذا الفجر مطل كالحريق».

من إصدارات
إدارة البحوث والدراسات الثقافية











وزارة الثقافة والفنون والتراث

الدوحة - قطر


ملتقى الإبداع العربي
والثقافة الإنسانية



ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
العدد 66 - أبريل 2013

مع العدد مجاناً كتاب:
الكتابات السياسية
الإمام محمد عبده

فيليب روث
ما بعد التنحي

مع تشافيز
في السماء

سورية
سنة ثالثة ثورة

محمود المسعدي
أدوار الكاتب

الثياب.. بيوت وشبابيك

تأملات في حوار الحضارات

في ضوء التغيرات الكبيرة التي شهدها العالم خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين، ومع تنامي العنف السياسي وازديـاد التطرف والتعصب والإرهاب ظهر مفهوم الحوار بين الحضارات بوصفه السبيل الأمثل لتحقيق التفاهم والتعايش السلمي، وتجنُّب الحروب والصراعات، وحلّ المشكلات والمنازعات بين الدول والحضارات حتى غدا محل اهتمام العلماء والمفكرين والسياسيين، كما اهتمت به مراكز البحوث والمؤسسات والمنظمات الدولية، فأعلنت الجمعية العامة للأمم المتحدة عام 2001 عاماً دولياً للحوار بين الحضارات، وعقدت من أجله الاجتماعات والندوات والمؤتمرات والمنتديات العالمية، وبدا جلياً تعدُّد الرؤى والمنطلقات التي تحكم هذا الحوار وتوجِّه مساراته، وكانت سبباً في حرمانه إحداث تغير حقيقي ملموس حتى الآن، ولعل هذا ما دعا الجمعية العامة للأمم المتحدة إلى أن تصادق في عام 2005 على تأسيس منتدى تحالف الحضارات التابع للأمم المتحدة من أجل تعزيز الحوار الثقافي بين الحضارات ومواجهة التطرف وتعزيز التسامح وضمان الحرية الدينية والتعددية.

وأيا كان طريق التلاقي بين الحضارات في حوار أو تحالف فإنه لن يحقق نتائجه المرجوة إلا برغبة صادقة في التفاهم والوصول إلى حلول مبنية على قناعة دائمة بأن العدل يسبق الأمن وليس العكس، وأن الإصرار على تحقيق الأمن مع سيادة الظلم والاستبداد نوع من المغالطة المفضوحة والاستعلاء الممقوت الذي يؤجج نار العداوة والبغضاء بين الشعوب ويوصد كل أبواب الحوار.

ونقف هنا لنتذكر قولة رسول كسرى حين وجد عمر بن الخطاب، رضي الله عنه، نائماً تحت ظل شجرة فقال: «حكمت فعدلت فأمنت فنمت يا عمر»، ألا ترى أنه قَدَّم العدل على الأمن؟ وهذا هو مقتضى الحكم الرشيد.

يرى بعض الباحثين أن حوار الحضارات فَقَد مصداقيته لغموضه وعدم تحديده وارتباطه بحرص الغرب على رعاية مصالحه القومية، ويدعو بدلاً منه إلى توازن المصالح بين أطراف الحوار، فذلك أوضح وأنفع.

ويـرى باحثون آخـرون أن حـوار الحضارات تحكمه رؤى متعددة ذات غايات مختلفة وأولويات متباعدة يصعب معها الوصول إلى حوار موضوعي مثمر، وأن نجاحه وفعاليته متوقفان على مدى جدّيته في مناقشة المشكلات والتحديات الراهنة واستطلاع موقف كل حضارة منها والوصول إلى حلول متفق عليها وترجمتها إلى سياسات قابلة للتطبيق.

لن ينجح حوار أو تحالف ينأى بنفسه عن معالجة قضايا عصره التي تؤثر على العلاقات بين الحضارات.

رئيس التحرير

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:

تليفون : 44022295 (974+)

تليفون - فاكس : 44022690 (974+)

ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:

aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:

34 ش طلعت حرب، الدور الخامس،

شقة 25 ميدان التحرير

تليفاكس: 5783770

البريد الإلكتروني:

aldoha.cairo@gmail.com

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 66

السنة الخامسة - العدد السادس والستون
جمادى الأولى 1434 - أبريل 2013

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث

الـدوحــة - قــطــر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75 يورو
أمـــيــركـــا	100 دولار
كــنــدا واســتــرالــيــا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي

تليفون : 44022338 (974+)

فاكس : 44022343 (974+)

البريد الإلكتروني:

al-marzouqi501@hotmail.com
doha.distribution@yahoo.com

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 00967777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة
الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

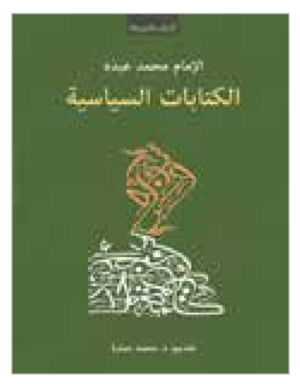
الغلاف الأول:



لوحة الغلاف الأول
Paula Rego - بريطانيا

لوحة الغلاف الأخير
Fernando Botero - كولومبيا

مجاناً مع العدد:



الإمام محمد عبده
الكتابات السياسية
تقديم : د.محمد عماره

متابعات 4

ساعات في السّماء مع تشافيز
ستيفان هيسل..وداعاً فيلسوف الغضب
الخليج.. نصف قرن وثلاثة أيام من الثقافة
الجزائر.. حالة تمرُّد
نجمات تونس:موسم الهجرة إلى مصر

ميديا 12

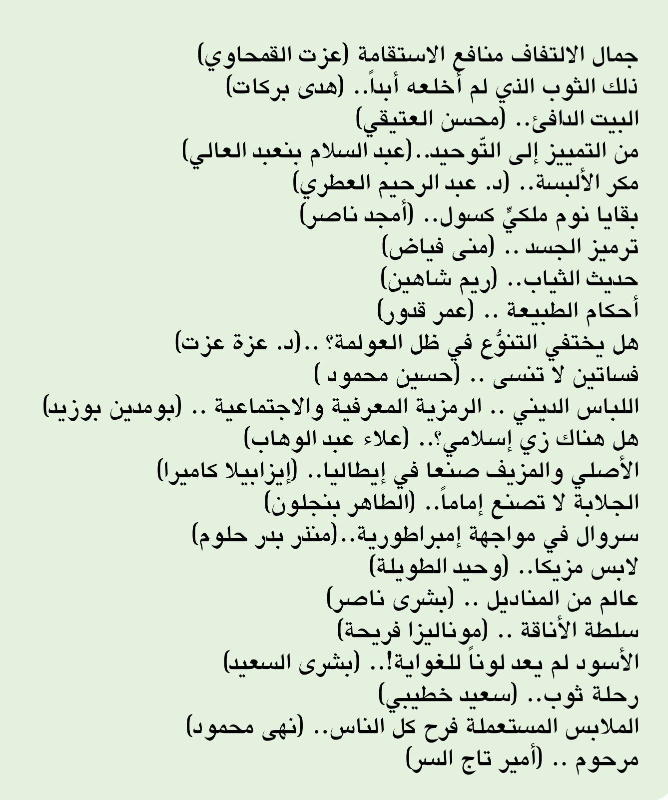
الدمية «فلة» على قائمة خاسرة
لابد من هوجو تشافيز!
ندى تبحر في الإنترنت
رواية المليون قارئ
أمينة التونسية: ثورة جسد
بينج لغوغل: أنا شمهروش!
حمى «هارلم شيك»

كتب 110

المثقف والسلطة.. (عبدالحق ميفراني)
محمد يونس القاضي رائد مجهول ومصادر الذاكرة الأدبية.. (د. صبري حافظ)
الحب الأخير في حياة كافكا .. (سعيد بوكرامي)
كتب أوصى بها بيل غيتس .. (عبدالوهاب الأنصاري)







جمال الالتفاف منافع الاستقامة (عزت القمحاوي)
ذلك الثوب الذي لم أخلعه أبداً.. (هدى بركات)
البيت الدافئ.. (محسن العتيقي)
من التمييز إلى التّوحيد..(عبد السلام بنعبد العالي)
مكر الألبسة.. (د. عبد الرحيم العطري)
بقايا نوم ملكيٍّ كسول.. (أمجد ناصر)
ترميز الجسد .. (منى فياض)
حديث الثياب.. (ريم شاهين)
أحكام الطبيعة .. (عمر قدور)
هل يختفي التنوُّع في ظل العولمة؟ ..(د. عزة عزت)
فساتين لا تنسى .. (حسين محمود)
اللباس الديني .. الرمزية المعرفية والاجتماعية .. (بومدين بوزيد)
هل هناك زي إسلامي؟.. (علاء عبد الوهاب)
الأصلي والمزيف صنعا في إيطاليا.. (إيزابيلا كاميرا)
الجلابة لا تصنع إماماً.. (الطاهر بنجلون)
سروال في مواجهة إمبراطورية..(منذر بدر حلوم)
لابس مزيكا.. (وحيد الطويلة)
عالم من المناديل .. (بشرى ناصر)
سلطة الأناقة .. (موناليزا فريحة)
الأسود لم يعد لوناً للغواية!.. (بشرى السعيد)
رحلة ثوب.. (سعيد خطيبي)
الملابس المستعملة فرح كل الناس.. (نهى محمود)
مرحوم .. (أمير تاج السر)

ملف العدد

الثياب

بيوت وشبابيك

18

ترجمات

90

فيليب روث بعد قرار التنحي: عرفت العديد من الهزائم لكنني حاولت .. (تقديم وترجمة - عبده وازن)

واسع وعميق.. (ترجمة: حسين عيد)

الحبل.. (ترجمها عن التركية: صفوان الشلبي)

نصوص

98

إيماءات.. (عبدالكريم الطبال)

حدث ليلاً .. (جرجس شكري)

حِلاقات لا تنسى.. (محمد الأمين الإمام)

هنا الجرافيتي «أنا»..(وائل السمري)

عقد الفل..(عبدالكريم النملة)

يرفعني البحرُ إليكَ ..(جمال القصاص)

شفير الصمت.. (ماجد السامعي)

دوحة العشاق

109

امرأة وثلاثة رجال .. (نزار عابدين)

سينما

130

أفلام الأوسكار ومعاركها السياسية .. (عبدالرحمن محسن)

الفيلم الإيراني «الوجبة البسيطة».. بورصة القيم ..(سمية آقاجاني - يدالله ملايري)

النجمة السينمائية لبنى أزعبال: عيش بلا محرمات .. (سعيد خطيبي)

عتيق رحيمي مخرجاً لـ «حجر الصبر».. قارب نجاة أخير .. (أوراس زيباوي)

مسرح

138

«عدو الشعب» يتحدث عن الثورات العربية: إبسن.. أكثر معاصرة من المعاصرين!.. (عصام زكريا)

موسيقى

140

برامج المسابقات الغنائية.. سعي لاكتشاف المواهب .. أم ترسيخ لسلطة النجم ؟.. (د.علاء عبد المنعم إبراهيم)

تشكيل

142

دفن منحوتاته قبل أن يغادر سورية: عاصم الباشا..بين الألم والتمرد.. (مها حسن)

أمادو الفادني .. متاهات الخروج .. (ياسر سلطان)

بعد25 سنة من وفاته.. عُرس جان ميشيل باسكويه.. (أحمد مرسي)

هيرونيموش بوش.. في جحيم الملذات الأرضية.. (نورة محمد فرج)

علوم

154

الجين البيئي : الكروموسوم رقم (5) .. (د. أحمد مصطفى العتيق)

صفحات مطوية

158

بين طه حسين وعبد الرحمن الشرقاوي .. (شعبان يوسف)

مقالات

هكذا تكلم نيتشه عن الإسلام .. (د. بنسالم حمّيش) 66

الكتابة في زمن الإنترنت .. (مرزوق بشير بن مرزوق) 68

رواية «سينالكول»: الحاضرُ عسيرٌ دوْماً .. (محمد برادة) 110

من الأجوبة المسكتة .. (د. محمد عبد المطلب) 151

ندى الشمس .. (محمد المخزنجي) 152

رفاعة الطهطاوي بستاني يغرس أزهاراً .. (جمال الشرقاوي) 156

لو.. هل هي ظاهرة عربية.. ؟ .. (أحمد صالح الهلال) 160



رحيل الرئيس الفنزويلي هيغو تشافيز (5 مارس/آذار الماضي) المفاجئ، بعدما قضى أربع عشرة سنة كاملة في الحكم، حرك كثيرا من ردود الفعل المتعارضة، العربية و العالمية، فهو بالنسبة لمؤيديه البطل الأخير، وبالنسبة لمعارضيه ليس أول ولا آخر ديكتاتور. «الدوحة» تعود إلى سيرة تشافيز، كما تحدث عنه الروائي الكولومبي الكبير غابريال غارسيا ماكيز.

رواية الرئيس كما رواها ماركيز

ساعات في السّماء مع تشافيز

سارة ح. عبدالحليم

في العام 1999، استقل الكاتب الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز، الحائز على جائزة نوبل للآداب، الطائرة من العاصمة الكوبية هافانا إلى العاصمة الفنزويلية كاراكاس. تصادف أن كان على متن الطائرة ذاتها الرئيس الفنزويلي المنتخب حديثاً حينئذ هوغو تشافيز.

خلال الساعات التي قضياها محلقين سوياً، حاور ماركيز تشافيز، ليكتب بعدها مقالةً بعنوان «معضلة التشافيزيْن»، يوضح فيها ماركيز أنه، خلال حديثه مع الرئيس الراحل، تكشّف أمامه شخصٌ لا علاقة له بتاتاً بصورة تشافيز المستبدّ التي كانت وسائل الإعلام آنئاك قد روّجت لها، مؤكداً أن من حاوره على الطائرة إنما كان «تشافيز آخر». بيد أن ماركيز في الوقت عينه لم يخف تساؤله: ترى أي من «التشافيزين» هو الحقيقي؟

في المقالة البديعة التي نُشرت في الأصل في مجلة «كامبيو» الكولومبية في فبراير/شباط 1999، والتي أعادت بعض الصحف في أميركا اللاتينية نشرها والتعليق عليها بعد موت تشافيز، يرسم لنا ماركيز بورتريهاً مضيئاً للرئيس الفنزويلي العنيد، مستنداً في تفاصيله وملامحه على رواية الأخير عن نفسه. وتنطوي الرواية، التي يعيد ماركيز نسجها بأسلوبه الساحر، على نظرة حميمية في مقاربة حياة تشافيز وتاريخه وتحوّله الفكري، على نحو شكّل في النهاية مسارَ حياته السياسية، كما صاغ مصير بلاده خلال أعوام حكمه الأربعة عشرة.

تشافيز.. أول مرة

يستهل ماركيز مقالته بحدث مفصلي في حياة تشافيز وفنزويلا، وهو الانقلاب العسكري الفاشل الذي قاده تشافيز في الرابع من شباط/فبراير 1992، والذي على إثره قضى سنتين في السجن قبل أنْ يصدر عفوٌ رئاسي عنه. هذا الانقلاب هو الذي عرّف الفنزويليين على تشافيز لأول مرة، وهو الذي بنى أسطورة تشافيز «الملتبسة» لديهم أيضاً. فمن جهة، كرّس الانقلاب صورةً سلبيةً عن تشافيز كمتآمر على الرئيس الشرعي كارلوس أنريس بيريز، وهي صورة ما فتئت وسائل الإعلام تكرّسها. لكن، على الجهة الأخرى سمح الانقلاب لتشافيز بالتواصل بصورة مباشرة مع الفنزويليين والفنزويليات واطلاعهم على مبادئه وأفكاره، ذلك أنّ تشافيز وافق على الاستسلام شريطة السماح له بالمقابل بإلقاء خطابٍ متلفز للشعب الفنزويلي، أسوة برئيس البلاد حينها، وقد سمح له بذلك.

في خطبته المرتجلة شاطَر تشافيز شعبه آمالَه لبلاده، معرباً عن رغبته في السير على نهج بطله ومحرر أمريكا اللاتينية، سيمون بوليفار، لتحقيق العدالة الاجتماعية وإرساء مبادئ الاشتراكية والسعي نحو أميركا لاتينية موحدة. والواقع أنّ الخطاب كان ناجحاً ومؤثراً لدرجة أنه عدّ انتصاراً سياسياً لتشافيز، بل إن البعض اعتبره الخطاب الأول في حملة تشافيز الرئاسية، التي كسبها بالفعل بعد أقل من سبع سنوات.

صراع وجودي

تتوقّف مقالة ماركيز عند محطّات متنوعة ومختلفة من حياة تشافيز، التي جبلته على ما هو عليه، فتشافيز، «الراوي بالفطرة» كما يصفه ماركيز، لم يكن يفكر أن ينضم إلى الجيش الذي كان «آخر همّه»، هو الذي جرّب كل شيء ونجح فيه قبل أن يلتحق بالجيش: فلقد تعلم الرسم وفاز بالمراتب الأولى في العديد من المسابقات الفنية التي شارك فيها، كما عزف على الغيتار وكان يغني في الأعراس وأعياد الميلاد، علاوة على كونه لاعب بيسبول ماهراً. بالنسبة إلى تشافيز، فإن الالتحاق بالجيش كانت وسيلته لبلوغ النخبة السياسية في بلاده.

في الجيش عاش تشافيز صراعاً وجودياً، إذ يروي لماركيز كيف أنه لم يعد يتحمّل كل القتل العبثي الذي كان يشهده. ففي



إحدى المرّات، تشاجر مع كولونيل كان يرأس فرقة تعذّب مجموعةً من الثوار الذين سقطوا أسرى في قبضة الجيش. إلى ذلك، وفي حادثة أخرى، حمل تشافيز بين يديه جندياً ينزف، على وشك الموت، كان قد أصيب في كمين نصبه الثوار.

هاتان الحادثتان كانتا محوريتين لتشافيز، حيث دفعتاه للتفكير بضرورة التغيير، وبدأ فعلياً يخطط لذلك، فأسّس في الثالثة والعشرين من عمره حركةً حملت اسم «جيش شعب فنزويلا البوليفاري»، نسبة إلى سيمون بوليفار، وكانت تتألف من خمسة جنود وهو سادسهم. كانت الحركة سرية وظلت كذلك لسنوات طويلة، حيث كان أعضاؤها يلتقون ويضعون تصوّراتهم بشأن سبل إحداث تغيير في أميركا اللاتينية. ولقد استلهموا من سيمون بوليفار شعاراته التحررية، حتى إنّ قسم الانضمام للحركة كان مقتبساً من قَسم بوليفار الشهير، الذي قال فيه: «لن أسمح لسلاحي بأن يرتاح، ولن أسمح لروحي بأن ترتاح، إلى أن نحطّم الأغلال التي يقهرنا بها المستبد الإسباني». أما أعضاء حركة الجيش البوليفاري، فأعلنوا في قسمهم أنهم لن يرتاحوا «إلى أن نحطّم الأغلال التي يقهرنا بها المستبدّون كما يقهرون بها كلّ الناس.»

هبّة كاراكاس

انتظرت الحركة اللحظة الاستراتيجية المناسبة للقيام بثورتها المنتظرة، وهذه اللحظة فاجأتهم في 27 فبراير/ شباط 1989، عندما اندلعت الانتفاضة الشعبية التي عرفت باسم «الكاراكاسو» (هبّة كاراكاس). في الانتفاضة، التي جاءت احتجاجاً على تبنّي الحكومة الفنزويلية سياسات الاقتصاد الحر ورفعها أسعار البنزين، كان تشافيز شاهداً على مأساة. فقد رأى جنوداً مذعورين، مسلّحين ببنادق وخراطيش، يطلقون النار على كل شيء أمامهم، بعدما تلقوا أوامر بوقف الاحتجاجات بأي ثمن. كما جاء على لسان تشافيز: «مسح الجنود الشوارع بالرصاص، مسحوا التلال، والأحياء. لقد كانت كارثة!» هذه الكارثة انتهت بمجزرة بلغ ضحاياها الآلاف. كانت تلك بمثابة نقطة الصفر لتشافيز، فبدأ يخطط للانقلاب العسكري الذي قاده بعد ثلاث سنوات ومنِي بالفشل.

ثنائية الطاغية المناضل

حطت الطائرة أخيراً في كاراكاس وافترق تشافيز الرئيس وماركيز الروائي. يستعيد ماركيز تفاصيل اللقاء، متأملاً الساعات التي جمعته مع تشافيز، معلقين معاً في السماء، قائلاً: «بينما مشى (تشافيز) وسط مرافقيه من أفراد الجيش وأصدقائه القدامى، انتابتني رعشة إثارة كوني سافرت برفقة رجلين متناقضين وحاورتهما بأريحية. أحدهما، منحه الحظّ الفرصة لينقذ بلاده، والآخر، رجل مخادع، قد يدخل التاريخ كمجرد طاغية آخر.»

اليوم، وبعد انقضاء أربعة عشر عاماً على هذه المقابلة، لا تزال ثنائية «الطاغية – المناضل» حاضرةً بشدة، يتجاذبها مؤيدو تشافيز ومعارضوه، من مثقفين وأناس عاديين. لعلّ الكاتبين الأوروغوائي إدواردو غاليانو، والبيروفي ماريو بارغاس يوسا خير مثالين على هذا التجاذب والانقسام. فمن جهة، يستشهد أنصار تشافيز هذه الأيام بمقابلة شهيرة لإدواردو غاليانو، الذي لم يكن يخفي إعجابه بتشافيز، حيث يقول فيها متهكماً بأن تشافيز كان «ديكتاتوراً غريباً»، فقد فاز بثماني انتخابات نظيفة خلال فترة خمس سنوات! وفي الوقت ذاته هو «شيطان»، لأنه استخدم عائدات نفط بلاده كي يعلّم الفنزويليين (الذين انخفضت نسبة الأمية لديهم من 7 إلى 5 في المئة خلال خمسة أعوام) ويمحو الفقر (الذي انخفضت معدلاته من 62 % إلى 29 % خلال ستة أعوام)، كما استثمر تلك العائدات كي يجلب أطباء من كوبا لمعالجة فقراء بلاده.

على النقيض من «تشافيزيّة» غاليانو، كتب بارغاس يوسا، المعروف بفكره اليميني، مؤخراً مقالاً في صحيفة «إل باييس» الإسبانية بعنوان «موت الكاوديو» (ويقصد بـ«الكاوديو» caudillo الديكتاتور العسكري في أميركا اللاتينية. ففي القرن التاسع عشر، وخلال حركات الاستقلال، أدى انعدام الاستقرار السياسي والاقتتال المسلح إلى ظهور رجال أقوياء لعبوا دوراً قيادياً في مجتمعاتهم، حيث تمتعوا بالكاريزما التي اقترنت بالقوة وشراء الولاءات. ولطالما كانت شرعيتهم مشكوك بها خاصة وأن حكمهم كان مبنياً على العنف والعلاقات الشخصية.) في مقالته، يهجو يوسا تشافيز، حيث يصفه بالكاوديو، أي الديكتاتور الذي فشل في تحقيق وعود ثورته البوليفارية، مؤكداً بأنه ليس سوى طاغية مهووس بالسلطة، هدر أموال شعبه من النفط في مشاريع اشتراكية لم تعد بالفائدة على أحد.

رحل تشافيز، لكن إرثه باق. يقيناً سيخيم هذا الإرث على مناخ فنزويلا الثقافي والسياسي والاجتماعي طويلاً. وإذا كان الفنزويليون قد انقسموا حول زعيمهم السابق، فإن موته لن يحسم هذا الانقسام... على الأقل ليس الآن. ربما الزمن وحده هو الذي سيحدد ما إذا كان مشروع تشافيز البوليفاري قد نجح أو فشل.

ستيفان هيسل
وداعاً فيلسوف الغضب

عبد اللطيف الوراري

توفي، مؤخراً، الكاتب والمفكر والمناضل الفرنسي، صديق القضية الفلسطينية، ستيفان هيسل، عن عمر ناهز الخامسة والتسعين، (27 شباط/فبراير)، بعدما عاش القرن العشرين بأحداثه الجسام، من حروب وكوارث وصراعات. وظل دائماً في مقدّمة الناقمين على الوضع الدولي والداعين إلى الاحتجاج عليه. ففي كلّ القضايا الراهنة بزغ نجمه، وعاش الراحل طويلاً ليحكي دروساً مفيدة للأجيال القادمة كيلا تستكين إلى واقع يائس يسوده العنف، ولا مصالحة فيه بين الثقافات المختلفة.

ولد ستيفان هيسل في 20 أكتوبر 1917، عام الثورة السوفياتية، ببرلين لأب يهودي من أصل بولندي وأم بروتستانتية ألمانية، وانتقل إلى العيش في فرنسا وعمره لا يتجاوز سبع سنوات، ونال الجنسية الفرنسية وهو في العشرين من عمره. وأثناء احتلال فرنسا من قبل ألمانيا النازية انضمّ إلى لجنة المقاومة تحت قيادة الجنرال شارل ديغول. وعمل كرجل اتصال بين جماعات المقاومة والمركز الرئيسي البريطاني في فرنسا المحتلة، ثم اعتقلته القوات النازية بعد ذلك ونقلته إلى معسكر «بوخنفالد» النازي حيث جرى تعذيبه وحكم عليه بالإعدام، إلا أن تزويراً لهويته بإعطائه هوية رجل مات حديثاً هو الذي أنقذه من الموت، ثُمّ تمكّن من الفرار بأعجوبة ليصل إلى هانوفر ومنها إلى باريس. وحين تحرّرت فرنسا انتقل هيسل الى العمل في هيئة الأمم المتحدة، وهو يحمل برنامجاً قوامه اقتلاع جنور الديكتاتورية من الأنظمة القائمة على سلطة الفرد الواحد، وهي دعوة وجدت صداها عند أهمّ المثقفين والسياسيّين وقتئذ، فتكلّلت بصياغة أول بيان عالمي لحقوق الانسان، ثمّ أصبحَ دبلوماسيّاً، ورقّاه الرئيس فرانسوا ميتران إلى سفير لفرنسا في عام 1981. وقد ظلّ طوال حياته يناضل ضد أعطاب المجتمع مدافعاً عن المقهورين والمهمّشين، كما ناضل من أجل المهاجرين بلا أوراق إقامة؛ وناضل بقوّة من أجل نيل الفلسطينيين لحقوقهم، وفي إحدى زياراته للأراضي المحتلة حيّا قدرتهم المدهشة على التأقلم مع كل الأوضاع الصعبة وتحدّيهم لها بروح من الدعابة والخفة. هذا اليهودي الناجي لم يتردد في دعوته إلى «وضع إسرائيل على قائمة الدول الاستبداديّة التي تنبغي مقاطعتها». وفي أحد حواراته الأخيرة، لمّا سئل هيسل عن حلمه قبل الرحلة الكبرى، ردّ: «حلمي حقيقة، هو قيام دولة فلسطينية. هذا ما أريده وأرغب فيه قبل الانتقال إلى الضفة الأخرى من العالم».

في السياسة كما في الفكر، عرف عن هيسل تشبثه بمواقفه التي خبرها من أيام «مجلس المقاومة»، وبآرائه اليسارية الملتزمة التي لم يتزحزح عنها قيد أنملة.

شاعر حالم ومثقف بمزاج اليسار

ترجم هيسل بمعيّة الفيلسوف والتر بنيامين أعمال مارسيل بروست إلى الألمانية. ومع الوقت صار يجسد نموذج المثقف الأوربي الذي يتحدّث الألمانية والفرنسية والإنجليزية، ويتتبّع مسار ميرلوبونتي، كما يقرأ سبينوزا وجان بول سارتر، لكنه يبدو في أفكاره الاجتماعية قريباً من فلسفة إدغار موران الذي أجرى حواراً مطوّلاً معه في كتاب بعنوان «طريق الأمل» (2011). وكانت مقالاته بمثابة بيانات سياسية جريئة لا تهادن سلطة ما، فهي تحثّ في معظمها على الغضب وإعلان السخط والثورة ضد المجتمع، مثلما نجده في كتابه «مواطن بلا حدود»(2008). فقد انتقد طويلاً سياسات القمع الإسرائيلية، وهو ما جلب عليه غضب المنظمات الصهيونيّة التي شنّت حملة إعلاميّة ضده، واتّهمته بالخرَف لكبر سنّه، و«معاداة السامية». كما نشر منكراته مع القرن العشرين في كتاب بعنوان «الرقص مع القرن» (1997) الذي كان شاهداً على أحداثه ومساهماً في بعضها.

بموازاة مع ذلك، كان هيسل شاعراً، أصدر في العام 2006، ديوانه الشعري: «آه ذاكرتي: الشعر، ضرورتي» (2006). يرى الراحل «أنّ الشعر يساعدنا على العيش على نحو أفضل، ويصالحنا مع الموت»، وأنّه «يحدث تغييرات على الذات، قد تكون من الأهمية بمكان». وكان يغضبه أن



مجتمعاتنا المعاصرة لا تقدر قيمة الشعر، إذ هي تُؤْثر قيم العقلاني والماديّ والاقتصادي على غيرها، حتى وإن كان للاقتصاد أهميته وفضله، فإن ذلك لا يمكن، ولا يجب أن يصبح البعد الوحيد لوجودنا. قائلاً: «أجل، إنّ الشعر يحرّر الخيال ويساعدنا على فهم العالم، لأنه يفتح لنا عالماً آخر قد يكون واقعيّاً أو يوميّاً، إنّما بلا أعباء».

لكن، يبقى أشهر ما ألّفه هو كُتيّبه «اغضبوا»(2010) الذي بات يمثّل «مانيفستو السخط» الذي ألهم الشباب في ساحات التغيير، محرّضاً إياهم على التعبير عن الغضب والاحتجاج والانتفاض ضد الظلم، وكأنّه يستوحي مقولة الفيلسوف جان بول سارتر: «حين يبدأ الإنسان بالاحتجاج يصبح أكثر جمالاً».

لقي كتيّب «اغضبوا» نجاحاً غير مسبوق، رغم أنّه صدر عن دار نشر صغيرة (أندجين). وقد كان القراء في فرنسا، كما في خارجها، يبتاعون الكتيّب، في الأسابيع الأولى التي تبعت صدوره، كما الخبز. وبيعت منه ملايين النسخ، وترجم إلى عشرات اللغات، بما فيها اللغة العربية. وبدت كل ترجمة بلغة ما - في نظره - تشبه حيوان السيرك.

يدعو هيسل فيه الشباب وكلّ المناضلين إلى العمل من أجل حياة أفضل، ومحاربة الظلم وتجاوز العقبات السياسية والاقتصادية التي تحول دون العيش في كنف حياة إنسانية كريمة. ولكَمْ كان مبتهجاً عندما علم بأنّ دعوته إلى الغضب قد لقيت تجاوباً معها من لدن معارضي العولمة والشباب المتظاهر في إسبانيا وفي اليونان، وهو يقول عن نجاح كتابه إنّه «يمثّل بالنسبة لي مفاجأة، لكن ذلك لا يجد تفسيره إلاّ في هذه اللحظة التاريخية بالذات. المجتمعات باتت تضيع، وتتساءل عن كيفية الخروج والبحث عن معنى للمغامرة البشرية» بحسب ما صرح به لوكالة الأنباء الفرنسية في مارس 2012.

ما يحدث في فلسطين، كان من الأسباب وأبلغها وَقْعاً في نفسه ودفعته لكتابة « اغضبوا»، إذ وقف بأمّ عينيه على ما يعيشه أكثر من ثلاثة ملايين من أبنائها في مخيمات الأونروا، ويُلاقونه من ظلم وقهر، بعد أن طردتهم إسرائيل من أرضهم. ووجد غزة التي زارها بجواز سفره الدبلوماسي أشبه بسجن غير مسقوف. عندما نعود إلى بيانه الغاضب، يصب هيسل جام غضبه بخصوص فلسطين»، قائلاً: «يظلّ غضبي الرئيسي اليوم يخصّ فلسطين، قطاع غزة والضفة الغربية. هذا الصراع هو مصدر الغضب نفسه. لا بدّ من قراءة تقرير ريتشارد غولدستون في سبتمبر 2009 حول غزة، وفيه يتّهم هذا القاضي الجنوب إفريقي اليهودي، والصهيوني كما يقول عن نفسه، الجيْش الإسرائيلي بارتكاب «أعمال تصل إلى جرائم حرب وربّما قد تكون، في ظروف معينة، جرائم ضد الإنسانية» خلال عمليّته المسماة «الرصاص المصبوب» والتي استمرتْ ثلاثة أسابيع. وقد عدت بنفسي إلى غزة، في عام 2009، وتمكنت من دخولها مع زوجتي بواسطة جواز سفري الدبلوماسي، حتّى أقف بأمّ عيني على واقع ما ذكره التقرير. أما الناس الذين رافقونا فلم يسمح لهم بالدخول إلى قطاع غزة مثلما إلى الضفة الغربية. لقد زرْنا مخيمات اللاجئين الفلسطينيين التي أقامتها وكالة الأونروا التابعة للأمم المتحدة منذ عام 1948، وبها يوجد نحو ثلاثة ملايين فلسطيني طردتهم إسرائيل من أراضيهم وينتظرون عودتهم التي لا تزداد إلّا تعقيداً. وأمّا بخصوص غزة فهي بمثابة سجن مفتوح لحوالي مليون ونصف مليون فلسطيني، ينتظمون بداخله لكي يبقوا على قيد الحياة. وعلاوةً على التدمير المادي الذي أتى حتى على مستشفى الهلال الأحمر من «الرصاص المصبوب»، فإنّ سلوك سكان غزة يوحي لك بحبّ الوطن بقدر حبّهم للبحر والشواطئ، إلا أنّهم لا يخفون قلقهم المستمر على رعاية أطفالهم الذين وسوسوا لذاكرتنا بعددهم وبشاشة محيّاهم. ولكم أُعْجبنا بطريقتهم البارعة في التعامل مع جميع حالات الخصاص التي تفرض عليهم، كما رأينا منهم من كان يضع الطوب بلا إسمنت لإعادة بناء آلاف المنازل التي دمّرتْها الدبابات».



ملتقى مجلة العربي الثاني عشر:

الخليج.. نصف قرن وثلاثة أيام من الثقافة

الكويت موفد «الدوحة»:

«الجزيرة والخليج العربي.. نصف قرن من النهضة الثقافية» العنوان الذي اختارته مجلة العربي الكويتية عنواناً لندوتها السنوية الثانية عشرة يحيل بالتأكيد إلى تاريخ المجلة نفسها، التي صدر عددها الأول في ديسمبر عام 1958، وقد كانت المجلة بحق مرآة النهضة الثقافية الخليجية وأحد تجلياتها وإحدى علامات الانفتاح الكويتي المبكر على الخبرات العربية المختلفة عبر هذه المطبوعة العريقة وكذلك الجامعة التي جعلت من أرض الكويت بيتاً لخبرات وقامات عربية كبيرة من بدر شاكر السياب ونازك الملائكة إلى فؤاد زكريا وغيرهم كثر.

وقد جمعت الندوة التي تواصلت على مدار ثلاثة أيام (من 4 إلى 6 مارس/آذار) عدداً كبيراً من المثقفين العرب، كما شارك في افتتاحها وزيرا الثقافة القطري د.حمد بن عبدالعزيز الكواري، واليمني د.عبدالله عوبل منتوق، فكان حضورهما إشارة إلى تكامل الجهود الثقافية الخليجية والعربية، بينما دعا وزير الإعلام وزير الدولة لشئون الشباب الكويتي الشيخ سلمان صباح السالم الحمود الصباح المبدعين والمؤسسات العربية لدعم التواصل بين الأجيال وتهيئة الشباب بثقافة العصر والمعرفة بالتراث.

وقد بدت أيام الندوة فرصة لصوت الثقافة الذي لم يعد مسموعاً وسط صخب الحرب في شوارع أكثر من دولة عربية كبيرة. وقد اهتمت الندوة بتجليات الثقافة الخليجية في الرواية والشعر والفن التشكيلي والسينما والمسرح.

«خلال السنوات الخمس الأخيرة لاحظنا في «العربي» بحكم ما نتلقاه من مواد، وما ننشره في المجلة، وما نتابعه من أخبار ثقافية، لوناً من ألوان النشاط الثقافي الملحوظ في منطقة الجزيرة والخليج العربي» هكذا يفسر د.سليمان العسكري رئيس تحرير العربي سبب اختيار عنوان الندوة وموضوعها، آملاً في إلقاء الضوء على ملامح هذه النهضة وتقديم قراءات تاريخية ونقدية لها.

كان اليوم الأول للافتتاح الذي تضمن إلى جانب الكلمات عرض فيلم قصير للفنان الكويتي عبدالله المخيال حول الصحراء العربية، وحفلاً موسيقياً لفرقة التلفزيون للفنون الشعبية وافتتاح معرض فوتوغرافيا «الخليج والجزيرة من أرشيف العربي».

وفي يومي العمل اللاهثين كان للسرد نصيب الأسد، إذ ظفرت الرواية بأكثر من جلسة لمناقشة قضايا السرد في المشهد الروائي الخليجي المعاصر، مع إضافة إلى تكريم الروائي الكويتي إسماعيل فهد إسماعيل بجلسة حوارية، والاحتفاء بالكاتب عبدالرحمن منيف الذي اعتبره المنظمون أحد الرواد المؤسسين للرواية الخليجية المعاصرة، بينما وضع المشاركون في الندوة هذه الصفة موضع شك، دون انتقاص من دوره الكبير في الرواية العربية المعاصرة، رواية المقاومة تحديداً.

في جلسة العمل الأولى «قضايا الرواية والسرد المعاصر في الخليج العربي» قدم الناقد العراقي د.عبدالله إبراهيم قراءته لمظاهر التجديد السردي في رواية الخليج انطلاقاً من روايات منها «ساق الغراب» ليحيى م قاسم، «اليهودي الحالي» لعلي المقري، «ريحانة» لميسون صقر، و«الثوب» لطالب الرفاعي. ويفترض في هذه الروايات مبدأ «التمثيل السردي» من خلال ملمح الانخراط في الشأن الاجتماعي بما يؤكد أفول حقبة «الحكاية المتخيلة» التي تكتب للتسلية. وعلى تفاوتات التمثيل بين هذه الروايات، يمكن أن يكون الانخراط السردي في الشأن الاجتماعي والسياسي مؤكداً، ولكن يبقى السؤال قائماً حول فرضية التسلية البحتة في الرواية المتخيلة، إذ لم تعرف الخلود حكاية لا تقوم كأمثولة موازية للواقع وكاشفة له من «ألف ليلة وليلة» إلى «دون كيخوتة» أم الرواية الأوروبية الحديثة.

واختار الناقد المصري د.محمد الشحات الوقوف أمام علاقة الشكل بالهوية في عدد من الروايات النسائية الخليجية بينها «طوق الحمام» لرجاء عالم، «البحريات» لأميمة الخميس، «الأشياء ليست في أماكنها» لهدى الجهوري.

وقدمت الكويتية ليلى محمد صالح تأريخاً لبدايات القص الكويتية التي مهدت للكتابة الروائية الجديدة، ابتداء من كتابات المرأة الكويتية في مجلة (البعثة) العامين 1946 و1947. واعتبرت أن هذه المرحلة هي التي مهدت الطريق أمام بدايات السرد الروائي في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين.

يوم للغريب

في اليوم الثاني للملتقى تم الاحتفاء بالكاتب الراحل عبد الرحمن منيف في أول احتفال خليجي بالكاتب الذي توفي منفياً في دمشق، ووصفته الندوة بـ «أنشودة الثائر الأبدي».

الكاتب سعودي الأب، عراقي الأم، عربي الإقامة من الأردن إلى مصر وانتهاء بسورية، تم تكريمه بوصفه خليجياً، لكن سيرته وانفتاح نصه على الهم العربي والإنساني جعله يتمرد على التسمية.

داليا سعودي التي بدأت بداية عاطفية انتهت إلى ملاحظات مهمة حول عمل الكاتب، ووازت بين اختفاء بطله متعب الهذال في «مدن الملح» واختفاء عاشور الناجي في ملحمة «الحرافيش» لنجيب محفوظ. واعتبرت «منيف» مؤسس أدب السجون العربية وفاضح صناعة الإذعان التي تتقنها الأنظمة القمعية، الأمر الذي أكد عليه سعد البازعي في مناقشة مع عبدالله إبراهيم معتبراً أن «شرق المتوسط» تحيل إلى مكان أوسع من المكان الخليجي، ولا جدوى من محاولة استزراعه في السعودية أو غيرها.

محمد الشحات قرأ لاوعي المنفى، وما أسماه بـ «الهوية الجوالة» في إبداع منيف، ومثل داليا سعودي استدعى «محفوظ» أيضاً معتبراً أن الكاتبين معاً يمكنهما أن يلخصا مسيرة الرواية العربية إذا ما اضطررنا لاختصار تلك المسيرة الطويلة العريضة.

وقدم الكاتب السعودي محمد القشعمي شهادة شخصية من خلال علاقته بمنيف، بينما تحدث الشاعر السوري بندر عبد الحميد عن كتابات منيف في النقد التشكيلي خصوصاً أعمال جبر علوان ومروان قصاب.

تاريخ وشهادات

كان للرواية الحظ الأوفى في الملتقى، إذ كانت هناك كذلك جلستان إحداهما تناولت الرواية الكويتية، حيث قدم د.مرسل العجمي بحثا بعنوان «المشهد الريادي» تناول مراحل تطور الرواية الكويتية التي حددها بأربع مراحل من نشأة الكويت مروراً بجيل الرواد الذين أسسوا المكتبات الأهلية مثل خالد الفرج، وانتهاء بجيل الستينيات متوقفاً أمام تأثير السابق على اللاحق من الكتابات.

في الجلسة ذاتها تناول فهد الهندال رواية «الأجيال الجديدة» متوقفاً أمام تجارب الشباب: بثينة العيسى، سعود السنعوسي، ميس العثمان، علياء الكاظمي، حمد الحمد، سعداء الدعاس، ناصر الظفيري، وهيثم بودي متناولاً الأساليب والموضوعات. وكانت هناك جلسة أخرى احتضنت شهادات فوزية شويش السالم، يوسف المحيميد، سعود السنعوسي، محمود الرحبي، وهدى الجهوي. كما أقيمت ندوة تكريمية خاصة للروائي الكويتي إسماعيل فهد إسماعيل ضيف شرف الملتقى.

ليلة للشعر والإلقاء

تضمن الملتقى أمسية شعرية استضافتها جمعية الخريجين ضمت ستة من الشعراء والشاعرات من الخليج واليمن: سعدية مفرح وإبراهيم الخالدي (الكويت)، خلود المعلا (الإمارات)، علي المقري وهدى إبلان (اليمن)، وبروين حبيب (البحرين) وغاب قاسم حداد. وتطرح هذه الأمسية كسائر أمسيات الشعر مشكلة العلاقة بين جودة النص والإلقاء، حيث لا ضمانة لامتلاك الشاعر صاحب النص خبرة في الإلقاء، وحيث تظلم التفعيلة قصيدة النثر، والعكس صحيح كذلك إذ يمكن للتمرس على الإلقاء ووجود الموسيقى أن يضمن للشاعر تجاوب القاعة دون أن يكون ذلك دليلاً على جودة النص.

وكانت هناك وقفة نقدية مع الشعر، تحدث فيها سعد البازعي، عبدالله الفيفي، نورية الرومي، وأشرف أبو اليزيد، تراوحت المداخلات بين الرؤى النقدية والعرض التاريخي. ومن الصعب في جلسة واحدة تغطية تاريخ ومساحة وتجارب فنية مختلفة، لكنها تمكنت من أن تكون إضاءة لتجربة ثقافية عربية، لديها ملامحها الخاصة بسبب التقارب والتشابه حسب د.سعد البازعي، ولديها همومها النوعية مع الهموم الإنسانية العامة شأن كل إبداع.

سينما ومسرح وتشكيل

كان يوما الندوة سباقاً مع الزمن، ولم تنفصل جلسات الحوار خارج القاعات عن مناخ الندوات، حيث حرص المنظمون على دعوة عدد كبير من الكتاب والفنانين، من أجيال أكثر شباباً ربما من دورات سابقة للندوة ذاتها، فكان حضور محمد المخزنجي، ومحمد المنسي قنديل الروائيان والقلمان المميزان بالمجلة على مدى سنوات، والمترجم صاحب التراكم المثير للإعجاب كامل يوسف حسين، والفنان غانم السليطي الذي أضفى بحضوره حيوية الابتسام، وغيرهم من التشكيليين البارزين والسينمائيين. وكان للسينما نصيب مميز بندوة ناقشت آفاق السينما الوليدة كما عرضت ثلاثة أفلام: «تورا بورا» لوليد العوضي، «ظل البحر» لنواف الحاجي، «الحاجز» لبسام النوادي، التي قدمت تمثيلاً مشرفاً للسينما الخليجية الوليدة القادرة على الوقوف جمالياً إلى جوار السينمات العريقة.

واختتم المسرح الندوة بجلستي بحث تحدث فيها علي العنزي، وطفاء حمادي وسليمان البسام. والمسرح ليس بأحسن حال، وهذا يعود في جانب منه برأي العنزي إلى غياب إرادة المسرح الواعية لاكتشاف جمهوره. ويبدو هذا العامل حقيقة سبب تدهور المسرح الذي بدأت تجاربه الأولى منذ منتصف القرن العشرين، بينما يبدو الحديث عن أزمة النصوص مبالغاً فيه، إذ يمكن للمسرح العيش على النصوص العالمية المؤسسة ومعالجتها. وخصصت آخر جلسات الملتقى لشهادات حول الدراما الخليجية تحدث فيها عبدالله السدحان، سعد الفرج، وكامل يوسف حسين.

وعلى الرغم من تعدد الموضوعات الذي فرض ما يشبه اللهاث على الجلسات إلا أن الملتقى نجح في أن يفتح ثغرة تطل منها الثقافة التي صار صوتها خفيضاً طوال العامين الماضيين يحجبه صوت المعارك الصاخب في أكثر من بلد عربي.



الجزائر
حالة تمرُّد

الجزائر: نوّارة لحرش

في سابقة هي الأولى من نوعها، نجح فنانون جزائريون شباب في تحويل قضيتهم، من مجرد قضية داخلية إلى قضية رأي عام. وتمكنوا من رفع حالة التهميش، التي فرضت طويلاً عليهم من طرف الجهات الرسمية، وكسب معركة دامت عدة أسابيع مع وزارة الثقافة. فعلى خلفية إضراب شنّه طلبة المعهد العالي لمهن فنون العرض السمعي والبصري، بالجزائر العاصمة، منتصف فبراير/شباط، وهو معهد يمثل التربة الخصبة لإنجاب أهم المبدعين والممثلين في البلاد، للمطالبة بمعادلة الشهادة المحصل عليها وتسوية وضعيتهم البيداغوجية، تطورت الوقائع بسرعة ووصلت أروقة المحاكم، بعدما قررت الوزارة، غلق المعهد مؤقتاً وتعليق نشاطاته إلى أجل غير مسمى، وكذا طرد 11 طالباً وتوقيف 5 آخرين لمدة عام. قرار الغلق خلق صدمة واستياء كبيرين ليس فقط لدى الطلبة الذين حولوا إضرابهم عن الدراسة إلى إضراب عن الطعام، إنما أيضاً لدى الكثير من المتعاطفين معهم من فنانين وإعلاميين معروفين كانوا يقفون، يومياً، أمام باب المعهد ساعات طويلة، تضامناً مع الطلبة وتنديداً بقرار الوزارة. كما شهدت صفحات التواصل الاجتماعي على تويتر وفيسبوك، في الأسابيع القليلة الماضية، حملات مساندة واسعة، خاصة أن المعهد يعتبر الوحيد في الجزائر الذي يكفل تكوين الفنانين والممثلين والمخرجين والمسرحيين. وفكرة غلقه تعني بالضرورة القضاء على فرصة التكوين الفني والدرامي الوحيدة المتاحة في الجزائر، وهو ما دفع الطلبة إلى تصعيد إضرابهم، وتوسيع حركتهم الاحتجاجية. وقد تمسك الطلبة حتى آخر لحظة بإضرابهم، الذي دام أكثر من عشرة أيام، رغم تعسف الإدارة والوزارة، رافعين مطالب التكوين والبرامج والمعدات والوسائل البيداغوجية والحياة الثقافية والاجتماعية، مع إصرارهم على منحهم شهادة المعادلة، بدلاً من شهادة الدراسات التطبيقية غير المعترف بها في قطاع التوظيف العمومي وفي الجامعات الجزائرية والأجنبية للتسجيل في سلك ما بعد التدرج، وضرورة تطبيق نظام «إل. إم. دي» وتكوين الطلبة وفقاً لهذا النمط الذي وعدت وزارة الثقافة بتطبيقه منذ سنتين، لكنها لم تف بوعدها بعد. وكذا توفير التجهيزات الضرورية للدراسة بدل المعدات القديمة، مع فتح تحقيق معمّق حول طرق سياسات تسيير المعهد التي يشوبها بعض الغموض. أيضاً وقد أصر الطلبة، والذين يمثلون القاعدة الخلفية للممثلين والمبدعين الجزائريين، في لائحة مطالبهم على تحسين وضعيتهم الاجتماعية حيث طالبوا ومازالوا يطالبون بحقهم في التأمين الاجتماعي وبضرورة إدماجهم في البرامج الثقافية لوزارة الثقافة والاستفادة من التربّصات الميدانية الدورية التي يستفيد منها غالباً أفراد من خارج المعهد دون أن ينالهم حظ منها، وهم الأجدر بها حسب ما جاء في تصريحاتهم. وتطلّب الأمر تدخل رئيس الحكومة عبد المالك سلاّل وأحد مستشاري الرئيس بوتفليقة، لفض النزاع، والتوصل إلى أرضية حلول ثنائية مبدئية. مما أتاح فرصة جديدة بين الطلبة ووزارة الثقافة للتفاوض مجدداً حول أرضية المطالب. وقد أعلن الطلبة توقيف إضرابهم عن الطعام والدراسة واستئناف الدروس تدريجياً.

من جهته، صرّح المفتش العام بوزارة الثقافة رابح حمدي بأن وزيرة الثقافة خليدة تومي (التي تشغل المنصب نفسه منذ أكثر من عشر سنوات) استلمت بياناً من الطلبة يقضي بتوقيف الإضراب، وأنها أرسلت وفداً عقد لقاء معهم، تمخّض عنه تشكيل لجنة مشتركة تضم ممثلي الطلبة إلى جانب ممثلي الوزارة للنظر في مطالب الطلبة العالقة عبر جلسات متتالية بمقر الوزارة، ومن ثم محاولة التكفّل بها.



نجمات تونس:

موسم الهجرة إلى مصر

خاص بالدوحة

تونس لم تكتف بنقل غضب الشارع، من جادة لحبيب بورقيبة إلى ميدان التحرير، وواصلت، في الأشهر القليلة الماضية، تعميق تفاعلها مع مصر، ولكن هذه المرة فنياً، حيث ينتظر، مع شهر رمضان المقبل، أن تعرف الشاشات المصرية حضوراً مميزاً لكثير من الأسماء الفنية التونسية، فلم يعد الحضور الفني التونسي في «أم الدنيا» يقتصر فقط على الممثلة هند صبري، التي حققت نجاحاً مميزاً في السنوات الخمس الماضية، والتي صارت تفكر جدياً في الانتقال من التمثيل إلى الإخراج والإنتاج، بل تبعتها أسماء أخرى، تدفع إلى الأمام التفاعل التونسي – المصري، حيث ستشارك الممثلة الشابة درة زروق (33سنة)، التي انتقلت من دراسة العلوم السياسية إلى التمثيل، وبرزت لأول مرة مع المخرج المسرحي المعروف توفيق جبالي (الذي منحها فرصة التمثيل في مسرحية مجنون)، في فيلم «فارس أحلام» للمخرج عطية أمين، إلى جانب نخبة من الممثلين المصريين، يتقدمهم عزت أبوعوف. وكتبت الممثلة نفسها، مطلع الشهر الماضي على صفحتها على الفيسبوك: «المخرج عطية أمين سينتهي قريباً من تصوير آخر مشاهد فيلم «فارس أحلام»، فيما لم تحدد الشركة المنتجة للفيلم بعد موعداً لعرضه» قبل أن تتسرب معلومات تفيد بأن الفيلم سيعرض الصيف المقبل، تزامناً مع شهر رمضان الكريم. إلى جانب ذلك، تشارك درة، في الوقت الحالي، في تصوير مسلسلين اثنين: «مزاج الخير» من إخراج مجدي الهواري، وبطولة مصطفى شعبان، و«قصص النساء في القرآن»، وهو مسلسل ذو طابع ديني، يحكي شذرات من سير وحياة سيدات ورد ذكرهن في القرآن الكريم. الممثلة درة هي واحدة من الأسماء التي تواصل، بثبات، تحقيق نجاحات في المشهد الفني المصري، حيث انطلقت في تجربتها، مع مطلع الألفية الجديدة، من تونس، في العمل مع مخرجين مهمين، على غرار مفيدة التلاتلي ونوري بوزيد، لتنتقل بعدها إلى القاهرة، حيث سبق لها المشاركة في فيلمي «هي فوضى» للراحل يوسف شاهين، و«جنينة الأسماك» ليسري نصر الله. من جهتها، تواصل الممثلة فريال يوسف (33سنة) كسب رضا الجمهور والمنتجين في مصر، حيث ستظهر رمضان المقبل في أكثر من عمل، بدءاً من مسلسل «نقطة ضعف» رفقة جمال سليمان ورانيا فريد شوقي، ومن إخراج أحمد شفيق خورشيد، ومسلسل «الملك النمرود» حيث ستلعب دور الملك النمرود. على خلاف تجربتها مع ممثلين من دول عربية مختلفة، وجدت الدراما المصرية في الممثلات التونسيات خلطة جديدة لإعادة التصالح مع المتفرج المحلي والعربي، فهي تحاول، من خلال انفتاحها على تجارب شابة من بلاد الطاهر حداد، تجديد دمها وكسب انتشار أوسع، في ظل المنافسة الشديدة التي تواجهها، في السنوات الماضية، من طرف الدراما الخليجية، والتركية في آن معا. كما أن الربيع العربي، الذي انطلق من تونس وتوطن في مصر، ساهم بقوة في إعادة ربط القاهرة بقرطاج، حيث سيتواصل هذا العام الحضور التونسي مع الممثلة سناء كسوس، التي برزت السنة الماضية بمشاركتها في مسلسل «فرقة ناجي عطا الله» رفقة عادل امام، بتجسيد دور البطولة في مسلسل سيحمل مبدئياً عنوان «فض اشتباك»، من المتوقع أن يشرع في تصوير مشاهده مطلع الشهر الجاري، ليكتمل بداية شهر يونيو/حزيران. إلى جانب الممثلات التونسيات، فقد عرفت الدراما المصرية، في السنتين الماضيتين، اكتساحاً من طرف ممثلين سوريين، وذلك رغم القوانين المشددة التي تفرضها نقابة الممثلين هناك على حضور الأجانب في الأعمال الفنية المصرية.



«فولتير» في بيت الأسد

سعيد خطيبي

نظام الأسد لا يرى مانعاً في التحالف مع اليمين الفرنسي المتطرف، لمواصلة قمع الثورة.

بين «دمشق» وحزب «الجبهة الوطنية»، المشهور بخطابه المعادي للعرب والمسلمين، تشكلت بسرعة علاقة مصالح «راهنة»، يستفيد منها الطرف الأول إعلامياً، والثاني مادياً.

البروباغندا السورية الرسمية، القائمة على ترويج «فرضية المؤامرة»، والتي تحاول إقناع الرأي العام، المحلي والدولي، بأن الربيع العربي وتداعياته، ليست سوى مخطط إمبريالي وضعته وكالة الاستخبارات الأميركية، لم تجد لها أذناً مصغية دولياً، سوى بين الأوساط المتطرفة في فرنسا. ففي ظل تنافس داخلي، بين جملة من الصحافيين والمثقفين الفرنسيين، للمساهمة في تعميق فهم ما يحدث عربياً، والمشاركة في صياغة التوجهات الإعلامية، وجد بعض مناضلي اليمين الفرنسي، وعدد من الصحافيين المقربين إليه، في النظام السوري دعماً وغطاء مناسباً لدخول المنطقة العربية، وتوسيع شبكة علاقاتهم فيها، مقابل الدفاع عن قناعات حكومة الأسد الدموية.

غنائم المؤامرة

«شبكة فولتير» هو موقع إخباري فرنسي يتقن مهارة التلاعب بالرأي العام، ويجد دائماً حجة وسبباً لتبرير ما يحدث في سورية، منذ عامين، بوصم الثورة بالمؤامرة والادعاء أن نظام الأسد يواجه جماعات أصولية وليس موجة غضب شعبية. ففي مقالات كثيرة نشرها، يربط الموقع نفسه بين الربيع العربي وما يسميه مخططات أميركية وإسرائيلية، تهدف لإعادة رسم ملامح الوطن العربي. وتنهب «شبكة فولتير» بعيداً حين تتعرض لتطورات الوضع باعتبارها حلقة مهربة من سنوات الحرب الباردة، بين المعسكرين الشرقي والغربي.

الموقع نفسه امتاز، في السنوات القليلة الماضية، بمعاداة الغرب، رغبة منه في كسب شعبية بين الأوساط الناقمة على سياسيات البيت الأبيض، من خلال بث خطاب شعبوي، يعتبر كل «المناطق المتأزمة في العالم (في إفريقيا، الوطن العربي، البلقان وأميركا الجنوبية)» إنما هي تدفع فاتورة أحادية تفكير الخارجية الأميركية. القائمون على الموقع نفسه (يزوره شهرياً ما لا يقل عن مليون ونصف المليون متصفح

للإنترنت)، يصرون على معارضة أي مخطط لتدخل أجنبي في سورية، باعتبار أن ما يحدث هناك شأن داخلي، لكنهم يرون، بالمقابل، في تدخل المحور بكين - طهران - موسكو في تحريك سياسة دمشق الرسمية، جزءاً من الحل، الذي لا بد منه. حيث نشر الموقع بتاريخ 5 نوفمبر/تشرين الثاني الماضي مقالاً بعنوان «الحل الصيني» يشيد فيه بدور الصين في التعامل مع نظام الأسد ورغبتها في وقف الثورة. كما نقرأ في مقال آخر، صدر السنة الماضية، تحت عنوان «القطيعة السورية» ما يلي: «يظل بشار الأسد، الرئيس الأكثر شعبية في العالم العربي». المغالطات من هذا النوع، التي تفتقر الدقة، الهادفة لتنصيع صورة نظام سوري دموي، تجد مساحة واسعة لها على موقع شبكة فولتير، التي انطلقت كجمعية يسارية مدافعة عن حرية التعبير (1994)، مستفيدة من تعاطف مثقفين مهمين معها، على غرار بيار بورديو وفيليب سولير، لتتحول إلى موقع إخباري (2005)، ينشر بثماني لغات، وتتجه يميناً في التحالف مع بعض رموز حزب «الجبهة الوطنية». ولفهم تحولات شبكة فولتير، وعدم التزامها بخط تحريري واحد، لابد من العودة إلى مؤسسها تيري ميسان (56 سنة)، الذي انتقل من الدفاع عن حرية الرأي، والمثليين في فرنسا ومعاداة الرموز الدينية، مع تقاربه مع الأوساط الفرنكوماسونية في باريس، إلى الارتماء في أحضان حزب الجبهة الوطنية اليمني(انتماء كشفت عنه صحيفة ليبراسيون عام 2006)، مناصرة حزب البعث، وحث مسيحيي سورية على لعب دور إيجابي في مواجهة مد الثورة. اشتهر تيري ميسان خصوصاً بكتابه ذائع الصيت «الخديعة الرهيبة»(2002)، والذي أدعى فيه أن تفجيرات مركزي التجارة العالميين بنيويورك كان مخططاً لها من طرف جهات أمنية أميركية، ساعدت القاعدة في تنفيذ مهمتها. كتاب حقق شهرة عالمية، وترجم، في وقت قصير، إلى أكثر من خمس عشرة لغة، عبر العالم، وجعل من مؤلفه ضيفاً دائماً على التليفزيون الروسي، ومقرباً من الأوساط الرسمية الإيرانية، حيث سبق له في واحدة من الخرجات الإعلامية أن صرح: «آية الله الخميني هومثال يقتدى به في صناعة الديموقراطية الجديدة».

انتشار الكتاب نفسه جعل من ميسان، في وقت قياسي، رمزاً على واجهة المعارضين للسياسة الأميركية، وأتبعه بإصدار كتاب ثان «الخديعة الرهيبة2»، الذي نشر في البداية بالعربية ببيروت، وطرح فرضية مؤامرة أميركية «تفتقد أدلتها للدقة» تسعى لتقسيم المنطقة العربية، وتقوية الدولة العبرية ويفترض فيها أن أميركا هي من قتل رفيق الحريري. فرضية ليست جديدة، لكنها تتسق مع توجهات صاحبها، الذي حقق تقارباً إيجابياً، في السنوات القليلة، مع «حزب الله» ليعيَّن قبل بضع سنوات باحثاً في معهد الدراسات الاستراتيجية بدمشق، ويواصل الدفاع عن «سياسة الأسد» على حساب دماء الأبرياء، مع ترديد مقولة: «كل الصحافيين الأجانب الذين يغطون الثورات العربية هم عملاء لمخابرات غربية»، متناسياً كونه صحافياً أجنبياً وأن غالبية من يتحدث عنهم ليسوا سوى صحافيين مستقلين، غامروا لتغطية الثورة السورية بمحض إرادتهم، ولا ينتمون لأية مؤسسة إعلامية قارة.

معاً ضد اليسار

منتصف السنة الماضية، مال الإعلام الرسمي السوري لمساندة حملة مارين لوبان، في الرئاسيات الفرنسية. دعم نظام الأسد لليمين الفرنسي لا ينطلق سوى من معاداة اليسار. فالرئيس فرانسوا هولاند كان وما يزال صارماً في مساندته للجيش الحر. كما وجدت زعيمة اليمين مارين لوبان في العلاقة الجديدة التي صارت تجمعها مع السوريين منفذاً لتوطيد علاقتها مع العرب، تجسدت قبل أشهر في حديثها، لأول مرة، في حوار مصور مع تليفزيون «سما» السوري، حيث لم تتوان عن تجريم الثورة، والقول إن «الربيع العربي قد تحول إلى شتاء». كما إنها تدفع، باستمرار، مناضلي الحركة، للوقوف في صفها وتبنّي خطابها تجاه الثورة السورية والربيع العربي إجمالاً، ويقاشمها الرأي آلان سورال، المستشار الأسبق لجون ماري لوبان، والذي يقوم، منذ سنتين، برحلات مكوكية بين دمشق وباريس، ويحاول كسب تعاطف شعبي أوروبي مع نظام الأسد. تضاف إليه شخصية محورية في العلاقة بين دمشق واليمين المتطرف تتمثل في فريديريك شاتيون، أحد العقول المسيرة في الحزب، وصاحب الوكالة الإعلامية «ريوال-Riwal »، وهي وكالة مختصة في تقديم الاستشارات الإعلامية، والتي تتفرع منها وكالة «Riwalsyria.fr»، المهتمة بدعم المؤسسات العمومية السورية في فرنسا، والمتصلة مباشرة بوزارة الإعلام السورية، حيث تعمل على الترويج لما يصدر عنها من بيانات في أوروبا إجمالاً وفرنسا خصوصاً. ولم يتوقف دور فريديريك شاتيون عند هذا الحد، فقد أطلق، ثلاثة أشهر بعد بدء الثورة، موقعاً إلكترونياً يعنى بدعم الموقف الرسمي السوري، تحت اسم «InfoSyrie»، لا يمانع في المشاركة في ترسيخ فكرة المؤامرة على سورية، وتسمية الثوار بالعصابات وقطاع الطرق، كما نظم، طوال العام 2011، تظاهرات مساندة للنظام السوري الحالي، خصوصاً بساحة شاتيون في باريس.

في التحالف الإعلامي بين نظام الأسد واليمين الفرنسي المتطرف تبرز المفارقة: لعبة المصالح وكسب المساحات الإخبارية رهان لا بد منه لتشويه صورة الثورة السورية في أعين الرأي العام الدولي. الأسد، ومسؤولو الإعلام في النظام الرسمي، يقدمون حزب الجبهة الوطنية الفرنسي باعتباره حزباً وسطياً، ويكفي أن نذكّر بتصريح زعيمته مارين لوبان على راديو «RMC»، لفهم توجهاته، لما ذكرت: «أمام ارتفاع عدد المهاجرين العرب في أوروبا، أقترح رمي المهاجرين العرب في البحر للحد من توافدهم». قالتها بكل برودة أعصاب. لوبان تريد رمي العرب في البحر والأسد يرمي سورية في الدم، وبينهم ثورة تدخل عامها الثالث ولا بد أن تستمر.

الدمية «فلة» على قائمة خاسرة

سامية بكري

خلفت نتائج انتخابات اتحاد الطلبة في جامعات مصر هذا العام مفاجأة مدوية إثر انخفاض شعبية جماعة الإخوان وحزب الحرية والعدالة داخل الحرم الجامعي. وسرعان ما شكلت المفاجأة مادة للنقاش والتحليل والسخرية على صفحات الشبكات الاجتماعية.

وقد سخر نشطاء على الفيسبوك من سلوك طلاب جماعة الإخوان المسلمين لنهج حزب النور في موقفه من ملصقات صور المرشحات في الانتخابات الطلابية بالجامعات، حيث قام طلاب موالون للإخوان بوضع صورة العروسة المحجبة «فلة» على قوائمهم الانتخابية في كافة الكليات، وأبرزها كلية دار العلوم المعروفة بهيمنة الإخوان، وكلية التجارة والآداب، وذلك بدلاً من صور الفتيات اللاتي ترشحن في هذه الانتخابات.

وكان الإعلامي حمدي قنديل قد طالب المعارضة بدراسة نتائج انتخابات اتحادات الطلبة بالجامعات المصرية. وكتب قنديل على موقع التواصل الاجتماعي تويتر: «رغم أن نتائج انتخابات الطلاب ليست مؤشراً كافياً لاتجاه الرأي العام إلا أنه يجب على المعارضة أخذها في الاعتبار ودراستها دراسة وافية».

أما حمدين صباحي، مؤسس التيار الشعبي والمرشح الرئاسي السابق، فقد وجه التحية إلى طلاب التيار الشعبي والدستور والقوى الثورية الفائزة في انتخابات اتحاد الطلاب. وقال صباحي عبر تدوينة له على حسابه الشخصي على موقع التواصل الاجتماعي تويتر: «تحية إلى طلاب التيار الشعبي والدستور والقوى الثورية الذين حققوا نصراً مبهراً في انتخابات اتحاد طلاب الجامعات. بكم يتأكد يقيننا أن الثورة ستنتصر».

وكانت قائمة التحالف التي تضم حزب المصريين الأحرار، والدستور، والتيار الشعبي، والجوالة، والمستقلين، قد اكتسحت نتيجة الجولة الأولى من انتخابات اتحاد الطلبة بجامعة طنطا، بحصولها على 45 مقعداً من مجموع 54 مقعداً.

وكتب الساخر سامح سمير: «سعادتي بنتائج انتخابات الطلبة حتى الآن، إلا أني أحذر من الإفراط في التفاؤل. إسكندرية وأسيوط وعين شمس ليست مقياساً. وأتوقع أن يحقق الإخوان فوزاً ساحقاً في الجامعات التي ترتفع فيها نسبة الأمية!».

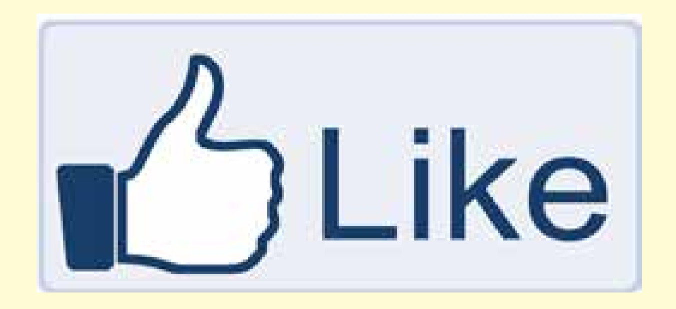
على قدر الإعجاب تؤتى الصفات

كشفت دراسة بريطانية حديثة، أن إعجابات مستخدمي شبكة التواصل الاجتماعي «فيسبوك» تبين دون قصد الكثير من سماتهم الشخصية الخاصة، مثل الميول الجنسية ومستوى الذكاء.

وقال باحثون بجامعة كمبريدج البريطانية، إنه من خلال دراسة نقرات «إعجاب» لأكثر من 58 ألفاً من مستخدمي «فيسبوك» على الشبكة الاجتماعية، يمكن تحديد مستوى ذكاء المستخدمين وميولهم الجنسية ومعتقداتهم السياسية والدينية، وحتى المواد التي يستخدمونها، بمعدل دقة يزيد على 80 %.

ووفقاً لشبكة «سي نت» الأمريكية المتخصصة في أخبار تكنولوجيا المعلومات، فقد قام الباحثون بتحليل تعبيرات المستخدمين على الشبكة الاجتماعية عبر تفاعلهم مع محتويات مثل الصور وتحديثات حالات الأصدقاء، وكذلك صفحات الرياضة والموسيقى والكتب. وعند مقارنة الملفات علم الباحثون أنهم تنبأوا بشكل صحيح بالميول الجنسية بنسبة 80 %، والعرق بنسبة 95 % والميول السياسية بنسبة 85 % من الحالات.

وقال الباحثون البريطانيون في الدراسة التي نشرت في دورية الأكاديمية الوطنية للعلوم: «إن الدراسة تظهر إلى أي حد يمكن استخدام السجلات الرقمية الأساسية للسلوك البشري في تحديد السمات الشخصية التي يفترض المستخدم للشبكة أنها خاصة.



وخلص الباحثون إلى أن: الشركات التجارية أو المؤسسات الحكومية أو حتى قائمة أصدقاء مستخدم الفيسبوك... قد يستخدمون المنصة لاستنتاج سمات مثل مستوى الذكاء أو الميول الجنسية أو الآراء السياسية التي ربما لم يقصد الشخص مشاركتها معهم.. ولفتوا إلى أن ذلك قد يؤدي إلى مواقف تشكل فيها مثل تلك التنبؤات، حتى لو كانت خاطئة، تهديداً لرفاهية الشخص أو حريته أو حتى حياته.

فيسبوك يتخلص من سوء التغذية!

كشفت شركة «فيسبوك» الأمريكية، النقاب عن تغييرات جديدة لميزة تغذية الأخبار على موقعها الاجتماعي، تتضمن مزيداً من التدوينات الغنية بصرياً وخيار التغذيات المتعددة RSS.

وقال مؤسس الشركة ورئيسها التنفيذي «مارك زوكربيرج»، إن الشكل الجديد لميزة تغذية الأخبار على موقع «فيسبوك»، يظهر صوراً أكبر حجماً، ويقدم تغذيات مختلفة للمستخدمين تلبي اهتماماتهم المتنوعة، ما يجعلها أفضل صحيفة أخبار مخصصة لأعضاء شبكتها الاجتماعية الذين يزيد عددهم عن المليار مستخدم. وأشار إلى أن كميات الصور الرقمية التي تم نشرها عبر ميزة تغذيات أخبار نمت بنسبة 25 % خلال شهر نوفمبر/تشرين الثاني 2011 إلى ما يقرب من 50 % اليوم، بينما زادت كمية المحتوى من الصفحات من نحو 7 % إلى ما يقرب من 25 %.



وتقدم النسخة الجديدة لتغذيات الأخبار على «فيسبوك» تنظيماً وعرضاً أفضل للتحديثات المنشورة سواء من طرف الأصدقاء أوالشركات والمجموعات والأشخاص المشهورين. وبالتالي أصبح بمقدور المستخدم ترشيح المحتوى المرغوب فيه عبر تغذيات أخبار منفردة ومتخصصة، بحيث يختار طبيعة التحديثات التي يريد متابعتها كالصور أو الصفحات الخاصة أو التدوينات وكذلك الأخبار حسب مجالاتها، إذ يمكن للمستخدم مثلاً أن يحدد تغذيات الموسيقى وما يتعلق بها من معلومات ومواعيد الحفلات والمهرجانات في قائمة تغذيات خاصة.

لابد من هوجو تشافيز!

تفاعل العرب على صفحات التواصل الاجتماعي مع حدث وفاة الرئيس الفنزويلي هوجو تشافيز كل حسب رأيه واتجاهه السياسي.

وأعرب الكاتب الصحافي حمدي قنديل عن أسفه لوفاة الزعيم الفنزويلي، مشيراً إلى اهتمامه السابق بقضايا الفقراء والمناضلين. وقال قنديل من خلال تغريدة له على تويتر: «رحيل الرئيس الفنزويلي تشافيز خسارة كبرى لفقراء العالم والمناضلين من أجل العدالة، عاش ومات في بلاد بعيدة لكنه كان قريباً من قضايانا على الدوام».

كما أعرب الإعلامي السوري فيصل القاسم عن حزنه لوفاة الرئيس الفنزويلي هوجو تشافيز، واصفاً إياه بـ «روبن هود فنزويلا». مضيفاً في تغريدته بتويتر: «كان تشافيز روبن هود فنزويلا الذي كان يأخذ من الأغنياء ويعطي الفقراء، لكن للأسف وقف مع بعض طغاتنا ضد الفقراء العرب الثائرين، ليته لم يفعل».

أما محمد البرادعي فكتب على تويتر: «رحيل شافيز خسارة فادحة لكل الشعوب الطامحة إلى الحرية والكرامة وسيترك فراغاً كبيراً في المشهد الدولي».

وكتب سامح سمير ساخراً: «نقلاً عن الأناضول، ملايين الفنزويليين يتجمعون في الميدان الرئيسي بالعاصمة لوداع هوجو شافيز وسط دعوات للتوجه إلى محيط الاتحادية والاعتصام هناك».

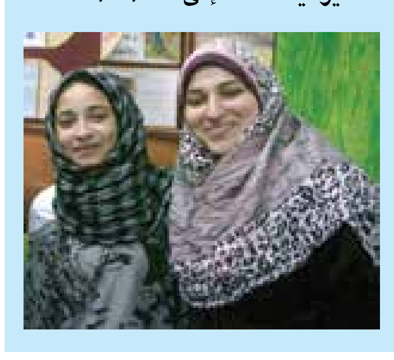
هنا وقد أثارت الطريقة التي عزى بها الرئيس الإيراني محمود أحمدي نجاد والدة الرئيس الفنزويلي الراحل هوغو تشافيز سيلاً من التعليقات في إيران وخارجها. وتعرض نجاد لانتقادات على إثر تنبئه بعودة تشافيز مع المسيح و«المهدي» ليجلبوا الخلاص للعالم. كما واجه كثيراً من الانتقادات من مواطنين عرب على مواقع التواصل الاجتماعي نظراً للعاطفة التي أبداها فيما يشترك في إخماد الثورة السورية.

ندى تبحر في الإنترنت

استطاعت الفتاة المصرية ندى يوسف الطالبة بالصف الأول الثانوي بمدرسة صدفا بمحافظة أسيوط، التوصل لاختراع جديد في مجال الطاقة الشمسية.

وقالت ندى: «كعادتي كنت أتصفح المواقع الإلكترونية المفضلة عندي، فلفت انتباهي موضوع يتحدث عن الطاقة الشمسية وكيفية استخداماتها، ومن هنا خطرت على ذهني فكرة تصميم بنية جديدة لخلايا الطاقة الشمسية باستخدام مركب كيميائي جديد من شأنه زيادة كفاءة الخلية من 25 % إلى 50 %، وزيادة استغلال الضوء الساقط على الخلية بما يتيح زيادة في إنتاجية الخلية الشمسية للكهرباء إلى الضعف».

وقد شاركت ندى بهذا الابتكار محلياً في محافظة أسيوط ضمن مسابقة «إنتل مصر الخير» وتأهّلت لمعرض القاهرة في فبراير/شباط المنصرم، لتفوز بالمركز الأول في مجال الطاقة والنقل والهندسة، وبالمركز الثاني على مستوى الجمهورية. كما تأهّلت للسفر إلى الولايات المتحدة الأمريكية لعرض ابتكارها، وتمثيل مصر في المعرض الدولي للعلوم والهندسة بولاية أريزونا بالولايات المتحدة الأمريكية الممتد إلى 2013/5/12.



باب ما جاء في اللجان الإلكترونية

شاع مؤخراً مصطلح اللجان الإلكترونية على صفحات التواصل الاجتماعي. فما هي حكايتها وكيف تطورت؟

الصحافي الشاب محمد عبد الرحمن كتب يقول: ظهر مصطلح «اللجان الإلكترونية» مع مشروع توريث مبارك الابن، حين أنشأت لجنة السياساسيات لجنة إلكترونية لغسل سمعة النظام، كانت اللجنة وفقاً لاعترافات عاملين بها تتكون من أفراد ينشؤون حسابات إلكترونية مهمتها التعليق الإيجابي على أخبار التوريث ومهاجمة الصفحات المعارضة وبث أخبار عبر صفحات مجهولة لتلويث سمعة المعارضين، بشكل منظم مقابل أجر محدد.

وزاد ألق المصطلح مع وصول الإسلاميين للسلطة، حيث ظهرت حسابات عديدة تنتقد المعارضين، وصفحات تبدأ بالمعارضة لجذب الزوار ثم تنقلب لدعم الإسلاميين.

بحسب أحمد الشوربجي ومحمود الفقي الناشطين في صفحات مؤيدة للثورة على الفيسبوك، فإن التعرف على الشخص الذي يعمل كلجنة إلكترونية يتطلب توافر شروط بعينها في أدائه الافتراضي: منها : أن يظهر في الأوقات التي يزيد فيها الهجوم على الرئيس والنظام بوجه عام، فيعارض مثلاً دعوات إسقاط الرئيس فيما لا يهتم بالدفاع عن مواقف الحكومة. وأن يركز في تعليقاته على صفحات وكتاب بعينهم، ولا يهتم بالحسابات المعارضة التي لا تملك شعبية. أن يشكك في أي أخبار سلبية تنال من النظام فور نشرها، حتى قبل أن يتسلم التعليمات التنظيمية الخاصة بالرد على هذه النوعية من الأخبار. أن يقوم بنسخ ولصق تعليقات بكم كبير على كل الصفحات المعارضة. وأن يخفي هويته بادعاء أنه أنثى، وهو ما لا يظهر في معلومات حسابه، أو يختفي خلف أسماء حركية إسلامية مثل: «آمنت بالله»، أو «المسلم الحق».

وحسب ناشطين، ثمة مجال واسع لعمل منتمي اللجان الإلكترونية منها: 1- التعليق على الموضوعات المنشورة في مواقع الصحف الإخبارية التي تحظى بمتابعة كبيرة من القراء.

2- التعليق على البوستات التي تهاجم النظام صراحة في صفحات الفيسبوك الجماهيرية.

3- الهجوم العنيف على معارضي النظام من المشاهير، عبر فيسبوك وتويتر والتشكيك في كل حرف يكتبونه...

وفقاً للباحث أحمد خير مدير «مركز دعم لتقنية المعلومات» معظم هذه المجالات أو المواصفات لا تكفي لتوصيف صاحب الحساب بالمنتمي للجان إلكترونية منظمة، تحديداً فيما يخص الإسلاميين، «لأن الأمر مختلف تماماً إذا قورن باللجان التي كان يشرف عليها علي الدين هلال القيادي بالحزب الوطني المنحل».

رواية المليون قارئ

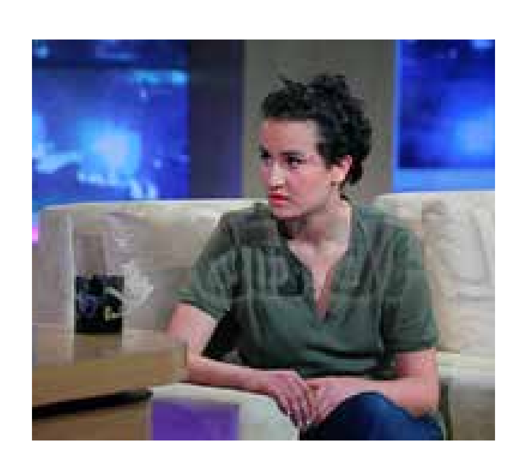


عصر جديد تشهده الرواية المصورة التي فقدت عصرها الذهبي منذ الستينيات. فقد لجأ مؤخراً المخرج والمصور الفرنسي المعاصر «ليونيل - بيوفوسان» البالغ من العمر 45 عاماً إلى الإنترنت ليطلق موقعاً تحت نطاق «كفيكستوري» ومن خلاله يطرح روايته المصورة الجديدة.

ويتولى «ليونيل» مسؤولية الإخراج وكتابة السيناريو والحوار والتصوير، ويستعين بممثلين مبتدئين مستعدين للعمل مقابل 75 يورو لمدة نصف يوم.

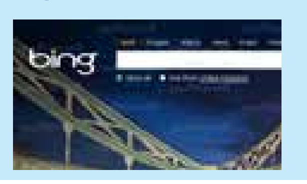
ويتوقع أن يصل عدد قرائه إلى مليون قارئ حتى صيف 2014، كما يأمل أن يخترق الأسواق الصينية واليابانية عن طريق ترجمة أعماله.

أمينة التونسية: ثورة جسد



حركة «فيمن» النسوية ماتزال تثير الجدل عربياً. ففي سابقة، هي الأولى من نوعها، اشتعلت حرب تعليقات، وتبادل للتهم، على مواقع التواصل الاجتماعي، فيسبوك وتويتر، بسبب إقدام واحدة من مناصرات الحركة في تونس، تدعى أمينة (19 سنة، طالبة في الثانوية)، على نشر صور لها عارية الصدر، حيث كتبت عبارة «جسدي ملكي وليس شرف أحد». التوانسة لم يتأخروا في التفاعل مع الصور، وانقسموا، طوال النصف الثاني من الشهر الماضي، في آرائهم، بين متقبل لحق الشابة في التعبير ورافض لمنطقها، واصفين إياها بالجريئة والمستفزة. ودعا عادل علمي (رئيس الجمعية الوسطية للتوعية والإصلاح) لجلد المناضلة النسوية مئة جلدة، في ساحة عمومية، وأطلق شباب متعاطفون معها ومع قضيتها ثلاث صفحات على الفيسبوك لحشد الدعم والدفاع عنها. صور أمينة، التي لم تتوان في الرد على منتقديها، تحولت بسرعة إلى موضوع نقاش حاد في الصحف والقنوات التليفزيونية الخاصة بتونس، في واقعة تذكرنا بما حدث قبل سنة ونصف مع الشابة المصرية علياء المهدي، التي فعلت الشيء نفسه.

بينج لغوغل: أنا شمهروش!



نشرت شركة «مايكروسوفت» تحديثاً لقسم البحث عن الصور الرقمية على محرك بحثها «بينج». وقالت الشركة، إن محرك البحث سوف يأتي بواجهة جديدة، وتحسينات في الأداء، مع إمكانية العرض الفوري لنتائج استعلامات البحث عن الصور. ويشمل التحديث، خيار تصفح نتائج الصور بكامل حجم الشاشة، وإمكانية التجول بين النتائج عبر مفاتيح الأسهم على لوحة المفاتيح، كما سرع محرك البحث من عملية مشاهدة نتائج الصور ومصادرها، حيث يقدم للمستخدمين نتائج أسرع لاستعلامات البحث، بالإضافة إلى ميزة اللقطة «سناب شوت» التي تسمح للمستخدمين بمشاهدة الصفحة التي تستضيف الصورة الظاهرة في نتائج البحث. ويأتي تحديث محرك «بينج» عقب تحديث مماثل لقسم البحث عن الصور الرقمية قامت به شركة «جوجل» المنافسة. وهكذا يواصل محرك «بينج» معركته مع منافسه «جوجل» بغية الفوز بحصة إضافية في سوق البحث.

حمى «هارلم شيك»

يبدو أن حمى رقصة «هارلم شيك» الغريبة التي حققت انتشاراً رهيباً على شبكة الإنترنت قد وصلت لموقع «يوتيوب» نفسه، فأصبح الآن يرقص على أنغامها مقدماً تفاعلاً كاملاً لعناصره البصرية من صور ونصوص.

وعند قيام زوار موقع «يوتيوب» وكتابة عبارة (do the Harlem shake) في صندوق البحث، تبدأ الصفحة في الرقص على أنغام «هارلم شيك» خاصة شعار «يوتيوب» نفسه، لتتفاعل بعدها باقي عناصر الصفحة من نصوص وصور مصغرة بأسلوب الرقصة الشهيرة.

وبدأت رقصة «هارلم شيك» في تحقيق شعبية مدوية بداية الشهر الماضي، ولا تزال تلهم العديد من الشباب المتمرد في العالم حتى الآن، متفوقة على رقصة «جانجام ستايل» التي أطلقها المغني الكوري الجنوبي الجنوبي ساي Sai والتي حققت نسب مشاهدات على اليوتوب تخطت المليار قبل أشهر قليلة.

وتبدأ رقصة الهارلم شيك بشكل فردي عشوائي وجنوني، يقوم به شخص أمام زمرة من الناس يرتدون ملابس مضحكة وأقنعة مخيفة يشاركونه في الرقص تدريجياً.

وعلى إثر انتشار هذه الرقصة المستفزة في أماكن العمل والفضاءات العمومية حذر البعض من تحولها إلى أداة لتعطيل المصالح وتهديد سلامة الناس. الأمر الذي عجل بالشبان الخمسة الأستراليين الذين أطلقوا رقصة «هارلم شيك» على اليوتوب أول مرة تعبيراً عن ضجرهم، يحذرون من مخاطرها على إثر فقدان 15 شاباً أستراليا لوظائفهم بعدما ضبطوا على سكة الحديد الخاصة بمترو الأنفاق، كما صدر تحقيق في الولايات المتحدة في حق مسافرين نفذوا الرقصة على متن طائرة تجارية.

الشوارع العربية بدورها لم تسلم من عدوى الرقصة، وكانت السلطات المصرية قد اعتقلت أربعة طلاب بسبب قيامهم بالرقصة مقتصرين على ملابس داخلية. كما ظهرت رقصات مشابهة في معظم العواصم العربية حملت تعبيرات سياسية. هذا في الوقت الذي أعلن فيه موقع يوتيوب أن الرقصة تم تقليدها عبر 250 ألف فيديو سواء تحت الماء، أو في الغرف الخاصة، أو داخل دار المسنين، والجامعات...





الثياب

بيوت وشبابيك



إذا ما أخذنا بوظائفه الطبيعية في الحماية من البرد والحر؛ فالثوب، هو البيت الأقرب والأكثر ملازمة لأجسادنا، وإذا ما أخذنا بوظائفه الأخلاقية والجمالية، فالثوب هو الغلاف والإطار الذي يحب ويبرز الجسد، وإذا ما أخذنا بوظائفه الاتصالية فهو الواجهة، يتكلم قبل أن نتكلم وتكشف ألوانه وأشكاله عن السمات الشخصية للإنسان وانتمائه الوطني ومكانته الاجتماعية.

لكل الشعوب القديمة أزياؤها الوطنية التي تطورت على مدى مئات؛ بل آلاف السنين، تنزوي شيئاً فشيئاً في متاحف الفنون الشعبية ومحال التنكارات السياحية تحت هجمة الجديد، لكن هذا الجديد ليس خالياً من المعنى كما يتصور بعض الخائفين على الشخصية الوطنية. لم يكن سروال الجينز الذي اجتاح العالم مجرد عدوان على الأصول، لكنه انتشر بفضل منظومة من قيم المساواة والخفة والسرعة التي يتطلبها العصر الحديث.

بعض ألوان الملابس صريحة كالأبيض الذي صار عنواناً للبراءة فتم اعتماده لفساتين الزفاف وبدلات المتهمين قبل ثبوت الإدانة والتبرئة بحكم القضاء، وبعض الألوان مراوغة كالأسود الذي صار لوناً للحداد والاحتشام واللون المميز للإغواء في فساتين السهرة. منظومة ثقافية كاملة تمثلها تشابكات الخيوط والألوان، وهي شاغل هذا الملف.

الشرق شرق والغرب غرب.. لا يلتقيان:

جمال الالتفاف منافع الاستقامة

عزت القمحاوي

في اللحظة الأولى لاكتشاف العري الإنساني شرع الأبوان يخصفان عليهما من أوراق الجنة يداريان سوأتيهما. ومنذ تلك اللحظة لم تتحول البشرية عن المراوحة بين رغبات الكشف والإخفاء روحاً وجسداً.

تتعذب الروح وهي تتقلب بين رغبات البوح وضرورات كتمان السر ومثلها يراوح الجسد بعذاب أقل ربما بين رغبات الاستعراض وضرورات الاحتشام. ولكننا لا نصارح أنفسنا بتلك الحيرة، بل نموهها بوظائف الثوب الأكثر علنية وقبولاً مثل الوقاية من البرد والحر، وربما الوقاية من لسع الحشرات والهوام. وربما نتمادى وننتبه إلى وظيفة الثوب كبطاقة هوية وطنية مشرعة في مواجهة الآخر المختلف، وهوية طبقية في المجتمع الواحد.

الثوب الهوية جعل كل الديكتاتوريين الذين لا يحكمون بالعقل يتزيون بأثواب تعكس ما يريدونه من قراراتهم. هتلر وموسوليني حبسا جسديهما في البدلة العسكرية ليفرضا هذا النمط على مجتمعيهما، صدام هجر البدلة المدنية في وقت الحرب، وارتدى عباءات نفاقاً للقبائل عند زياراته للمناطق البدوية، ومثله فعل حافظ الأسد الذي ترك لسكان كل منطقة سورية تمثالاً في زي رجالها،

أما عارض الأزياء العربي الأشهر القذافي فقد تقلّبت ألوانه بين العربي والإفريقي، وبقيت خطوط أزيائه اختراعاً خاصاً بمصمميه تجعل من القذافي جنساً مراوغاً فوق تصنيفات المؤنث والمذكر.

الوظائف العلنية كلها حقيقية تنجزها الملابس باقتدار، لكن وظيفة إبراز وإخفاء الجمال البشري تبقى الوظيفة الأولى للثياب نسعى إليها ونسكت عنها في الآن نفسه. لا يحتاج المرء إلى الكثير من الفطنة ليكتشف العاشق والعاشقة من خلال اهتمامهما بالملابس، ولا يحتاج المخرج السينمائي أو الكاتب لأكثر من تغيير نمط الثياب لكي يقول إن شخصاً ما وقع في الحب.

ولولا الوظيفة الجمالية لارتدينا مقاطع من القماش كيفما اتفق، ولولاها ما ظل الشرق شرقاً والغرب غرباً لا يلتقيان!

يبدو الشرق أكثر إخلاصاً للحيرة، أكثر اعتزازاً بالمراوغة، لهذا يظل موطناً للسر والإثارة أكثر من الغرب الذي يمضي في طرق مستقيمة ويعيش النموذج المطلق للإخفاء والنموذج المطلق للكشف بتتابع يكشف عن الكثير من أسباب الضجر الذي يقود إلى المزيد من التغيير.

لا يغلق الثوب الشرقي باب الجسد ولا يتركه مفتوحاً تماماً، بل موارباً، وأكثر مثال على هذا ارتداء المرأة لما يسمى بـ «الملاية اللف» في الأحياء الشعبية المصرية، التي جسّدها الفنان محمود سعيد في لوحته الشهيرة «بنات بحري».

ترتدي المرأة العباءة فوق القميص الداخلي وتمسك بدفتها بيمينها، وفي الحركة المروحية للذراع تنكشف خيالات عن الجسد، فلا أحد يستطيع أن يتحقق منه تماماً والأعمى فقط يمكنه الادعاء بأنه لم ير.

هذه المراوغة ساهمت في نشأة الاستشراق وجذبت إلى الشرق (من اليابان إلى المغرب) أفواجاً من المغامرين الباحثين عن متعة الحوار مع الحواس، قبل أن يتحولوا إلى علماء نابهين وجواسيس وطلائع لقوى الغزو.

في كتابه «إغواء الغرب» الذي ترجمه محمد سيف ينقل أندريه مالرو شعور صديق عائد من دمشق: «لقد فاجأتني الاستثارات التي أيقظتها في داخلي أول الأقطار الإسلامية التي زرتها، المحجبات اللائي رأيتهن يسرن متمهلات في الشارع، يتبعهن خدمهن، كان ظلهن يتقدمهن بطيئاً على سور عال شرع في السماء خطاً منحنياً من الشرفات الحمراء. ودفعني الفضول لتحليل

جمال شحيد وصدر مؤخراً عن المنظمة العربية للترجمة يدرس نماذج الجمال الأنثوي والذكوري، أشكال الأجساد والعيون، من السمنة إلى النحافة، ولم يكن بوسعه أن يتحاشى تاريخ الملابس، فهي إطار اللوحة التي يحددها ويبرزها. يبدو الثوب خادماً للجسد أحياناً، وأحياناً يبدو سيداً، حيث تصاغ الأجساد لتكون صالحة للنموذج الذي اخترعته الموضة.

من خلال اللوحات الفنية والنصوص وإعلانات الأفلام والمسرحيات، التي تتبع فيها فيغاريلو معايير الجمال نكتشف تطابق التواريخ الثلاثة للجسد والفن والملابس. وهي رحلة واحدة صعبة قطعتها أوروبا، منذ المحاولات الأولى للخروج من سلطة الكنيسة في القرون الوسطى.

يبدأ من مقارنة بين لوحة آلام المسيح لسيمون مارتيني عام 1340، ولوحة الصلب لمانيتينيا عام 1456، أكثر من مئة عام احتاجتها اللوحة للخروج بالأشخاص من الغرق في الملابس الفضفاضة إلى حبكة القامات وإبراز بعض تضاريس الجسد. وقد استغرق الفن قروناً من الحركة ليصل إلى كامل الجسد، حيث تتحكم تراتبية المرئي هبوطاً من أعلى إلى أسفل، من فن البورتريه إلى الاهتمام بالجزء العلوي من الجسد وصولاً إلى الخصر ونزولاً إلى الساقين.

كان هناك اعتقاد بوجود أعضاء نبيلة وأعضاء محتقرة، وتركز النبل في القسم العلوي من الجسم، بينما ينبغي إخفاء الأجزاء السفلى، هكذا طغت موضة الفساتين المنتفخة تحت الخصر، فيبدو هذا القسم مثل قاعدة حجرية للتمثال المتباهي بطول العنق وضيق الخصر وارتفاع الصدر، ولم يكن بذخ التطريز في الأسفل إلا محاولة لإخفاء هذا الجزء بطريقة أفضل.

كما لو أن يد الخياط كانت تتبع خيال الشعراء الذين لا يذكرون من الجسد إلا الأعضاء العلوية. وقد فرض الالتزام الصارم بالمواصفات الجمالية تعذيب الجسد بالمشدات ليصبح لائقاً. ولم يبدأ الجسد في ممارسة حريته قبل القرن السابع عشر، حيث تتوازى



مراوغة «الملاية» .. محمود سعيد

الاضطراب الحسي الذي سببته الطريقة التي وضعن بها خمرهن على خدودهن». متعتا الغموض والبطء اللتان التقطتهما عينا الزائر الفرنسي، وربما عينا مالرو نفسه في حركة النساء هما الأصل الذي نشأ عنه فن الرقص الشرقي.

هناك لين وبطء في حركة الرقص الشرقي، والملابس مراوغة، تكشف وتخفي مع الحركة وتتناسب مع طبيعة الجسد المدملج. في المقابل يتميز فن الرقص الغربي «الباليه» بالحركة الرشيقة السريعة والقاسية، وتغطي بدلاته الملتصقة الجسد النحيف قليل الإغواء بشكل كامل.

المراوغة الشرقية تسحر الأوروبيين، لكنهم لا يستطيعون التصرف بمثلها، هل لأنهم وضعوا كل طاقتهم على المراوغة في السياسة؟ ربما، لكنهم بالنتيجة لا يتقنون المراوغة في الحياة الاجتماعية، وبينها عاداتهم في الثياب، فهم لا يعرفون إلا السير في الخطوط المستقيمة إلى آخرها احتشاماً وتعرياً.

في كتابه «تاريخ الجمال» يقدم الفرنسي جورج فيغاريلو قصة الجسد وفن التزيين من عصر النهضة الأوروبية إلى العصر الحديث. الكتاب الذي ترجمه

الحرية السياسية مع حرية الجسد ويبدأ التمرد تدريجياً على المشدات والطارات المعدنية. وستنتظر أوروبا حتى نهايات القرن الثامن عشر لكي تكتشف جماليات الجسد المتحرك بعد جماليات التمثال وتدخل موضة الفساتين القصيرة اللوحة التشكيلية.

ولم تتحقق حرية الـ «تحت» كاملة إلا في بدايات القرن العشرين وأصبحت الخطوط الجسدية مرئية جداً. وسرعان ما خلق الانفجار السينمائي نماذجه وعممها على المجتمع، الأمر الذي فرض مزيداً من العمل على الكيميائي وجراح التجميل والخياط للوصول بالجسد إلى مستويات الجمال في عالم الصور الخيالي.

يولد النجم أو النجمة السينمائية ليلبي تطلعاً محدداً لدى المشاهد في وقت محدد، ومن أجل صنع هذه الصورة يعمل مقص الخياط في الاتجاه المطلوب، فكانت نماذج الرجولة والأنوثة واضحة في وقت ما، وفي أوقات أخرى فرضت نزعات الرومانسية ودعوات المساواة تقارباً بين الجنسين، فاستعار المنكر بعض جماليات المؤنث من دون أن يتوحد نموذجا الجمال في نموذج واحد.

سارت الأزياء على خطى الفن مدفوعة بسياط التسويق الذي يستفيد من كل شيء، حتى التمرد على الرأسمالية ذاتها ظهر في ملابس الهيبز، لكن الموضة الغربية التي تتطور يوماً بعد يوم تمضي في اتجاه إلى آخر وقد تنقلب عليه، بينما لا يعرف الشرق هذه الانقلابات بفضل المراوغة، مصدر السحر ومصدر الثبات في الآن ذاته.

لكن الغموض والمراوغة ليسا السمة الوحيدة للملابس الشرقية، بل إنها تبرز الكسل والشكلانية الفارغة التي تتنافى مع الحياة العصرية، بينما يعتبرها الكثيرون ترميزاً لانغلاق الفكر. ومنذ خلعت هدى شعراوي حجابها وداسته في ميناء الإسكندرية عام 1923 هي وزميلتها في الكفاح السياسي سيزا نبراوي، صار ارتداء الزي الغربي دليلاً على التحرر والعصرية في المراكز العربية المختلفة في توازٍ مع حراكها السياسي.

في النصف الأول من القرن العشرين انحسرت الأزياء الشرقية في الطبقات الشعبية. ومع زيادة نسبة التعليم في النصف الثاني من القرن، وربما بفضل الثقة التي اكتسبها الإنسان العربي في فترة المد القومي صارت الأزياء الغربية الأكثر عملية مقبولة على نطاق واسع، فظهرت الفساتين القصيرة والبنطلونات، وولى زمان الملابس التقليدية التي تحولت إلى فلكلور شعبي مكانه متاحف الفنون الشعبية وأحياناً بازارات السياحة، قبل أن تأتي مساهمة الدراما التليفزيونية في إحياء الملابس الشرقية التي تتناول فترات تاريخية معينة.

ومثلما انكسرت موجات التحرر الفكري، انكسر الجسد وأصابه الخوف من الآخر، ودارت حروب الهوية في الأزياء، وخصوصاً أزياء المرأة التي صارت رايات تجسد الاختلاف.

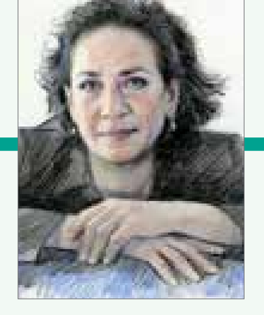
ومثل كل حروبنا، لم تضع حروب الملابس أوزارها بعد، ولن تنتهي بغالب أو مغلوب. لن يحقق أحد الاتجاهين النصر الكامل ولن يعرف الهزيمة الكاملة، بفضل الطبع الشرقي المتأصل: المراوغة!

عاد الفضفاض السابغ متجهم السواد وسرعان ما دخلته الألوان في النسيج كله أو في التطريزات الباذخة التي أفرغت الأسود من تشدده. وتمسك الجديد بالمقاومة مع طرح خيار التفاوض في شكل أحجبة على الرأس فوق السراويل والبلوزات الضيقة، مع محاولات لكسب الأرض في ألوان من التزيين قلبت وظيفته من غطاء للرأس إلى إطار يبرز الوجه المخضب بعناية.

هذه المراوغة، هي سرنا الصغير الذي يضمن بقاءنا موضوعاً للاستشراق، ويبقينا مصدر دهشة لا يستطيع الغربي أن يعيشها إن أراد، بسبب اختلاف علاقة الإنسان بالزمن، فزمان الشرق دائري، بينما يمضي الغرب في خط مستقيم، قد يعيد المسير في الطريق ذاته ذهاباً وإياباً، لكن عبر استقامة مفيدة ومضجرة في الآن ذاته.

Lempicka

الأنثى لم تعد أنثى تماماً



هدى بركات

ذلك الثوب الذي لم أخلعه أبداً
ذلك الثوب الذي لم يرفعه عني أحد

أقرّ أني كنت في الرابعة حين أُلبست ثوب القدّيسة البتول. كان جسمي ضعيفاً وكنت غالباً ألازم فراش المرض. التهاب اللوزتين مرفقاً بحرارة مرتفعة لم يكن مرضاً خطيراً يستدعي هلع أمي حتى تعمد إلى قرارها ذاك. لكنّها كانت قد فقدت قبلي بكرها، الصغيرة سلمى، فسكنها وسواس الموت. وكبرت بقربها وبقرب تلك الغائبة التي ستكون توأمي الخفي إلى نهاية عمري.

كان ثوب القدّيسة تيريز مؤلفاً من عباءة بنيّة طويلة، تصل إلى الأرض، يلفّها عند الخصر حبل مجدول أبيض. وعلى الرأس غطاء أبيض كذلك، يلفّ الشعر والرقبة ولا يترك سوى الوجه بائناً، تعلوه قطعة من القماش البنّي نفسه، تثبّت بدبّوس في أعلى الرأس. تلك القطعة الحرّة كمحرمة كبيرة كانت عذابي الدائم إذ غالباً ما كنت أفقد الدبّوس فأعمد إلى وضع إصبعي مكانه على أعلى رأسي. حتى اليوم أشعر بخدر ذراعي الصغيرة مرفوعة، ربما لساعات، وأنا ألازم الحائط في ملعب المدرسة، فيما باقي الأطفال يركضون أحراراً. وتأخذني إلى ذلك الخوف والألم مشاعر ظلم حقيقي ما زالت مطبوعة في ذاكرتي، حيّة، طازجة، حارّة ومثيرة لشفقة كبيرة.

ذلك أن نذر أمي الذي (أنزل) بي طيلة السنة الأولى من خروجي من البيت إلى العالم الخارجي لم يقتصر على الألم الجسدي. أعرف الآن أن ثوب القدّيسة تيريز أخرجني من عالم الطفولة اللاهي بأكمله، وجعل لي، خارج الحيز العمومي، وضعاً (خاصاً) ملزماً باحترام مقدّس، يتجاوزه إلى حيث لا يمكن لطفل مقاربته أو فهمه. كان لذلك العنف «العلوي» النازل من السماء أن يرفعني من ملعب المدرسة إلى مكان هو ليس لي، إلى غرفة المعلّمين، حيث من شدّة إشفاقهنّ عليّ كانت المعلّمات الطيّبات يأخذنني إلى جانبهن، يكفكفن دموعي ويعدن الطرحة إلى أعلى رأسي. كنت إذن مميّزة، مختلفة في ثوبي هذا، أي مكفوفة عن اللعب، عن اللهو، عن مخالطة الآخرين، عن الركض والوقوع، عن تلقّي الضربات وعن تسديدها. كان جسم الطفلة حملاً ثقيلاً. كان صليباً حقيقياً بالمعنى النافر للتربية المسيحيّة، حيث لجسد المرأة قدسيّة التابو.. مفخّخ وممنوع حتى وهو في عري مايوه السباحة أو تنورة (الميني جوب).

هل أسمّي ما كنت أتمتّع به من حريّة الكشف عن أجزاء من جسمي في ثياب المراهقة حريّة مضروبة؟ أو لعلّه الانفصام بين الجسم والجسد ؟ بين العري والجنس؟ الجسد المكشوف والممنوع في آن؟ الممنوح والمقدّس؟ جسد للثياب لا للرجال.. للموضة لا للحب. جسد للشارع لا للأيدي أو الأفواه. جسد طوباوي له شكل وليس له طعم أو رائحة.. جسد لإماتة اللذة، موكل بعنرية منذورة لعذاب الإنجاب. تماماً كتلك الشوكة في جبينها والتي ستلازم شفيعتي تيريز حباً بيسوع ونذراً لآلامه على الصليب حتى مماتها عذراء طاهرة وانتصار جسدها، الباقي كما هو حتى اليوم، على الموت.

***

يدي في يد أمي، وأنا في ثوب القدّيسة تيريز التي تحميني من الموت، أي من الجسد الذي يموت، كانت أمي الجميلة ترتدي فستاناً ما زال أزرقه النيلي يضيء في عيني. خصره مشدود على وسطها الرقيق، ينعقد على وردة بيضاء من الأورغنزا المنشّاة. أما رقبته فمكشوفة حتى أعلى الثديين، محاطة بكشكش متطاير من الأورغانزا الأبيض نفسها، يغطي أعلى الزندين العاريين.

لم أكن أعرف آنذاك أننا، نحن الاثنتين، يدي في يدها، كنا في سجن الثوب نفسه.


حب الزينة بعث الإنسان على ارتداء الملابس

كمـا وضـع مونتيسـكيو كتاباً عن روح الشـرائع أضع أنـا كتاباً عن روح الملابس. فإن الإنسـان لا يجري مع الشرائع العمياء لا في سن الشرائع ولا في خياطة الملابس.

تيوفلسدروخ

البيت الدافئ

محسن العتيقي

في مستهل كتاب «فلسفة الملابس» لتوماس كارليل، (الهيئة المصرية العـامة للكتاب 2001 ترجمة طه السباعي) جاء في تبرير الناشر: «إن للملابس والأزيـاء فلسفة، وإلا ما اهتم بها الأعداء، فسرقوا الطرز الفنية للتفصيلات والـزخـارف والنقوش الفلسطينية والعربية، ونسبوها إلى أنفسهم، وباعوها في أغلب الأسواق العالمية، ليدلوا على مدى تقدمهم في هذا الفن..» ويقصد إسرائيل.

لكن تـومـاس كارليل فـي مؤلفه لم يخض في تحقيق من هذا القبيل. وإنما قدم كتاباً في مجمله مراجعة لكتاب عسكري ألماني سابق اسمه «ديـاجـونـيـس تـيـوفـلـسـدروخ» وقد كشف كارليل أنـه كتاب لا مثيل له لا داخـل ألمانيا ولا خـارجـهـا، بل ويعترف أن فكرة تأليف كتاب عن فلسفة الملابس لم تخطر على باله إلا لما اطلع على كتاب تيوفلسدروخ: «كتاب يلذ الباحث في العاديات كما يلذه في التفلسف، ويفيد طالب الأدب والـتـاريـخ. آيـة من آيـات الاقتدار والجرأة، وثقوب النظر والحدة، وأثر من آثار الألمانية المحضة». وبالرغم من اعتماد كارليل هذا المرجع الفريد، فإن مراجعته وقعت بين الاعتراض والثناء، في مطارح أخرى، على ما ذهب إليه تيوفلسدروخ، بل والخروج فـي كثير مـن السياقات عـن جوهر ظاهرة الملابس والدخول في متاهات إنشائية لا تتصل بمبحث الكتاب ولا بغاياته التأملية؛ فكأن كارليل (الأخلاقي) توخى بمراجعته معارضة شكليةً لكتاب تيوفلسدروخ كأول ألماني يتخذ من الملبس موضوعاً للتفلسف، وأمـا مضمون مـا كتبه تيوفلسدروخ فلم يسلم من التقويض الأخلاقي من طرف كارليل.

لنترك التقويض جانباً، مـادام كتاب تيوفلسدروخ غير متوفر، كما أن اعتراضات كارليل تتأسس على خـلاف مرجعي وأخـلاقـي. وحسبه أنه ضمن مراجعته كثيراً مما كتبه تيوفلسدروخ في مسألة الثياب.. ثم

إن كارليل استغل كتاباً وأخذ عنوانه دون أن يتفلسف فيه. فما الذي أراده كارليل من تقويض كتاب ومدحه في نفس الوقت؟ ألتكون له الحصة الثانية من السبق؟ فيثير القراء بعنوان براق من قبيل «فلسفة الملابس» ألم يعترف كارليل نفسه بأن تيوفلسدروخ دشن مبحثاً غير مطروق، وذهب بالتلميح بأن المتأملين في الثقافة والعلم بلغوا شأوهم، لكن علمهم أعرض عن النسيج الثوبي الذي يحجب ما للإنسان من سائر النسج. بل لقد أعاب كارليل على الفلاسفة والمفكرين الإنجليز إعراضهم عن تأمل الثياب، لما حكموا ضمنياً بخاصيتها الفطرية، كما تتفطر الأوراق على لحاء الأغصان وكما ينبت الريش في أجنحة الطيور، وهي في الواقع ظاهرة عرضية.

هل يرجح أن كارليل سعى إلى توارد خواطر بينه وبين تيوفلسدروخ؟ فهو قبل أن يضمن ما ضمنه، وصف منبع محبرته قائلاً: جسمك الضئيل أيها الأستاذ، وأنت جالس هناك بين ركام الدفاتر والكتب في ثيابك المغبرة البالية تفني بياض أيامك في التفكير والتدخين. لقد كنت ترسل نظرك الثاقب في ألغاز الكون وأحاجيه فتبلغ من أعماقها ما لا يبلغه سواك، وكانت تتبلج لك أسرار الحياة عن معانيها المكنونة، وينكشف لك حجاب الغيوب عن مخبآته المصونة. نعم كانت فلسفة الملابس هذه مودعة في صدرك وكانت هذه الخواطر الغريبة تجول في ذهنك.

لنتأمل كيف يتحدث كارليل عن أفضال الملابس وغاياتها الاستعمالية لا عن فلسفتها: استطعت أن تمتطي ذلك الجواد الذي امتطيته، فتخرج به ولو في صبارة الشتاء.. عبثاً ما تلطم صدغيك عواصف الجليد، فإنها لن تلتقي إلا بطبقات الصوف الصفيق، وعبثاً تزمجر حولك الرياح وتقصف، وتتجاوب أصداء الغابات وتعزف، وتتكور الزوابع وتعصف.. فإنك لا محالة مارق في وسطها مروق السهم، تقتحم الشرر من قارعة الطريق.. الطبيعة كريمة ولكنها ليست أكرم الأكرمين، فهنا ينتصر عليها الفن. فن غزل الصوف يقصد كارليل.

يساعدنا هذا الكلام، وغيره كثير، على فهم مرجعية كارليل ذات الأصول الوصفية الإنجليزية. وهنا التقيد الدوغمائي من الطبيعي أن يتعارض مع طبيعة الفلسفة الألمانية العقلية/المثالية التي ينحدر منها تيوفلسدروخ؛ والشاهد على هذا أن كارليل لا يتردد في اتهام أستاذه الألماني بالزعم فيما ذهب إليه من تأصيل يمكن وصفه بالأنتروبولوجي، ذلك أن: أول ما بعث الإنسان على ارتداء الملابس لم يكن طلب الدفء أو داعي الحياء وإنما حب الزينة؛ ولا غرو فإنه متى احتاج إلى الدفء وجد منه ما شاء إما في جهاد الطرد والعناء، أو بين الأوراق الجافة في شجرته الجوفاء.. والملبس للزينة اذا، بل لقد وجد بين الشعوب العريقة أن الوشم والطلاء أسبق عهداً من الملابس. فأول حاجة روحانية يشعر بها الإنسان المتوحش هي الزينة كما هو الواقع اليوم بين الطبقات المتوحشة في البلاد المتمدنة.

يعود كارليل ليخلط الأوراق ويرتبها على هواه، دون أن يخوض في جوهر ما طرحه تيوفلسدروخ: غاية الملابس الأولى كانت للزينة وليس للدفء! ألم يكن حريا بكارليل أن يقلب تاريخ الثقافة الإنسانية رأساً على عقب وهو يقف على هذه الجملة؟. لقد اختار كارليل مرة أخرى أن يكون طوطولوجيا، مكتفياً بالانطلاق مما بدأ به تيوفلسدروخ؛ (غاية الملابس الأولى كانت للزينة وليس للدفء) واصفاً إياه بالحماقة، ثم خاض مجدداً في تحصيل الحاصل: الملابس نشأت بادئ ذي بدء عن حماقة الشغف بالزينة وسرعان ما استفاد الإنسان منها مزيد الوقاية ولذيذ الدفء والحرارة، ولكن ما هذه بجانب غيرها؟ فالملابس هي المنشأ والمصدر لفضيلة الحياء، ذلك الهيكل الظليل المحجب الذي يضم بين جوانحه كل مقدس في الإنسان. والملابس هي التي جعلت لنا شخصيات مستقلة ومميزات نتفاضل بها وسياسة نجري عليها وصفوة القول إن الملابس هي التي تجعل الفرد منا إنساناً وهي التي تنتر اليوم بجعله مشجباً تعلق به ثياب وتعرض عليه الأردية.


كرم الملابس لم يكن أقل شأناً من كرم الطبيعة

الواضح، إن كارليل حور تساؤلات تيوفلسدروخ التأملية، وجرها إلى منطق الإجابات البديهية التي لا تفلسف فيها. ولأن التأمل لا يجابه إلا بتأمل مضاد، سقط كارليل في فخ تيوفلسدروخ الذي لم ينو تعرية الناس من ملابسهم كما شك كارليل في مواضع عديدة من كتابه وإن كان يستدرك مراراً مختزلاً جوهر كتاب تيوفلسدروخ عن فلسفة الملابس في تعريفات جاهزة، وكأنه باختزاله المهلك لكتاب تيوفلسدروخ خلط لب الكلام بقشوره، سالباً منه متعة السرد وغاية التثقيف.

قدم كارليل، من خلال مراجعته لهذا الكتاب، درساً في الأحكام المسبقة والجاهزة، وأخذ منه ما ارتآه لصالح أحكامه الأخلاقية، خاصة ما تعلق بمسألة الحياء: لقد أخذ تيوفلسدروخ على نفسه أن يشرح ما للملابس من الآثار الأدبية والسياسية والدينية، وأن يوضح غوامض تلك النظرية (فلسفة الملابس): وهي أن مصالح الإنسان في هذه الحياة الدنيا مترابطة الأجزاء متماسكة العري بفضل شيء واحد هو الملابس. وهو يعبر عن هذه الحقيقة بقوله: «بني المجتمع على الملابس، وتارة، إن المجتمع ليسبح في فضاء اللانهاية على الملابس كأنه سابح على بساط سليمان ولولا هذا البساط لسقط في أعماق الهاوية وغاله الفناء».



خواطر تيوفلسدروخ

يراد بالانتساب إلى زمرة الروحانيين، اكتساب هيكل مقدس، وفي اللباس الديني تتجلى القدرة الإلهية وتسطع فيه الآية السماوية.

غير أن عبادة الثياب وهي على أجسام لابسيها لا تكون خالصة لوجه الثياب، بل بشيء من النفاق والخديعة لأن الجسم يتعدى في كثير من الأحوال على حقوق الثياب فيغتصبها ما كان موجهاً إليها. فمن أراد أن يجتنب الكذب فليعدل بعبادته إلى سبيل آخر ويعلم أنه سيجد في الثياب المنزوعة وجهاً صحيحاً لتلك العبادة التي تظل ملتوية معكوسة، ما دامت موجهة إلى الثياب الملبوسة. وكما أن العابد الهندي يعتقد أن بيت الإله لايقل عن الإله شرفاً وجلالاً، فكذلك فأنا أعطي الثياب وهي منزوعة من خالص الأعظام وصادق الإجلال، مثلما أبدي لها وهي على أبدان لابسيها، بل أزيد لها لأني في هذه الحالة لا أخشى على نفسي غروراً ولا غيري خداعاً.

الملابس البالية كالقشور. لله در الملابس العتيقة! أية عظمة فيها وأي جلال، وأية مهابة وأي وقار! تتواضع في شرفها، وتتجمل في مجدها.. بحث لا نظر شرز، ولا همز ولا لمز، تقابل الدنيا برزانة وسكينة، وترقب الحوادث في هدوء وطمأنينة، لا تقتضي الناس شعائر الأعظام، ولا تفوت منهم مراسم الاحترام. تحفظ القبعة صورة الرأس وهيئتها. ويمتد كم الثوب، ويتدلى السروال في ارتياح وانسدال غير مشدود. وأظل أتأمل تلك الملابس في سكوتها وأتنكر كم شاهدت وكم باشرت من أفراح وأتراح، وشهوات ونزعات وفضائل ورذائل، وكل ما ينطوي عليه سجن الحياة من خير وشر.. اياكم وذلك الإنسان الذي لا ينوب قلبه خشوعا في حضرة الملابس البالية.

المتأنق إنسان يابس الملابس، لا هم له ولا شغل، ولا غرض له ولا مأرب إلا لبس الملابس، فكل ملكة من ملكات عقله وروحه وكل موهبة من مواهب جسمه قد وقفت وكرست بشجاعة وبطولة على هذا المطلب الأوحد.. لبس الملابس بحكمة ولباقة، فهو يعيش ليلبس اذا كان سواه يلبس ليعيش.. حتى لتحسبه قد نزل عليه من الملابس وحي وإلهام، فهو شاعرها وصاحب فكرتها لا يقر له قرار إلا وفي صدره ما يجيش من خلجاتها.



عبد السلام بنعبد العالي

من التميز إلى التّوحيد

يشير رولان بارت إلى ما يدعوه قانوناً أثبته دارسو الفولكور، فحواه أن «كل منظومة لباس هي منظومة جهوية أو عالمية، وهي لا تكون أبداً منظومة قومية وطنية». لعل ما يعنيه صاحب «منظومة الموضة» هو أن اللباس لا يدل على انتماء بقدر ما يدل على تشيّع، وهو لا يحيل إلى هوية بقدر ما يردّ إلى اختلاف. فهو أساساً علامة تمْييز وتميز.

هذا الطابع العلائقي يقلل شيئاً ما من شأن كل الدراسات الوظيفية للّباس. فالنظرة إلى اللباس من حيث وظيفته كالقول، على سبيل المثال، إنه كساء يحمي ضد تقلبات الطقس ولدغ الحيوانات ولسع الحشرات، لا تبدو مستوفية. فكما لاحظ أحد الدارسين، لوأننا حددنا اللباس على أنه ما يحمي من البرودة، فإن شعوب البحر الأبيض المتوسط ستظل عارية عشرة شهور في السنة، هذا إن لم نذهب حتى القول إن الملابس بالأحرى هي التي تضعف من مقاومتنا، وتفقدنا القدرة على التأقلم مع الحرارة الطبيعية. وبالمثل إن نحن نظرنا إلى اللباس في وظيفته كوسيلة لستر الجسد دلالة على الحشمة والوقار، فإننا نكون أكثر ميلاً إلى تبسيط الأمور. ذلك أن اللباس يظهر عندما يخفي، وعندما يستر جوانب فلإبراز أخرى. فالستر غالباً ما يقترن بالعري، والحشمة بالإثارة، وغالباً ما يهدف التستر إلى إبراز مفاتن الجسد بكيفية غير مباشرة.

لكن، حتى إن لم نكتف بهذه النظرة الوظيفية، وذهبنا إلى القول مع هيجل، إن اللباس هو «ما يصبح به الجسم دالاً»، أي حاملاً لعلامات، فإن ذلك يحتّم علينا أن نعتبر أن هذه العلامات، تتحدد مثل علامات فردناند دوسوسير، في علائقها التفاضلية، من حيث تحكمها الفروق والاختلافات، أي أنها لا تجد مبررها أساساً في الطبيعة أو في العقل.

معنى ذلك أن اللباس لا يردّ إلى أية هوية بما فيها الهوية الدينية. فهنا أيضاً نلمس الطابع الجهوي الذي يشير إليه بارت. ذلك أنه لا وجود للباس يحيل إلى ديانة بعينها، كل ما هناك ألبسة تحيل إلى تشيع ديني. فليس هناك لباس مسيحي، بل هناك لباس أرثوذوكسي ولباس كاثوليكي وآخر بروتيستانتي.

لعل المجال الاجتماعي هو أوضح ميدان يتضح فيه هذا الطابع التمييزي للّباس. فاللباس يميّز بين أجيال وبين فئات ومهن. وهنا نلمس تقسيماً للعمل على مستوى الملبس موازياً لتقسيم العمل الاجتماعي إلى عمل فكري وآخر يدوي. وقد سبق لأمبرتو إيكو أن لاحظ أن من الملابس «ما يفرض عليك أن تعيش من أجل الخارج»، فيبعدك عن ذاتك، ومنها ما يعيدك إلى حياتك الباطنية. هناك ألبسة فضفاضة «تترك للجسد حرية الحركة»، وللفكر فرص العمل، وفي مقابلها ملابس تلبس صاحبها، وهي ملابس «عملية» كتلك التي يحملها رجال المطافئ والجنود والرياضيون.

يبين أمبرتو إيكو كم ناضل المفكرون الغربيون خلال قرون للتخلص من اللباس الضيق: «فبينما كان الجنود يعيشون خارجاً مغلفين داخل لباسهم وأقنعتهم، فإن رجال الدين المسيحيين قد أبدعوا ملابس كانت تنسى الجسد وتترك له مجالاً للحركة وفضاء للحرية».

لكن، رغم ما طبع هذه القرون من تشبث بقيمة التميّز هاته، وابتداع لألبسة مميَّزة ومميِّزة، إلا أن ميلاً عارماً أخذ يسود في اتجاه توحيد الملبس الذي أصبح اليوم ينحو نحو إلغاء الفروق حتى بين الجنسين. وما يسمى اليوم في بعض المجتمعات اللباس الرسمي، ليس إلا لباساً موحداً يخضع لقاعدة تفرض فرضاً تنزع عن الملبس خاصيته التمييزية وقوته التفاضلية، وتفقده وظيفته، فتجعله موحّد الشكل والمظهر uni-forme ليغدو أداة انسجام وتوحيد وتسوية.



مَكْر الألبسة

د. عبد الرحيم العطري

من المؤكد أن اللباس منتوج ثقافي خالص، به ومن خلاله نعلن عن انتماءاتنا التراتبية وانحداراتنا الاجتماعية، بل وحتى عن مواقفنا واختياراتنا العقائدية والمذهبية والسياسية. فليس هناك من لباس صامت، إنه حمّال أوجه ومعانٍ، وناطق بالمعلن والمضمر من خطاباتٍ وتمثلات وممارسات.

يقوم اللباس بدور مزدوج عموماً، فهو يغطي ويكشف في آن: يغطي، أي يستر الجسد، ويكشف، أي يعلن عن انتماءات صاحبه، والمطلوب في كل حين بحث العلاقات الدالة بين المعلن والمضمر، ولهذا يقول ميشيل فوكو بأن «المسافة كبيرة بين ما تظهره الرموز وما تحجبه، وما تومئ إليه وما تستره، إلا أن ذلك التباعد في حد ذاته، هو ما يجعل عملية التأويل ممكنة»، فالرمز يحتمل القراءة والقراءة المضادة، ويفتح الباب أمام احتمالات التأويل، نظراً لكونه علامة في البدء، تحتاج إلى قراءة، فالرمز هو علامة اصطناعية مختزلة اختزالاً تكثيفياً، وبما أنها كذلك فهي حاملة بالأساس لقيم ومعتقدات وتمثلات، فكل رمز هو «حمّال أوجه» للمعنى.

فعن طريق الاستعمال الدائم، يتكرس الرمز وتتأسس سلطته التأثيرية، كما أنه عن طريق «تطقيس» (Rituali-sation) الرمز وتصريفه في المجال، تتوطد هذه السلطة وتصير موجبة للخضوع والهيبة، فالبناءات الخاصة، مثلاً، بالمساجد والكنائس وقباب الأولياء المتجهة نحو السماء، تؤسس لسلطة الرمز، من خلال حضوره المجالي. كما أن لباس الشرطي أو الإمام أو القس أو القاضي، يؤسس ذات السلطة ويسوغها مجتمعياً، بما

يدل على أن اللباس لا يحتمل قراءة خطية وحيدة، بل يستوجب مداخل متعددة للقراءة والاشتغال.

لا تكتفي الألبسة، في أي نظام اجتماعي، بالدلالة على الأشياء والخطابات والممارسات وتمييزها، بل إنها تتعدى ذلك إلى إعادة إنتاجها، وتأسيس سلطتها، فللباس ثلاث وظائف على الأقل: تمثيل الواقع رمزياً، إعادة إنتاجه اجتماعياً، وتكريس سلطته رمزياً ومادياً. وبالطبع فإن اللباس لا يمكنه، ولوحده، استدماج وتصريف هذه الوظائف، فلابد له من تمفصلات مع حقول أخرى، تمنحه القدرة على إعادة إنتاج الواقع وتبرير سلطته.

يحرص الوجهاء والنبلاء دوماً على إعلان تميزهم عن طريق الملبس والمأكل، فترسيم الحدود المراتبية يتحقق سريعاً عن طريق «العلامات التجارية الفاخرة»، فاللباس، كما المسكن، يلعب دوراً مهماً في إبراز هذا الاختلاف والتمايز، ففي «أشكال الخطاب والطقوس والتمثلات المتعلقة بوضع الجسد، كطريقة اللباس والأكل والجلوس والغسل والتحية وما إلى ذلك من الحركات الآلية، نفضح انتماءنا الاجتماعي والإثني، ونعلن ولاءنا المفترض لفترة تاريخية معينة»(1).

فالمظهر العام للوجيه يأخذ جانباً مهماً من انشغالاته، لأنه ينفرض عليه دائماً أن يكون في مظهر من الوجاهة والتميز، فعليه أن يكون دقيقاً في اختيار ملابسه وتصفيف شعره وحلاقة لحيته، فاللباس هنا يكون بمثابة «علامة طقوسية اجتماعية تسعى إلى إبراز النفوذ»(2). وبذلك يتحول المظهر العام والسلوك الاجتماعي في رمزيته مؤسساً ومكرساً للتراتب ومنتجاً لمشروعية هذا التراتب.

إن اللباس في حقل التنافس الاجتماعي لا يكون منذوراً للصدفة، إنه إعلان للهوية وتجذير للوجاهة، ولهذا نجده يختلف من مناسبة لأخرى، فالأفراد في الحياة الاجتماعية، وكما يقول ليفي ستراوس «لا يتواصلون مع بعضهم بعضاً بالكلمات التي ينطقونها وحدها، بل يتواصلون أيضاً بالملابس التي يرتدونها، والطعام الذي يأكلونه، والطريقة التي يقفون بها، والطريقة التي يرتبون بها أثاث الغرفة...»(3)، فكل ممارسة في هذا الحقل، ومهما كانت بسيطة، تضمر رسالة معينة، يتوجب فك شفراتها، من أجل تأمين موقع اجتماعي أو إعادة ترتيبه وصيانته من جديد.

عدوى الموضة

بالنظر إلى هذه الأهمية التواصلية والسياسية التي يحتلها اللباس في المجتمع، نتساءل عن التحولات التي عرفها اللباس المغربي اتصالاً برياح العولمة، وصيغ التدافع القيمي والتحولات المجتمعية الكبرى، فإذا كانت «الجلابة» عنوان اللباس المغربي، في العقود الأخيرة، فإن الراهن يشهد مزاحمات لهذا الرمز الوطني، ويحيل الانتصار إليه طقوسياً ارتباطاً بمناسبات تعبدية ومجالات معينة. وإذا كان «الحايك» عنوان المرأة المغربية قبلاً، فإن حضور هذا النوع اللباسي، بات مقتصراً على مدن معينة وعلى فئات عمرية مخصوصة. فما الذي حدث فعلاً في سلّم الأذواق والاختيارات اللباسية؟

لنتفق في البدء على أن تاريخ كل مجتمع، هو تاريخ لباسه، فالألبسة كما الأشربة تعكس مراحل مهمة من تطور المجتمعات، كما تعكس جملة من التوترات والتوافقات، التي عرفتها البنية القيمية المؤطرة لاشتغالات الأفراد والجماعات.

فالتطورات التي عرفها سجل «الكوستيم» المغربي، وصولاً إلى زمن الصيحة والموضة والعلامة الفاخرة، تبرز تغيراً قوياً ما بين الأمس واليوم، يستند في الغالب على «الترميق» بين المحلي والوافد، بما يؤسس لثنائية «البلدي» و«الرومي» التي تحضر باستمرار في اشتغال النسق اللباسي المغربي.

ليس هناك من لباس محايد، فما من لباس إلا ويعبر عن مكانة اجتماعية. لا يقف الأمر عند هذا الحد، بل يمتد إلى حد المباهاة الاجتماعية، أو إعلان الانتماءات الدينية بدرجة أقل، ذلك أن الحجاب الذي كان يعبر عن انتماء هوياتي حركي، بات خاضعاً لاعتبارات أخرى، في فهوم جزء مهم من المنتصرات له، وهي فهوم وتمثلات لا علاقة لها بالتدافع القيمي والصراع الهوياتي، الذي يعنيه الحجاب في مقابل التبرج، وفقاً لأدبيات الحركات الإسلامية. يظهر ذلك أكثر مع بروز قوي لـ «حجاب لايت» يتم فيه اللجوء إلى استعمال «الفولار»، مع ارتداء سروال الجينز اللاصق من نوع «السليم»، وهو ما يعبر عنه شعبياً بـ «إقرأ من الفوق وروتانا من التحت».

اللباس منتوج ثقافي عابر للقارات والمراتب الاجتماعية، والنوع العابر أكثر هو القادم من القوي، ألم يقل ابن خلدون إن المغلوب مولع باقتداء الغالب؟ لهذا يبدو طبيعياً، أن يتجه العالم إلى تنميط عولمي للذوق في الملبس والمأكل تحديداً، فربطة العنق باتت ضرورة كونية، كما أن الجينز لا يخلو منه دولاب في الشمال أو الجنوب، في الفيلات والقصور أو الأكواخ البائسة.

فالموضة باعتبارها تعمل على

تشكيل الذوق الجمعي، ما يجعل منها «فعلاً اجتماعياً» يبصم الحياة الاجتماعية في ظل شروط زمانية ومكانية محددة، فالموضة تشير هنا إلى نمط سلوك اجتماعي من شأنه أن يستحوذ على اهتمام الأفراد أو افتتانهم به أو يثير فيهم هذا الافتتان.» ذلك أن اللهاث وراء التقليعات الجديدة، والإذعان لسلطها الرمزية ينتج عن حاجة كل واحد منها لأن يكون مجهزاً بمعالم ضرورية لكي يستطيع التحرك في هذا العالم المبرمج والمتفجر في آن. فعليه أن يستدمج تلك الانعكاسات الرمزية في ثيابه وفي أكله وذوقه العام الذي يتحدد بواسطة الجماعة بدءاً وختاماً.

فبماذا نفسر هذا التسابق المجنون للشباب نحو اقتناء الأحذية العسكرية والسراويل الضيقة والقمصان القصيرة؟ وبماذا نفسر تهافتهم على «الماكدونالدز» وألوان «البيتزا» والموسيقى الصاخبة؟! وكذا المتابعة المستمرة لما جدَّ في العالم من اللباس والأكل والقطع المتواصل مع «البالي» و«المتأخر» والنزوع نحو الاحتماء بالموضة؟

إن الإذعان للموضة يتأسس على حاجات فردية تتصل بالاستعدادات الشخصية الفطرية والمكتسبة أو ما سماه بيير بورديو بالهابتوس، كما تظل أكثر ارتباطاً بحاجات اجتماعية لتأكيد الاندماج الاجتماعي. فالموضة تدخل فئات عريضة من الأفراد من طبقات متباينة في نمط عام مشترك، يتحطم على إثره التمايز الطبقي، وإن كان ذلك على مستوى سطحي مرتبط بالإذعان لموضة محددة.

إن جموع الراكضين والتائهين وراء آخر الصيحات اللباسية وماركات العطور... لا يتأسس فعلها الخاص هنا على الصدفة، فهذا الفعل ترقد وراءه سلطة قهرية تفترض استسلاماً اجتماعياً لضمان استمرار الشريط المجتمعي وتأكيد الاندماج أو بالأحرى المسايرة والتعاشر، «فالإنسان العربي وغيره لا يوجد مثالياً إلا كعضو في جماعة بمعنى داخل الجماعة وبواسطة الجماعة ومن أجل الجماعة» وفي سبيل ذلك نجده يقتفي آثار الموضة مكرهاً، وإلا حاقت به «لعنة» القهر و«النبذ الاجتماعي»، فقط لأنه لم يساير ولم يمتثل لتعاليم الموضة المتواترة بلا انقطاع!

الشباب الذي يرفض الانصياع للموضة يُجرَّد من صفة الحيوية

يلوح عنف الموضة بجلاء في صفة الإكراه التي تبصمها، وأيضاً في «عدواها الاجتماعية» التي تسهل لها الذيوع والانتشار خصوصاً وسط بعض الفئات العمرية، فالشباب الذي يرفض الانصياع للموضة يوصف من طرف أقرانه بأن «مختلف» عنهم وأنه غير مندمج في شلتهم « بل يجرد أحياناً من صفة الشباب والحيوية ويصبح في موضع اتهام وإكراه غير مباشر على ضرورة الانصياع، وإلا حاق بالفرد هنا « القهر الاجتماعي» ومن جهة ثانية « فعدواها» وذيوعها بين الأفراد والجماعات بسهولة كبيرة يجعل من الصعب الخروج عليها وعدم احترام معاييرها، بحيث يصير المتخلف عنها شاذاً بالضرورة يستحق العقاب الجماعي.

في اللهاث الجنوني وراء موضة لباسية محددة تعتمد كلياً على مصدر واحد هو القادم من «الآخر»، في ذلك السباق المحموم وراء «الجينز المثقوب» وقبعات «نيويورك» وقمصان «جوردان» وأحذيته الرياضية والعسكرية البائخة، وفي الحرص الشديد على سماع الموسيقى الصاخبة وملاحقة أخبار النجوم، في ذلك كله تلوح ثقافة الاغتراب وفقاً لمفهومها المار ذكره، وتتأكد الهوة السحيقة بين الشباب وهويته المتحولة.

فلماذا يتم اقتفاء آثار الموضة القادمة من الـ«هناك»؟و لماذا؟ وكيف يحيق البوار بكل موضة «محلية الصنع»؟ هل لكون المغلوب مولع دائماً باقتداء الغالب في شعاره ونحلته وسائر أحواله وعوائده وأفكاره كما ذهب إلى ذلك ابن خلدون ؟أم أن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد عشق بريء لموضة «الآخر»؟

ومادامت ثقافة الاغتراب تتجذر واقعياً فإن البراءة مستبعدة ليتأكد قوياً بأن هذا الإذعان لموضة الآخر يعبر عن جانب كبير من الاختراق الأجنبي والاكتساح الثقافي، ويدل في الآن ذاته على الإفلاس البين للمشروع المجتمعي الذي يكشف عجزه وقصوره المزمن عن احتضان هموم وآمال الشباب، وتلبية احتياجاته بعيداً جداً عن هواجس الفرملة والتدجين.

إن ما يجيش به حقل الموضة من صراعات وتنافسات متواترة بين مالكي وسائل الإنتاج يحيل على حروب حقيقية تدور رحاها ويسقط ضحاياها بغير انقطاع، وبالطبع فالذين تعوزهم «المناعة الثقافية» هم أول الصرعى في معارك العصر الحديث، لتحسم النتيجة في النهاية للثقافة المالكة للقوة بكل مفاهيمها لإعمال قوانينها ومعاييرها على مجموع النسق بأفراده وجماعاته. وهذا ما يفسر وصول صرعات الموضة الأمريكية حتى إلى أبعد نقطة في الأرض وإلى أكثرها بؤساً وفقراً.

وهكذا نجد الشباب كله بطبيعة الحال في كوكبة السباق وراء صيحات الموضة بعد أن يستحيل إلى إنسان استهلاكي بامتياز يرهن وجوده ليس بالفكر كما يدعو إلى ذلك ديكارت، ولكن باللباس والمأكل والموسيقى. وكأن الأمر يتعلق بكوجيطو جديد يقول «أنا ألبس، آكل كذا، أسمع كذا، إذن أنا موجود»!!

إنه درس الدرس الذي يعيد تأكيد مفتتح البحث الأنثروبولوجي في العادات الغذائية، والذي يصاغ دوماً في الشكل الآتي: «قل لي ماذا تأكل أقل لك من أنت»، لننتج على المنوال، تخريجاً مشابهاً يسائل الملبس بهكذا قول: «هذا لباسك، هذا عنوانك وانتماؤك».

هوامش:

1- Rahma Bourqia, Femmes et fécondité, Edition Afrique orient, Casablanca, 1996.p.69

2- خلود السباعي، الجسد الأنثوي وهوية الجندر، دار القلم، الرباط، الطبعة الأولى، 2007. ص.61.

3- إدموند ليتش، كلود ليفي ستراوس: البنيوية ومشروعها الأنثروبولوجي، ترجمة: ثائر ديب، دار النهار، بيروت، الطبعة الأولى. 1985. ص.61.



أمجد ناصر

بقايا نوم ملكيٍّ كسول

لم يكن لك تمثالٌ بين المتكلمين في المعابد والأروقة
ولكن لعلها رائحتك تلك التي فاحت
من ورقة تين.
***
تلك الألوانُ المتقلبةُ بلا انقطاع
قد تكون ذكرى ثيابِكِ أو حليِّكِ، وربما أنفاسك.
***
العينُ وحدَها، هنا، لا تُعتبرُ دليلاً،
لا بدَّ للمدَّعي أن يبرز شيئاً آخر
أمام المحلفين.
ماذا عن الحلم؟
***
لنعْتبرْ أن الأمر حصل هكذا
في إغفاءةٍ قصيرةٍ بكهفٍ صار مقهى مرتجلاً:
هناك من أخذ يديَ المستسلمةَ لهِبَات المجهول
وطاف بي قصركِ
باباً
باباً
وغرفةً
غرفةً،
وأريكة
أريكةً،
تلبّثتُ حائراً هنا وهناك،
ثم كأنني دخلتُ من أضيقِ بابٍ
وأرتج عليَّ.
***
مئزرٌ ليلكيٌّ مرميٌّ بإهمالٍ
على حافة سرير من البلوط،
صندلٌ من جلد ظبي،
حِقُّ عنبرٍ،
مرودٌ ومكحلة.
بقايا نومِ ضحى ملكيٍّ كسول.
***
خلعت ثيابَك،
خاتَمك الذهبيَّ،
قرطيكِ الحجريين،
العقربينِ الملتفين حولَ عنقك.
لوّحتِ بالمئزر الذي تلقّى،
لثلاث ليالٍ كبيسات من عام الديك،
ندى نادراً ورميته عليَّ،
ففاح شميم ذو الكأسِ والعروةِ،
غامت الدنيا وأرعدتْ،
فتوحّشَ العشب
واشرأبَّ القصب.
***
ملأتُ يدي بأكوازِ صنُوبرٍ،
طيّرْتُ يماماً نائماً
وأعدْته إلى عشّه غيرَ ما طار،
ملت على حافّةٍ،
ساقيةٍ،
بئرٍ،
لا أدري ما هو،
وارتشفت
وكلما فعلتُ ازددتُ ظمأً وفقدتُ الأثر.
***
لك لا لغيرِك هنا المئزر.
أعرفُه مغمضَ العينينِ،
من روائح المرعى
الكبشِ والنعجة،
اللبنِ الخاثرِ،
الشومرِ،
الجعدة،
رجلِ الحمامة،
البابونج،
التي تتهادى فيه على رِسَلِها.
***
بيدي هذه التي سيأكلها الدود لمستُ
تعرّقَ النجمة،
استدارةَ القمرِ،
جلدَ الأفعوان،
طيشَ العشبِ،
أرَقَ الندى،
ماءَ الحياة.
لا أملكُ دليلاً على المعراج الأرضيِّ
هبة المجهول أو هدية الصدفة
سوى هذه اليد التي عادت بخارطةٍ
من الروائح والعلامات.

ترميز الجسد

منى فياض

الملابس تتخذ أشكالاً شديدة التنوع، قد تكون فضفاضة أو ضيقة، تغطي كامل الجسد أو أجزاء منه فقط..!! لكنها في كل الأحوال أقمشة وألوان وأشكال تستر الأجساد. سبق للأساطير أن عبّرت عن بعض من سيرة الأقمشة والثياب، إما لإظهار روعة نسجها وألوانها كما في الأسطورة الإفريقية «الجميلة الصامتة» والتي احتار والدها الملك كيف يخرجها من صمتها ويجلب الابتسامة إلى ثغرها!! فأعلن عن جائزة لمن يقدر على استعادة بسمتها بأن يزوّجه بها. تقاطرت الوفود من الأمراء والأثرياء تحمل أثمن الهدايا وأغربها لكن عبثاً لم تبتسم الجميلة. إلى أن جاء فنان يحمل أنواعاً من الأقمشة الرائعة الجمال في نسيج بديع، وجعل يمسك قطع النسيج الرائعة ويشعل فيها النار والأميرة صامتة إلى أن وصلت يد الفنان إلى آخر قطعة وأراد إحراقها لكن الأميرة انتفضت ورجته أن لا يفعل هذا بمثل هذا العمل الفريد. وهكذا استعادت الجميلة بسمتها وتزوجت من بائع الأقمشة وفنان النسيج.

في متحف مونريال الوطني دخلت إلى قاعة فسيحة تعرض فيها أعمال فنان ذهب عن بالي اسمه الآن، وهو معروف أنه أول من ابتداع أنواع أنسجة فنية من مواد طبيعية منها ما له مظهر المعادن أو الأخشاب إضافة إلى الأشكال والألوان التي ابتكرها. عندما وجدني الموظف أقف مبهورة أمام روعة هذه الأنسجة، لم يكن منه سوى أن أخبرني أن بإمكاني لمس نماذج منها صنعت خصيصاً لذلك، وقادني إلى غرفة صغيرة جانبية وتركني مع تلك الأنسجة الرائعة كي أتحسس ملمسها.

أما الأسطورة الأخرى واسمها «جلد حمار» فتحكي عن أميرة يتيمة الأم أراد والدها عندما شبت وصارت في غاية الجمال، أن يتزوجها. لكنها رفضت أن تتزوج والدها بالطبع (الأسطورة هنا تحمل مسؤولية ذنب الزنا للبنت!!)، فجعل يغريها بأنه سيجلب لها أجمل ما في الدنيا كي تقبل طلبه. طلبت 3 فساتين: واحد بلون القمر، وواحد بلون الشمس، والثالث بلون الزمان. شغّل الملك جميع خياطي المملكة وأحضر لها



اهتمت البرجوازية بالتميز في هيئتها الجمالية

ما طلبت. لكن بما أن درس الأسطورة هو: تأكيد تحريم زواج البنت من أبيها. طبعاً قاومت الأميرة غواية الفساتين النادرة وهربت تحت قناع من جلد الحمار.

وجميعنا نذكر قصة الملك الذي كان مهووساً بمظهره، فكان شغله طلب خياطة الملابس له والتباهي بها أمام البلاط، وكان الجميع بالطبع يظهر إعجابه بملابس الملك. ولكن الأخير لم يكن راضياً عن النتيجة ويطلب المزيد ودائماً المزيد من الملابس؛ إلى أن جاء يوم وأراد خياطه أن ينتقم منه فتركه عارياً بحجة أن جمال الثوب الذي خاطه لا يظهر إلا للندرة من الخاصة؛ تبختر الملك المغرور في عريه ولم يتجرأ أحد على أن يقول له أنه عارٍ سوى طفل صغير بريء من الخوف من المستبد ومن المداهنة.

وهكذا تنبهنا الأساطير دائماً إلى معاني الأشياء العميقة ومغازيها، تقول لنا إن الملابس «تتكلم» أو نجعلها تتكلم. المعاني التي نلحقها بها لا تنضب حتى أننا ننسى أنها تخدم لكي نغطي أيضاً بها أجسامنا ونحميها. وإذ يصعب حصر معنى الملابس، وهي الغرض الثقافي بامتياز، ببعدها الوظيفي، نجد أن آداب الكياسة هي التي تؤكد البعد غير الوظيفي، لأنها تفرض الاهتمام بوضع الأجساد في حدود المسافة التي تمليها على الفرد أنواع السلوك في المجتمع. وهنا بالذات ما يفرض «تجسّد الموقع الاجتماعي بواسطة المظهر»، أي ترجمته الظاهرة للعيان لما هو عليه الفرد عبر ملابسه بالدرجة الأولى. المثال النموذجي لذلك الجيوش ورتبها الواضحة عبر إشارات خارجية تتعلق بالزي أو بما يزينه.

فرض البعد الثقافي، بما هو ترميز للواقع، على الجسد الذي برز كلاعب أساسي في بداية القرن العشرين أن يكون مختلفاً باختلاف الطبقة الاجتماعية المنتمي إليها: فلقد اهتم العمال بأجسادهم من ناحية قوتها وقدرتها على التحمل، بينما اهتمت البرجوازية أكثر بالتميز عبر هيئتها الجمالية وملابسها. لكن في حين ارتدت السيدات ملابس تكشف عن الصدر والظهر ظل الأشخاص المتميزون يرتدون القبعات والقفازات فلا يبدون سوى وجوههم. فالعصا والقبعة وأي قطعة من الملابس هي امتداد للجسد وجزء منه. فعندما نمسّ شيئاً بواسطة عصاً ممسوكة باليد، نشعر بإحساس على مستوى طرف العصا، لأن هذه العصا أصبحت جزءاً من صورة الجسد، والقبعة كذلك، وأيضاً الحذاء خاصة ذا الكعب العالي الذي يجعلنا أطول وأرشق. مثل الأوشام التي صارت أحياناً تلعب دور «الملابس» عندما تغطي الجسد بكامله لإعطاء فكرة معينة عن صاحبها.

وهذا كله جزء من الموضة التي نتبعها لكي نشير إلى انتمائنا الاجتماعي وإلى نمط تفكيرنا وإلى ميلنا الجمالي، ولكي نميز أنفسنا عن الآخرين، ولكي نشهر ابتكارنا أو رفضنا أو موقفنا السياسي كما درج مؤخراً في ارتداء لون معين كما حصل في الثورة الأوكرانية حيث كان المعارضون يتعرفون على بعضهم بواسطة اللون البرتقالي. في إيران كان الأخضر لون المعارضة، وفي لبنان تعددت الألوان السياسية بتعدد الأحزاب.. كما قد نتبع الموضة لأننا ممتثلون ليس لدينا شخصية خاصة ونخاف مخالفة الرأي العام، إذ من الأسهل اتباع الآخرين.

وقد لا نتبع الموضةلجهلنا بها أو لأننا لا نفهمها، أو لأنه يصعب اللحاق بها، أو لكي نقول إننا نملك قيماً مختلفة جوهرية وأكثر ديمومة، أما عندما نرتدي الزي الموحّد فنكون بهذا نحجب شخصياتنا الحقيقية.

الحجاب شكل من الملابس غزا مؤخراً عالمنا، وهو موضع جدل على عدة مستويات: أحدها النقاش حول موضة ملابس المحجبات، هل يحق لهن التبرج ولبس الضيق والبطلون مع الحجاب؟ لم لا؟هل يمكن فرض نوع واحد من الملابس؟ بديهي أن تتخذ الملابس الملتزمة إسلامياً شكلها بحسب تقاليد البلد وموضته: ففي الخليج واليمن نجد النقاب، في العراق هناك العباءة الفضفاضة السوداء التي تستر الجسم من قمة الرأس إلى أخمص القدمين بتأثير فارسي، أو قطعة قماش فضفاضة (شفافة أحياناً) في السودان، أو قطعة قماش مربعة للرأس في نيجيريا وفي أوساط عربية عديدة، أو الجينز حالياً مع غطاء للرأس...... لكنها جميعها تمتلك دلالة وحيدة: التحكم بجسد المرأة وجنسانيتها.

والملابس اخترعت لأن البشرية اتفقت منذ 2500 عام على أن العري ممنوع. ويقال إن أول ما ظهر هذا المنع كان في إيران، ومن ثم وصل إلى اليونان قبل أن تنقله أقلية إلى المسيحية. وإذ انتصر الخوف من العري بدأ سياق طويل من الخجل من الجسد. إلى أن جاءت ثورة تحرير الجسد وإطلاقه في حركة بدأت مع مطلع القرن العشرين وبلغت أوجها في الستينيات.

في إحدى صفوف الرسم في لبنان عبّرت طالبة عن صدمتها عند دخولها لأول مرة إلى صف لرسم جسد الموديل العاري: «وشعرت بمياه باردة تلقى عليّ، أزعجني أسلوبها كثيراً وقرّفني: كانت هادئة جداً، وتخلع ثيابها قطعة قطعة أمامنا، كأن لا وجود لأحد، وتهتم بشكلها وكيفية ظهور جسدها وصدرها...يا ليتها تشلح على جنب». ما يلفت الانتباه هنا أن طريقة خلع المرأة - النموذج لملابسها هو الذي أثار الطالبة وجعلها تحس بالغواية التي تمارسها المرأة، وجعلها إنسانة من لحم ودم «تخلع» ملابسها. العارضة لم تكن محايدة، ليست تمثالاً مغطى ونكشف فجأة عن عريه التام دون إدخال عامل الحجب/الكشف المسبب للإثارة.

فالديكولتيه ليس مثيراً إلا بقدر ما هو محرّم عري الثديين. وفي البلدان الإسلامية كلما ازداد حجب المرأة ازدادت غوايتها! فيصبح أي جزء من جسدها، مهما دقّ أو نأى عن مواضع الإثارة الإيروسية، مصدر غواية وفتنة (كاحل المرأة مثلاً من هنا عادة لبس الخلخال) ما يدفع الأمور إلى حدها الأقصى، ولا يعود ممكناً عندها التعامل مع هذه المرأة، موضع التحريم، سوى بإخفائها كلياً عن الأنظار، ويصبح شبحها الملتف بسواد عباءة هاربة مصدر إغواء أكثر من عري امرأة متمددة على شاطئ أحد نوادي العراة.

حديث الثياب

ريم شاهين

لماذا نهتم بالملابس؟

«المقص السحري» هي حكاية قديمة تحكي عن طفل صغير عثر على مقص يمكنه تحويل أي رسم يقصه إلى حقيقة. منذ قرأت هذه الحكاية وأنا مرتبطة بالمقصات والرسومات و... الخيال.

كنت أرسم على كل قصاصة ورق أجدها عرائس جميلة أنيقة ترتدي موديلات ابتكرها خيالي... ولم أنس كذلك موديلات العرسان، وبعد الانتهاء من التصميم كنت أتساءل يا ترى كيف سيكون شكل هذا الموديل حين يلبسه الجسد أو حين يلبس الجسد، ماذا لو تم تنفيذه واقعياً، هل سيجد قبولاً لدى الناس؟

ظل هذا السؤال يلح عليّ حتى دخلت عالم الأزياء باحتراف، وأصبحت أملك الخيال مع إمكانية تطبيقه على الواقع.

إن مجال تصميم الأزياء كان وما زال تحدياً كبيراً بالنسبة لي، ففي وقت تخرجي من الجامعة لم يكن هناك تقدير كاف لمصمم الأزياء ولم يشعر الناس بأهميته، أما الآن فلقد أصبح الناس يدركون أهمية مصمم الأزياء وأهمية اختيار الملابس التي تناسب لون البشرة وتكوين الجسم وأيضاً الشخصية لتلبية الحاجة الشديدة عند أي إنسان للظهور بأحسن صورة أمام نفسه وأمام الناس.

لقد أصبحت الأزياء صناعة عالمية، لأن صناع الموضة أدركوا حب الإنسان للتغيير والتجديد والحاجة لإثبات الذات.

لا تكمن أهمية الأزياء فقط في ستر البدن، ولكنها معبرة عن نظرتنا للحياة وطريقة تفكيرنا ومشاعرنا وأحلامنا.

إن العديد من الناس يتعامل مع الملابس على أنها شيء مكمل وضرورة فقط للمظهر العام وليست على أنها ضرورة نفسية وشخصية مرتبطة بذاتهم، ودليل ذلك أن كثيراً من الناس قد تهمل مظهرها وهي وحدها بالمنزل.

من خلال خبرتي بهذا المجال وجدت أن الملابس مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بعدة أشياء منها الإحساس بالسعادة ودعم الثقة بالنفس وأيضاً هي عنصر هام للتواصل مع الآخرين وأساس للتعبير عن الشخصية والذات.

إن شعور الإنسان بأنه جميل يدخل إلى روحه السعادة، وقد نظن أن السعادة رفاهية، ولكني أراها ضرورة لأنها محفز لطاقة الإنسان في إنجاز ما أراد إتمامه، أن يصر على تحقيق ما خطط له، أن يكون قادراً على الحب والعطاء فالسعادة تدعم الإرادة، والإرادة مطلوبة لتحقيق الأهداف.

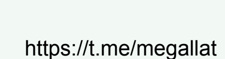
إن الإحساس بالسعادة من ارتداء ملابس جميلة لا يكون من نصيب «مرتدي الثوب» فقط وإنما يكون أيضاً من نصيب صانعه وخصوصاً عندما تكون هناك علاقة مباشرة بين المصمم والعميل.

فالشعور بالسعادة والفخر ينتقل إليّ عندما أرى سيدة ترتدي قطعة ملابس من تصميمي وتقف أمام المرآة سعيدة فخورة ولسان حالها يقول نعم هذا ما أردته بالضبط.

إن الإنسان يبحث دائماً عن السعادة وهي نسبية تختلف من إنسان لآخر، لأنها مرتبطة بأحلامه واحتياجاته، فحاجة الإنسان الاجتماعي إلى وجوده بين الناس والتواصل معهم تمنحه الشعور بالسعادة وإثبات الذات، وحاجة الفنان للوقت الكافي ليخرج إبداعه ويقدمه للناس هي ضرورة نفسية له.

إن حاجة الإنسان إلى التقدير والتعبير عن شخصيته هي غريزة من أقوى الغرائز، ولا يمكن أن يتحقق هذا كله إلا إذا اكتملت الصورة بظهور الإنسان على أحسن صورة، ليقدم نفسه أو إنتاجه ورسالته في الحياة ويتواصل مع المجتمع.

عندما نسير في رحلة الحياة فإننا نحاول أن نثبت وجودنا بطرق شتى



والإنسان الناجح يدرك أهمية المظهر وأنه جزء لا يتجزأ من إثباته لوجوده.

بالرغم من ذلك فإن كثيراً من الناس تختار ملابسها متأثرة بآراء الآخرين والمجتمع الذي نعيش فيه دون اهتمام باكتشاف رغبتهم الحقيقية ورؤيتهم الذاتية لأنفسهم وطبيعة شخصيتهم.

كلما اكتشف الفرد حقيقة شخصيته وأبعادها ظهر ذلك في طريقة اختياره لملابسه، فالملابس هي أسرع تعبير للإنسان عن ذاته، فمن خلالها يمكن استنباط أشياء كثيرة عن شخصيته، على سبيل المثال هناك أنماط من الشخصيات مثل الشخصية غير المنظمة أو الرومانسية أو العملية، قد نلاحظ أن الشخصية الأولى تميل إلى الملابس ذات تركيبات الألوان العشوائية والقصات غير المتناسقة، أما الشخصية الثانية فقد تميل إلى الموديلات الكلاسيكية، وقد تحب الشخصية الثالثة مواكبة الموضة التي لا تعرقل حركتها أثناء العمل والسير، كما أنك من خلال الملابس تستطيع أن تميز الشخص محدث النعمة أو الشخص المغرور الذي يهتم بملابسه بطريقة مبالغ فيها قد تدعو إلى السخرية منه، وهذه ليست دعوة للحكم على الشخص من ملابسه، فالإنسان أكثر تعقيداً من ذلك، وإنما الدعوة هنا أن تعبر الملابس عن شخصيتك الحقيقية التي تراها في نفسك وليست الشخصية التي يراها الناس فيك أو التي تدعيها.

لعلي من خبرة عملية في مجال الملابس قد لاحظت نموذجين من السيدات : النموذج الأول هن سيدات لا يعرفن ماذا يريدن أو كيف سيبدين والنموذج الثاني يعرفن ماذا يريدن ويسعدن بكل ما يرتدينه، هذا النموذج الأخير قليل بشكل ملفت.

إن النموذج الأول من السيدات لا يثقن في اختياراتهن، بل يثقن أكثر في اختيار الصديقة أو الأم فهي لا ترى نفسها جيداً لتختار ما يناسبها فتصبح مترددة بشكل قد يعوق تعاملنا سوياً، فأحاول تشجيعها وكسب ثقتها لأوضح لها ما يناسب جسمها ولون بشرتها من موديلات أو ألوان، أما ما يلائم طبيعة شخصيتها فهنا يأخذ بعض الوقت حتى تستطيع أن تدرك ما تشعر به وتريد أن تعبر عنه من خلال ملابسها.

أما الشخصية الثانية فهي ترى نفسها جيداً وتدرك ماذا تريد وكيف ستبدو من وجهة نظرها الشخصية، مع ذلك قد تقع في فخ الاختيار الخاطئ، إذ قد تتمسك بما لا يلائم تكوين جسمها أو لون بشرتها، في هذه الحالة أتعامل بحساسية وحذر عند إبداء أي رأي لأنها قد تأخذه على محمل شخصي، فما تختاره هي هو ما يعبر عن إحساسها وشخصيتها التي تراها في نفسها، ولكن قد ينقصها الذوق الذي إذا تم تحسينه قد يظهر بشكل أكبر مناطق الجمال في شكلها وروحها معاً، هذا النموذج يؤكد على مدى أهمية الملبس للإنسان واعتزازه به باعتباره جزءاً من اعتزازه بشخصيته.

تبدأ تنمية الذوق الفني في الإنسان من الصغر، فمن المهم أن نشجع الطفل على اختيار ملابسه مع توجيهه، ذلك يعطيه خبرات متراكمة في تنمية الذوق الفني، كذلك دعم ثقته بنفسه وإنضاج شخصيته والقدرة على تحمل المسؤولية.



علينا في مجتمعاتنا العربية أن نعير اهتماماً أكبر لحرية اختيار الملابس وأن ندعم في نفس الوقت مصممي الأزياء العرب الناشئين ليستطيعوا خلق أزياء تعبر عن هويتنا وثقافتنا بدل الاقتباس الدائم والمستمر من الدول الأوروبية حتى لا يلجأ شبابنا إلى تقليد النماذج الغربية، قد لا يفعلون هذا وقد أحاطهم مجموعة من المصممين العرب المبدعين الذين يستطيعون بذوقهم الرفيع كسب ثقة الشباب العربي والتعبير بشكل جديد ومبتكر عن هويته.

أحب أن أقول إن رحلة اكتشاف الإنسان لذاته هي رحلة صعبة وطويلة وإن إحدى الطرق اليسيرة هي أن تحلل اختيارك لملابسك وما يتبعها من حالتك النفسية، قد تكون مرتاحا لطريقة لبسك، لكن الراحة شيء والإدراك الذي سيوصلك بالضرورة لحقائق مدهشة عن نفسك شيء آخر، فقد تكتشف مثلاً أنك متشائم أو متفائل أو تخاف من الناس أو أنك تحتاج تغييراً شاملاً لطريقة ملبسك لأنها لا تعبر عنك بما يكفي.

في النهاية إذا أردت أن تخرج من حالة نفسية سيئة ارتد شيئاً جميلاً غير متوقع وتأكد بأن وقع الكآبة سيزول، سيخفف ما انتقيته عن نفسك وستشعر بأنك أكثر ثباتاً وثقة.... كن جميلاً تر الوجود جميلاً.

* مصممة الأزياء والناشطة في مجال تنمية التراث اليدوي المصري

كان الحزام عند السومريين يرمز للقوة، ثم استخدموه مشجباً للعتل أثناء العمل، وللسلاح تأهباً للمواجهات. والحديث عن الخياطة قديماً غير وارد بصورة جلية؛ لباس المرأة كما الرجل قطعة ثوب ملفوفة على البدن. وما قبل التاريخ كان البشر عراة.

كشف الإفريقيون أبدانهم بينما كساها الأوروبيون بفراء الحيوانات. بيئة إفريقيا الساخنة جعلت تاريخ الملابس تاريخ زينة لا تاريخ دفء، وانكشاف أجسادهم جعلهم سباقين إلى الرقص... إنهم جديرون بملاحظة ابن خلدون في مقدمته: سكان الأرض الساخنة ميّالون إلى السهر والغناء وتبادل أطراف الحديث. ولم يكن ارتداء الجلابيب القصيرة في جبال شمال إفريقية إلا لتنسيق مشيتهم مع المنحدرات والمرتفعات.

أحكام الطبيعة

عمر قدور

عندما صعد مارك أندروز ليتسلم جائزة أوسكار 2013 عن فيلم المغامرات الاسكتلندي Brave، الذي فاز بجائزة أفضل رسوم متحركة، لم يثر الانتباه فقط بعضّه على رأس التمثال الذهبي للجائزة، بل أيضاً بارتدائه التنورة الاسكتلندية التقليدية وسط ذلك الحشد من النجمات والنجوم الذين تنافسوا أيضاً في البذخ والأناقة العصريين. ومع أنه ليس الظهور العام الأول لمارك بهذه التنورة، إلا أن لارتدائها في حفل الأوسكار مغزى أعمق في التأكيد على الخصوصية القومية، فهو قد اختار الزي الذي لا يزال العديد من الرجال الاسكتلنديين يرتدونه في المناسبات والاحتفالات العامة، بصرف النظر عن أن لوس أنجلوس ليست اسكتلندا.

غير بعيد عن الزيّ الوطني لمارك أندروز انشغلت وسائل الإعلام بالفستان الذي ارتدته ميشيل أوباما، زوجة الرئيس الأميركي، وهي تفتح الظرف الذي يحتوي على الفائز الأهم في الأوسكار، منضمة بذلك إلى النجمات اللواتي تم استعراض فساتينهن على السجادة الحمراء. كأن حفل الأوسكار صار له من العراقة والتاريخ ما يؤهله ليكون متحفاً خاصاً للأزياء أيضاً، وصارت له على هذا الصعيد هوية «قومية» خاصة عنوانها البذخ والترف؛ هوية كانت إلى وقت قريب تفرض نفسها على نجوم هوليوود أينما حلوا أو ارتحلوا. بل إن مصمماً شهيراً للأزياء، هو الإيطالي فالنتينو، عبّر قبل سنوات عن أسفه لأن العقود مع النجمات لم تعد تفرض عليهن مستوى منضبطاً من الأناقة، ما يسمح لجوليا روبرتس أو لكاميرون دياز بالظهور علناً بملابس الجري!. ثمة هنا تسييس من نوع آخر للباس؛ تسييس طبقي وإن كان يفترض أن تصبح أزياء المشاهير موضة معممة على شرائح أوسع، لكنها تبقى الشرائح القادرة على تمثّل الطبقة الأعلى وهي تفرض معاييرها وأذواقها بصرف النظر عن ملاءمتها لمجمل الظروف العامة.

تحت الأضواء البراقة للإنارة والكاميرات، وفي قاعة صُمِّم كل ما فيها ليثير الدهشة ولتتردد في داخلها وخارجها كلمة «أسطوري»، تنفصل حتى الثياب عن تاريخها العام لتأخذ نَسبها من المكان ذاته، ومن المقارنة مع تاريخه الخاص



الثياب .. لوحات رسمها فنانون بتأنّ شديد

وضحى السليطي - قطر

فحسب. هنا تتخلى الثياب عن وظائفها المعتادة، بما في ذلك الدلالة على التمايز الطبقي العام لتصبح وظيفتها التمايز ضمن النخبة ذاتها؛ هي بالأحرى لوحات رسمها فنانون بتأنٍّ شديد على تلك الأجساد، لوحات مصممة وفق شروط محددة من الإنارة والدفء، وحيث تكون المؤثرات الطبيعية غائبة تماماً، لأن إقصاء الطبيعة أو تحييدها شرط أساسي لإغفال الوظائف الأساسية الأولى للثياب.

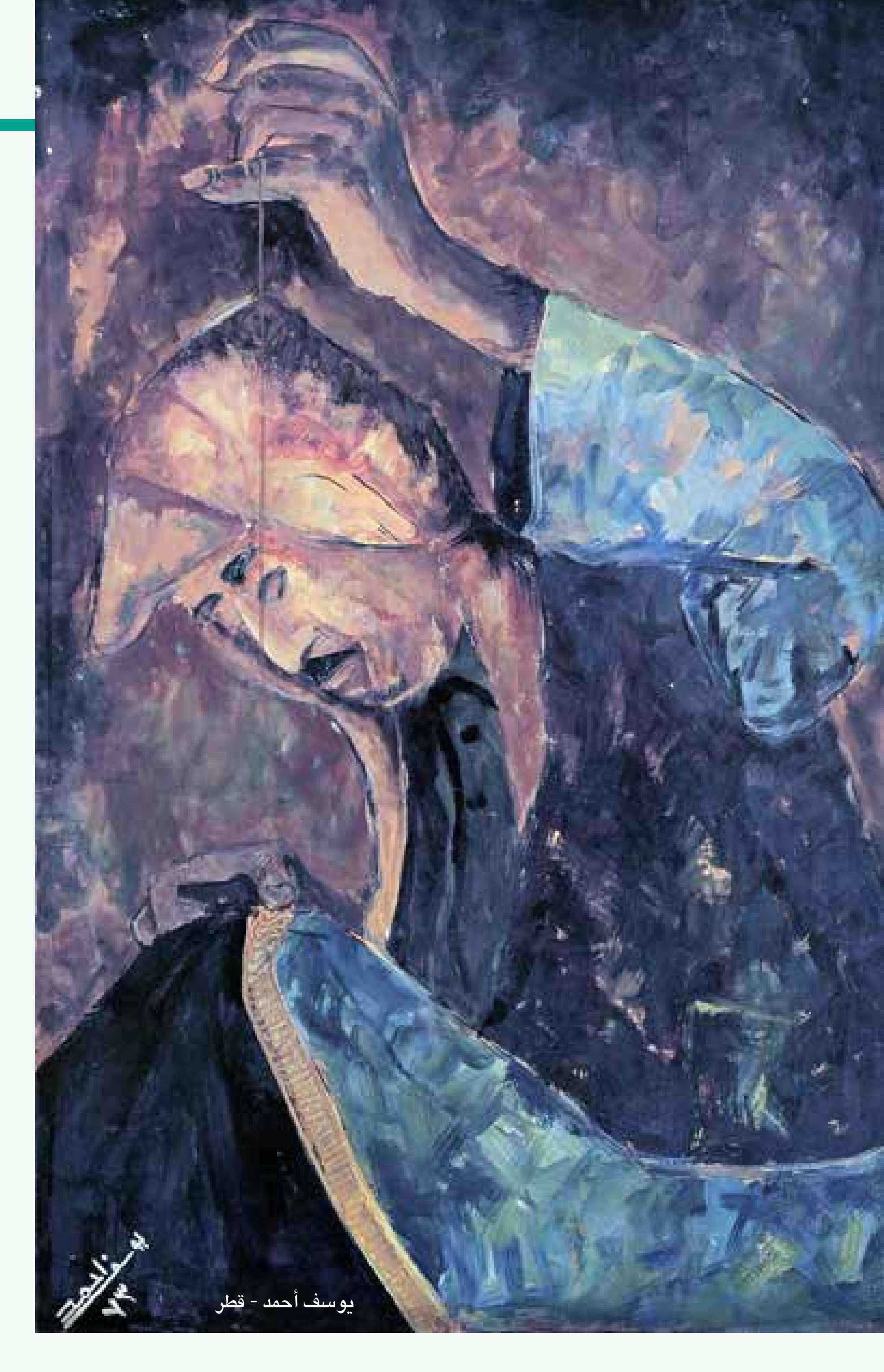
خارج قاعة الأوسكار، لم يكن الطقس مثالياً على ذلك النحو، فثمة عواصف ثلجية ضربت بعض المناطق في القسم الشمالي من الكرة، وعلى العموم لم تكن شمس الربيع قد أشرقت كفايةً ليتخلص الناس العاديون من الأوزان الزائدة من الثياب. هنا، تحت شمس خجولة أو سماء ممطرة، يعود اللباس إلى وظيفته النفعية الأولى، وقد تحتل الأناقة مرتبة متأخرة في سلم الأولويات العملي، أو على الأقل تختلف شروطها ومعاييرها لتصبح أناقةً بسيطة وغير متكلفة، وربما تكون أناقةً بفعل الاعتياد على هذا النمط من الأزياء، وفي هذا الوقت من السنة لا غير، وبذلك تتغير شروطها من مكان لآخر.

غير أن المقارنة بين منتهى البذخ وما يقرب من البساطة المثلى للحياة الاعتيادية قد تغفل بدورها عن التاريخ المركب للثياب، وهو تاريخ يلحظ جملة من المعطيات الطبيعية والاجتماعية والدينية وحتى السياسية، ولا شك في أن المعطيات البدائية الأولى كانت أقرب إلى الطبيعة والمناخ، قبل أن تسبَغ عليها سماتٌ اجتماعية أو أخلاقية. بالتأكيد لن يتأتى لنا أن يسرد أحد علينا القصة الحقيقية لورقة التوت الأولى، لأن التاريخ كالعادة دوِّن متأخراً، لكن ما تبقى من قبائل بدائية يساعد على فهم مراحل موغلة في التاريخ، حيث كانت الثياب تعبيراً عن كونها حاجة تتعلق بالمناخ أولاً، من دون أن تخلو من الحس الجمالي البسيط الملائم للطبيعة أيضاً.

حيث تتضاءل مساحة الممنوع والمحرم، نجد القبائل الاستوائية على سبيل المثال تتخفف من الملابس بلا أدنى حرج، ففي طقس حار ورطب تصبح الثياب عبئاً حقيقياً على أصحابها، وهذا ما يعرفه عموماً سكان الشواطئ في الصيف. في المقابل لا يبدو الزي المعروف لقبائل الطوارق مثلاً متأتياً أصلاً بدواعي الحشمة، فهو أسوة بالأزياء المعروفة عن سكان الصحراء جميعاً يعتمد على ستر كافة أجزاء الجسم لوقايته من الشمس الحارقة والجفاف؛ حتى النقاب هنا يؤدي وظيفة ضرورية لصد الغبار وهو موجود بشكل أو آخر لدى الجنسين. عموماً، من المفترض أن الطبقات العديدة من الملابس الفضفاضة، البيضاء أو الزاهية الألوان، تشكِّل عازلاً جيداً في الظروف الصحراوية القاسية، وهي أزياء كان سكان المناطق الاستوائية قديماً سينظرون إليها باستغراب شديد، مثلما قد ينظر أي متأنق الآن باستهجان إلى فقر أزياء القبائل البدائية الاستوائية، وربما قلة حشمتها.

ما نعرفه إلى وقت قريب في بلداننا أن الأزياء كانت تتشابه كثيراً ضمن الجغرافيا الواحدة، ففي بلد متعدد الأديان والمذاهب مثل سورية كانت الفوارق ضئيلة بين الأزياء الشائعة في الأرياف، وحيث أن المدن لم تكن قديماً تنعم بالتكنولوجيا الحديثة لم تكن الأزياء تختلف جوهرياً عن نظيرتها في الريف، وربما تكون الاختلافات بين الساحل والمدن الداخلية أكثر من تلك المبنية على تمايزات ثقافية أو دينية. لقد ساعدت التكنولوجيا، كما فعلت دائماً، على تخطي العوامل المناخية نسبياً، الأمر الذي أتاح بروز العوامل الأخرى الاجتماعية والثقافية، فاكتسب عامة الناس ما يمكن تسميته بثقافة اللباس، وهي ثقافة لا بد متغيرة هذه المرة بفعل الموجات الاجتماعية أو الثقافية أو السياسية، ولم تعد متغيرة بفعل الطقس وحده، ولا يستبعد أن يكون اللباس أحياناً تعبيراً عن هوية أو انتماء أصغر من الهوية الوطنية للبلد نفسه، أو عن انتماء يتجاوز البلد، بخاصة الانتماءات السياسية العابرة للحدود.

ككل تاريخ، يظهر لنا تاريخ اللباس انزياحاً عن الأصل، والأصل هنا هي الحاجة التي يحددها مناخ كل منطقة على حدة، مشفوعة بذلك النزوع الغريزي إلى الجمال. إلا أن المدنية عملت دائماً على إقصاء ما هو طبيعي لصالح الأنماط الثقافية السائدة، هذه الأنماط لعبت دوراً «إمبرياليا» بتكريس نمط متقارب للثياب، ولما ينبغي أن تستره، على حساب الحاجات الحقيقية المحدودة في بعض الظروف المناخية، والتي قد تصبح أقلّ مع ما توفره التكنولوجيا. هناك مثل سوري يدلل على هذه الخاتمة يقول: «كُلْ ما تشتهيه لنفسك، والبسْ ما يحبه الناس»!.


يوسف أحمد - قطر

هل يختفي التنوُّع في ظل العولمة؟

د. عزة عزت

تتباين الملابس وتختلف من شعب لآخر وفقاً لثقافته، والمنطقة الجغرافية التي يعيش فيها، ما بين مناخ معتدل أو قارس البرودة أو شديد القيظ، كما تختلف فلسفة اختيار الأزياء من جنس بشري لآخر، وفقاً للمزاج العام، والميل للحرية أو التقييد، والميول المتعلقة بحب الجمال والرغبة في السفور أو التستر، كذلك تختلف من أصحاب ديانة إلى أخرى، وبالأحرى تختلف ما بين رجل وامرأة، كما تحكمها أيضاً عوامل اقتصادية واجتماعية. الأمر الذي يقودنا إلى طرح أسئلة كثيرة حول قضية الملابس أو الأزياء والاختلافات التي تحكمها.. ما بين التاريخي والمستحدث، لنوضح كيف اختلط الأمر الآن، بتسيُّد وهيمنة النظام العالمي الجديد الرامي إلى تنويب الملامح الأساسية بين الشعوب، وفي مقدمتها نظم الطهي كثقافة، ونمط الأزياء كملمح قومي مميز، استهدفت به الشعوب ذات الحضارات المميزة.. فكدنا نرى الكثيرين يتخلون عن أزيائهم الشعبية، وعن مزاجهم الخاص في أمور حياتية أخرى، ويميلون إلى تقليد غيرهم، والانسلاخ من جلدتهم بارتداء ثوب غير ثوبهم.

فمن المعروف أن فلسفة ارتداء الملابس تنبع من الغرض المراد منها، إذ لم يعد قاصراً على فكرة ستر الجسم وحسب.. ولا مجرد التدفّؤ من البرد أو الحماية من الشمس، والوقاية من لدغ الحشرات.. ولا حتى مجرد التأنق والمباهاة والانتساب لطبقة بعينها، ذلك أن اختيار الزي الذي نلبسه الآن غالباً ما نحرص فيه على أن يكون عملياً وغير ضاغط، وأن يكون مناسباً للفصول.. وفقاً للأقاليم، ومتفقاً مع التقاليد والعادات، ويرضى عنه أفراد المجتمع، ذلك وفقاً لمعتقد شبه سائد أن أول ما يلفت النظر إلى البشر هو ما يرتدون، ولذلك يقول المثل الشعبي المصري: «كل اللي يعجبك، والبس اللي

يعجب الناس»، وذلك كي تروق لهم فلا ينتقدونك.

هنا ويرتبط نوع ولون الملابس التي يرتديها المرء في عالمنا العربي بسنّه أيضاً كي لا ينتقد.. فمثلاً لا يروق للناس أن يروا النساء المسنات بالذات يرتدين ألواناً فاقعة.. أو زاهية.. أو ملابس تكشف أو تجسّد ما يجب أن تخفيه، ويفترضون بالضرورة أن ترتدي المسنّات الفضفاض والداكن إلى درجة السواد، على اعتبار أن هذه النوعية من الملابس لون من الحشمة التي يجب أن ترتبط بالسن.

ذلك أن ما يرتديه المرء من ثياب غالباً يرتبط بما يراه فيه الناس، فهم لا يفرّقون بين المظهر والجوهر.. فيحكمون على من يرتدي زياً ما وفقاً لتقييمهم لهذا الزي فيسيئون فهمه، ويصفونه بما قد لا يكون معبّراً عن حقيقته، كما يقدّرون الإنسان الطيب قائلين إن «ثوبه طاهر» أي نفسه طاهرة، ويقال أحياناً أخر «ذيله طاهر» في نفس المعنى، اعتماداً على ما ورد في قوله تعالى: «وثيابك فطهّر»، أي قصِّر حتى لا يصيبها الدنس.

الزي الشعبي والشخصية القومية

لعل أزياء الشعوب هي أول الملامح التي يعرفون بها حتى قبل أن ينطقوا بلغتهم، ولذلك نجدهم يتمسكون بها خاصة في الاحتفالات الشعبية والرسمية، وفي الأعراس والأعياد والمناسبات العامة. والزي الشعبي يعَدّ ملمحاً قومياً مميزاً لشخصية أي شعب، لأنه ينبع في الغالب من تقاليده وعاداته، وتحكمه ظروفه وأحواله المناخية والثقافية، وقد تطوّر الحال ليرتبط بالديانة التي يدين بها كل شعب، حتى فيما قبل ظهور الديانات السماوية، إذ كان يميز بين رجال الدين وعامة الناس، كما يعتبر الزي الموحد رمزاً مميزاً للقوات العسكرية وللهيئات الخاصة على اختلافها.. وغالباً ما يختار هذا الزي الموحد وفقاً لفلسفة خاصة وهدف يراد به الظهور بمظهر معين من الفخامة والهيبة أو البساطة والعملية.

وقد تطورت الأزياء الشعبية التي كانت تتميز بالتعقيد الشديد أحياناً، والتزيد في الزينة والزخرفة والتطريز.. أو الزركشة المبالغ فيها، فمال بعضها إلى التجريد، إلى أن بدأت بعض الشعوب تتخلى عن أزيائها الشعبية لصالح الملابس الإفرنجية، بينما احتفظ كثير من الشعوب كلها أو بعض فئاتها بأزيائها الشعبية متمثلة في الساري الهندي والكومينو الياباني، والجلابة المغربية والبشت الخليجي...... إلخ، إلى أن كانت الهجمة العولمية الأخيرة التي جعلت النمط الأميركي في الأزياء يسود بكل ما فيه من جفاف وبساطة وعملية تقرّبه من الملابس الرياضية، فانتشر الجينز والتي شيرت والترينينج سوت، وكل ما يندرج تحت مسمى الملابس الكاجوال.. البعيدة عن طبيعتنا حتى كمسميات.. وهي استكمال لأسلوب الفرنجة أو التشبه بالنمط الأوروبي، أو الذوق الغربي في الملابس.

الأزياء ودلالتها

كل له فلسفته فيما يرتدي، من منطلق الرغبة في الحصول على الإعجاب المتبادل بين الجنسين، أو على سبيل الظهور والمنافسة بين الجنس الواحد، أو الإيهام بالانتماء إلى طبقة أعلى، والظهور بشكل لا يدل بحال على تواضع الإمكانات المادية، أو تدنّي المستوى الاجتماعي.

وبالطبع يلجأ عموم الناس نساءً ورجالاً إلى أزياء ذات مسميات موحدة تقريباً ومتفق عليها، مع بعض المكملات وعناصر الزينة، بين ما يستر الجسد وما يغطي الرأس، وما ينتعله في قدميه، ونذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر عناصر أساسية في كل الملابس تقريباً وهي:

إزار - وشاح - شال - عباءة - بشت - ملاءة - جلابية - حبرة - معطف - سترة - فستان - بدلة - بنطال - سروال - صديري - جبة - ككولة - قفطان - فنلّة - قميص - حزام - برقع - بَطّولة - نقاب - شيلة - بخنق - خمار - طرحة - منديل - إشارب - طربوش - برية - كاب - عمامة - طاقية - غترة - حطة - قبعة - قلنسوة - قفاز - بلغة - خف - حذاء - نعل - صندل - جورب.

بكل ما تعنيه كل قطعة ملابس من دلالة على المستوى الاجتماعي، أو ما يفرّق بين سكان ريف وحضر، أو مكانة دينية أو وظيفية أو علمية، وبانفصال تام وفروق واضحة بين كل فئة وأخرى، يمكن تميزها من مجرد نظرة إلى ما يلبس!!

هذا ولم تعد مكملات الأزياء مجرد زينة.. بل هي من ضرورات إحكام الرداء ولعل أهمها الأزرار كزوائد كروية، أو في شكل عقدة كما عند الصينيين تستخدم لتربط أو تقفل فتحة الثوب.. كما تستخدم أحياناً كزينة، ويهتم بها بشكل خاص، لأنها قد ترفع من قيمة الزي، وأحياناً تكون أغلى من مادة القماش المصنوع منه، وهي قديمة جداً استخدمت في الحضارات اليونانية والرومانية- رغم استخدام الملابس الفضفاضة في هاتين الحضارتين- لكن انتشار استخدام الأزرار بدأ في القرن الخامس عشر، بظهور الملابس المحبوكة.. وبالطبع تختلف في قيمتها وإضافتها لمسة جمال وزينة لأي زي، وفقاً لفخامتها وصنعها من مواد مختلفة مثل: المعادن، والصدف، والعظام، والزجاج، والخشب، أو القماش نفسه بلون مختلف ينسجم مع الثوب.. ومن عجب أن جمع الأزرار أصبح هواية لها محبوها، ولها معارضها والكتب التي تستعرضها وتؤرخ لها.



فساتين لا تنسى

حسين محمود

دخلت في سباق مع زميل سعودي، من ناحيتي كنت لا أرى تمايزاً بين آلاف الشباب السعوديين الحاضرين في استاد كرة القدم يشاهدون مباراة محلية، فكلهم كان يرتدي الثوب الأبيض والغترة والعقال، أما هو فكان يفرز بسرعة شديدة انتماءاتهم الاجتماعية والاقتصادية من شكل الثوب وتفصيلته وخامة نسيجه وطريقة وضع الغترة والعقال. أنا كنت أرى أن الزي القومي يوحد بين الناس وكان هو يرى أن هذا التوحيد لا يلغي التمايز، وأن الثوب يحمل دائماً البصمة الشخصية لصاحبه.

الثوب والبصمة الشخصية التي يحملها أمر عرف دائماً في فن السينما، واشتهرت شخصيات بعينها طيلة تاريخ السينما بنوع الثوب الذي يرتدون، أشهرهم نجم الكوميديا الأشهر شارلي شابلن الذي يمكن التعرف عليه بسهولة، بل وتقليده أيضاً إذا استطعت ارتداء ثيابه وحملت عصاه ومشيت مشيته، حتى أصبح كأنه ماركة مسجلة.

قبل سنوات شاهدت فيلماً جميلاً كان بعنوان «الشيطان يرتدي ثوب برادا» من بطولة النجمة الأميركية ميريل استريب ومعها هاثاواي وإخراج دافيد فرانكل. الفيلم مأخوذ من رواية تحمل نفس العنوان حققت أفضل المبيعات للكاتبة لورين وايزبرجر، والتي كانت تعمل محررة في مجلة أزياء عالمية شهيرة. ويحكي عن الشابة انديا التي تخرجت حديثاً من الجامعة وبدأت رحلة البحث عن عمل في نيويورك، وكانت تريد أن تعمل صحفية ولكن ما عثرت عليه من عمل جاء مخالفاً لطموحها، فقررت أن تدخل مسابقة لكي تشغل وظيفة المساعدة الثانية لرئيسة التحرير القوية المسيطرة لمجلة موضة ميراندا بريستلي (ميريل ستريب). لم تكن الشابة تعرف أي شيء عن عالم الموضة، ولم تكن تخفي هذا الجهل، ورغم هذا تم اختيارها، على أمل أن تصمد في هذه الوظيفة عاماً، ثم تنتقل من الإدارة إلى التحرير. وخلال هذا العام تعرضت لكافة الضغوط من المديرة العنيفة. ومن خلال عملها اكتشفت وكشفت لنا عن خبايا عالم «الموضة» والأزياء، ليس فقط في أميركا ولكن في أوروبا أيضاً، وكيف أن صناعة الموضة صناعة شيطانية قاسية لا تعرف الهوادة ولا الرحمة، والخطأ فيها يكلف الكثير، وربما يكلف من يخطئ حياته شخصياً. وقد نجح الفيلم في الغوص في عالم الموضة والأزياء والمؤامرات التي يعج بها، خاصة أن مجلات الموضة العالمية لا يعمل بها الصحافيون وحدهم، وإنما يعمل بها مصممو أزياء يتقاضون ملايين الدولارات حتى تنفرد هذه المجلة أو تلك بتصميماته الجديدة، على عكس الرواية التي اهتمت أكثر بالعناصر الدرامية لشخصيات الرواية. كما ظهر بالفيلم الذي حاز جوائز كثيرة المصمم فالنيتنو وعارضات الأزياء الشهيرات في العالم، ونجح نجاحاً عالمياً كبيراً (تكلف 35 مليون دولار وحقق دخلاً على مستوى العالم قدره 326 مليون دولار).

وإذا كان هذا الفيلم الناجح تدور أحداثه في عالم الأزياء والموضة، فإن العديد من الأفلام السينمائية الأخرى كانت الأزياء هي البطل الحقيقي فيها، عندما فرضت القمصان والسراويل والفساتين والبزات التي يرتديها الأبطال على أجيال كاملة طريقتها في الملبس، وفي الألوان، وفي الذوق، وتحديد مدلول الأناقة.

وهذه بعض الملابس لا تنسى في عالم السينما التي أحدثت ثورة في تاريخ الملابس والموضة من القرن العشرين:

- لا نستطيع أن ننسى «الفستان المائل للون الأسود» من جيفنشي، الذي ارتدته أودري هيبورن في فيلم «الإفطار في تيفاني»، وكلاهما، الفستان والفيلم، أصبحا من كلاسيكيات السينما الأكثر



مارلين .. الشقراء في الثوب الأبيض

تأثيراً في تاريخ السينما وكذلك تاريخ الموضة والأزياء. هذا الموديل هو فستان سهرة من الساتان الأسود، بدون أكمام، مع تنورة طويلة تصل إلى الأقدام ضيقة في وسطها مع فتحة جانبية كبيرة. الفستان مفتوح قليلاً في الجزء الخلفي مع ديكولتيه يترك الأكتاف عارية. تكمل أودري هيبورن في الفيلم هيئتها بقفازين سوداوين طويلين حتى المرفقين وعلى جيدها عقد لؤلؤ متعدد الطبقات.

- الفستان الآخر ترتديه أودري هيبورن أيضاً، وكانت تعتبر ملهمة لمصممي الأزياء، وهو فستان أبيض مع قبعة متناغمة معها، ارتدته في فيلم «سيدتي الجميلة» من عمل المصمم سيسيل بيتون، ويعتبر واحداً من الأزياء الأكثر شهرة في تاريخ السينما، فضلاً عن كونه من رموز الموضة. بسبب هذا الفستان فاز بيتون بجائزة الأوسكار لأفضل الأزياء، فقد اعتبره النقاد من أهم أسباب نجاح الفيلم.

الفيلم نفسه تم تعريفه في الدراسة التي حملت عنوان «الأيقونات الأميركية» بالفستان الأبيض والأسود الذي ارتدته اودري هيبورن، وهو فستان مستوحى من الموضة الفرنسية لأعوام العشرينيات، طويل حتى القدمين، ضيق عند التنورة والأكمام، ومزين بشرائط ونجوم بيضاء وسوداء وفيونكتين بالأسلوب نفسه على الصدر وعلى التنورة. ومع الفستان قبعة مبالغ في حجمها تستدعي الألوان والزينة الموجودة على الفستان، وتزيد عليها توليفة من الزهور الحمراء والوردية والريش الأبيض. القفازات بيضاء طويلة ومعها مظلة من اللون نفسه. المصممان هما رالف لورين وفيفيان ويستوود، واستوحياه من مجموعة تصميمات خاصة بهما.

- فستان كوكتيل أبيض ترتديه مارلين مونرو في فيلم «زوجة في إجازة» من إخراج بيلي وايلدر في عام 1955، صممه مصمم الأزياء الأميركي وليام ترافيلا (الذي صمم أيضاً الفستان الوردي/ الصدمة في فيلم «الرجال يفضلونها شقراء») واستخدمه في مشهد من أكثر المشاهد شهرة في الفيلم. ذلك المشهد من الفيلم الذي يعتبر رمزاً في تاريخ السينما وارتبط فيه الفستان ارتباطاً وثيقاً بالممثلة في المخيلة الجماعية.

ثوب كوكتيل بتصميم بسيط، بلون العاج اللامع المميز للأزياء بين الخمسينيات والستينيات. الجزء العلوي مطوي مفتوح الصدر، ويتكون من قطعتين من القماش يلتحمان خلف العنق، وتغطيان الذراعين والكتفين والظهر. جزء الخصر يبدأ فوراً تحت الصدر من قماش ناعم ملتصق. أسفل هذا النطاق تبدأ تنورة طويلة بليسيه.

- الفستان الوردي/ الصدمة الذي ارتدته مارلين مونرو في فيلم «الرجال يفضلونها شقراء»، من إخراج هوارد هوكس عام 1953، تم استخدامه في واحد من المشاهد الأكثر شهرة في الفيلم، وأصبح فيما بعد موضوعاً للتقليد في العديد من الأفلام اللاحقة، (وعلى نحو كبير قلدته مادونا في فيديو كليب أغنية Material Girl).

الفستان صممه وليام ترافيلا وهو من الساتان الوردي، طويل مع فتحة عنق مستقيمة مكشوف الذراعين والكتفين مع فتحة جنب كبيرة، مزين بفيونكة كبيرة على الظهر وحزام الخصر رقيق، وكلاهما من لون الفستان نفسه. واكتملت هيئة الممثلة بالقفازات الطويلة حتى الكتفين تقريباً مرصعة بالماس، وجاء وصف الفستان في نص الأغنية التي غنتها مارلين في المشهد.

هذه الفساتين الأربعة بلغت من الشهرة إلى حد أن الشركات التي تقوم بتصنيع دمى الأطفال الشهيرة تقوم بتقليدها في الدمى التي تصنعها، مثل دمية باربي الشهيرة التي خرجت منها نسخ ترتدي الفساتين نفسها، كما أنها أصبحت مصدراً لإلهام الكثير من المصممين فيما بعد، الذين يستخدمون، على سبيل التسهيل مصطلحات مثل «فستان مارلين مونرو» أو «على طريقة أودري هيبورن».

ولا يقتصر الأمر على النجمات، ولو أن عالم الموضة يهتم أكثر بالجنس الناعم، فللرجال نصيب أيضاً في شهرة الأزياء، وخاصة النجوم منهم، وقد أشرنا في البداية إلى شهرة بزة شارلي شابلن، ونجد أيضاً أن ريتشارد جير في فيلم «الراقص الأميركي» عام 1980 يكمل هيئة الشاب الأنيق المعتز بنفسه عندما يرتدي ملابس من أشهر بيوت الأزياء وخاصة السترة الشهيرة غير منتظمة الأبعاد بتوقيع أرماني، وكان لهذا الاختيار أثره في فرض الموضة الإيطالية على الأزياء الرجالي طيلة أعوام الثمانينيات. وفي الفيلم مشهد مشهور عندما يعد البطل ملابس سهرة عمل فيضع جميع ما لديه على السرير وكلها ملابس موقعة من المصمم الإيطالي فالنتينو، وعلى خلفية موسيقية لأغنية «Call me» الشهيرة.

من الحقيقي أن هناك شخصيات سينمائية لا تنسى، ولكن من الحقيقي أيضاً أنها أصبحت كذلك بسبب ما كانت ترتديه من ملابس.

اللباس الديني

الرمزية المعرفية والاجتماعية

بومدين بوزيد

عرّف بعض دارسي الثقافة والحضارة من الأنثربولوجيين الإنسان بـ«الحيوان الذي يستخدِم الرمز» أي سلوك ما أو حركة أو ارتداء لباس ما بلون مميّز وبكيفية معينة، وهو نفس التعبير الذي نجده عند عالم الاجتماع الألماني ماكس



Fernando Botero

فيبر الذي قال: «الإنسان حيوان معلّق في شبكات دلالات قام هو بنسجِها» هنا الرمز والشبكات من الدلالات يعتبر «خطاباً» يحتاج إلى فهم وتأويل مثل الظاهرة الطبيعية التي تحتاج إلى اكتشاف قوانينها.

اللباس أو الثّوب خطاب ثقافي تشكّل بفعل التطورات وظهور الأديان، وإن كان في البدء حماية من البرد وأشعة الشمس وستراً لجزء من الجسم صار عورة مع تمدن الإنسان وبروز أشكال تنظيم العلاقات الأسرية مثل «الزواج»، ولم يبق اللباس بالمعنى الديني والثقافي عند شكل واحد وكيفية معينة في ارتدائه بل تطور وتغيّرت الرؤية الاجتماعية إليه بفعل التطورات الاجتماعية والمنهبية داخل ثقافة واحدة، ففي تاريخ الثقافة الإسلامية كان الأصل في ربط العلاقة بين العبادة واللباس وتفضيل لون على آخر، وتحفل الكتب التراثية الإسلامية بتفصيل وأخبار عن «اللباس» ولا يرتبط ذلك بالحيّ بل كذلك بالميت في طريقة كفنه ولونه، والعلاقة الرمزية بين بياض رداء الحجّ وكفن الميت واضحة في الزهد في الدنيا والإقبال على الله بالنظافة المادية والمعنوية، ويمكن استخلاص الدلالات الدينية والاجتماعية في مسألة اللباس في علاقته بالعبادة والجسد والتمذهب الديني والسياسي.

الدلالة الدينية والاجتماعية

إنّ علاقة اللباس بالجسد تُبرز الدلالات الاجتماعية والدينية والتاريخية، كما أنّ تلك العلاقة تكون في البدء مقدّسة ثم تتحول إلى ثقافة رمزية اجتماعية تعرف بعضها تطورات وتغيراً في المعنى والدلالة، أو تكون في البدء ظاهرة اجتماعية جديدة لتأخذ قداستها ورمزيتها حين يرتبط ذلك اللباس بفرقة أو طائفة تدخل في صراع مع فئات اجتماعية ومنهبية أخرى، وقد يكون للباس ما رسائل ثقافية وسياسية في عالم وسائط الاتصال الجديدة، ومنها «العرِي» مثلاً كتحد وموقف سياسي، أو التحجب في المجتمعات التي تقهر فيها الأقليات المسلمة، كما كان اتخاذ «القناع» أو لبس «الدرع» للدلالة على الحرب ورمزية الشجاعة والبطولة، ثم أصبح شكلاً فنياً في المسرح.

ومع تطور وسائط الاتصال الجديدة وانتقال الصورة برز «اللّباس» كخطاب، كرمز ديني وثقافي واجتماعي يحتاج للقراءة والفهم واعتباره موقفاً سياسياً أو له علاقة بالصراع في مجال الثقافة والهويّة، تابعنا ذلك من خلال «قضية الحجاب» في فرنسا وأوروبا واستخدام الرموز اللباسية عند الأديان الأخرى، كما كان لحرق «الجسد» الأثر في التعبير المكثّف في معارضة السلطة والاحتجاج الاجتماعي في العالم العربي في السنوات الأخيرة، وعلاقة اللباس بالجسد في الأديان سواء في الممارسة الطقوسية أو العادة الاجتماعية يتفاوت من دين لآخر ويشكّل جوهر الاختلاف، وله قوة هذا التميّز مثل الاختلاف على مستوى العقيدة والتعاليم، كما أنه داخل ديانة واحدة يكون اللباس مظهراً تراتبياً ومذهبياً، فلون العمامة والعباءة والقلنسوة، وكيفية لبسها وتفصيلها عرف تطوراً، مدّاً وجسراً في تاريخ ثقافة اللباس العربي الإسلامي، وقد كان لتأثير ثقافات السكان الأصليين واستمرار أجزاء منها في الملبس والطعام وتقاليد الدفن والفرح وتلبّسها بالمعنى الإسلامي قوّة استمر بعضها إلى اليوم، وأحياناً يتحول إلى تمايز مذهبي مثل لون السّواد عند الشيعة في مناسبة عاشوراء أو اللون الأخضر عند الطرق الصوفية، هكذا نلاحظ في تاريخ الثقافة العربية العلاقة بين اللباس والجسد «ستر العورة» كشرط في صحّة العبادة «الصلاة» وعري أجزاء من الجسد مع لبس الرداء الأبيض بكيفية مخصوصة وشروط دقيقة في أيام معدودة لصحّة «الطواف» كركن من الحجّ، أما النساء فتفصيلات الحجاب وكيفية لباسه والخلاف في ستر الوجه أو عريه فهي اليوم من مباحث الكتب الفقهية والدينية، وتشكّل حضوراً في الخطاب الإسلامي في مواجهة الخطابات الحداثية والعلمانية، ومن هنا أصبح اللباس ليس علاقة بالجسد فقط «في المجال التعبدي» ولكن أيضاً في علاقة مع «الصراع السياسي» واختلاف «الثقافة والهوية».

التراتبية

لقد ورد لفظ «اللباس» في القرآن الكريم دلالة على العلاقة الجنسية في قوله تعالى «أحلّ لكم ليلة الصيام الرّفَثُ إلى نسائكم هنَّ لباسٌ لكم وأنتم لباسٌ لهنّ» ويأخذ دلالة ارتداء بالمعنى السلبي والإيجابي، مثل «فأذاقها اللّه لباس الجوع والخوف»، والثاني «ولباسهم فيها حرير»، أي أن الآيات التي ورد فيها اللباس كاستعارة رمزية لم يكن للمعنى المتعاهد في ذاته، وإنما الآية التي تؤدّي معناه الحقيقي جاء بلفظ «الزينة» أي كجمال للجسد وستر للعورة، والإسلام أو أية ديانة أخرى يكون تنظيم «الجسد» وتقنين حركاته مرتبطاً باللباس، ولذلك نرى الحركات الدينية الاحتجاجية سواء عند المسلمين أو غيرهم يكون «اللباس» وشكله وتفصيله مسألة رمزية بالغة الأهمية في التميز والتأثير على الأتباع مثل ما يعرف بـ«القميص الأفغاني» كمظهر لباسي سياسي في الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي، وانتشر في أوساط الإسلاميين الجزائريين مثلاً في مسيراتهم وتجوالهم في الشوارع الجزائرية، وقد نقل ذلك «المجاهدون العرب» الذين قضوا فترة في أفغانستان، وفي العصر الوسيط كان لباس «المرابطين» الذين أسّسوا دولة المرابطين في المغرب الإسلامي «اللّثام» على الوجه وهو تقليد عند التوارق الصنهاجيين السكان الأصليين منذ القديم، ولكنه تحوّل إلى رمزية حربية ودينية مذهبية مع نشوء هذه الدولة وقلّدهم من هم ليس من عاداتهم ذلك، وحين قامت الدولة الموحّدية بقيادة المهدي بن تومرت ذمّ اللثام وأصبح شتماً مذهبياً، إذ أطلق لفظ «الملثمين» في كتابه «أعزّ ما يطلب» على المخالفين له سياسياً ومذهبياً.

ولو حاولنا تتبع علاقة اللباس بالتمذهب والتراتب الديني والاجتماعي فيمكن ذكر الحركة الصوفية، فمصطلح «التصوف» الذي له أكثر من تفسير لأصله، بعض الدارسين يرجعونه إلى أصل ثوبي اجتماعي، فـ«أهل الصّفّة» أي الذين كانوا يتخذون ركناً من المسجد من فقراء الصحابة ولا مأوى لهم، وتحدث المحدثون عن حالهم المتواضعة ولباسهم القصير من الثياب للحاجة، بمعنى أن الأصل ارتبط بالحالة الاجتماعية ثم تحوّل إلى رمز ديني، وبقي هذا التلازم بين «التصوف والفقر» ومنه استمدّ المتصوفة كذلك اسم «الفقراء» أي الفقراء إلى اللّه.

مع الفتوحات الإسلامية ودخول شعوب جديدة إلى البيئة الثقافية العربية كان الامتزاج في أنواع من اللباس والتأثير المتبادل، ففي بلدان فارس والهند نوع من اللباس مكيّف حسب تقاليد موروثة يلبس في المناسبات الدينية، وكذا كان الحال في بلدان المغرب العربي التي تحتفي إلى اليوم بالبرنس الأمازيغي القديم كرمزية دينية واجتماعية، ويختلف من فئة إلى أخرى، فهناك نوع خاص مثلاً للعلماء وحفظة القرآن الكريم، وأشكال العمامة وطريقة لبسها ووضعها على الرأس في العصر العباسي وإلى اليوم في بعض البلدان العربية والإسلامية كانت مجالاً للتمييز بين العلماء ورتبهم وطلبة العلم، كما ظلت «العمامة الأزهرية» علامة الفقهاء ومشايخ الدين، وبنفس الكيفية مع اختلاف في الشكل واللون وطريقة اللبس عند خريجي الزيتونة والقرويين بشمال إفريقيا، ويروي المؤرخون التعليمات الصارمة في العقوبة التي حدثت في التاريخ العربي إذا ما لبس الإنسان العادي لباس العلماء أو الطلبة، فذلك يعتبر انتحال صفة ويعاقب عليها.

فالتراتب الديني والاجتماعي اتخذ من «اللباس» جوهر الاختلاف سواء في الحلقات العلمية بين الشيخ أو الإمام والطلبة الذين ينقسمون إلى مراتب حسب درجة التحصيل العلمي، وهذا يظهر في طول العمامة ومقاسها، وهو ما نجده في حلقات التصوف بين الشيخ والمريدين، فعمامة الشيخ أكبر من حيث المقاس.

من خلال ما سبق نلاحظ أن الاهتمام باللباس ولونه وكيفية ارتدائه تقوى عند الفئات المذهبية التي تعاني من عدم الاعتراف بها وتهميشها والتضييق عليها، ومن هنا يكون اللباس رسالة سياسية واجتماعية يأخذ قسيته ورمزيته المبالغة قصد التميّز والحفاظ على وحدة الجماعة التي تنتمي لنفس المذهب، ولذا حدث الخلل في اعتبار قسية اللون من البياض المفضل إلى السواد عند بعضهم، وظهور اللون الأخضر كرمز للون المتصوفة، لأنه لون أهل الجنة، ويستثمر اليوم اللباس كمظهر سياحي وهو عامل مادي للمحافظة عليه.

مظهر النبي كان مكياً ومدنياً ولم يكن أفغانياً

هل هناك زيّ إسلامي؟

علاء عبد الوهاب


عبد الهادي الجزار - مصر

(1)

«ألتزم بالحجاب، وأنوي التنقب حتى أكون أكثر التزاماً بتعاليم الإسلام».

هكذا تجهر- أو تسر - فتيات وسيدات على اختلاف انتماءاتهن الطبقية، ودرجة ثقافاتهن أو حظهن من التعليم.

«الحمد لله الذي هداني إلى ارتداء الزي الإسلامي، ليكتمل إيماني».

هكذا - أيضاً - يجهر شباب ورجال، بل وصبية، ارتدوا ما يتصورونه زياً إسلامياً، بينما هو في الحقيقة وافد من أوطان بعيدة، يعكس طبيعة البيئة فيها، ويترجم بعض المظاهر الشكلية لثقافتها، وإن ارتبط بالتعبير التنظيمي لجماعة تعلن أنه ليس انتماؤها للإسلام، وإنما تصر على أنها الترجمة الأصلية والوكيل الحصري لصحيح الدين، وعلى الجميع الاقتداء بهم، واعتناق المفهوم الذي يتبنونه، والتفسيرات التي تقدمها كتبهم للشريعة.

لم تحاول، أو يحاول، أحدهم أن يتوقف لحظة متسائلاً: هل هناك - من الأساس - ما يمكن أن يوصف أو يطلق عليه مسمى: زي إسلامي؟

وبالنسبة للرجال والشباب لم يشغل واحد منهم نفسه بسؤال من قبيل: ماذا كان يرتدي النبي (ص) بعد بعثته؟ وهل اختلف مع ما كان يرتديه قبل نزول الوحي عليه؟

لم يحاول أحدهم أن يجهد عقله، ويتوغل أبعد من ذلك، وليضيف مزيداً من التساؤلات: ماذا كان يرتدي رسول الله (ص) لو كان موطنه مكاناً آخر غير الجزيرة العربية بمناخها الصحراوي القاسي؟ كيف كان حال ملبسه لو كان من أهل منطقة قارسة البرد طوال العام؟ ما علاقة الزي الأفغاني، أو ما يرتديه أبناء قبائل البشتون بفجر الدعوة أو بما يسمى الصحوة الإسلامية وما بين الزمنين من عهود وعصور؟

يقيناً، لم يشغل أحدهم باله، ناهيك عن أن يجهد ذهنه بأمور يراها محسومة لأن أميره، أو أحد من يصفهم الإعلام بالدعاة نصحه أو أمره بارتداء ما يراه زياً إسلامياً!

(2)

«إن مراعاة زي الزمان من المرءوة، ما لم يكن إثماً ومخالفة الزي درباً من الشهرة»

هذا ما ذهب إليه الإمام الطبري، متفقاً في ذلك مع الكثير من الأنثربولوجيين في تعريفهم للفعل الثقافي بمعانيه العامة والواسعة، التي يدخل الملبس في إطارها، وباعتبار الثقافة نتاجاً عاماً لكل أفراد المجتمع، ثم اعتبار كل ما ينتجه البشر في الحياة ثقافة - وفقاً لجرامشي - فسواء أكان ذلك إنتاجاً مادياً أم غير مادي، أو كان تراكم خبرات، أم ممارسات فكرية، وصولاً إلى صناعة الأدوات، وحتى التقاليد والأعراف، وباختصار فإن هذا المعنى تضمن كل ما يبتدعه الإنسان ليكسب إنسانيته معناها الخاص، وينظم بها حياته الاجتماعية والفكرية والروحية والجمالية.

من ثم، فإن الأزياء في أي مجتمع نتاج العوامل المؤثرة والمتفاعلة في بناء علاقة الإنسان/المواطن ببيئته وزمانه وملامح عصره، وفي هذا السياق جاء سلوك النبي (ص) متماشياً مع تلك الفطرة السليمة، فحاكى في مظهره الأعراف السائدة، ولم تشر كتب السيرة إلى ثمة اختلاف فيما كان يرتديه أو يتزي به قبل البعثة عن بعدها، بل كانت الإشارة ذات الدلالة تتمثل في أنه كان يفرق شعره على عادة أهل مكة حين كان فيها، واستمر على ذلك بعد نزول الوحي، وعندما هاجر للمدينة أسدل شعره مثلما كان عليه حال أهل المدينة.

كتب السنة أشارت - أيضاً - إلى أن النبي (ص) ارتدى العمامة في الصلاة، وخارجها، وثبت كذلك أنه صلى عاري الرأس لبيان أن في الأمر نوعاً من المرونة والسعة، حتى لا يحرج التابعين في حياته وبعد انتقاله للرفيق الأعلى، إذ إنه لو التزم بالعمامة على الدوام، لكان على المسلمين الالتزام بذلك، وربما ظنوا أن من لا يلتزم باعتمارها خارج على السنة، وعمامة النبي (ص) كانت أقرب ما تكون إلى قطعة من القماش يلفها على رأسه ثم يجمع أطرافها ولم تكن على النحو المهندم السائد الآن.

وفيما عدا ذلك، فإن كتب السنة لم تشر إلى ثمة تحول لعادات النبي (ص) في الملبس، لأنه يرتبط بطبيعة بيئته وزمانه، ولم يطرأ تغيراً عليهما بظهور الإسلام، ولعل قوله (ص): «أنتم أعلم بأمر دنياكم» ينطبق في إحدى تجلياته على اللباس والمظهر، ما لم يكن هناك نص قطعي بالنهي عنه.

(3)

القياس وارد، وصحيح، فيما يتعلق بالاجابة عن سؤال: هل هناك زي إسلامي للمرأة؟

ليس للمرأة المسلمة زي مخصوص، وإنما ثمة ضوابط عامة تتفق مع المحددات الشرعية، مثل ألا تحدد العورات، أو تكشف عنها، أو تتشبه فيها بالرجال، أو أن يكون فيه ما يدعو للريبة، أو يعكس إسرافاً ومغالاة و... و...

ثم هناك التوجيه النبوي للمرأة بأنها إذا بلغت المحيض لا يصح لها أن تكشف إلا الوجه والكفين.

من ثم فإنه يمكن الذهاب إلى أن الزي الشرعي للمرأة المسلمة - بعد الالتزام بتلك المحددات - يتمثل في السائد في مجتمعها وعصرها، من ثم ينهب العديد من علماء الدين للافتاء بأن النقاب ليس فريضة، بل منهم من لا يرى أن الحجاب - أيضاً - فريضة.

لا يعني ذلك التوصية بعدم ارتدائه أو خلعه، وإنما التعامل مع الحجاب على أنه سنة، والنقاب فضيلة، دون إجبار أو تأثيم لمن لا تلتزم بهما.

وفي زمان بعثة النبي كانت بعض النساء يتنقبن، وبعضهن لا يلتزمن بالنقاب، ولم يقل (ص) في ذلك شيئاً، بل منع النقاب في الصلاة والحج، فإحرام المرأة في وجهها وكفيها، ومن ثم لا قول بفريضة النقاب.

إحرام المرأة في وجهها وكفيها، ومن ثم لا قول بفريضة النقاب

والمتأمل في الآيات السبع التي وردت في القرآن الكريم يجد أن كلمة الحجاب لم تشر قط إلى غطاء الرأس، وبخلاف الحض على العفة والاحتشام، فإنه لا إشارة في القرآن الكريم إلى زي معين باعتباره شعيرة من شعائر الإسلام، من ثم فإنه من مسائل العادات والتقاليد السائدة، وليس من العبادات أو الفروض الملزمة.

(4)

إجمالاً: هل هناك زي إسلامي للمرأة أو الرجل؟

من العرض السابق يتضح أن إلحاح البعض على وصف زي معين بـ «الإسلامي»، ونفي الصفة عن أزياء أخرى، يحمل نوعاً من تجاوز الثوابت، ويضفي قداسة زائفة على ما لا يمت للمقدس بصلة حقيقية.

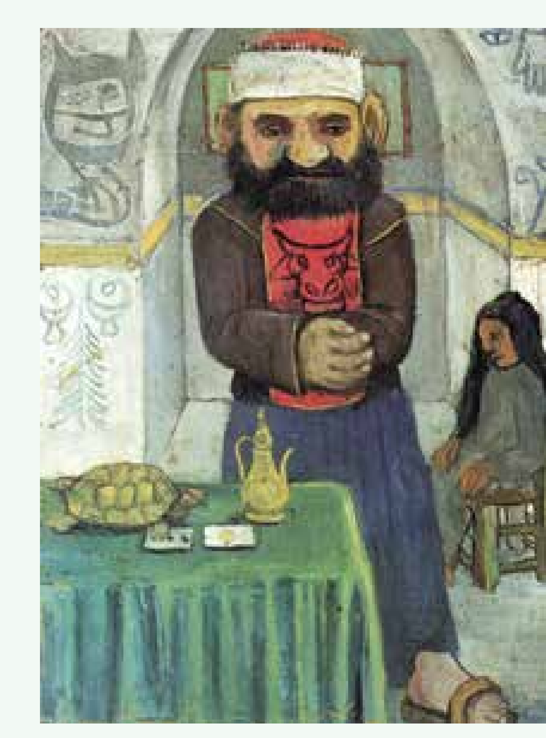
ومرة أخرى، فإن تأمل الحديث الشريف: «أنتم أعلم بأمر دنياكم» يعني أن على المرء أن يواكب ويتعايش مع المستجدات والتطورات من جانب، وعلى الجانب الآخر فإن الإنسان ابن بيئته، من هنا فإن أمن الإنسان وصيانة جسده تقدمت في حكمة مشروعية الملبس على ما عداها، فكان لبس ما يقي الإنسان من الضرر في الحر والبرد مقدماً عند الفقهاء في أحكام اللباس، ثم جاء بعدها ستر العورة، وعدم تشبه النساء بالرجال أو العكس، ثم خصوصية المسألة بالنسبة لكل من المرأة والرجل.

(5)

في نهاية ستينيات القرن الماضي، ثم في العقود التالية، وحتى انتهى القرن العشرون، وصولاً للحظة الراهنة من العقد الثاني للقرن الحادي والعشرين، أي ما يقترب من نحو نصف القرن، زحفت ظاهرة الزي الإسلامي، بدأت خافتة متسللة على استحياء، ثم ما لبث أن اتخذت شكل الهجمات القوية المتتالية، متسربلة مرة بما سمي «الصحوة الإسلامية»، وتارة أخرى تتجلى كإحدى صور التعبير الحركي لانتشار «الجماعة الإسلامية» التي تخلت - في الغالب - عن الدعوة بالحكمة والموعظة الحسنة إلى العنف في فرض رؤيتها.

مع انكسار المشروع القومي، عقب هزيمة يونيو 1967، وقع تطوران، كأنهما منفصلان في البداية، لكن ما لبثت التطورات اللاحقة أن جعلت منهما «ضفيرة واحدة».

نظر البعض إلى الهزيمة باعتبارها عقاباً ربانياً، لأن المسلمين انصرفوا عن دينهم، فظهر الحجاب في موجته الأولى، ومع الطفرة النفطية التي أعقبت نصر أكتوبر 1973، بدأت الهجرة الثانية إلى الخليج، ومع امتداد فترات العمل،



واستقدام الأسر المصرية للإقامة مع الزوج، عادت النساء وقد تحجبن أو تنقبن، ومن لم تلحق بزوجها عاد هو ليفرض تلك الأزياء على زوجته المصرية.

بالتوازي مع ذلك، شهدت مصر إرهاصات مولد الجماعات الإسلامية التي ساهمت في وقوع أحداث تعبر عن حالة من الاحتقان الطائفي، ودعوة البعض التي لاقت استجابة متدرجة لارتداء الحجاب، باعتباره تمييزاً للمرأة المسلمة، ولم يكن ذلك إلا البداية!

وخلال عقدي الثمانينيات والتسعينيات سافر العديد من الشباب المصريين، ومن جنسيات عربية وإسلامية أخرى، للحاق بقطار الجهاد تحت راية بن لادن مؤسس القاعدة، وهناك تماهى هؤلاء في البيئة الأفغانية، وتزيوا بالزي السائد بين البشتون وحينما عادوا لمصر، وغيرها من الأقطار، «حمل العائدون من أفغانستان» تجربتهم تحت راية الجهاد، من استخدام السلاح، وحتى المظهر، وبينهما حمولة من المعتقدات التي قرروا فرضها بالقوة على مجتمعاتهم الأصلية!

(6)

كان للفجوة الزمنية الواسعة التي فصلت بين الجهاديين المصريين، وغيرهم، بصمات حاسمة انطبعت فوق تضاريس مجتمعاتهم حين عادوا.

في مصر، كما في غيرها من الأقطار العربية، تجمعت العديد من العوامل التي حولت الزي إلى سلاح سياسي، وتعبير حركي، في معركة عنوانها العريض: تحويل الصحوة الإسلامية إلى مشروعات لبناء تجارب، مصر وتونس جاءت في الطليعة وربما تكون سورية على الطريق، وقبلهما كانت تجربة البشير في السودان، التي شهدت جلد صحافية وحبسها لمجرد أنها ترتدي بنطالاً فضفاضاً ولا تلتزم بالزي الإسلامي!

ومع إصرار الغلاة المحسوبين على تيار الإسلام السياسي على فرض فهم قاصر لتطبيق الشريعة، يبرز النقاب والزي الأفغاني للرجال باعتبارهما ضمن الفرائض المطلوب الالتزام بها وإلا..!

بل إن هناك من طرح ما هو أكثر من ذلك، ولم ينظر للدين باعتبار مداره الرئيسي ليس ضمن أدوات الدولة، وإنما يعود للإقناع الشخصي، ومن ثم نادى هؤلاء بفرض الحجاب على غير المسلمات بالقوة!

وتحت راية جماعات الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر التي يتزي أعضاؤها بملابس الأفغان باعتبارها زياً إسلامياً، وقعت العديد من التجاوزات ليس فقط مع السافرات أو المتبرجات مسلمات ومسيحيات، ولكن أيضاً مع من لم تحسن حجابها أو من لم تلتزم بالنقاب، عبر تبني منهج تغيير ما يتصورونه منكراً باليد، وبعيداً عن سلطة الدولة!

(7)

ثمة مفارقة لافتة، خلال نحو نصف عقد لم يسأل الذين تصدوا لطرح سؤال الزي الإسلامي للتفكير، فيما كان عليه الحال قبل ذلك، وإذا ما كانت تلك القرون نوعاً من الخروج عن النص الديني بشروطه ومحدداته، وصولاً للجاهلية في نسختها المعاصرة!

ثم إن من رفعوا لافتة «الزي الإسلامي» للرجال أو النساء - على السواء - لم يفكروا للحظة في أن ما يدعون إليه بدعة مستوردة من مجتمعات أخرى، رغم أن كل بدعة ضلالة، وكل ضلالة في النار، فالنقاب عرفته المرأة اليهودية، والمسيحية، والشادور ايراني وأفغاني وباكستاني! بل إن تاريخه يعود إلى نصوص قانونية آشورية ظهرت في القرن الثالث عشر قبل الميلاد!

وعندما نظر البعض إلى الزي الأزهري باعتباره زي رجل الدين، تناسوا أنه وصل مصر مع الفتح أو الاحتلال التركي، تماماً كما دخل كل الأمصار التي دخلها الأتراك.

من ثم، فإن المسألة يمكن تثمينها في أخطر جوانبها بأنها مظهر لحروب الهيمنة، سواء من قوى استعمرت أقطار المنطقة في فترات سابقة أو قيادات محلية ذات امتدادات فكرية وتنظيمية خارجية عابرة للقومية، هدفها بسط السيطرة والسلطة، وتستخدم الدين باعتباره مجرد آلية لتحقيق غايتها.

(8)

الزي في المحصلة الأخيرة، رغم التسليم بوجود تراثات دينية ضاربة بجذورها، يبقى مسألة مجتمعية ترتبط بالثقافة السائدة، ودرجة الاحتكاك بثقافات أخرى، فضلاً عن الارتباط بالبيئة لاسيما المناخ السائد، ولا يمكن أن تطلب من المسلم الذي يعيش في سيبيريا أو آلاسكا ما يرتديه المسلم في بيئة حارة أو شديدة الحرارة، وإلا فإنه يكون خارجاً عن الملة!

وأخيراً تبقى مفارقة مثيرة، فبينما تشهد العاصمة الأفغانية كابل اختفاء البرقع، الأشبه بالنقاب، ليحل مكانه الحجاب على رؤوس الأفغانيات سافرات الوجوه، وبينما تختفي العمامة السوداء التي فرضتها حركة طالبان على الرجال هناك، يحل مكانها «الباكول» قريب الشبه بالطاقية أو البيريه، ليعود الأفغان كما كانوا قبل سيطرة طالبان، فإن في مصر، وغيرها من الأقطار العربية، من ما يزال على إصراره بفرض الزي الوحيد الذي يرى أنه جدير بوصف «الزي الإسلامي»!

أفغانستان أصبحت أكثر انفتاحاً على العالم، وتحلل معظم مواطنيها في المدن من البرقع والعمامة السوداء، في الوقت الذي يرى فيه الأفغان العرب العائدون لأوطانهم الأصلية، بعد أن ذاب كثير منهم في الأحزاب ذات الصبغة الدينية الصريحة، أنه لا بديل عن سن تشريعات تحدد طبيعة الأزياء التي تصبح ملزمة للجميع، حتى غير المسلمين!



إيزابيلا كاميرا

الأصلي والمزيّف صُنِعا في إيطاليا

الموضة هي بالتأكيد من أول الأشياء التي تتبادر إلى الذهن عندما نتكلم عن إيطاليا. وعبارة «صنع في إيطاليا» ليست فقط بطاقة هوية تعبر عن الثقافة الإيطالية، ولكنها أيضاً وعلى نحو خاص البيزنس الضخم الذي يتحكم في الاقتصاد الإيطالي، ويخلق فرص عمل ويحقق النجاح، ويظل حتى في أوقات الأزمات واقفاً على قدميه، حيث إن هذه السلع الترفيهية لا تعرف معنى الأزمات ولا تعترف بها.

قد نتساءل، ربما أخلاقياً، عن ثوب يبلغ سعره مرتب الموظف العادي، أو نتساءل عن منشأ الأنسجة، أو في أي مكان من العالم قد تم حصاد هذا القطن، وممن، وفي أي ظروف عمل، ولكن هذه قصة أخرى.

والموضة الإيطالية هي بالتأكيد من الأكثر شعبية في العالم. السيدات الأول في جميع أنحاء العالم ونجمات هوليوود يرتدين ملابس من تصميم فالنتينو أو أرماني، ولكن حتى أبسط الناس يحلمون بثوب على الموضة، ولكن من الواضح أنه لا يمكن لجميع الناس أن تتحمل ميزانيتهم تحقيق هذا الحلم.

ومع ذلك، فإنه ليس من غير المألوف أن ترى في شوارع المدن الإيطالية امرأة تضع على ذراعها حقيبة يد «برادا»، أو سترة أرماني أو حزام مبهرج من «دولتشي جابانا»، وفي أوقات الأزمات المالية والاقتصادية، مثل هذه التي نشهدها في الوقت الحاضر، كل هذا قد يبدو غريباً للغاية..

بل الأغرب من هذا أن تبدو مثل هذه الأشياء التي تعبر عن نزوات، متاحة بأسعار زهيدة في السوق، وعلى فرش الباعة الجائلين أو في الأكشاك.

والخدعة في هذا واضحة للعيان، بل وأحياناً ما يثير الإعجاب أن تدرك أن المزيف منها قريب الشبه من الحقيقي، مع فارق في حرف واحد من الماركة، مثلاً «دولتشي جامانا» بدلاً من «دولتشي جابانا»، أو «فرساشي»، بدلاً من «فرساتشي» وهكذا.. يكفي أن تغير حرفاً حتى تزول حدود الخيال. ولكن النوعية الرديئة للمنتجات تفصح فوراً عن حقيقتها وأنها ليست وفية على الإطلاق للأصل الذي زيفته.

وفي أحيان أخرى نظل مندهشين من ملاحظة الفاتورة الباهظة لبعض النسخ المقلدة التي لا تمت بصلة إلى الأصل، وهي الحالات التي يصعب فيها فرز الأصل عن التقليد، في لعبة تشبه لعبة بيرانديللو المسرحية عن البطل والدوبلير.

بالطبع، لا يستطيع كل شخص شراء الملابس بأسعار باهظة، ومن ثم يمكنك فهم كيف أن كثيراً من الناس التي تتوق إلى أن تمتع نفسها بثوب أصيل، تقرر اللجوء إلى التقليد، متشبثة بوهم الظهور كمغنيات هوليوود، أو نجمات المسلسلات التليفزيونية التي بدأت تحل محل نجمات السينما في المخيلة الجماعية.. سواء في إيطاليا أو خارجها.

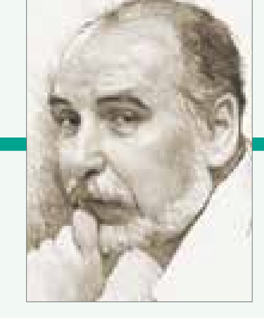
ولكن ما يجهله هؤلاء الناس في أكثر الأحيان، هو أن «النسخة المزيفة» التي اشتروها، في الواقع ليست حقاً مزيفة.. وهي مطابقة مع النسخ الأصلية التي شاهدوها على شاشة التليفزيون.

لا أتحدث عن حالات سرقات فساتين من بيوت الأزياء، والتي قد تحدث أحياناً، ولكنني أحيل إلى حالة شديدة العبثية والغرابة تليق بمسرح اللامعقول، وهي التي ندد بها الكاتب الإيطالي روبيرتو سافيانو في كتابة الشهير «غومورا».

ويبدو، في الواقع، أن «بيوت الأزياء» الكبيرة، من خلال وسطاء، تنظم مزادات حقيقية تفرض فيها على أصحاب المشاريع المحلية الصغيرة عدداً من أزياء الموضة لإنتاجها. ومن يشارك في المزاد يتلقى الأنسجة لكي يصنع منها الأزياء ولكن من يستطيع تسليم البضاعة أولاً للشركة الكبيرة يتم الدفع له. والآخرون جميعاً لن يتم الدفع لهم نظير العمل الذي قاموا به، ولكنهم يستطيعون الاحتفاظ بما أنتجوه من أزياء.

فأين تذهب هذه الأزياء التي لم تشتريها بيوت الأزياء الكبرى من الخياطين الصغار وفقاً لتعليمات المصممين الكبار؟ سوف تذهب بالتأكيد إلى الشريحة العليا من سوق النسخ غير الأصلية، ومنها إلى فرش الباعة في الأسواق الشعبية، حيث يستطيع أي مواطن أن يشتري ثوباً لم يدخل دائرة الموضة بمحض الصدفة.

وربة البيت التي تشتري فستاناً مقلداً ينتمي إلى موضة بيوت الأزياء الكبرى مقابل القليل من المال، لا تعرف أنها ترتدي الفستان نفسه الذي لم تشتريه نجمة هوليوود الفاتنة مقابل الكثير من المال، وبمحض الصدفة. أم أن نجمة هوليوود الفاتنة هي التي لم تشتر بمحض الصدفة الفستان الذي ترتديه ربة البيت البسيطة؟ ويبقى السؤال: ما هو الشيء الحقيقي وما هو الزائف؟



الطاهر بنجلون

الجلابة لا تصنع إماماً

تجلت الثورة الإسلامية سنوات السبعينيات أولاً في طريقة اللبس. ووضعت المرأة، الشابة مثل العجوز، على رأسها حجاباً أو غطاء يخفي شعرها، وعباية سوداء (خصوصاً في باكستان)، تلف كامل جسدها، من الرأس حتى القدمين، مع وضع قفازين سوداوين على اليدين. أما الرجال، فقد أطلقوا اللحى، وارتدوا ملابس تقليدية. وكان يمكن أن يقتصر هذا التحول على بعد اثنولوجي، ليس عميق الأهمية، لولا أنه كان يخفي من الداخل أيديولوجيا واضحة وصارمة. لم يكن اللباس يحمل قيمة جمالية وحسب، بل أيضاً رغبة في الاختلاف، وإثباتا لانتماء لإسلام متشدد.

المشكل طرح بحدة في الدول الأوروبية، حيث تعيش جالية إسلامية مهمة تمثل كثيراً من التوجهات والعادات. الإشكالية الحقيقية بدأت في فرنسا ذات صبيحة من شهر سبتمبر/ أيلول 1988، لما دخلت تلميذتان ثانويتان، من أصول مغاربية، القسم، بخمار على رأسيهما، لتشعلا بسرعة موجة من التعليقات. وتطلب الأمر تدخل الأستاذ الذي طلب منهما نزع الخمار. رفضتا الانصياع للأمر، وتدخلت إدارة الثانوية لحل القضية. ولم تتأخر الصحافة في التعاطي مع الموضوع ليأخذ أبعاداً أوسع، ويصير قضية سياسية. واستغل اليمين المتطرف القضية ليجدد عداءه للمهاجرين وللإسلام، وتحول حضور المسلمين في فرنسا (الإسلام هي الديانة الثانية في البلد) إلى قضية إشكالية بين أوساط الطبقة السياسية. بعض الأئمة حاولوا توظيف الموضوع للدفاع عن الإسلام وعن سمعته. وتوسعت دائرة النقاشات إلى أمكنة عدة. السؤال الذي طرح وقتها يمكن اختصاره فيما يلي: «هل يتوافق الإسلام مع الديموقراطية الغربية أم لا؟». يجب ألا ننسى أن فرنسا بلد علماني منذ 1905. معركة عزل الكنيسة عن الدولة حسمت بعد نضال طويل، ففرنسا هو البلد الأوروبي الوحيد الذي يحوز هذه الصفة. معركة إبعاد الكنيسة عن القرار السياسي صاغت الديموقراطية الفرنسية. كما أن الدستور يضمن حرية المعتقد، وحرية عدم الاعتقاد. يمنح الفرد حرية اعتناق الدين، مع مراعاة عدم فرضه على القطاع العام. العلمانية ليس يقصد بها الإلحاد، بل هي احترام جميع الديانات، مع الحفاظ عليها في إطار خاص، وعدم الربط بينها وبين سياسة الدولة. مادام أن الدين يبقى على حدود القانون، فإن القانون سيدافع عليه في حال ما حصلت تجاوزات. ويجد المهاجرون المسلمون صعوبة للتأقلم مع هذا النظام، حيث تطورت الأمور لحد رفض بعض الرجال أن تفحص زوجاتهن من طرف أطباء في المستشفى. وطالب آخرون بتشييد مسابح غير مختلطة، وأمر آخرون أبناءهم بعدم متابعة دروس البيولوجيا لأنها تستند إلى نظرية داروين، ومنعوا بناتهم من ممارسة الرياضة في المدرسة لأن أجسادهن عورة. باختصار،


ثنائي عبدالمجيد - المغرب

فقد دخلت فرنسا فجأة معضلة أوجبت عليها فرض قوانين جديدة. وصوت البرلمان على قانون منع النقاب ومنع جميع الرموز الدينية في المدارس وفي الإدارات العمومية، وهو قانون مس جميع الديانات، وليس فقط الإسلام، مما دفع بالمسلمين إلى شن حملة ضد فرنسا يتهمونها فيها بالتضييق على ممارسة الدين الإسلامي كما ينبغي، وانتقدوا حرية السلوك في هذا البلد وعبروا عن رفضهم أن تتبع بناتهم ونساؤهم الطريق نفسه. ووجد توجهان مختلفان للحياة وللأخلاق في فرنسا نفسيهما وجهاً لوجه. وجاء تصويت البرلمان على قانون «زواج للجميع»، يبيح الزواج بين أشخاص من نفس الجنس، ليعزل أكثر فأكثر بعض المسلمين من هذا المجتمع. بعض المهاجرين ما يزال يشير إلى حالة السيخ الذين يحتفظون بعمامتهم في بريطانيا، حتى لما يشتغلون في صفوف الشرطة. والحقيقة أن بريطانيا لا تنتهج السياسة نفسها مثل فرنسا. الفرنسيون يحاولون، على عكس البريطانيين، إدماج المهاجرين في مجتمعهم، وكل يعيش على طريقته.

يقول المثل الفرنسي: «الملابس لا تصنع قديسا» ويمكن أن نقول إنه ليس كل من يلبس جلابة بيضاء، ويطلق لحية، ويدعي صفة إمام، فهو مسلم نقي. الإسلام يعاش، أولاً وقبل كل شيء، في القلب وفي العقل. القضية لا تنحصر في اللباس، فالعقيدة هي قضية شخصية وليست تحدياً في المظاهر. هناك ما يرى وهناك ما يحس في القلب. الوضع المثالي هو لما يتصل الاثنان مع بعضهما البعض ويتكاملان. في المغرب، عدد النسوة اللواتي يخفين شعرهن في تزايد، وما أزال أذكر أمي التي كانت تخرج في جلابة وتغطي وجهها بلثام. كان ذلك في الماضي. اليوم، المرأة المسلمة تعمل وتساهم إيجابياً في تنمية البلد. بعض النساء صرن طيارات، وأخريات يسيرن شركات ويقدن آلاف العمال، وتوجب عدم النظر إليهن باعتبارهن أدنى درجة من الرجل، فهن نظيرات الرجل في الحقوق. لا توجد مساواة لكنها ستحصل يوماً ما. النساء مازلن يحتجن ويناضلن لتغيير وضعهن. في الوقت الراهن، صارت الحركة النسوية جد نشطة في تونس. الرئيس بورقيبة حرر المرأة ومنحها امتيازات مهمة. واليوم تناضل المرأة التونسية للحفاظ على مكاسبها،حتى ولو أن الربيع العربي يلعب الآن لصالح الإسلامويين. النساء في تونس ومصر يرفضن الانصياع لنظرة راكدة للدين. الحشمة واحترام الأعراف لا بد منهما، ولكن، ليس من خلال إخفاء النساء ستضع المجتمعات خطوة إلى الأمام. يوم ستقرر واحدة من الدول العربية المساواة بين الرجل والمرأة، مساواة في الحقوق وفي المعاملة، مساواة على كل المستويات، يومها، سيصنع العالم العربي استثناء في تاريخ الحضارة.

سروال في مواجهة إمبراطورية

منذر بدر حلوم

عادة ما يُسقَط السروال فإذا بالسروال يسقط. تجد من يميل إلى المبالغة في الحديث عن دور السروال الأزرق الخشن في سقوط الاتحاد السوفياتي. بل تجد من يتحدث عن سباق الجينز مقابل سباق التسلح. هناك البارود والحديد وهنا الرموز والقيم وأنماط العيش والسلوك. لا ينتصر أحدهما دون الثاني مهما بلغ من العتي. صحيح أن المسألة ليست في الشكل، لكن للشكل معنى كبيراً هنا. ما زلت أذكر الرهبة والشعور بالأهمية التي انتابتني حين دعينا إلى مدرج جامعة دمشق ليجتمع بنا ويوجهنا نحو الطريق الأمثل إلى مستقبلنا ومستقبل أمتنا نحن الأوائل في الجامعات السورية المبشّرون بإكمال الدراسة في الحواضر الحمراء، مسؤولون كبار في وزارة التعليم العالي والقيادة القطرية لحزب البعث، وإذا بالرسالة: ليأخذ كل منكم معه عدة سراويل جينز.. السروال براتب شهر. هذه الكلمات ليست زرقاء كالجينز ولا أدري ما قد يكون لونها. لم تكن لدينا مشكلة مع الجينز في سورية، فالحدود لم تكن يوماً إلا شكلية أمام التهريب. كانت الخشية من تهريب القيم السوفياتية الحمراء أكبر من تهريب الزرقاء الأميركية. كانت الأولى تقود إلى السجن. السجين (يتأنق) حين يشتري أهله موعد زيارة، وباقي الأيام في البيجاما، وثمة من يرتدي كل يوم لباسه المدني، لباس الحرية، مستعداً لخبر الإفراج. للملابس في السجون معانٍ أخرى.

محاربة الجينز في العهد السوفياتي جاءت عنصراً في مواجهة حرب إعلامية حاولت زرع القيم وأنماط العيش الغربية وسط الشباب السوفيات، لحرفهم عن القيم السوفياتية. في أواسط القرن الماضي اكتسب الجينز معنى التمرد عند الشباب، والتعبير عن الاختلاف من حيث الشكل، أو حتى بالشكل. ومن التمرد، تحول الجينز إلى أن يصبح رمزاً للإثارة. ومع ذلك بقي الجينز طوال العهد السوفياتي أداة لقراءة وضع مرتديه الاجتماعي ورؤيته السياسية. حتى منديل الأنف والمشط في حقبة الشيوعية العسكرية كانت تعد من رموز البرجوازية الصغيرة تقتضي الملاحقة.

أول ما رأى المواطنون السوفيات سراويل الجينز في مهرجان الشباب والطلاب في موسكو عام 1957. ومنذ تلك اللحظة راح ملايين الشباب السوفيات يحلمون بالجينز. كان أيديولوجيو النظام السوفياتي يرون في الجينز رمزاً من رموز العالم البورجوازي الغربي، لذلك لم يكن ممكناً شراؤه إلا في السوق السوداء. وكان يطلق على مرتدي الجينز (متأنقون)- الكلمة المحملة بشحنة سلبية في مجتمع الواقعية الاشتراكية، وكان المتأنقون بالجينز يمنعون من دخول المسرح وكان حضورهم إلى المعاهد والمدارس بالجينز محفوفاً بمخاطر الطرد. وفي بعض حالات بلغت عقوبة التهريب مع الاتجار بالعملة الصعبة الدرجة القصوى، كما جرى عام 1960 حين حكم بالإعدام رمياً بالرصاص على روكوتوف وفايبيشينكو، وتم ذكر الجينز في قرار الحكم.

في السبعينيات بلغ سعر سروال الجينز المهرّب، وكله مهرّب، في موسكو 200 روبل وهو رقم أعلى من راتب مهندس أو طبيب. ومن الواضح أن قلة كان بإمكانهم تأمين هكذا مبلغ لشراء جينز، وكانت هناك مشاغل سرية تخيط الجينز في أوديسا من قماش ومواد مهربة من الخارج. ومع أولمبياد موسكو في الثمانين من القرن الماضي دخل الجينز بهوية جديدة رياضية، فارتدته عاهرات موسكو الجميلات وعشّاق الرياضة والموسيقى، وظهر جيل جديد من الملونين السوفيات. وعلى خلاف هويته العالمية اكتسب الجينز في الحاضنة السوفياتية دلالة على الغنى والمكانة الاجتماعية. كان مهربو الجينز الأوائل موظفين وأصحاب حظوة تمتعوا بإمكانية السفر إلى الجهة الأخرى من الستار الحديدي. وكان هؤلاء في الوعي العام غير أخلاقيين بل ضارين، ويستحقون الملاحقة القانونية التي تعرضوا لها. وأما في أعوام التسعينيات فقد تجنّزت روسيا وانتهى الأمر، وبات الجينز مكوناً أساسياً من ثقافة اللباس الروسي، فسقطت الطبقة السوفياتية عن الجينز. هناك واحدة من القصائد المبكرة لغريبيشنيكوف - نجم الروك، ذاع صيتها في العهد السوفياتي تقول: «أيها الغريب! شكلك

غريب/ لا ترتدي الجينز، كأنك مريض!». وفي عام 1999 كتب الشاعر الروسي الشهير سيرغي ميخائيلكوف قصيدة، جاء فيها: «فارس على حِصاني أنا اليوم/ فقد ابتسمَ لي الحظ/ ارتديت سروالي الجينز الجديد/ وها أنا أنظر من علٍ إلى الجميع». وكانت شهرة الشاعر الإشكالي يفغيني يفتوشينكو قد تضاعفت بعد (فضيحة) مجيئه بالجينز إلى بيت الكتّاب المركزي.

لم يكن الجينز في الاتحاد السوفياتي مجرد سروال دارج، إنما كان كل شيء..أي كان يمكن أن تكون أشياؤك كلها بالية وعتيقة ولا يكون لديك ثمن فنجاني قهوة لدعوة فتاة إلى مقهى، ومع ذلك فإذا كان لديك جينز من ماركة معروفة فهذا يعني أنك على قمة الموضة، ويعني أنك المحظي بالفتيات خلاف أصحابك المفتقرين إليه، وأنت نفسك تشعر بأنك أكثر نجاحاً وجمالاً وحتى أذكى من سواك. كان الجينز معيار الموضة، ولم يك هناك تنوع، كل المطلوب أن ينتصب السروال وأن يكون لونه أزرق وأن تمحى زرقته في بعض المواقع. حاولت السلطة السوفياتية خداع مواطنيها بسراويل جينز اشتراكية كاذبة (بلغارية وبولونية ويوغوسلافية)..حتى إن مجلس الوزراء السوفياتي أصدر تكليفاً لمصنع الألبسة العمالية للبدء بصناعة جينز سوفياتي، لكن، وحتى مع اقتراب نوع القماش والتفصيل واللون من الجينز إلا أنه لم يكن ليقاربه في أفهام الشباب السوفيات من زاوية معنى الجينز في وعي الجيل. الرجل الحقيقي لم يكن ليقبل أن يرتدي جينزاً من ماركة أقل من ثلاث في رأس قائمة الشهرة. وكان على الشباب أن يتدبروا توفير النقود أشهراً طويلة للانضمام إلى نادي المتأنقين الذين ينظر إليهم الشارع السوفياتي بريبة وازدراء. من



لا ينكر فيلم (المتأنقون)! المعنى في الفيلم يتجاوز الجينز عموماً إلى فكرة الاختلاف من حيث المبدأ. ظهر المتأنقون (لابسو الجينز والملابس الأخرى الغربية) في نهاية الخمسينيات وصارت مجلة (كوركوديل- التمساح)، تصورهم كاريكاتوريا كإمبرياليين. الباحث السوسيولوجي ل. يونين (1996) يقول عن المتأنقين «يبدو لنا اليوم مضحكاً زيهم التهريجي وتأكيدهم على المختلف في مواجهة المتماثل، ولكن دورهم في التاريخ كدور الديسمبريين في زمنهم. كان زيهم تحدياً لرمادية الواقع السوفياتي، ولكل الحياة والأيديولوجيا السوفياتية». بالتوازي مع الجينز في بداية الستينيات في موسكو ثم في مدن أخرى درجت موسيقى الروك والشعر الطويل (الهيبي) في مواجهة الشيوعية في تناقض مع وجهتها الغربية المناهضة للبرجوازية. وفي حين درج الجينز في أميركا بعيداً عن استخداماته اعتراضاً على مجتمع الترف والثروة، اكتسب في الاتحاد السوفياتي دلالة الغنى. ومقابل الاحتجاج على نمط الحياة الاستهلاكية وقيمه في الغرب، انتصر هذا النمط مع قيمه في فضاء الاتحاد السوفياتي، بل عليه. وذلك بات واضحاً ليس في اللباس فقط بل وفي الغناء والسينما وأنماط السلوك والاستهلاك الأخرى.

وكان على الشباب من أجل كسب موافقة أهلهم على شراء جينز ودعمهم لصندوق الجينز المنزلي أن ينجحوا في مدارسهم بعلامات جيدة وأن يتفوقوا في مدارس الموسيقى والرقص والرسم، كما كان عليهم العمل صيفاً في جني الخضار وفي محطات الخزن وفي غيرها من أماكن يسمح فيها بعمل الطلاب والتلاميذ، للمساهمة مع الأهل في توفير ثمن الجينز.

وأما اليوم فيباع في روسيا 65 مليون سروال جينز في العام، ويبلغ معدل زيادة المبيعات السنوي 2 مليون سروال. في حين لا تتجاوز حصة الصناعة الروسية منها رقم 9 %. ولذلك هناك من يتساءل عمّا إذا كانت روسيا ستتمكن من التحول إلى دولة عظمى بمعيار صناعة الجينز؟ ويرى آخرون أن الجينز عامل عولمة لا يقل حضوراً عن شبكة الإنترنت، وله ميزة الجمع بين خصوصية الحرية، بما فيها حرية الاختلاف رغم التماثل الشكلي مع الانتشار الواسع والتوافق مع الموضة الدارجة. ومن هذا المنظور، فالجينز ليس مجرد سروال أزرق مريح وعملي، إنما يكمن في رمزيته موقف من الأنظمة والمجتمعات، موحّداً في نسيجه المتناقضات: نزوع الملايين نحو شيء يجمعهم على اختلافهم، أي أنّه، بهذا المعنى لباس حرية موحد في مواجهة اللباس المدرسي والعسكري الموحد. أخيراً، انتصرت الحرية والنزوع إلى الاختلاف للنسيج الأزرق وأسقطت الأحمر.

لابس مزيكا

وحيد الطويلة

يلف السوداني عمامته الطويلة، وعندما تسأل مجرد سؤال عن سبب هذه الوفرة، والتي قد تشي بأنها مخبأ للأموال والأفكار يأتيك الجواب: إنها تستعمل كمخدة للنوم وعباءة عند اللزوم وشرشف للنوم وملابس للإحرام في الحج والعمرة وفوطة وحماية من الطقس السيئ حاراً وبارداً، وعندما تفتح فاهك من الدهشة حول هذه العمامة العابرة للمسرات والأحزان المضادة للمناخ المتقلب سوف تسمع أجمل عبارة من سوداني: جداً مرة، لكنك بالقطع سوف تتوقف عند استخدامها ككفن في حالة الموت - هو جواب ربما خطر على بال روائي أو مجنون فقط - ما ينضح به تاريخ كثير من العمامات غير السودانية في أزمنة الترحال على الدواب أو الأقدام وفي البلاد التي تتداعى أطرافها للبعيد، ومهما كتبت عنها فلسوف يأتيك الروائي تاج السر بما لم تنله يداك وأنك لم تبلغ بعد نصف الكوب ولا نصف العمامة، لكن عندما يعتمر الطيب صالح عمامته فستعرف أن الحكايات يمكن لها أن تبدأ، وأن قصيد المتنبي على قلق بين طياتها وأن الموسيقى النائمة بين الانثناءات ستهبط بعد قليل.

إن كنت تخشى حزم وحسم مدير تحريرك مثلي، فلسوف تبحث في الكتب وفي الدائرة العنكبوتية لرأسك وللإنترنت عن علاقة الملابس بالمناخ، فلسوف تمر على ملابس الطوارق، وتطاردك أجوبة عن أسئلة لا تنتهي: لماذا يغطي رجل الطوارق وجهه، وسوف تنسى بسرعة أن ذلك اتقاءً للغبار وخداعاً الرياح أو خيانتها، لتستقر بروحك في طقس آخر تتحرك فيه المرأة على حريتها لا يوجد عند الأوروبيين ولا في التاريخ، وستعرف أي مناخ يمكن للدنيا أن تزهزه فيه في ظل حكم المرأة.

ستمر بالطبع على ثياب الموريتانيين وعلى الثوب الذي حيك بعناية رسمية كأنه ثوب الاستقلال، لكن بهجة الأزرق سوف تنتصر على المناخ، لكنها ستحيلك بالطبع إلى ملابس الأفارقة التي تتقافز ضحكاتهم منها، ملابسهم الضاجة بكل ألوان الفرح، وستعرف معنى أن تلبس امرأة سمراء فستاناً من السيمون لتغيظ به الشمس التي حرقت بشرتها وستعرف كيف يهرب قيظ الشمس على وقع طبولهم وجنون رقصاتهم.

في قريتي البعيدة غير الموجودة على موقع البحث «جوجل»، غير الموجودة ربما إلا في خيالي، نال أحد جدودي قطعة قماش لماعة تصلح كعباءة من نوع كان يسمى «إمبريال» لا أعرف إن كان هذا اسم ماركة القماش أم أن الاسم أطلق عليها هكذا لورودها من البلاد الإمبريالية، المهم أنه أعطاها للخياط الأوحد في منطقتنا ليحيكها عباءة ضد الزمن على مقاسه، ومرت الأيام على الحائك الذي اقتربت سنواته من السبعين بعينين تبصران بالكاد وصنعة ماهرة، وحين حين ميعاد استلام العروس صادف ذلك عز شهر بؤونة الحجر، عز قيظ الصيف، جدي الذي أوجعه ألا يرتديها وهو عائد على حماره إلى القرية، وضعها على قفا الحمار فسالت زاهية من الناحيتين، وحين بادره أحدهم قائلاً: عبايتك حلوة يا عم الحاج، باغته والحسرة تكسو وجهه: آه والله، بس إيدك على البرد.

ولأن جدي لم يكن يأمل في عمر سنة جديدة فقد لبسها فوق ثيابه في عز الحر وكلما سأله أحد يجد الجواب جاهزاً: «اللي يحوش البرد يحوش الشرد».

طاقية مكيافللي كانت تحمل دلالة كبيرة على الطقس، أمضى الليالي بملابس قليلة يشتغل على كتابه الأشهر «الأمير» عانده البرد كثيراً، كان يضربه في رأسه فتطير منه الأفكار، لبس طاقية ولم يجد وقتاً من البرد ليغسلها فعششت فيها البراغيث وراحت تقرصه في رأسه فهرب البرد إلى غير رجعة، لعل الألم الذي اجتاح رأسه من القرص هو الذي دفعه إلى صك مقولته الخالدة للأسف «الغاية تبرر الوسيلة» لتلعب في رؤوس ومناخ العالم كله من بعده.

لعله لم يك وحده في هذا المصير، إذ إن سلفادور دالي كان يلبس «بوطه» الضيق جداً بصعوبة شديدة، ليضغط على أصابعه وعلى عظام قدمه يكاد يفتك بها، وحين يصعد الألم إلى رأسه يكاد يفتتها يمسك ريشته ليفض بها عصارة الألم ويسكبها ألواناً على صفحته البيضاء

كان لنا نحن العرب نصيب أيضاً، ولكن في أغطية الرأس، في الطواقي تحديداً، ابن الرومي لعن اليوم الذي فكر فيه لحظة أن يلبس طاقية من الصوف، إذ اكتشف أنها تنحل رأسه وتغيب شعره، لعلها إشارة للعنة تعادل لعنته التي أصابت الجميع.

حديث الطواقي ممتد، انتشرت اللبدة في مصر وغيرها لتقي الرؤوس من البرد، لكنها استطالت في طاقية المخبرين الذين مازالوا يعملون بكفاءة في أجهزة البوليس العربية، واحتار الكثيرون في مبلغ استطالتها وأسبابه وإن توصلت الأبحاث إلى أن ذلك الطول الذي أضحى علامة مميزة لهم يشكل علامة على علو كعبهم على المتهمين أمثالنا أو على قرنائهم، لكن أحد



Jean-Michel Basquiat

الباحثين انبرى وقال: لكي يخبئوا فيها الممنوعات التي يدسونها بخفة وغلظة لمن تقع عليه القرعة ليصبح متهماً بين أيديهم وبالدليل الحي، ولعل ذلك أحد أسباب بداية انقراضها، كما ورد في كتب المؤرخين الجدد.

لكن لا بد للطاقية من صفحة بيضاء، في الرقصات الصوفية «الإشراقية» سترى تنورة المولوية بدائريتها التي تلملم نتف الضوء من الأرواح، تجمعه وتصره ثم تلقي به إلى الطاقية المخروطية العالية لتكون بوابة للصعود، بوابة للاختراق وللمس السماء، بوابة للوصل، تدور كطبقة واحدة بعيون في كل الاتجاهات، وحين يطير بك الوجد تحفظ لك تهدجك ورجاءك حتى تبلغ العتبات.

لم تنج الملابس من السياسة، وقد نال الرئيس السادات نصيباً هائلاً بسبب مواقفه السياسية، وهي معركة استخدم فيها سلاح الملابس بضراوة شديدة، فانتقده الشاعر أحمد فؤاد نجم وآخرون على ملابسه العسكرية الفخيمة وعلى الصرف على أناقته في الوقت الذي كانت الحالة الاقتصادية ليست على ما يرام، الذي تابع صور السادات منذ كان ضابطاً يجد تلك اللمحة الأنيقة في اختياره لكل تفصيلة في ملابسه، لكنه بز الجميع في ارتداء كل أنواع الملابس من البدلة الفاخرة حتى العباءة والجلباب.

في كاريكاتور للفنان الكبير صلاح الليثي، كان الملك فاروق ملك مصر الأخير يقف في شرفة قصره إلى جانب زوجته الأخيرة ناريمان، والشعب يناديه أسفل الشرفة لحل مشاكل المأكل والملبس، والملك يقول لزوجته المهندمة: ادخلي جوه الشعب عريان.

لعل المعركة الأخيرة التي استخدم فيها سلاح الملابس كانت عندما حاول البعض في تونس فرض الحجاب على النساء، إذ أخرجت السلطات سلاح «السفساري» من الماضي القريب وهو لباس يقترب من «الملس المصري» وأقل أنوثة من الملاءة اللف، وإن كان لا يعدمها ولا يعدم التدلل به، وراحت تضرب به بقوة، وأنه الملبس الحقيقي والتاريخي للمرأة التونسية، التي كانت بجسارة قد تخلت تماماً عن الاثنين.

لا أريد أن أعرج على الأمثال الشعبية لأكرر على المسامع: لبّس البوصة تبقى عروسة، ولا جملة أن فلاناً «رجل ملو هدومه»، لكنني لا يمكنني أن أغادر قبل أن أمر على الأغاني التي حفظت الملابس وأظهرت قيمتها، «يابو الطاقية الشبيكة والحزام» للمطرب القوي فهد بلان و«غازلاله يامه بايدي الطاقية» لفايزة أحمد وغيرها من الأغاني، خاصة التي تقاسمها لبنان مع مصر وعصام رجي يغازل وهو يغني: هزي محرمتك هزي، لكن كل ذلك يتجلى ويصل للمقام العالي حين تغني صباح ملكة الفرح بكل الفرح وهي تتغنج عن فستانها فتقول: فستاني يا فستاني، هوا شو قليل الذوق بيطير لي فستاني.

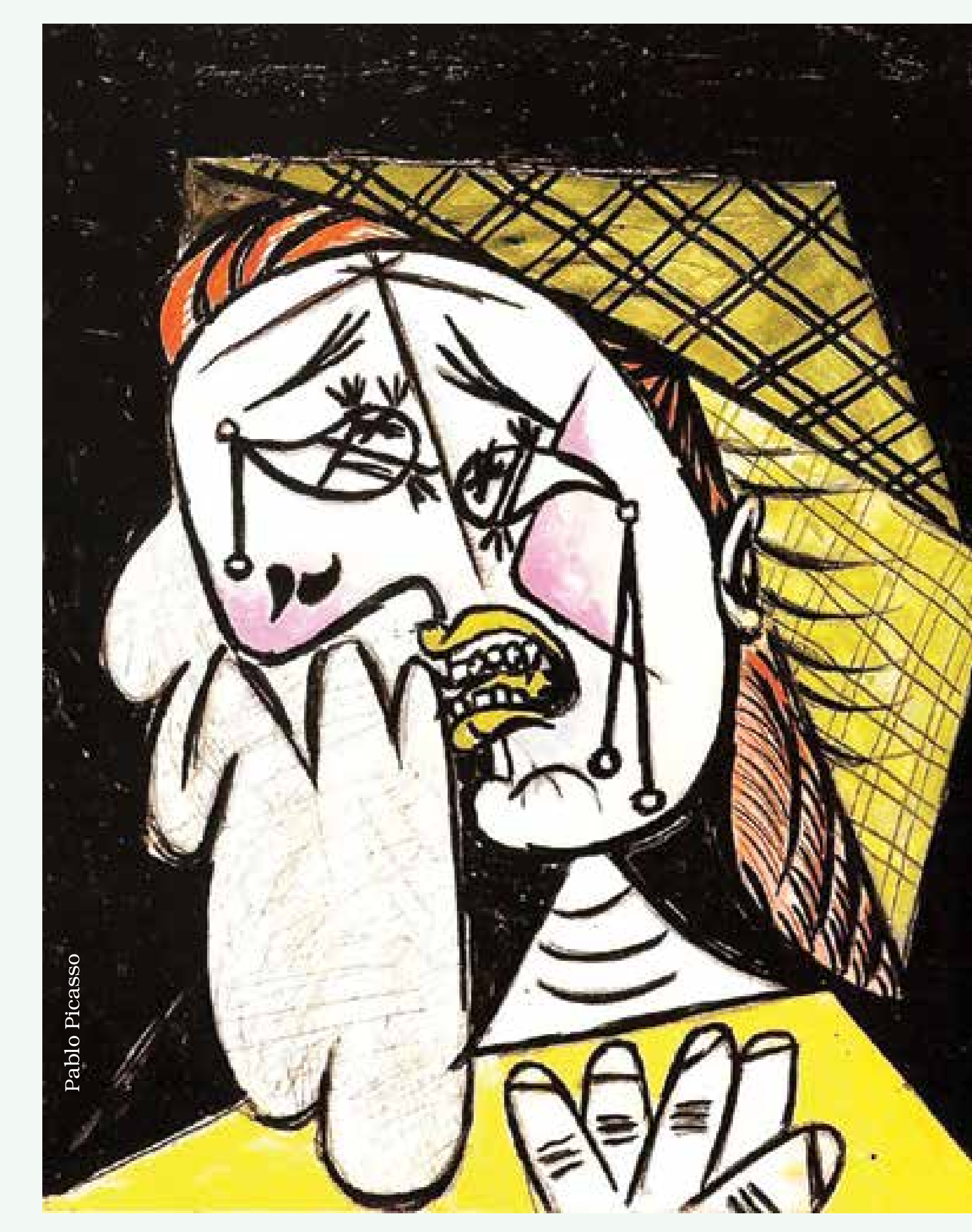
لكننا في مصر نضعها بحق بكل السخرية في مقام لا يحتمل السخرية، كانت فرقة حسب الله الشهيرة هي القاسم المشترك في الأفراح الشعبية - وهو ما تكشفه الأفلام المصرية القديمة - وكانت قيمة أهل العريس تقاس بعدد أعضاء الفرقة، وكلما كثر العدد كان ذلك مدعاة للفخر والنسب والحسب، ولما كان العازفون الحقيقون في الفرقة لا يتجاوزون أصابع اليدين في أفضل الأحوال فإن المتعهد كان يلجأ إلى حيلة بارعة، إذ كان يذهب إلى المقاهي لينتقي منها العاطلين عن العمل، يقدم لهم الملابس المعدة لأعضاء الفرقة، وكذلك يقدم لهم الآلات الموسيقية، ويدخلون في الفرقة ويقومون بتمثيل أدوارهم، يمسكون على الأغلب آلات النفخ والطبل ويرتدون ملابس ملونة مقاساتها غير مناسبة لأجسامهم، لا يعزفون شيئاً ولا يقدمون نغمة لكن دورهم أصبح أساسياً ومعترفاً به، لكن الناس كانوا يعرفونهم، ويقولون فلان لابس مزيكا، ليس موسيقياً، لكنه فقط يرتدي ملابسها.

وانتشر التعبير في قاهرة المعز حتى أصبح يطلق تندراً على كل من لا يعمل عملاً حقيقياً، ولكنه يمثل دوره فقط، فيقال فلان لابس مزيكا.

منذ فترة كان عندنا نقاد مزيكا وانتشر في الهواء مطربون وسياسيون يلبسون المزيكا وعلماء أيضاً، لكن الأنكى أن التعبير أصبح يطلق على رؤساء بعض الدول فيقال: فلان رئيس مزيكا.

كل ما أخشاه الآن أن يقرأ رئيس التحرير أو مدير التحرير مقالي فيقولون: مقال مزيكا.

ربنا يستر من الملابس والمناخ.


Pablo Picasso

عالم من المناديل

بشرى ناصر

بعدما أثبت أن الإنسان في النهاية ليس غير (حيوان عالق في شبكات رمزية نسجها بنفسه حول نفسه)، وبعدما تأكد أن مفهوم الثقافة ذاته لا يمكن فهمه إلا بنحو (سيميائي Semiotic).

من السذاجة إذاً بمكان النظر إلى (المنديل) كمجرد وسيلة لمسح الدموع أو المخاط، أو لتنظيف الأنف.

فمن الثابت أن الملابس والثياب (علامة) من العلامات التي تدخل في نطاق الاتصال الاجتماعي.

أما (المنديل) فلاشك أنه بدوره يمثّل (علامة) من العلامات، إن لم يكن أهمها على الإطلاق، للأدوار التي لعبتها المناديل طيلة التاريخ، بدءاً من تمركزها في نظام الدرجات، ونعني بذلك أشكال العيش في مجتمعات تفيض لديها منتجات الاستهلاك فتتحرر من وظائف الحماية والتغنية، وهنا ما نلحظه في مناديل سيدات المجتمع الراقي المشغولة بالدانتيل، إلى جانب مراوحهن المرفهّة، فيما يظهر الرجال بأربطة عنقهم ومناديل مثلثة كمكمّل للأناقة الذكورية، ففي المجتمعات الاستهلاكية تغدو تلك الوسائل كعلامات على وضع اجتماعي معيّن.

وفي المقابل يتمركز (المنديل) أيضاً كعلامة دينية، فهو يذكّرنا بحقبة المد الديني في منتصف الثمانينيات، حيث اكتسحت المناديل الملوّنة الشارع العربي تغطي شعور السيدات، حيث يتحول هنا المنديل إلى نوع من (القربان) يتم من خلاله تضحية المرأة بشعرها -تاج جمالها- الذي ألهم التاريخ بمزيد من الإلهامات حتى بات الشعر الطويل رمزاً للمرأة الشهوانية، أما ما يخص اكتساح المنديل-الحجاب في الشارع الشرق متوسطي الذي عدّ كظاهرة، فمن المعروف أن الدرجات الاجتماعية دائماً ما تنشئ حركة ثنائية (جاذبة-أي مندفعة نحو المركز) وحركة (نابذة-أي مندفعة خارج المركز) بمعنى أن رغبة الفرد في التماهي مع الجماعة يدفعه إلى اتباع (العلامات) المتفق عليها ضمنياً من قبل المجتمع، وبما أن المنديل-الحجاب قد بات علامة، فلا مناص من انتشاره واكتساحه، أما الحركة

النابذة والمتلخصة في الأفراد الرافضين الانتماء للجماعة أو التماهي بها فهم بلاشك يتمردون على العلامات، وهذا ما يدفع (بالدرجة) لأن تغدو متحركة وخلّاقة، خاصة في الثقافات التي تخلو إلى حد ما من العلامات الاجتماعية قوية الترميز.

تحدثنا بداية عن الرموز، وموضوع المنديل موضوع ملائم تماماً للانطلاق إلى الحديث عن ذلك الكائن الرمزي- والرمزي بامتياز الذي ننتمي له، والذي لم يتمكن مطلقاً من التعايش والعيش مع أية أداة أو أي شيء يستخدمه ويتعرّف على منافعه دون أن يسقط عليه (إسقاطاته) أو مخياله الجامح، لذا فما أن اكتشف أهمية تلك القطعة القماشية المربعة التي يمسح بها عرقه، أو يديه، أو وجهه، والتي تحميه في أحيان كثيرة من سياط الشمس وحرارتها، حيث يلجأ لربط رأسه به مما نراه أثناء عمل الفلاحين في الحقول، أو يعمد إلى ترطيبه بالماء فيسهم في مدّه بالبرودة، أو يربط رأسه بها على هيئة (عصابة) إذا اشتد به الصداع، أو عند الوضع، كما في مصر القديمة، حيث تلجأ (القابلة) إلى تعصيب رأس المرأة أثناء الولادة، ويبدو أن قدماء المصريين أول من استخدم المنديل، خاصة أن بلادهم قد اشتهرت بالأقمشة التي تتحدد أسعارها حسب النوع وحسب نعومة النسيج ورقّته، فقد كان سعر القماش في عهد (الرعامسة) يتأرجح بين جرام إلى 45 جراماً من الفضة، كما كانت الألبسة من كل نوع، فهنالك الشريط والحزام والمنديل المثلث الصغير، والشال والطرح الرقيقة الشفيفة كما الثقيلة السميكة.

يبدو كما أسلفنا أن الإنسان الذي أثقل نفسه بالرموز، لم يجد مفراً من إسقاط رموزه حتى على تلك القطعة القماشية المعروفة باسم المنديل، فالمعاجم اللغوية تصرّ على تعريف المنديل بوصفه قطعة قماش مربّعة، ولا ندري في حقيقة الأمر فيم اختيار المناديل مربعة الشكل، لكننا في ظل الرأسمالات الرمزية الهائلة التي راكمناها، لا ينبغي أن ننظر للأمر ببراءة شديدة، فلا نربط المسألة بأصولها، حيث يرمز للمربع -حسب علمنا- إلى العناصر الأربعة: الماء والهواء والتراب والنار، وبالأخص إلى التراب، فلا تزال الهند على وجه التحديد تعتقد أن المربع رمز للاستقرار والأمان.

كما نجهل إن كانت المناديل قد اكتسبت رمزيتها المفرطة هذه لكونها ترتبط أولاً وأخيراً بالوجه بكل حمولاته الرمزية، حيث يشير الوجه ومأواه دائماً إلى الاعتداد بالنفس، كما يشير إلى المنزلة ودرجة الاحترام والمهابة، فنحن نمضي حياتنا بطولها جاهدين لعدم (تسويد) وجوهنا، مما يعني أن المجتمعات تطالبنا بالحفاظ على تبييض وجوهنا وعلى (رفع رؤوسنا).

وليس أدل على الرموز المكثفة المرتبطة بالمناديل كقطع من أرواحنا، مما نراه في علم الأغنيات، فها هو عبد الحليم حافظ يغني: (ميّل وحدف منديله، كاتب على طرفه أجيله) أو أغنية فيروز (يا مرسال المراسيل ع الضيعة القريبة، خد لي بدربك هالمنديل واعطيه لحبيبي) وغير ذلك الكثير.

وطالما أشرنا إلى المناديل في عالم الغناء فلا ينبغي تجاوز منديل السيدة (أم كلثوم) أشهر المناديل المعاصرة، الذي لازمها حتى بات جزءاً من تاريخها، بكل ما مثّله من أساطير، ربما أشهرها ما تناهى لمسامعي في طفولتي من أنها كانت تمزّقه بعد كل حفلة ليتهافت الناس على المزق، ذلك المنديل الذي تضغط عليه كلما تماهت مع أحاسيسها، والذي بيع مؤخراً بملايين الريالات السعودية لمشتر سعودي، مما أثار حفيظة الشاعر ناصر الفراعنة الذي قال قصيدة في ذلك.

وهذا يقودنا إلى التنبيه إلى منديل (القديسة فيرونيكا) التي تتداور القصص المسيحية المتوارثة أنها مسحت وجه السيد المسيح بمنديلها حينما انهار إثر الصلب، فوجدت عند عودتها للمنزل وجه السيد المسيح مطبوعاً وقد ظهرت آلام العذاب على سحنته.

كذلك الإشارة إلى مناديل رعاة البقر (الكاو بوي) التي تربط حول أعناقهم كجزء من هوياتهم، وبنات النحو مناديل (الفولار) التي ظهرت في منتصف ستينيات القرن العشرين مع موجة (الهيبز) تزين أعناق الشباب من الجنسين.

كما سنشير أيضاً إلى المنديل بوصفه (راية)، وذلك قبل ولادة الأعلام والرايات، ومنها المناديل المستخدمة في مصارعة الثيران ذات الدلالات المحددة، فالمنديل الأخضر دليل على استبعاد الثور المطعون، كما أن المناديل الأخرى المثلثة المستخدمة كعرف شائع في (الكشافة) بألوانها المحددة المتفق عليها عالمياً، تعد من أهم علامات الكشافة منذ ظهرت في العام 1900 على يد (بادن باول)، حيث تربط حول العنق لتأثير المنديل في الإسعافات الأولية، ينبغي التأكيد هنا إلى أن لهذه المناديل تقاليد و(بروتوكولات) صارمة، كما اعتبر في الكشافة (رمزاً) للصدق والأمانة والشرف.

وبما أننا كتبنا عن رمزية المنديل التي تطغى على استخداماته، وبالأخص رمزية الشرف، فلا يجدر بنا تجاهل منديل (العفة) والعذرية الذي يمسح به الرجل دماء البكارة ليقدمه لأهلها كشهادة واعتراف علني على عفة الفتاة وشرفها في معظم المجتمعات الشرق أوسطية، حيث تمثّلت المعايير الجسدية والأخلاقية في بكارة الفتاة، وحيث اعتبرت عذرية الأنثى رمزاً للطهارة والشرف مثلما هي رمز لنموذج الأنثى الكاملة المشتهاة.

ربما اختفت في أيامنا هذه المناديل القماشية الموشّاة بالتطريز والمزيّنة بحواش مشغولة، إذ حلّت محلها مناديل الورق (السيليلوز) التي لا غنى لنا عنها في أيامنا هذه لتنظيف أنوفنا أو لمسح الدموع، أو كضرورة ملازمة عند وضع مساحيق التجميل، أو حتى لتدوين الهوامش والقصائد إذا تعذّر الحصول على الورق، مما كنّا نقوم به في مراهقتنا، فلطالما عثرنا على كتب قديمة دسسنا بداخلها مناديل ورقية حملت بعض بوحنا، أو تكدّست بداخلها الأعين المكحولة التي كنا نرسمها دون وعي، لكن رمزيتها ظلّت باقية متجذّرة في أرواحنا.



كوكو شانيل قائدة الجسد

سلطة الأناقة

موناليزا فريحة

عندما توفي مصمم الأزياء الفرنسي- العالمي إيف سان لوران عام 2008 عن عمر يناهز الثانية والسبعين أعلنت الدولة الفرنسية أنها فقدت برحيله «أحد رموز القرن العشرين»، وأصر حينئاك الرئيس الفرنسي نيكولا ساركوزي على أن تكون جنازته رسمية وكان هو وزوجته كارلا بروني في صدارتها وإلى جانبهما السيدة برناديت شيراك زوجة الرئيس السابق جاك شيراك، والسيدة فرح بهلوي زوجة شاه إيران السابق، ومعظم سيدات المجتمع المخملي الفرنسي والعالمي.

هذا التكريم الذي لا يحظى به إلا الشخصيات الوطنية المرموقة كان خير دليل على المرتبة التي يحتلها هذا المبدع الكبير الذي حاز أرقى الأوسمة الفرنسية والأوروبية، في قلب الحضارة الفرنسية الحديث أولاً، ثم على المكانة التي يشغلها فن الأزياء، أو بالأحرى فن تصميم الأزياء، في العصر الأرستقراطي الجديد، عصر الموضة والأناقة، العصر الذي مازال يحافظ على التقاليد القديمة التي طالما احتفت بالجمال وبخاصة في تجلياته الأنثوية.

من المعروف أن فنّ الأزياء لم ينفصل في الحضارات القديمة، المصرية أو الإغريقية والرومانية وسواها، عن سائر الفنون كالرسم والنحت والمسرح والطقوس الاحتفالية. فالأزياء كانت أشبه بحقل فني تتجلى فيه جماليات العصور الغابرة المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالبعد الميتافيزيقي والديني والأسطوري. وكان مصممو أزياء الملوك والملكات وسواهم من الحاشية الملكية يتفانون في ابتداع أزياء تليق بهذه الطبقة العليا، وكانوا يعتقدون بأنهم يؤدون وظيفة أوكلتها إليهم الآلهة. فالملوك والملكات يجب أن يظهروا في مظهر يليق بهم هم الذين يمثلون الآلهة أو يجسدونها على الأرض. وكانت الأزياء لا تقتصر على اللباس فقط بل تشمل الجسم كله من الرأس والشعر إلى الوجه والأقنعة والأحذية وسائر التفاصيل. وقد كتبت دراسات كثيرة تناولت هذه الظاهرة في الحضارات القديمة.

إلا أنّ التاريخ الحقيقي لفن الأزياء والموضة لا يزال مثار نقاش، وتتضارب الآراء حول المرحلة أو الحقبة التي ترسّخ فيها هذا الفن كفنّ قائم بذاته، وأي بلاد كانت هي الحاضنة الأولى له ولرواده. لكن مؤرخي الأزياء يجمعون على أن صحافة الأزياء شهدت ولادتها الأولى والحقيقية في فرنسا وتحديداً في

القرن السادس عشر، وراحت منذ ذاك التاريخ تزدهر، وشارك فيها شعراء وفنانون ونقاد. ولعل هذه الظاهرة تؤكد أن فرنسا هي أعرق البلدان في صناعة فن الأزياء وريادته وتطويره. وهي لا تزال في طليعة البلدان التي تعنى بالأزياء فناً وثقافة على رغم المنافسة الشديدة التي تقوم بها في هذا الحقل بلدان مثل إيطاليا وألمانيا والولايات المتحدة. واللافت أن مصممين عالميين كثراً تلقوا دراستهم في معاهد باريس، وأنّ آخرين لم يلقوا النجاح إلا بعد مرورهم بباريس وانطلاقهم منها. وليس من المستغرب أن توصف باريس بـ «عاصمة الموضة» العالمية وأن يقترن باسمها فن «الأزياء الراقية» (haute couture).

وسواء في فرنسا أم في أوروبا أم في أميركا واليابان ولبنان والمغرب، يمثل فن الأزياء إحدى «الصناعات» الفنية الراقية التي تغزو عواصم العالم وواجهاتها ومسارحها وصالات العرض فيها. ففنّ الأزياء اليوم هو الأكثر جذباً للاستثمار على رغم طابعه الأرستقراطي، بل إن طابعه هذا هوالذي منحه المزيد من الحظوة والجاه. وكبار مصممي الأزياء اليوم يملكون سلطة لا يملكها سواهم من رواد «السوق». إنها سلطة الجمال والأناقة والذوق الرفيع التي تهيمن على «واجهة» العصر الحديث. هؤلاء المصممون الكبار هم بمثابة حكام ظلّ، يحكمون سيطرتهم على قلوب جمهور عالمي ليس بالقليل، جمهور من النساء الأرستقراطيات، من ممثلات ومغنيات ونجمات وزوجات رؤساء وأميرات، جمهور من هواة الموضة والجمال...

كم من زيٍ دخل ذاكرة جيل بكامله! كم من زيٍ عرفت به ممثلة كبيرة أو أميرة أو سيدة مجتمع فسجّل باسمها بتوقيع مصممه الفنان الخلاق!

ويذكر الجميع كيف يصنع الزي أو الثوب، اللفتة الأولى والسريعة لإطلالة ممثلة أو مغنية أو أميرة أو سيدة أولى، فالثوب هو واحد من أسرار الإطلالة الفاتنة والساحرة لهؤلاء السيدات ولهذا فهن يعتنين كثيراً بأزيائهن ويقضين وقتاً في اختيارها ومراقبتها والتمعن في كيفية رد فعل الناس إزاءها. ولهذا أيضاً هن يخترن مصممين لهن، متخصصين بهن وبقاماتهن وجمالهن. وهؤلاء المصممون يخصون كل سيدة بزيٍ أو ثوب هو خاص بها وليس لسواها.

المصمم فنان شامل، هو يخفي في داخله رساماً ونحاتاً ومهندساً. فنان منفتح على كل الفنون: القديمة والحديثة، على العمارة كما على الرقص كما على الموجات الحديثة أو ما بعد الحديثة، على السينما والفوتوغرافيا وكل البصريات. فنان يلمّ بلعبة الألوان وجمالياتها كما بأنواع القماش الذي يستخدمه، والقماش وحده يتطلب علماً ومراساً. وعليه أن يرسم ويرسم قبل أن يشرع في التصميم. وكم من رسوم ينجزها بعض المصممين تصلح أن تعرض كأعمال فنية. وقد يكون مصيباً وصف المصمم بـ «الفنان الرؤيوي» فهو الذي يأسر ذائقة اللحظة قادر على استشعارلحظة المستقبل. وهو كما يعيش في ذاكرة الماضي وبوتقة الحاضر يعيش أيضاً في الزمن الآتي. ونذكر جميعاً المباراة التي أقيمت قبل ثلاثة أعوام وشارك فيها مصممون شباب طلب منهم أن يتخيلوا كيف ستكون الموضة بعد عشرين سنة، وأن يصمموا أزياء يتخيلون عبرها الموضة بعد هذه السنوات العشرين. وحفظت الأزياء في خزانة لن تفتح إلا بعد انقضاء هذه السنوات. ليس المصمم إذاً مجرد «خياط» يعمل في محترف، يرسم الأزياء بطريقة آلية وينفذها، أداته المقص والإبر وقامة «المانيكان» التي يجرب عليها الثياب... هذا خياط وليس مصمماً. المصمم هو أشبه برسام في مرسمه، يفكر ويشعر ويتخيل ويتذكر ويستوحي ويحلق عالياً... إن عليه أن يستبق الفصول فيخلق أزياء الصيف قبل أن ينقضي الشتاء، وأزياء الخريف قبل أن يمضي الربيع. إنه يظل على سباق مع الزمن، وهو غالباً ما ينتصر عليه بمخيلته.

المصممون هم أسياد الجمال في هذا العصر، أسياد الموضة، جمهورهم عالمي وأزياؤهم تحتل المسارح والشاشات الفضائية والمجلات والصحف. وكم من مجلات مخصصة للأزياء تملك قراء لا يحصون في العالم. وصحافة الأزياء تشهد منافسة شديدة لأنها تجذب الإعلانات والقراء والقارئات خصوصاً. إنها جزء من ثقافة السوق المعاصر. أما عروض الأزياء في عواصم العالم فتشكل عالماً بذاته، وهو عالم تصنعه الأزياء نفسها مثلما تصنعه عارضات الأزياء. وكم من عارضات تحوّلن إلى نجمات نظراً إلى رواج هذا الفن- فن العرض- والأسماء كثيرة في هذا الصدد: نعومي كامبل، كلوديا شيفر، ساندي كروفرد، هايدي كلام... ومعروف أن كثيرات من عارضات الأزياء في العالم يتحولن إلى ممثلات جراء جمالهن الجذاب.

مصممو الأزياء في العالم كثيرون، لكن المشاهير معروفون، بل هم يتمتعون بشهرة كبيرة يحسدهم عليها الكتاب والمخرجون والفنانون. ومن هؤلاء على سبيل المثل: بيار كاردان، كوكو شانيل، كريستيان ديور، نينا ريتشي، إيف سان لوران (فرنسا)، جيورجيو أرماني، نينو شيروتي، جياني فيرساتشي، ستيفانو غابانا، غوتشي (إيطاليا)، كارل لاغريفيلد (ألمانيا)، كالفن كلاين، رالف لوران، تومي هيلفيغر (الولايات المتحدة الأميركية)، باكو رابان (إسبانيا)، عزالدين علية (تونس)، إيلي صعب، زهير مراد (لبنان). وثمة بلدان أخرى عرفت مصممين مثل اليابان وبلجيكا والبرازيل وسواها، وثمة بلدان لم تكن مهتمة بهذه الصناعة الراقية.

ولئن كان الكلام عن الأزياء والموضة غالباً ما يتوجه إلى النساء فالأزياء تشمل أيضاً عالم الرجال والأولاد والأطفال، وهي أيضاً ليست وقفاً على الطبقات الثرية والأرستقراطية، بل تعني أيضاً أصحاب الدخل المحدود والفقراء. ويجب أن نتذكر أن كوكو شانيل المصممة الكبيرة الطالعة من بيئة فقيرة سُمّيت «ملكة الصنف الفقير» بعدما أنجزت مجموعة من الأزياء الخاصة بالفقراء. أما في البلدان الاشتراكية، السابقة والحالية، فراجت ثقافة الأزياء الموحدة التي تجمع بين المواطنين شكلاً و«مضموناً».

هل تتخلى كعكة الموضة
عن طبقة الشيكولاتة النحيلة؟

الأسود لم يعد لوناً للغواية!

بشرى السعيد

الأسود في الثياب للموت وللغواية كذلك. لجلسات العزاء وسهرات الزفاف كذلك. والأسود في لون عارضات الأزياء موضة القليل منها يكفي لإضفاء مظهر إنساني على صناعة الملابس استمرت نحو عقدين من الزمن، لكن يبدو أن الأمور تتغير مع تصاعد الاتجاهات اليمينية في السياسة، حيث لم يعد عالم البيض بحاجة إلى اللباقة.

«صناعة الثقافة السوداء» كان عملية أيديولوجية فضحها كتاب لإيليس كاشمور، حيث كشف عن خطط تصنيع نجوم سود في الملاكمة وموسيقى الجاز والسينما وتقديم برامج المنوعات التليفزيونية. وهي عملية تقوم بها شركات يملكها البيض عادة، ويكشف الكتاب هدف تلك الصناعة في تحقيق الرضى الشكلي لدى السود والتهرب من العدالة الاجتماعية والسياسية الحقيقية.

ويبدو أن الغرب لم يكتشف ضرورة تطريز صناعة الموضة بقليل من السواد إلا متأخراً، حيث لمعت نجمات مثل نعومي كامبل وأليك ويك في أواخر الثمانينيات وأوائل التسعينيات.

ولكن يبدو أن الأمر تغير مؤخراً، بعد اطمئنان الليبرالية إلى انتصارها النهائي، الذي بشَّر به فوكوياما نظرياً في محاضرته الخطيرة «نهاية التاريخ»، والذي يؤكده انفراد الرأسمالية بقيادة العالم. وقد صار ملحوظاً تخلي العديد من بيوت الأزياء العالمية عن العارضات السوداوات، وأصبحت قضية التمييز العنصري ضد الأقلية السوداء في صناعة الموضة قضية مطروحة للتداول هذه الأيام.

في الموقع الشهير «هافنتون بوست» تعلّق الكاتبة جولي ويلسون على تصريحات العارضة الشابة «شانيل إيمان» للصنداي تايمز مؤكدة:



ناعومي كامبل

«إن عصر ما بعد العنصرية ليس واقعاً نعيشه بل مجرد حلم».

في حديثها تقول إيمان البالغة من العمر 22 عاماً: «في مرات عديدة يقول لي المصممون: نحن لا نريدك، لقد وجدنا فتاة سوداء أخرى» وعند سؤالها إذا ما كان العرق مشكلة في صناعة الموضة أجابت بلا تردد: «نعم بالتأكيد».



شانيل إيمان

شانيل تحدثت أيضاً عن هؤلاء الذين أظهروا أصواتهم بخصوص التنوع واعترفوا بجمال المرأة السوداء: «أقدر المصممين الذين يقدمون تصريحاً قوياً بأن المرأة السوداء جميلة. المرأة السوداء تحب الموضة وعندما يكون هناك تنوع في طابور العرض يجعل عالمنا أكثر توازناً». وتعلق جولي ويلسون: «بالرغم من ذلك وللأسف فإن نسبة العارضات السوداوات في أسبوع الموضة بنيويورك في انخفاض. تقلّص من 8 بالمئة في العام الماضي إلى النسبة المثيرة للشفقة 6 بالمئة هذا العام. وتتساءل: متى يتم استبدال هذا النوع من التنميط بتعيين الشخص المناسب للعمل المناسب؟»".

نسبة السمراوات في صناعة الأزياء لم تتعدَّ في يوم من الأيام العشرة بالمئة، أي أقل من طبقة شيكولاتة تغلف الكعكة، لكن زمان هذه الحصة يولّي فيما يبدو، فحتى صفوة صُنّاع الموضة مثل الإيطالية فرانكا سوزاني رئيسة تحرير مجلة «فوج الإيطالية»، والمصور ستيفن ميسل اللذين يدعمان التنوع تعترضهما الطرق المسدودة. وقد أبلغ ميسل الصنداي: «سألت العديد من عملاء الإعلان كثيراً: هل يمكن أن نستخدم فتاة سوداء؟ يرفضون ويقولون إن الموديل السوداء لا تحقق مبيعات».

يبدو أن المعركة من أجل التقبل العرقي أصبحت شرسة لا في أوروبا وأمريكا الشمالية فقط، بل في البلاد السوداء، فقد ضمت عروض أزياء الشتاء في ريودي جانيرو متحولين جنسياً، بينما استبعدت العارضات السوداوات، الأمر الذي فَجَّر الجدل حول حصص السود في عالم الموضة في البرازيل البلد الذي ينتمي نصف سكانه إلى أصول أفريقية. وقد رفض منظمو الدورة الرد على أسئلة وكالة فرانس برس عن هذه المسألة لكنهم كانوا قد أكدوا في وقت سابق أنه «ما من تمييز عنصري» في هذا المجال.

وكان منظّمو أسبوع الموضة في ساو باولو الذي يعتبر أبرز الفعاليات من هذا القبيل في أميركا اللاتينية قد فرضوا للمرة الأولى عام 2009 نظام الحصص، وحددوا نسبة مشاركة العارضات السوداوات بـ 10 % أقله، وذلك إثر ضغوطات من حركات الدفاع عن حقوق السود. ولم تشارك في الدورة السابقة إلا ثماني عارضات من جذور إفريقية من أصل 344 عارضة.

وقال الراهب الفرنسيسكاني دايفيد مدير منظمة «إدوكافرو» غير الحكومية التي تسعى إلى تيسير نفاذ السود والهنود إلى سوق العمل: «للأسف قام مدّع عام محافظ بإلغاء الحصص في العام 2010». وقد اعتمدت البرازيل نظام الحصص في مجال التعليم كذلك لتسهيل نفاذ السود إلى الجامعات. وأضاف الراهب دايفيد: «لا يمكن أن يسود التمييز ضد السود في البرازيل حيث 51 % من السكان هم سود أو خلاسيون. وأعتقد أن النيابة العامة ستستجيب لضغوطاتنا، وأن قرارها سيؤثر على عالم الموضة في كل أنحاء البرازيل».

وقد تحدثت لوانا غينو (32 عاماً) وهي إحدى العارضات السوداوات الثماني (من أصل مئتي عارضة) عن المصاعب التي واجهتها مع زميلاتها. وقالت الشابة التي تدرس الإعلان في جامعة ريو الكاثوليكية لوكالة فرانس برس «لا يستدعوننا إلا عندما يكون موضوع العرض إثنياً». وأضافت لوانا التي نظمت في حزيران/يونيو الماضي في جامعتها نقاشاً عن التنوع الإثني في الموضة: «غالباً ما يقولون لي ماذا سنفعل بشعرك؟». وتابعت: «يقولون لنا أيضاً إن مجموعة الشتاء مخصصة للبيض في أوروبا أو أن السوداوات لديهن مؤخرات وأوراك كبيرة. ويؤسفني هذا السلوك في بلد يتحدر نصف سكانه من عبيد سود».

يتزامن مع هذا الموقف من مصممي الملابس إحجام عدد متزايد من مجلات الموضة عن عرض صور عارضات أزياء سوداوات على أغلفتها بسبب إحجام عدد متزايد من القراء عن شرائها. وقالت كارول وايت أحد مؤسسي «وكالة بريميار» في مقابلة أجرتها معها صحيفة «الأندبندنت»: إن المجلات التي تنشر على غلافها صور عارضات أزياء سوداوات لا تجد من يشتريها وأضافت وايت «الناس لا يتحدثون عن هذا الموضوع، ولكن على عارضة الأزياء السوداء أن تكون جميلة جداً... أن تكون مواصفاتها كاملة كي تنشر صورها».



ليس كل قماش أو طراز يناسب كل جسم

يوميات خياط

رحلة ثوب

سعيد خطيبي

بين الخياط والزبون قصة يطول شرحها. كل واحد منهما يحاول فرض وجهة نظر مختلفة على الآخر، أحياناً تنشب بينهما خلافات، بسبب تشبث كل طرف بحقه في إقناع الآخر، وأحياناً أخرى صداقات، تتنقل من الثوب إلى الحياة.

أحمد (46 سنة)، وصل إلى الدوحة، قبل بضع سنوات، قادماً إليها من الهند، كخياط. تفاصيل وجهه الأسمر توحي بأنه يتجاوز عمره الحقيقي. «لما وصلت هنا لم أكن أعرف الشيء الكثير عن البلد. لا ميول الناس ولا ذوقهم». لم يكن أحمد يحمل معه سوى بضع كلمات بالعربية والآن صار يتكلم اللغة بشكل جيد، وهو يقضي غالبية يومه في العمل في ورشة الخياطة النسائية، على تقاطع شارعي «حطين» و«عمار بن رجاء»، هناك حيث يستقبل يومياً عدداً من الزبائن، من الجنسين، من قطريين وعرب وغيرهم، ويتشاور معهم في طلباتهم المختلفة. «للزبون حرية طلب تفصيل الثوب الذي يريده، مع مراعاة ملاءمة القماش الذي يحضره بنفسه» يقول. كثيراً ما تتعارض طلبات الزبائن مع قدرات الورشة وإمكانيات الخياطين العاملين فيها. أولى الإشكاليات تتمثل في تحديد شكل التفصيل، فبعض النساء يعتقدن أن أي شكل من أشكال التفصيل يمكن طلبه، وأن أي نوع من القماش يمكن أن يناسب الطلب، ثم مشكل رضا واقتناع الزبون بالشكل النهائي للثوب. في المحل نفسه، الذي يبدأ التوافد عليه، بشكل أوسع، بعد منتصف النهار، تعرض بعض التفصيلات الجاهزة، ويمكن لمن أراد من الزبائن أن يختار منها، وأن يطلب الإضافات التي يريدها. «بعض النساء يريدن التميز في الثوب بإضافة ورق منهب، أو دونتيل، أو لمسة ما مختلفة، تصنع لهن الفارق مقارنة بأثواب أخريات». جلابيات، فساتين داخلية، جلابيات للحوامل، أقمصة، وغيرها، هي تفصيلات تعرضها ورشات الخياطة النسائية، بإضافات تفصيلية مختلفة، رغبة منها في إرضاء رغبات روادها. وليس بعيداً عن الورشة حيث يشتغل أحمد، نجد ورشة أخرى، هناك حيث صادفنا شريف، وهو خمسيني، من جنسية هندية أيضاً، يتحدث العربية بطلاقة، وعلى العكس من الورشة السابقة، فهو يعرض على الزبائن كتيبات ومجلات تتضمن أشكالاً متنوعة من التفصيلات، يختارون من بينها، مع تفصيلات جاهزة، معلقة على حائط الورشة. «نقبل جميع طلبات الزبائن، ونحاول إنجازها رغم صعوبتها أحياناً»، فليس من السهل إرضاء الزبون. أحياناً لا يحصل التوافق بين صورة التفصيل كما يراها الزبون في الصورة، وبين العمل الحقيقي والنهائي في الورشة. ويحدث مرات



محلات الخياطة .. عالم الخصوصية

أن يعاد أو يتكرر العمل على تفصيل ما أيام طويلة، قبل بلوغ النتيجة المراد الوصول إليها. «الاشتغال على ثوب واحد، من تفصيل وخياطة، يتطلب ما لا يقل عن أسبوع» يضيف شريف. ولكنها ليست معياراً زمنياً ثابتاً، قد تكون أحياناً أقل بقليل أو أكثر بقليل، بحسب طبيعة القماش، وكثافة العمل في الورشة. غالباً ما ترتفع الطلبات على الأثواب والألبسة الجديدة، في فترة العيدين، الفطر والأضحى، فالتقاليد في قطر، وعلى غرار دول إسلامية أخرى، تلزم لبس الجديد يوم العيد، للكبار، من نساء ورجال، وللأطفال، وفي المناسبات العائلية، كأفراح الخطوبة والزواج. الرجل القطري يظل متمسكاً بلباسه التقليدي، باعتباره مكوناً أساسياً من مكونات الهوية والأصالة، وهو ثوب أبيض طويل، مصنوع من القطن أو الصوف، مع عقال يتدلى منه خيطان ينسدلان على الظهر. وتولي النساء القطريات أهمية بالغة لمظهرهن ولصورتهن وحضورهن في الأفراح العائلية. قبل أن تحضر المرأة أية مناسبة لابد من التفكير أولاً، بشكل جدي، في طلب ثوب جديد، مميز، لا يطلع عليه أي أحد من المقربين، سوى يوم لبسه وحضور الفرح. بالتالي، فإن الحركة في محلات وورش الخياطة، لا تكاد تتوقف طوال العام، موازاة مع الحركة على سوق العبايات والأقمشة «الفالح»، خلف مبنى «الفنار»، والذي يعتبر مصدر الخياطين من القماش، فهم ينصحون غالبية زبائنهم باقتناء الأقمشة هناك، نظراً لأسعارها المعقولة، وتعدد الخيارات المعروضة فيها.

توطين الماكينة

«المنتزه»، «السد»، «سوق واقف» و«العزيزية»، هي مناطق تضم عدداً من ورش الخياطة، في الدوحة، ويزورها، باستمرار، عدد متزايد من الزبائن. في المنتزه، صادفنا سالم، والذي يعمل في محل لبيع العبايات الجاهزة. «نستورد العبايات من البحرين» أخبرنا سالم. فهو يؤكد أنه لا فرق بين تكلفة العباية الجاهزة والعباية التي تخاط تحت الطلب. كما أن المحل الذي يعمل فيه يوفر لرواده خدمة خياطة «إضافات» على العبايات. «يمكن أن نتحكم في المقاس، بالزيادة فيه أو النقصان. وإضافة بعض الإكسسوارات إذا أراد الزبون ذلك» يضيف. المحل نفسه، المؤثث بعبايات من مختلف المقاسات، والتي تحولت، مع الوقت، من اللون الأسود الداكن، إلى أسود ممزوج بألوان زاهية، خصوصاً الأحمر والأبيض والأزرق، يوفر أيضاً المقاسات العريضة للنساء، فأحياناً ما يجدن صعوبات في العثور عليها. ويشير أحد الشباب القطريين الذي تحدثنا معه إلى أن بعض القطريات صرن يفضلن طلب العبايات، جاهزة أو مفصلة، من المملكة العربية السعودية مثلاً، أو من دولة الإمارات العربية، والسبب عدم رضاهن عن السلع والخدمات المقدمة في الداخل. في ظل هذا الوضع، صار بعض القطريين يبادرون لإنشاء ورش خياطة قطرية «مئة بالمئة»، لتكون أقرب لتطلعات الفرد القطري، وادرى بمتطلباته. ولكن - بحسب محدثنا - ليس من السهل إنشاء ورشة خياطة، نظراً لغلاء أسعار كراء المحل، وضرورة الحصول على تراخيص من جهات عدة. مع ذلك، فقد قامت بعض العائلات بفتح ورش خياطة في البيت، في غرفة واحدة واسعة، أو بدمج غرفتين مع بعضهما البعض، وتقديم أشكال وتفصيلات خياطة متنوعة لاقت رضا رجال ونساء قطريات في الوقت نفسه. «بحسب الإمكانات المادية للفرد تتعدد الطلبات ووجهة الزبائن» يقول خياط يعمل بمنطقة المنتزه. من يتمتع بحالة مادية ميسورة يتجه غالباً لمصممي الأزياء المعروفين في البلد، من جنسية لبنانية خصوصاً، وهي فئة من الزبائن تفرض على المصمم شكل زي يختلف عن الأزياء الأخرى على مستوى القصات الخارجية، مع خياطته بخيوط تميزه عن الآخرين. أما الشريحة الأوسع من القطريين (خصوصاً النساء منهم) فهي منقسمة بين اقتناء الملابس الجاهزة، والتوجه أحياناً لورش الخياطة المعروفة، لطلب الأثواب التي ترغب فيها، مع مراعاة أن يتضمن الثوب، خصوصية القماش، وأن يبقى - في حالة الأثواب النسائية - مسألة سرية بين الخياط والزبون، إلى غاية يوم لبسه.



الوكالة .. كانت يوما سوقاً للبلح

الملابس المستعملة فرح كل الناس

نهى محمود

قامت «الدوحة» بجولة في سوق «وكالة البلح» للملابس المستعملة في القاهرة، السوق الذي كان قديماً لتجارة البلح، وبيع مخلفات الجيش، من بطاطين وبنطلونات.. ومستلزمات المراكب من أحبال وشراعات، هو الآن أكبر سوق لبيع الملابس المستعملة و«البالات» التي لم تعد تخص طبقة دون غيرها.. الوكالة التي يرتادها الغني والفقير وحشوتهما «الطبقة المتوسطة». الجولة هناك كانت ممتلئة بالقصص المرسومة على وجوه النساء اللاتي يقلّبن في الشماعات، ويجربن الملابس الشتوية على الرصيف بارتدائها فوق ملابسهن.. كيف تمتلئ عيون الفتيات والأطفال بنفس الفرحة التي نراها معلقة هناك في عيونهم وقلوبهم لحظة خروجهم من محل ملابس جديدة، وهم يحملون ملابس العيد تحت إبطهم، هي نفس اللهفة على تي شيرت أو قميص أو جاكت.

وكأن الفكرة ليست أنه جديد تماماً أو مستعمل، وإنما أنه جديد يخصني، سأبدأ معه تاريخي وحكاياتي، وسأفرح به على طريقتي.

تعتبر منطقة الوكالة بحي بولاق - هي قلب تجارة «البالة» وسوق الملابس المستعملة في مصر، «البالات» أو سوق المستعمل - ليست حكراً على مصر فقط، فأوروبا أيضاً بها أسواق للمستعمل يطلق عليها «السكاند هاند»، وفيها تباع الملابس والأجهزة المستعملة.

سوق المستعمل موجود أيضاً في بعض الدول العربية مثل العراق.. كانت هذه التجارة قد توقفت هناك في الستينيات ثم عادت مرة أخرى في التسعينيات مع الحصار الاقتصادي، ومصدر هذه التجارة في العراق هما سوق الكاظمية والشورجة، حيث يحصل تجار «البالة» هناك على

الملابس من شمال العراق من خلال تركيا، وجنوب العراق «البصرة» من خلال دول الخليج، تجارة «البالة» موجودة أيضاً في فلسطين في «سوق فراس»، أُنشئ في الستينيات، ويقوم على استيراد الملابس ذات الماركات العالمية من إسرائيل. كما يوجد سوق للملابس المستعملة في عمان في شارع الطلياني.

بدأت هذه التجارة في مصر في السبعينيات، بدأها «المقدس لمعي شنودة» بمعونات من الصليب الأحمر الدولي المقدمة للكنيسة.. ولم يكن معروف وقتها مصدر «البالات»، لأنها كانت تقدم كمساعدة للكنيسة.. بينما كان «المقدس لمعي» وبعض التجار يديرون تجارتها حتى اكتشف الصليب الأحمر ذلك الأمر.

ووقتها كانت الوكالة قد اشتهرت بتجارة «البالة»، في شارع عش النخل والأحمدين، ثم امتدت لتشمل بولاق الجديدة كلها حتى توسعت الآن لتشمل شارع 26 يوليو، والإسعاف، وتحتل معظم الأرصفة في تلك المنطقة.

في منتصف السبعينيات، سن الرئيس الراحل أنور السادات قوانين لتجارة «البالات»، كطريقة لإعادة أهالي بورسعيد والسويس لبلادهم.. ومنحهم 5 آلاف بطاقة لاستيراد «البالات»، وهي البطاقات التي تقوم عليها هذه التجارة حتى الآن.

وكانت تجارة «البالة» ستتوقف تماماً وتنتهي في مصر لولا قيام ثورة يناير التي أوقفت العمل بقانون إلغاء الحصص الاستيرادية بالسوق الحرة.

وهذه التجارة حكر على تجار بورسعيد منذ أيام السادات، ولا يستطيع أي تاجر آخر ليس لديه بطاقة الاستيراد السفر لشراء «البالات»، لأنهم سيمنعون دخولها في الميناء.. وبذلك يحصل كل تجار المستعمل والبالات في القاهرة والإسكندرية - حيث يوجد سوق المنشية لبيع «البالات» وحتى الباعة الذين يفرشون على الأرصفة شماعات - كلهم يحصلون على «البالات» من التاجر البورسعيدي.

حيث يقصده التاجر ويختار «البالات» ويشتريها وهي مغلقة، يشاهد فقط جوانبها وألوانها ونوعية الأقمشة بقدر ما يظهر منها وهي مغلقة.. فرز «البالة» يتم في مخازن مخصوصة، حيث يتم تحديد أسعارها ومستوياتها حسب نوعها وجودتها ودرجة استهلاكها.

وتعتبر دول الاتحاد الأوروبي هي المصدر الرئيسي لتجارة «البالة»، خاصة فرنسا وألمانيا وإيطاليا وبلجيكا.

وتحتل الملابس القادمة من بلجيكا المرتبة الأولى، أما الإيطالي والفرنسي ففي المرتبة الأخيرة، وسبب جودة البضاعة البلجيكية وارتفاع أسعارها ووجودها فيما يطلق عليه «الكريمة» في تجارة «البالة»، هو كثرة الأوكازيونات لديهم، حيث يذهب إليهم التجار في تلك الفترات ويشترون كميات ضخمة من الملابس من المحلات، وكثيراً ما تتضمن «البالات» ملابس جديدة لم تستعمل، أما الشعب الفرنسي فهو شعب عملي وكذلك الألماني ولذلك فإن ملابسهم تكون مستهلكة وحالتها ليست جيدة.

على الرصيف بالقرب من دار القضاء العالي قال لي مصطفى الصعيدي إنهم يحصلون على الاستاندات من التاجر بعدد القطع ولا يدفعون له إلا بعد البيع.. وإنه يحصل مقابل كل 100 جنيه على 15 جنيهاً، وإنه راض ومبسوط. وعن زبائنه قال معظمهم من النساء، من الشابات والموظفات التي تشتري الواحدة منهن أكثر من قطعة لأطفالها. فالملابس جيدة وسعر ثلاث قطع قد يماثل سعر قطعة واحدة جديدة. وعن الأسعار الموضوعة فوق كل استاند قال إن النساء يكثرن من الفصال، فنحن نضع السعر على الملابس حتى لا تمنع ذلك، خاصة أن التسعير يتم أثناء الفرز.

ويضيف (م.ص) أن سوق المستعمل في مصر تأثر كثيراً بدخول الصيني للأسواق، حيث يفضل الكثير من الناس شراء ملابس جديدة رخيصة كالتي توفرها الصين.

على رصيف آخر في الوكالة قال سعد - وهو يعمل بالمحل المقابل للرصيف: إننا نفرش أمام المحلات حتى لا يجيء باعة جائلون ويفترشون الأرصفة، لأنهم يتسببون لهم في خسارة كبيرة، ويبيعون بأسعار أقل؛ لأنهم ليس لديهم التزامات أو مصاريف مثل التي لدى أصحاب المحلات.

في محل كبير يحتل ناصية في


تجارة الرصيف
تضرب المحال المعتمدة



تبحث عن ثوب مناسب لا تعرف شيئاً عن حياته السابقة

الوكالة به عدد من الزبائن معظمهم من الفتيات والنساء قال لي خالد إن حركة البيع كانت جيدة حتى الذكرى الثانية للثورة، وإن الحال توقف كثيراً بسبب المظاهرات والقلق، الناس مزاجها سيئ ولا ترغب في الشراء، وكذلك بسبب التوتر أمام دار القضاء وغيره. وفي منطقة وسط البلد الزبون لا ينزل أصلاً من بيته بسبب الخوف مما يسبب الركود لنا.

عادل البائع في أحد المحلات التي تفرش وتعلق ملابس الرجال، قال لي إن زبائنه من الشباب، وإنهم يجيئون للبحث عن الجينز الماركات، وإنهم يشترون من عنده قميصاً بـ 25 جنيهاً لو دخل وسط البلد سيشتريه نفسه بـ 200 جنيه.

وقال إن الزبون تغير عن الماضي، حيث اقتصر شراء المستعمل في الماضي على الطلبة القادمين من الأرياف، حيث كان من الممكن أن يشتري الواحد منهم قميصاً أو أكثر بـ 10 جنيهات في حالة جيدة وزي الفل ويحتمل ويعيش، وكذلك طلبة البعثات الذين يتعلمون في جامعة الأزهر من الدول الأخرى يجيئون لهنا لشراء ملابسهم، وهي ملابس جيدة ولا تفرق عن التي تباع في المحلات فهي مغسولة جيدة ومعقمة، نحن نقوم بالكي فقط.

الحج فاروق.. قال إنه يعمل في هذه المهنة منذ سنوات عديدة وإن له زبوناً مخصوصاً يجيء عنده للبحث عن الماركة والجودة، وإن الأغنياء والممثلين يقصدون الوكالة أيضاً لشراء الماركات بأسعار رخيصة، وعندما سألته عن اسم أحد الممثلين الذي يعرف أنه يشتري من «البالة» ضحك بصخب وقال لي، وهو حد بيقول إنه بيلبس من الوكالة.

وقال أيضاً إن ثورة يناير أحدثت رواجاً كبيراً في سوق المستعمل، لأنها أدخلت لهذا السوق زبوناً جديداً هو ابن الطبقة الوسطى الذي كان يشتري القميص من وسط البلد بـ 100 جنيه، حيث تضاعف سعر القميص، وقل دخل الزبون فلم يجد أمامه غير الوكالة، ويضيف الحج فاروق أن السوق عانى من الكساد الشديد وقت حرب العراق؛ فسوق «البالة» هو سوق عالمي يتأثر بالبورصة والأوضاع الاقتصادية والسياسية.

سألت شاباً كان يقلّب في الشماعات على الرصيف أمام المحل، عن سبب شرائه من هنا؟ قال إنه يجد ملابس ماركات وخامتها قوية وجيدة، وقال إنه يفضل الشراء من «البالة» المستوردة على شراء الصيني الذي سيكون بالتأكيد أقل جودة.

السيدة «ف» 40 سنة قالت : إنها موظفة بإحدى المصالح الحكومية، وإنها تشتري من الوكالة منذ سنوات طويلة.. وإنها لا تهتم بالماركة، وإنما بجودة الملابس، وتنوعها فهي تذهب للعمل كل يوم وتحتاج أن تبدو بمظهر لائق، وقالت إنها تشتري لأولادها الملابس من هنا في العيد، حيث لديها ولدان من الذكور، والمكان هنا والأسعار تمكنها من الحصول على أكثر من طاقم لكل ولد منهما.

لي صديقة قالت لي ذات مرة إنها تعرف محلاً في الوكالة يبيع الجينز الجديد من «البالات»، وكذلك الملابس الداخلية، وإنها اشترت منه بنطلون جينز ماركة بـ 20 جنيهاً، والحقيقة أني رأيته ولم يفرق شيئاً عن الجديد.. طلبت منها الذهاب معي للمحل، واستقبلنا البائع بحفاوة، وأخبرني أنه يحتفظ بأرقام هواتف العديد من زبائنه وأنه يهاتفهم فور حصوله على «الكريمة» وهي البضائع المستوردة «بورقتها»، والتي تكون غالباً من بلجيكا. وهو يبيعها أغلى قليلاً، حيث قد تصل القطعة منها لـ 75 جنيهاً.

بدلة مستعملة تكفي المحتاج عاماً من الموضة

يبيع الرجل أيضاً ملابس داخلية، ويقول إنها كلها جديدة.. والحقيقة أني شاهدت عنده قطعه «لاسنزا» أعرف أن سعرها 300 جنيه، كان يعرضها للبيع بـ 25 جنيهاً، هنا تذكرت أن صديقة أخرى تفاجأت عندما جاءت للوكالة مرة لشراء أقمشة لصالون بيتها لتجديده، وهي من سكان مصر الجديدة، قالت لي وقتها إنها اشترت ملابس داخلية من الوكالة وإنها تفاجأت بأن الماركات التي تشتريها من المحلات في روكسي بسعر 200 جنيه وجدتها في الوكالة في محل لبيع «البالات» بأقل كثيراً من ثمنها، وإنها اشترت منها غير أنها لم تكرر التجربة مرة أخرى بدافع الحرج.

قبل خروجي من الوكالة اتجهت لـ«استاند» يقف عليه شاب صغير بشوش، وسألته عن نوع زبائنه وقال يجيء هنا كل أنواع البشر، النساء يقبلن على الشراء لهن ولأولادهن ويشترين أيضاً ملابس لأزواجهن،ونحن نبيع ملابس قوية وجيدة وكلها مستوردة، لكن سعرها رخيص، وقال وهو يبتسم: المهم الناس كلها تتبسط ومصر تبقى بخير.



أمير تاج السر

مرحوم

كان مرحوم، خياطاً مغموراً للأناقة الإفرنجية، لم يكن في شهرة مأمون المرضي، ولا الطيب موسى، ولا فهمي اليوناني، الذين أمسكوا بأناقة الساحل زمناً، وقّعوا بمقصاتهم على بدل السفاري، وقمصان التترون، والشيفون، وبأسمائهم على أغنيات البنات الراقصة التي كانت تمجدهم في الأعراس.

كان محله في أحد أطراف السوق الكبير، محشوراً وسط محلات البقالة والأقمشة الرخيصة، ودكاكين بيع الأسمنت والمسامير، وكان متأنقوه شديدي الفقر، يزحمونه في الأعياد والمناسبات، ويفرون في بقية أيام السنة، لم أكن من زبائن مرحوم أبداً، ولا زرت محله بغرض تفصيل زي جديد، في أي يوم من الأيام. كنت أستغرب من وجهه الذي يشبه وجوه أبناء صعيد مصر، ومن اسمه الذي لم يكن اسماً مطروقاً، أحلته إلى عدد من القبائل المعروفة بتعقيد الوجوه والأسماء، ولم أعثر على شيء. تلك الأيام كنت بحاجة إلى دخل إضافي، وكانت العيادات التي ينشئها أمثالنا في أطراف المدينة شديدة الإعياء، لا ترقدنا على رغد العيش، لكنها تبقينا واقفين على أقدامنا، نأكل، ونشرب، وربما نبتعد عن سكك المواصلات العامة بعربة نصف عمر. بحثت عن موضع لاسمي، وشهادتي المتواضعة، ومولّدي الكهربائي الذي اشتريته من أحد العاملين بالخارج، وانتهى بي البحث إلى حي هامشي لم تدخله لافتة طبية من قبل، وكان الطريق إليه وعراً. كان بيتاً من الخشب شيّد على عجل، كانت غرفتاه ضيقتين وصالته التي يفترض أن تؤدي مهام (الرسيبشن)، مملوءة بالرمل والحصى وكثيراً من قواقع البحر. وكان صاحبه يحمل وجهاً كوجوه أبناء صعيد مصر، إنه مرحوم الخياط.. مشيد الأناقة المغمورة في طرف السوق الكبير.

باشرت عملي في عيادة مرحوم، كأقسى ما تكون المباشرة، كان المرضى يأتون على حياء، يتبعهم جيش من الأقارب والنسوة القلقات، نزودهم بالفحص والدواء والابتسامة وخلاصات التطمين التي شربناها من أساتذتنا الكبار، ونخرج في آخر الشهر، لا لنا ولا علينا، وكان الخياط قد ناصب عيادتي العداء منذ الأيام الأولى كأنني استأجرت خلية من جسده. كنت أراه في العيادة كثيراً، يحدق في المرضى والوصفات الطبية، والممرضة التي كانت أرملة في أواخر الخمسين، أسأله عن سبب وجوده، فينفلت خارجاً، واكتشفت أن له دفتراً خاصاً يشبه دفاتر تجار الريف، كان يسجل عليه كل قدم تدخل إلى البيت حتى لو كانت قدماً لمتسول. كان أشبه بمحصلي الضرائب الذين عرفتهم أيضاً، لكنه كان أشد قسوة، ونباهة، وإصراراً على المكر. في أحد الأيام فاجأني الخياط مفاجأة غير سارة.. قال:

- من أول الشهر سنرفع الإيجار إلى ثلاثة أضعاف.

كانت تلك الأضعاف الثلاثة التي ذكرها، تعني عملاً مجانياً، وربما استدانات عدة حتى توفي بها. وضحت له الأمر، فأخرج دفتره الماكر وقرأ منه سبعمئة اسم زارتنا في ثلاثة أشهر، وكانت في الحقيقة، أسماء لأقارب جاءوا يرافقون عشرة أشخاص فقط، وضحت له الأمر أكثر، فاغتاظ وخرج، منذ تلك اللحظة بدأت حرب ضد عيادتي الفقيرة. كنت أجد مولدي الكهربائي بلا أسلاك، ولافتتي النيون بلا نيون، وطاولة الكشف التي دعمتها بخشب قوي، قد بركت على ركبتيها، وفي أحد الأيام وجدتهم يستبدلون اسم أبي المنحوت في اللافتة باسم لا يمت إلى البشر بصلة، وكان لابد أن أخلي ذلك المسرح الفوضوي، فأخليته على الفور.

تلك الأيام كنت أعمل في قسم الجراحة بالمستشفى الساحلي، إنه قسم يلائم طباعي، لا شكوى غزيرة، ولا ثرثرة بلا معنى، ولا عقاقير تراق في الجسد في انتظار مفعول قد يجيء، وقد لا يجئ أبداً، كنا نفتح، ونرتق، ونزيل، ونخرج المريض من عندنا راضياً. وربما جاد أهله بإفطار دسم لكل الذين شاركوا في إرضائه. استدعوني في أحد الأيام لإسعاف مريض يبدو من وصف آلامه أنه حالة فتاق سري، مختنق فحضرت على الفور، وكان الخياط صاحب الأناقة المغمورة في طرف السوق الكبير، والحرب الشرسة، في الحي الهامشي البعيد.

أزلت اختناق فتاقه بلا عداء، واختصصته بعناية كان منبعها الواجب لا أي شيء آخر، وعندما وقف واستند على عافيته، رأيت وجهه مختلفاً، وجسده مختلفاً، ولسانه اليابس، الذي شتمني عشرات المرات من قبل، يخرج رطباً ليهديني العيادة الخالية، بلا مقابل. ابتسمت، فلم أكن بحاجة إليها.

هكذا تكلّم نيتشه عن الإسلام

د. بنسالم حِمّيش

لا يُعرف عن الفيلسوف الألماني الكبير فريدرك نيتشه (المتوفى سنة 1900) في المسألة الدينية إلا إلحاده وانتقاده الشديد للمسيحية، وخصوصاً منها مسيحية الإنجيل الجديد، إنتاج القديس بولس وحوارييه، أما موقفه ذو الإيجابية العجيبة الصريحة من الإسلام وثقافته، فالقلة القليلة من مؤرخي الفلسفة الغربية وحتى من المتخصصين في فكر نيتشه إما لا يأبهون له وإما يسكتون عنه تماماً، كما حصل للشاعر والمفكر العظيم غوته في الديوان العربي الشرقي بخصوص 40 صفحة تشيد بالأدب العربي (انظر مقالة د. أحمد سلامة، دبي الثقافية، عدد 80).

معرفة نيتشه بالموضوع المذكور لم تكن موسوعية ولا عميقة، إذ لا يورد في دفاتره سوى مصدرين لمستشرقين ألمانيين شهيرين: يوليوس فلهوزن J. Wellhausen صاحب الدولة العربية وأوغست موللر A. Müller واضع الإسلام في الشرق والغرب، لكن بالرغم من زهادة هذا الزاد، فإن نيتشه قد صاغ بفضل فنونيته الفلسفية وقوة حدسه الخارقة للعادة أفكاراً وخاطرات مدهشة لافتة في شأن الإسلام الثقافي وحتى العقدي. ولعل ما نقدمه من نصوصه مصحوباً بشيء من التعليق يظهر ذلك ويجليه:

النص الأول، وهو الأهم في كتابه L'Antéchrist الدجال، يوجد ضمن الجزء الثامن من أعماله الكاملة (غاليمار، 1974، ص 231 - 232)، وأعرّبه هو وما يليه عن الأصل الألماني والترجمة الفرنسية، يكتب نيتشه:

«لقد حرمتنا المسيحية من حصاد الثقافة القديمة، وبعد ذلك حرمتنا أيضاً من حصاد الثقافة الإسلامية. إن حضارة إسبانيا العربية، القريبة منا حقاً، المتحدثة إلى حواسنا وذائقتنا أكثر من روما واليونان، قد كانت عرضة لدوس الأقدام (وأؤثر ألا أنظر في أيّ أقدام!) - لماذا؟ لأن تلك الحضارة استمدت نورها من غرائز أرستقراطية، غرائز فحولية، ولأنها تقول نعم للحياة، إضافة إلى طرائق الرقة العذبة للحياة العربية.. لقد حارب الصليبيون من بعد عالماً كان من الأحرى بهم أن ينحنوا أمامه في التراب - عالم حضارة إذا قارنا بها حتى قرننا التاسع عشر فإن هذا الأخير قد يظهر فقيراً ومتخلفاً! لقد كانوا يحلمون بالغنائم، ما في ذلك من شك، فالشرق كان ثرياً!... لننظر إذن إلى الأشياء كما هي! الحروب الصليبية؟ إنها قرصنة من العيار الثقيل، لا غير! وطبقة النبلاء الألمانية، وهي في الحقيقة طبقة الفيكنك، كانت معها في إطارها [الطبيعي]: والكنيسة كانت تعرف جيداً كيف تدجن النبلاء الألمان.. طبقة النبلاء الألمان.. دائماً سويسريو الكنيسة، التي هي دوماً في خدمة كل غرائز الكنيسة السيئة، لكن بأجر معتبر.. حينما نرى أن الكنيسة، بعون السيوف الألمانية، أي بإراقة الدماء وببرودة أعصاب الألماني، فإننا ندرك أنها قادت حرباً شعواء على كل ما تحمله الأرض من سموّ أرستقراطي! هنا ما يطرح كمّا من الأسئلة المؤلمة. إن طبقة النبلاء الألمانية تكاد تكون غائبة كلياً عن تاريخ الثقافة العليا. ونتلمس علّة ذلك: المسيحية، الكحول - وسيلتا الفساد الكبريان.. وبالذات، ليس حتى من الضروري الاختيار بين الإسلام والمسيحية ولا أكثر بين عربي ويهودي. فالجواب معروض سلفاً: هنا، لا أحد يمكنه الاختيار بحرية. فإما أن نكون تشنداله tchandala [الطبقة السفلى في الهند]، وإما ألا نكون ذلك. «حرب عارمة على روما! سلام وصداقة مع الإسلام». هذا ما شعر به وما فعله هذا العقل الفذ القوي، العبقري الأوحد بين الأباطرة الألمان، فريدرك الثاني. إيه؟ هل يلزم أن يكون ألماني عبقرياً وعقلاً قوياً حتى يحس على نحو مهذب. إني لا أفهم كيف أن ألمانيّا واحداً استطاع يوماً أن يشذ عن إحساسه بصفته مسيحيا...».

أما النصوص الأخرى التي تصب في السياق نفسه، فقد أتت شذرات في كتابات لنيتشه أخرى، نورد أهمها طي ما يلي:

لعل ما أسهم في تحبيب الإسلام الثقافي لنيتشه هو أمثولة (أو براديغما) الجنوب، عنوان الفحولة والصحة. فهروباً من «الاختناق الموسيقي» لأستاذه الأسبق ريتشارد فاجنير، المهووس بالنزعة الجرمانية الزاحفة للرايش الثالث، سارع نيتشه إلى نشدان الهواء والشفاء لدى الحساسية الجنوبية

المجسدة في أوبيرا كارمن التي جعله مؤلفها الفرنسي جورج بيزي، كما يعلن: «أحسن حالاً وخصباً». وهكذا فإن أمثولة الجنوب أو الشرق ستكون أكثر فأكثر حضوراً في فكره من خلال ثلاثة عناصر على الأقل: صورة زارادشترا الذي سماه نيتشه نبي ديونيزوس، فكرة أن الفلسفة اليونانية هي «أول تركيبة كبرى لكل ما هو شرقي، ومن هنا بالتدقيق مبتدى الروح الأوروبية واكتشاف عالم جديد» (إرادة القوة، ص 151)، تعاطفه مع قانون الرسول محمد، الذي أنشأ، كما كان الشأن في عهد الإنجيل القديم، ديانة سامية غير انهيارية، ومن ثمة إعجاب الفيلسوف الألماني، كما أسلفنا، بالحضارة الإسلامية، الارستقراطية، الالتذاذية، الناعمة، وكذلك بالشاعر الفارسي العظيم حافظ الشيرازي، مشبهاً إياه بغوته من حيث علو اليقظة والرقة (جينيالوجيا الأخلاق، ص 113 ونيتشه ضد فاجنير، ص 363).

ضمن نقط التقاء بل تماه بين فكر نيتشه وبعض مواقف الإسلام، هناك واحدة تمس هذه المرة البعد العقدي، يمكن بإيجاز إيرادها كالتالي: قول الإسلام بناسوتية المسيح ابن مريم وتحريف حوارييه وصحابته للإنجيل القديم، وكذلك قول النبي محمد «لا رهبانية في الإسلام» ضداً على المثال الزهدي، وحضه على رعاية حق النفس وطهارة البدن وتحريمه شرب الخمر (انظر إرادة القوة، ص 137). وعن هذا التحريم الذي يؤيده نيتشه، ولو بقصر إعجابه بديونيزوس على الرقص دون العربدة (حسب صفتي هذا الإله في الميثولوجيا اليونانية)، ها ما يكتبه الفيلسوف: «الحقيقة في الخمر In vino veritas: هنا أيضاً يبدو لي أني حول مفهوم الحقيقة أختلف مع العالم كله، - فعندي أن الفكر يحلق فوق الماء» (هذا الإنسان Ecce Homo، ص 26).

إن الغاية من رفع حجب النسي أو التناسي المعتمد عن تلك المقاطع النيتشوية حول الإسلام وثقافته لهي ذات شقين:

أولا: التعريف بها وتقريبها من مدارك المهتمين بشؤون الفكر وتاريخ المفاهيم والتمثلات المقارن، هذا علاوة على إظهارها كنموذج ضمن نماذج عديدة (غوته، شبنجلر، توينبي، ماسينيون، بيرك...) نسجل من خلالها الشرخ الشاسع بينها وبين ما يفيض به حديثاً سوق النشر ويغلي منذ أربعة عقود ويزيد من كتابات عن الإسلام مفصولاً عن تاريخه وحضارته، مختزلاً في ما تفعله به جماعات سموا قديماً بالغلاة في مقالات الإسلاميين (بالمعنى الذي لهذا الاسم عند أبي الحسن الأشعري كما عند البغدادي والشهرستاني وغيرهم).

ثانيا: هناك في كتابات نيتشه وقفات تأملية وشذرات عميقة خص بها النخب المثقفة في عصره، وأرى أنها تعني إلى حد كبير نخبنا نحن في بلداننا العربية. فكيف لا نفكر في وضع أعضاء هذي النخب ونزوع غالبيتهم، ولو من دون خوض معارك، إلى التقاعد المبكر والاهتمام بفلح حدائقهم الخاصة، ويصح عليهم وصف نيتشه للمنحلين المنهارين les décadents (وهي كلمة يوردها بالفرنسية في نصه الأصلي): «إنهم أناس متكسلون، تالفون، لا يخشون إلاّ شيئاً واحداً: أن يصيروا واعين» (جينيالوجيا الأخلاق، ص 178 - 179)؟ ويضيف في السياق نفسه: «إن شخصية وهنة، نخرة، منطفئة، تنفي كيانها وتنكر نفسها لا تساوي أي شيء ينكر»، وذلك بفعل الإيحاء الذاتي الدوني وازدراء الذات وتدهور الإحالة عليها، أي ما يسميه الفيلسوف Selbstosig-keit. وكل هذه الأوصاف والحالات كان سلفه ومواطنه هردر يرصدها عند جيله ويشعر بها بحدة في ظل هيجمونيا فلسفة «الأنوار» الفرنسية وفي عرضها لمبادئ هذه الفلسفة الفرنسية النشأة والتكوين كمبادئ شمولية ضرورية، وكذلك كان الاعتقاد في بروسيا القيصر فريدرك الثاني المنبهرة الشغوفة بالأنموذج الثقافي الفرنسي وبحامل ألويته ورسالاته، ولو بالغزو والاكتساح، لوي نابليون بونابرت. وكان هردر عهدئذ يقف من ذلك، وحده تقريباً، موقف النقد والمقاومة ويصيح باسم وطنيته وحق الشعوب في ثقافاتها ولغاتها.

إن فكر نيتشه وهردر له وجوه تناظر وتماه مع فكر الشاعر الفيلسوف الباكستاني محمد إقبال، إذ كلاهما يدعو إلى وجوب تخليص الذات الفردية والجماعية من مشاعر الدونية والاتباعية، أي بتحصين الاختيار السيادي وتعزيز إرادة القوة الواقية، كما في توليد أوامر التغيير القطعية من الذات أي من صلب «الأنا» التاريخي، وهذا كله في حق المجموعات والشعوب، التواقة إلى الانخراط الفعلي في صنع الحدث والدلالة على مسرح التاريخ، كما في التأثير على سير العالم وتوجهاته. وإنه لا طاقة لها بذلك إلا باستثمار كل النوابض والحيويات التاريخية والثقافية - المكوّنة لهويتها - في ترقية وإنعاش قيم التحرر والكرامة والنمو المتكافئ والسلم العادل. وهذه العناصر متضافرةً متناسلة هي التي تجلت في انتفاضات «الربيع العربي» كشفرة عميقة وفورة حتمية، متمخضتين عن سنوات الجمر وممارسات استبدادية طال أمدها ودارت في حلقات تحكمية غير إنمائية ولا منتجة.



مرزوق بشير بن مرزوق

الكتابة في زمن الإنترنت

كل من مارس فعل الكتابة الإبداعية من شعر وقصة ورواية ونقد وغيره يمر عادةً بعدة مراحل، مرحلة الكتابة ذاتها، وهي مرحلة حصرية بين الكاتب وأدواته الكتابية وتداعيات أفكاره ومشاعره، وفيها يكون المبدع متمكناً منها ومسيطراً عليها، لأنها تخضع لإرادته وقوانينه باستثناء قوانين وقواعد الكتابة.

أما المرحلة الثانية فهي مرحلة تقييم العمل ومراجعته، سواء مع نفسه أو مع المجموعات الثقافية والفكرية التي ينتمي لها المبدع، وفي هذه المرحلة يستجيب المبدع لآراء الآخرين، ومقترحاتهم، وتعديلاتهم على النص الإبداعي، ويمكن تصنيفها بالمرحلة التمهيدية لدخول العمل الإبداعي إلى عالم الجماهير والقراء.

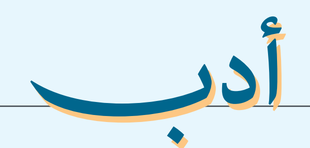
أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة نشر العمل الإبداعي، والبحث عن الناشرين والرعاة الذين سيتولون نقل العمل الإبداعي من ملكية المبدع إلى ملكية الناس، وتعتبر المرحلة الأهم، لأنها المرحلة التي سوف تشهد قبول العمل الإبداعي أو رفضه.

والمرحلة الرابعة (وربما الأخيرة)، هي مرحلة تلقي ردود الأفعال على العمل الإبداعي، وهي مرحلة اختيار العمل ومنحه شهادة النجاح أو السقوط، وهي اللحظة التاريخية التي ينتظرها المبدع للاعتراف بشرعية عمله، والإعلان عن دخوله إلى عالم الإبداع والفكر.

كانت المراحل السابقة هي ما كان يمر بها العمل الإبداعي في الزمن التقليدي أو الكلاسيكي، وهو الزمن الذي سبق ما نطلق عليه اليوم (ثورة وسائل الاتصال الاجتماعي)، هذه الثورة التي أحدثتها شبكة الإنترنت العالمية والتي أثرت على أنماط السلوك الاتصالي الاجتماعي بشكل لم يكن له سابقة في تاريخ البشرية، لقد شملت وسائل التواصل الاجتماعي كل التطورات السابقة في التواصل بين البشر، وأضافت إليها تكنولوجيا الاتصال الحديثة، ومن ضمن من تأثر بذلك مراحل الإبداع الأدبي والفكري.

يستوجب على الكاتب في مرحلته الأولى (في زمن وسائل التواصل الاجتماعي) أن يقرر فيما إذا كان يستهدف بكتابته القارئ الورقي أو القارئ الالكتروني، فلكل وسيلة شروطها وقواعدها، أما في المرحلة الثانية وهي مرحلة تقييم العمل الإبداعي، فلقد سهلت وسائل الاتصال الاجتماعي هذه المرحلة، حيث يمكن للكاتب أن ينشر مسودات أعماله من خلال مجموعات محددة ومتخصصة في مجاله الأدبي، والتي ستتولى بدورها مناقشة هذا العمل، والاقتراح على كاتبه بما يستوجب اقتراحه، ولقد أتاحت شبكات التواصل الاجتماعي إنشاء المجموعات النقاشية في كل مجال وتخصص، وهي مجموعات تشترط معايير عالية للمشتركين فيها، أما المرحلة الثالثة وهي مرحلة النشر، فلقد وسعت شبكات التواصل الاجتماعي من خيارات النشر للكاتب، حيث إن هناك ناشرين في جميع أنحاء العالم يتابعون كل ما يكتب على هذه الشبكات وهم على استعداد للاتفاق مع الكاتب على نشر أعماله، كما يملك الكاتب خياراً آخر وهو النشر الالكتروني، وبتسويق كتابه الكترونياً، أما مرحلة التقييم الجماهيري وردود الأفعال، فلقد أتاحت هذه الشبكات فرصة كبيرة لردود الاتصال من القراء ومن جميع أنحاء العالم، خصوصاً على الفيس بوك والتويتر.

بالطبع مازال الوقت مبكراً على تقييم تأثير وسائل التواصل الاجتماعي على العمل الإبداعي، وهو أمر يتطلب دراسات علمية ومنهجية، للوصول إلى نظرية علمية يمكن الاعتبار بها، والاعتماد عليها، والثقة بها كوسيلة جديدة من وسائل النشر الأدبي، لكننا في نفس الوقت علينا أن نعترف بأن هذه الوسائل لا يمكن تجاهلها أو إغفال تأثيرها المتصاعد على مسيرة أعمالنا الإبداعية والفكرية والتي نجهل إلى أي اتجاه تأخذنا إليه!!.



مئة عام من العزة

محمود المسعدي
أدوار الكاتب

بين مولده في قرية تازركة التونسية عام 1911 إلى رحيله عام 2004 عاش محمود المسعدي أدواراً، وكتب نصوصاً جعلته مستحقاً للقب الكاتب بألف لام التعريف. وقد عبر الآن حاجز المئة عام ولم يزل نصه عزيزاً على قلب كل محبي القراءة العرب، ويظل فعله باقياً في أجيال من التونسيين مناضلاً ثم وزيراً للتعليم في فترة الاستقلال التي وضع فيها أسس المجانية، وأسس فيها الجامعة التونسية، هذه الأفعال أضيفت إلى نصوصه القليلة التي كتبها في فترة محدودة من حياته، وأثارت إعجاب الجميع. وربما لم يكتب عنه عميد الأدب العربي طه حسين احتفاءً بنصه المتميز «السد» فحسب، بل لتشابه لمسه بينهما، فكلاهما كانت أدواره وأفعاله تنسجم مع كتابته ومع رؤيته لدور الكتابة.

و«الدوحة» في إطار سعيها للتجديد الدائم، تقدم هذا الملف الذي ستتبعه ملفات أخرى لاستعادة رموز الأدب العربي، الأمر الذي تمارسه كذلك من خلال (كتاب الدوحة) المجاني المصاحب للعدد، في محاولة لعلاج آفة النسيان التي تعد مرضاً ثقافياً عربياً نكاد ننفرد به، إذ يقلب الإنجليز تراثهم ويجعلون من شاعرهم «شكسبير» صناعة حية مستمرة، ويفعل الفرنسيون أكثر من ذلك لرموز ثقافتهم إذ يتم الاحتفاء على مدار العام بالكاتب الذي تتصادف ذكرى وفاته أو ميلاده مع السنة، الأمر نفسه نراه في ثقافات شرقية كالفارسية التي تعيد إنتاج شعرائها الكبار دوماً.

هذا الجهد الذي نحاوله هنا، نتمنى ألا يقتصر على «الدوحة» بل نرجو أن يكون لدى كل مؤسسات الثقافة العربية من الوقت والاهتمام ما يكفي لنظرة إلى الماضي، فمن لا تاريخ له لا مستقبل له.

حوار وثيقة

الإنسان مسؤول عن إعادة خلق ذاته

أجرى الحوار - خالد النجار

تم هذا الحوار في بيت محمود المسعدي في ضاحية باردو في جلستين في ذلك المكان من الصالون المواجه لفسيفساء الشاعر الروماني فيرجيل، كانت الجلسة الأولى للإجابة عن الأسئلة والثانية للمراجعة. فقد قرأ بنفسه هذا الحوار في لقائنا الثاني ببيته وراجع بعض الأفكار وعدّل بعض الصيغ والألفاظ. كان حريصاً شديد الحرص على التدقيق اللغوي حتّى أنّه أخذني للطابق الأول لمراجعة كلمة في أحد القواميس القديمة لعله صحاح الجوهري إذا لم تخنّي الذاكرة.

يذكرني المسعدي في هذا الهوس باللغة والأسلوب وتقصّي معاني صيغ اللفظ العربي بالكاتب المصري أحمد حسن الزيات وبالناقد محمود شاكر صاحب النمط الصعب والنّمط المخيف رغم تباعدهم في الرؤية والمعالجة. فلغة المسعدي مزيج من أساليب العرب القديمة فيها حضور قويّ للمتن القرآني ولغات الجاحظ وأبي حيان التوحيدي والمعرّي حيث لا إسراف في الكلام ولا زخرف وحيث لكلّ لفظ معنى دقيق. إضافة إلى أنّه جعل هذه اللغة تستوعب كثيراً من مفاهيم الفلسفة الألمانية في القرن التاسع عشر ممثلة في شوبنهاور وفريديريك نيتشة وأدبيات الوجوديين من سورين كيكغارد إلى هيدغير وسارتر هذه المفاهيم التي طوعها لرؤيته الإسلامية المنفتحة للكائن والوجود.

كأنّ المسعدي يقول مع الشاعر الإسباني خوان رامون خيمنيث: «أنت لا تجد في عزلتك إلا ما حملت، اليها» .. لقد حمل محمود المسعدي أشياءه ومضى إلى عزلته الاختيارية وعاش تجربة الشعر وتجربة الدين وتجربة التاريخ خارج المناخ الثقافي السائد. كتب منذ الثلاثينيات (1937) كتابه الأول «السدّ». وعندما كتب كامو من بعده «أسطورة سيزيف» لم يضف شيئاً جديداً سوى النبرة الذاتية واللون.. وقد وجد طه حسين الكتاب عسيراً طبعاً من زاويته العقلانية الديكارتية.. ولكنه لم يخف إعجابه بلغة المسعدي وأسلوبه. وسئل الطيب صالح مرة في لندن بمن تأثرت؟ فذكر المسعدي وذكر كتابه «السدّ». هذا الرجل متفرّد في كل شيء. يجلس في جزء من العالم ويعيد صياغة كل الأشياء وقولبتها فهو مسلم يعيش التناغم مع الكون. ويقول في الآن بالاضطراب المأساوي ويسميه منزلة الإنسان الحرجة. وهو صوفي بمعنى التعامل بحساسية عميقة مع الداخل مع المطلقات: الوجود والشعر والدين، يرى الوجود الحق هو الله ويقول بـ «الفعل» التاريخي. كان أحد قادة الحركة العمالية التونسية أيام الاستعمار المباشر. وهو لا يكتب القصة أو الرواية أو القصيدة وإنما يكتب نوعاً أدبياً آخر، ليس بالشعر هو وليس من النثر. وإنما هو مجرد كتابة ترقى أحياناً إلى الشعر وأخرى إلى الآبدة الفلسفيّة. ويسمي هذا النمط من الكتابة أو الشكل الأدبي: «حديثاً» يطرح من خلاله رؤاه. لذلك تجد هذه اللفظة تتكرر في كتاباته مثل كتابه الذي بعنوان وحدّث أبو هريرة. وهو أخيراً يكتب لغة متميزة كل التميز، لفظها تراثي وبنيتها تراثية ولكن فضاءها رحب وما تقوله يضرب بجذوره عميقاً في أرض الحداثة.

ثمّة في متنه حضور لمناخات الرومانسية الألمانية ممثلة في فكر شوبنهاور ونيتشة كما قرأ مبكراً سورين كيركغارد جئته بأسئلة جاهزة ومدروسة، ولكنه قال ليكن حديثنا عفوياً. ثم قال كأنه يواصل مونولوغاً سابقاً:

قرأت لسارتر «الغثيان». والذي أثر فيّ هو «فرنند سلين» وخاصة كتابه «سفر، إلى منتهى الليل». وتأثرت بمن لا ينتسب إلى الفلسفة ولكنه ممن يقع في مستوى أدبي وسط لا أقصد الأدب الوجداني الخالص بل الأدب الذي يمتزج



الشعور الداخلي بالموسيقى هو روح اللغة

فيه التفكير المعمق بالجمال الفني كأدب نيتشه ودوستويفسكي وأبسن، ومن الأدب الإسباني سرفنتيس وميغال دي أونامونو، ومن الإنكليز شكسبير. ومن الفرنسيين من تمثلت فيهم الوراثة اليونانية جون راسين وبول فاليري وبودلير ورامبو. كما أني معجب بفيكتور هيغو.. وتأثري بشاعر كبودلير أو كاتب كبول فاليري كان من ناحية الجانب الفكري والقيمة الفنية.. أما من الجانب العربي فقد أثر فيّ عمر الخيام وأبو نواس وأبو العتاهية والمتنبي إلى جانب الغزالي من خلال «المنقذ من الضلال». وقبل هؤلاء كان تأثّري بالقرآن وبالمفاهيم الجوهرية التي يقوم عليها التصور الإسلامي للإنسان ومعنى وجوده في الكون.

- حدّثني عن الجذور القصية والصدام الأول مع العالم.. أشيائه وأعني بدايات التجربة؟

كانت تجاربي الأولى هي تكوُّن الإحساس الجمالي باللغة من خلال القرآن وترتيله في «الكتّاب». وأعتقد أن أول الملكة اللغوية الموسيقى. فاذا تكوّن الشعور الباطني بالموسيقى اللغوية فإن روح اللغة تكون قد دخلت الإنسان والملكة اللغوية تكون حاصلة إذا ترنم الإنسان باطناً باللغة. ولا أعتقد أنه يمكن أن يكتب الكاتب إذا لم تتكون بنفسه بوجه من الوجوه طاقة خلق هي أشبه شيء بطاقة الملحن الموسيقي القادر على أن يؤلف ألحان تلك اللغة. وهذا من مميزات وخصائص اللغة العربية. لا أقول إنها تنفرد بها بل تمتاز بها. وهي قابلة لأن تصاغ بها الألحان التي تخدم روح الكلام والمعاني. وأحسن مثال على ذلك هو القرآن الذي لا يمكن فيه الفصل بين القيمة الجمالية للألحان والأنغام والمميزات البلاغية الأُخرى والمعانِي العميقة التي يخدم كلٌ ذلك التعبيرَ عنها. أمّا طفولتي فقد كانت بسيطة. السنوات العشر الأولى من حياتي قضيتها في قرية «تازركة» التي لم يكن بها مدرسة. فكنت أختلف إلى الكتّ واب، كنت أعيش في ظل الكتاب وجامع القرية الذي كان العنصر المثقف الوحيد في القرية. عرفت اللعب مع الصبيان في ذلك الجو القروي، وعرفت سذاجة الطفولة البريئة كما عرفت الحياة التي كونت في نفسي الشعور بخاصية مرور الأشياء والأحداث على نسق حركة الزمن الهادئة، في كثير من السكينة والاطمئنان دون اضطراب ولا قلق ولا إرهاق مما بقي مرتبطاً في نفسي بالطمأنينة والشعور باتفاق الإنسان مع الكون. ومن الأشياء التي بقيت كالصور الرمزية لهذا الشعور بالطمأنينة - وهي القضية التي عالجتها في كتاب «حديث النسيان» - تعاقب الفصول وامتياز كل فصل بظواهر طبيعية خاصة ولم يكن الاختلاط والتشابه الذي نعيشه اليوم بل كانت الحياة تمتاز بالإيقاع الطبيعي وكانت السنة أشبه شيء بسيمفونية لها فصولها المتعاقبة. كما أني أذكر شيئاً ما أزال أحن اليه وهو «بعد» الظلمات المتجسم في الليل كبعد من أبعاد الوجود الكوني. وأظن أن هذا الشعور بحسية الظلمات قد حرم منه أبناء العصر الحاضر الذين يعيشون في وهج النور الكهربائي. وأعني بذلك كله أن ذكريات طفولتي في القرية تردني إلى مفهوم الرضى بالكون على أنه الإطار الطبيعي والسليم للشعور والمغامرة والتأمل التي هي عندي الأبعاد الثلاثة للكيان الإنساني.

- ومرحلة مجلة «المباحث»؟

كانت «المباحث» مجلة متواضعة يقوم عليها بمجهود شخصي رجل كان مؤمناً بالمسؤولية الأدبية.. وكان الرجل معلماً بالمدارس الابتدائية ومن جيل محمد الحليوي وأبي القاسم الشابي والطاهر الحداد وأحمد الدرعي وزين العابدين السنوسي. وقد جعلوا لحركة «ابوللو» الشعرية وحركة المهجر الأدبية صدى بتونس. ولكن المجلة توقفت بعد بضعة أعداد. وسنة 1944 أراد صاحبها بعثها وكان عاجزاً عن مواجهة النفقات فحاول أن يجد مساعداً فكنت أنا مع جماعة من الأصدقاء والإخوان. جمعنا شيئاً من المال من جيوبنا على أساس أن نضمن لها عشرة إعداد فإذا هي ضمنت لنفسها بعد ذلك التمويل يعني أنها استجابت لحركة الواقع التاريخي. واضطلعت أنا بمسؤولية رئاسة التحرير وسخرناها لخدمة رسالة تتمثل في الدفاع عن الثقافة العربية وإقامة الدليل على أن تونس يمكن أن توجد فيها حركة ثقافية عربية إسلامية حية وعصرية يجد فيها القارئ ما يتجاوب مع تساؤلاته ومواجهاته لتحديات العصر حوله في

وقت كان يعيش فيه التونسي في جو طغت عليه هيمنة الثقافة الفرنسية واللغة الفرنسية.

- كل من يقرأ نصوصك يحس بتفردك. هناك من لمس التفرد في لغتك كطه حسين، وهناك من لمسه في فكرك كمحمد الحبيب علوان. وهناك تفرد آخر وهو أنك تكتب نوعاً أدبياً خاصاً تسميه «الحديث» فكيف تحس هذه العزلة وهذا التفرد؟

الحقيقة أن مفهوم التفرد ولا أقول العزلة شأن كل كاتب أصيل حقيقي. وهذا التفرد أو التميز إنما مرده إلى جملة مقومات الشخصية التي تميز كاتباً عن غيره وتجعل منه شخصية معينة. وتلك صفة أساسية ملازمة لمفهوم الكاتب في جميع آداب الدنيا. وأنا لا أشعر بعزلة ولا بتفرد كما تقولون، بل أشعر بأمر بديهي يتنزّل في أعماق إحساسي وهو ذاتيتي ككائن استكمل خصائص كيانه الإنساني.

- والجانب المأساوي في هذا التفرد. فأنا كثيراً ما سمعت جملة يردّدها الناس حولك وهي قولك الأدب مأساة أو لا يكون؟

أعتقد أنه العنصر الجوهري الذي حوله التحمت مقومات شخصيتي الأدبية والذي أفهمه من المأساة هو هذه المنزلة القلقة للإنسان التي شاءت الأقدار أن تجعل منه وجوداً يملك العناصر من الأصل. بل جعلته كائناً يتكون ويصنع نفسه يبدأ من لاشيء ويحقق نشوءه وينتهي بالفناء. أي أنه يضطلع بمسؤولية خلق ذاته بنفسه. والمفهوم الإسلامي الذي نشأت وعشت عليه هو أن نبدأ نشأة الإنسان الفطرة. والفطرة ليست شيئاً مكوناً معلوماً بل هي الطاقة الجمالية أو جملة الإمكانيات التي منحها الله للكائن البشري ... هي القابلية الكلية لتكيف المخلوق مع كل ما يتصوره من كيفيات الشخصية. والذات الإنسانية كسب لايبلغه ولا يصل اليه الإنسان إلا إذا شعر أنه مسؤول عن أن يكون نفسه ويضطلع بوجوده من خلال الطاقة الخلاقة التي جعلها الله فيه.

- أذكر مرة قلت لي فيها: هناك خطأ في الوعي العربي، وجعلتني أعيد التفكير جذرياً في الأسس التي قام عليها الفكر العربي في ما يسمى بمرحلة عصر النهضة على ضوء هذه الفكرة، فهل من توضيح؟.

إذا كان هناك خطأ في الفكر العربي أو في وعيه المأساوي فالخطأ يرجع فيما أعتقد إلى حصر اكتشافه في وضعه لما يسمى: «بالتخلف». أي الدرجة التي وجد نفسه فيها بالنسبة إلى غيره من الأمم الأخرى. فمرة يحكم على نفسه دون منزلة الغير وأخرى يعتز فيها بما لديه ويرى أنه مجهول القيمة، بينما القضية هي أن الوعي بمأساة مجموعة بشرية نضبت فيها بحكم التطور التاريخي قوى الخلق والابتكار كشأن بقية المجموعات البشرية التي خلقت حضارات ثم طواها التاريخ منذ الفراعنة وعهد بابل واليونان وروما وبغداد وقرطبة.. حضارات تغرب ويطويها التاريخ وتبزغ شمس حضارة أخبى.. وسبب أفول الحضارات هو نضوب طاقة الخلق والابتكار عند الشعوب. انظر إلى اليونانيين اليوم. أتمنى أن نجد في أنفسنا من العبقرية الخلاقة ما تقدر به من جديد على صنع حضارة عربية إسلامية أخرى. فأوروبا بدأت تكل. ونحن بعد عهد هرم وتعب بدأنا نسترجع الروح، وطورنا الآن هو طور استعادة الروح. المشكل الأساسي هو أن نصير من العناصر التي تخلق التاريخ.

- ألا ترى أن هناك انشقاقاً كبيراً بين لغتك وعصرك؟ هل أستطيع القول إن ازورارك عن العربية الحديثة راجع لخواء هذه اللغة الحديثة كما يرى البعض، ومن أي امتلاء فكري إذ لم يدوّن بها أيّ نصّ أساسي في حين نجد المصطلح الفلسفي العربي القديم لدى الفارابي أو ابن رشد ما يزال يتمتّع بحيويّة معاصرة؟

أعتقد من تجربتي أن اللغة العربية لغة حية ولغة من نوع اللغات الثقافية أو الفكرية الممتازة، بل من أبدع اللغات، لأنها قادرة على أن تعبر عن كل مكتشفات الفكر. وسبق لي أن قلت مراراً إن اللغة العربية في دقتها أشبه بالرياضيات، وتربية العقل بالعربية مثل تربيته بالرياضيات. وخلافاً لما يظن المستشرقون فالمترادفات التكرارية الجوفاء غير موجودة في لغة العرب. فلا توجد صيغة مرادفة لصيغة أخرى، وإنما الجهل باللغة في عصور الانحطاط هو الذي جعل الناس يخبطون بالعربية خبط عشواء. فإذا أخذ الإنسان نفسه بالدقة في التعامل مع اللغة العربية فسوف يجد في التعبير بها لذة. وهي لغة مطواعة للتعبير لا يجد الإنسان نشازاً بين فكره وبينها. وكلما احتجت أن أعبر عن معان دقيقة شعرت بالحاجة للغة العربية لأنها تلائم كل المقتضيات. أما ما يسميه بعضهم «لغتي» فقد جاءت من التزام الدقة في التعبير واستغلال دقائق طاقات اللغة العربية.

- كيف بدأت كتابة «السدّ» وهذا الكتاب الذي وضعك فجأة في الواجهة؟

بدأت برسالة كتبتها بالفرنسية إلى شخص كانت تربطني به مودة ثم أعدت صياغتها بالعربية.

- كيف تتم عملية الخلق لديك؟ أثناء الكتابة أم قبلها إذ تفكر في المشروع وتضع عناصره فنحن نري اليوم أن دور القوى اللاّوعية أساسي في عملية الإبداع؟

أذكر أني عندما كتبت: «حدّث أبو هريرة قال».. كانت جمل منه تصدر في محادثاتي مع أصدقائي، وفي أول مرة أكتب منكرات وأضعها في جيبي .. ليس هناك وحي. كل الأشياء تحوم حول فكرة أساسية بحيث تكون العملية عملية حمل ومخاض. وتتكون العناصر متفرقة في الزمن ثم تتمحور حول فكرة تلخص مشكلة. أهم شيء في «حدّث أبو هريرة قال» هي تجربة تولد الإنسان. والبناء يفرض أشياء والعملية معقدة لا تخضع إلى تقنية.. الكتابة شيء حي يتكون ويتطور. في كتابي «مولد النسيان» وجدت بعض الصعوبة في الصياغة لتأملات تدور حول الموت والزّمان وارتباط معنى الفناء بالحركة والديمومة. ولكن مراحل الكتابة كانت تكشف عن بعضها.



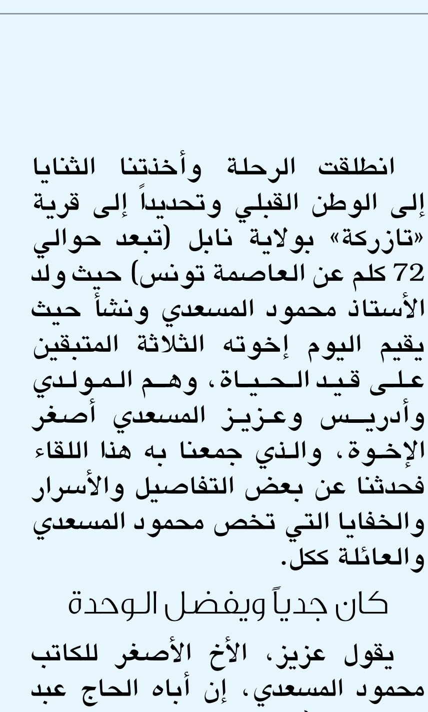
هذا ماتبقّى في بيته ومحيطه

تونس - عبد المجيد دقنيش

من أين نبدأ الحديث عن الكاتب محمود المسعدي وكيف نسير في دروب حياته الوعرة دون أن نسقط في فخ تعاطفنا مع روائعه الأدبية.. ودون أن نجد أنفسنا محاصرين بالكم الهائل من الدراسات والحوارات والكتب التي حبرت حوله.. مهمة صعبة ومحفوفة بالمخاطر، ولكننا أرتأينا في هذه الشهادات تقديم بعض الجوانب الخفية في حياة محمود المسعدي، من خلال تلامينه وما تبقى من أفراد أسرته وبعض أصدقائه ودارسيه ممن ارتبطت أسماؤهم بمسيرته الأدبية الزاخرة.



سميرة .. أبنة المسعدي



انطلقت الرحلة وأخذتنا الثنايا إلى الوطن القبلي وتحديداً إلى قرية «تازركة» بولاية نابل (تبعد حوالي 72 كلم عن العاصمة تونس) حيث ولد الأستاذ محمود المسعدي ونشأ حيث يقيم اليوم إخوته الثلاثة المتبقين على قيد الحياة، وهم المولدي وأدريس وعزيز المسعدي أصغر الإخوة، والذي جمعنا به هذا اللقاء فحدثنا عن بعض التفاصيل والأسرار والخفايا التي تخص محمود المسعدي والعائلة ككل.

كان جدياً ويفضل الوحدة

يقول عزيز، الأخ الأصغر للكاتب محمود المسعدي، إن أباه الحاج عبد الرحمان (توفي سنة 1964، إمام خطيب وعدل الاشهاد بقرية تازركة)، قد أنشأ أبناءه تنشئة صارمة وجدية، وعلمهم حب العلم والكفاح من أجل إعلاء راية الحق.ومثلما كان الحاج عبد الرحمان يمثل السلطة الدينية والقضائية في القرية وهو الزيتوني «نسبة إلى جامع الزيتونة» الأصيل، أثر هذا التكوين الديني الصميم في تربية أبنائه. وهو ما يذكره محمود المسعدي صراحة في إهدائه الذي صدر به كتاب «حدث أبوهريرة» حيث يقول: «إلى أبي الذي رتلت معه صباي على أنغام القرآن وترجيع الحديث بما لم أكن أفهمه طفلاً ولكني صغت من إيقاعه منذ الصغر لحن الحياة ورباني على الوجود الكريم مغامرة طاهرة جزاؤها طمأنينة النفس الراضية في عالم أسمى فأسمى وفي أثناء ذلك كله علمني بإيمانه سبيل إيماني».

ويضيف عزيز المسعدي: تتكون أسرتنا من ثمانية أبناء هم على التوالي محمد ومحمود وحامد ووحيد وميمون والمولدي وإدريس ومحدثكم عزيز. وكانت علاقة الابن محمود بأبيه الحاج عبد الرحمان علاقة قوية يسودها الاحترام والجدية وتوطدت هذه العلاقة بعد أن نبغ الابن محمود وتفوق في دراسته وهو ما زاده حظوة كبيرة عند أبيه.. أما علاقة محمود ببقية إخوته فقد كانت علاقة عادية يسودها الاحتشام والهيبة، خاصة بعد أن تقلد محمود مناصب سياسية رفيعة، وأصبح كاتباً معروفاً. وهو بطبعه قليل الكلام ويفضل الوحدة والأخ الوحيد الذي يدخل في بعض النقاشات السياسية مع محمود هو وحيد، ويؤكد عزيز المسعدي على أن هذه النقاشات تقتصر على بعض الجوانب السياسية دون أن تدخل عالم الكتابة والأدب. وبقيت هذه العلاقة الجدية والصارمة بين محمود وإخوته حتى آخر أيام حياته؛ ولذلك بقيت صوره مع العائلة نادرة ولم نتمكن من الحصول على أي صورة عائلية.

ويقول محدثنا عزيز إن الأستاذ محمود المسعدي تأثر كثيراً لموت والده ومما يذكره في علاقة الابن محمود بالأب هو أنه في إحدى رسائله لوالده «وكان محمود وقتها في فرنسا» قال له «لماذا لا تغادر يا أبي تازركة وتنتقل إلى العيش في تونس خاصة وأنت إنسان متعلم ومثقف وستجد مكانتك الحقيقية في تونس وتنفتح لك آفاق أرحب. فيجيب الأب بحكمته الرصينة ونظرته البعيدة قائلاً: إذا كان الله قد منّ علي بهذا العلم وأكسبني هذه الثقافة فلا يجب أن أغادر ناسي وأهلي وأترك قريتي تتخبط في الظلام، وإنما يجب عليّ أن أنفعهم بعلمي وأساعدهم في شؤون دينهم ودنياهم. وكما أنت توظف علمك وثقافتك بطريقتك فأنا أيضاً أريد أن أوظّف معارفي بطريقتي وفيما أراه صالحاً»؟. وقد بقي محمود المسعدي متأثراً بهذه الرسالة وهذا الكلام، وبقي ينظر إلى أبيه نظرة الإكبار والاحترام، ويجلّه بوصفه معلمه الأول حتى آخر أيام حياته.

العلاقة بين المسعدي وإخوته كانت جدية وصارمة، ولم تخلف تراثاً من الصور العائلية

طيب المعشر ورقيق الإحساس

ومن تازركة إلى تونس العاصمة، وتحديداً إلى ضاحية قرطاج حيث طرقنا باب السيد سليم بن غازي(93سنة) صهر محمود المسعدي ولنسترجع معه ومع زوجته سميرة بن غازي ابنة المسعدي تربيةً بعض الذكريات والتفاصيل العائلية.



الحفيدة

بحسرة كبيرة وتأثرٍ واضح، يروي سليم قائلاً: «سي محمود كان نعم الصهر ونعم الأخ ونعم الصديق وقد تطورت علاقتي معه واكتشفت صفاته الجليلة ونبله ورقته بعد أن انتقل إلى العيش معنا أنا وابنته في بيتي بقرطاج سنة 1994 بعد أن توفيت زوجته السيدة شريفة بسنتين. وقد أقام معنا إلى أن توفي سنة 2004. وقد كانت هذه السنوات العشر التي قضاها برفقتنا من أحلى الأيام. فقد كان حلو المعشر، ورقيق الاحساس ولطيف المعاملة، رغم صرامته الظاهرة. ولكنه كان يحب الأطفال كثيراً ويداعب أحفاده ويلاعبهم ويحرص على وجودهم بقربه دائماً، وكان أقرب أحفاده إلى قلبه ابنتي آمنة التي كان يحبها كثيراً ويغمرها بعطفه وهداياه وهي اليوم مهندسة معمارية. ومن الطرائف التي أتذكرها عن الأستاذ محمود هو أنه كان مولعاً كثيراً بالصيد ويخرج دائماً صحبة أصدقائه إلى الصيد في منطقة الوطن القبلي وغاباتها الجميلة، وأذكر أنه من فرط تعلقه بحفيدته آمنة أخذها مرة معه إلى الصيد وبينما كان بصدد الصيد وأسقط حمامة انفجرت حفيدته آمنة بكاء وقالت له ببراءة الأطفال كيف تقتل هذه الحمامة البريئة وماذا سيفعل صغارها إن هي ماتت، فتأثر سي محمود كثيراً بكلامها وأصبح يواسيها ويقنعها بأن سيداوي الحمامة ويرجعها إلى صغارها».

ويواصل السيد سليم حديثه في حضور ابنة المسعدي سميرة (مولودة سنة 1930): «كان صهري محباً للفن والإبداع والأدب ويعشق الكتب ويكرس كل وقته في القراءة والكتابة والبحث عن الكتب النادرة والمخطوطات، وكان كثيراً ما يزوره أصدقاؤه من الفنانين التشكيليين والكتاب والنقاد ويجمعهم مجلس أدبي في بيتي، حيث تدور نقاشات أدبية إبداعية كثيرة، كما تحضر النكات، أيضاً فقد كان سي محمود يحب المزاح مع أصدقائه وأكثرهم قرباً إلى قلبه الرسام الكبير المرحوم الزبير التركي الذي كان يزوره يومياً تقريباً، بالإضافة إلى الرسام عمار فرحات والفنان التشكيلي الهادي التركي، ولا أنسى كذلك الناقد توفيق بكار والباحث والروائي محمود طرشونة والكثير من الأصدقاء الآخرين الذين لا أذكرهم الآن». وطوال فترة حديثه كان الأستاذ سليم يشير إلى اللوحات التشكيلية الكثيرة والنادرة التي كانت تزين جدران الصالون والمنزل ككل، وتحمل تواقيع كبار الفنانين التونسيين وكذلك الأوروبيين.

وعن طقوسه الخاصة في الكتابة يقول سليم بن غازي عن صهره: «كان سي محمود عاشقاً للكتب والكتابة بصفة غريبة، وكان أقرب كتاب إلى قلبه وهو دائم الرجوع اليه (كتاب الأغاني) لأبي فرج الأصفهاني. وأما طقوسه في الكتابة فقد كنت ألاحظ عليه من حين لآخر، حين تفاجئه فكرة أنه يبحث على أي شيء أمامه ليكتب فيه أفكاره فيتلقف أوراق السجائر أو أوراق الصحف والمجلات، التي تكون أمامه، ليسجل عليها ما يخطر بباله. وكان صهري كثير التدخين بدرجة كبيرة ولا يكف عنه حتى وهو مريض وأظن أنه هو الذي عجل بتدهور صحته». ويستطرد محدثي قائلا «سي محمود كان يطالع أيضاً كثيراً باللغة الفرنسية وينفتح على الآداب العالمية وكان يمكن أن يكون كاتباً كبيراً بالفرنسية لو أراد».

قال سليم في حضرة ابنته التي انضمت إلى جلستنا «سي محمود كان يحب الاستماع إلى محمد عبد الوهاب وأم كلثوم وصليحة التونسية والهادي الجويني» وهنا خرجت سميرة من صمتها قائلة: «أبي كان يعشق الاستماع إلى السيمفونيات العالمية وخاصة موزار وبتهوفن وقد كان يحرص على حضور العروض الموسيقية الراقية حين كان يدرس في باريس، ولكن تبقى أغنية أبي محمود المفضلة في كل الأوقات هي أغنية «لا تكذبي» بصوت نجاة الصغيرة».

وأما عن بيت محمود المسعدي في ضاحية باردو، والذي يضم مكتبته أيضاً فيقول السيد سليم: «بعد أن توفيت زوجة سي محمود سنة 1990 وانتقل إلى العيش معنا بقي بيته مفتوحاً إلى أن توفي، وهو اليوم مغلق وأنا وابنته مسؤولان عنه، وللأسف الشديد لم أتمكن من تنفيذ وصية صهري الشفوية التي طالبنا فيها بإهداء مكتبته إلى المكتبة الوطنية وقد تعطلت الأمور بتقدمي في السن وبعض الملابسات الغامضة والاختلافات العائلية».

الأستاذ الصارم

ومن العائلة ننتقل إلى أصدقاء محمود المسعدي وتلامذته، تحدثنا إلى المفكر والباحث محمد اليعلاوي وهو أحد تلاميذه المميزين ورفيقه فيما بعد في مجلس النواب وخليفته في وزارة الثقافة أيضاً في فترة لاحقة. يقول الأستاذ اليعلاوي: «تتلمذت على يدي الأستاذ محمود لمدة سنة في المدرسة الصادقية وكان ذلك سنة 1947 وقد كان له فضل كبير علينا وكان لا ينطق إلا بالعربية الفصحى ولم نسمعه أبداً يتكلم بالعامية والدارجة التونسية. وكان جدياً وصارماً ولم تكن العلاقة معه سهلة ولا ينشرح الطالب معه، وله في المقابل عيب كبير وهو أنه لا يهتم إلا بالتلاميذ المتفوقين في العربية في صفه وأما البقية فيطرحهم



سليم بن غازي مشيراً إلى الأريكة: ها هنا كان المسعدي يجلس

ولا يعتني بهم ولذلك فهو حسب رأيي لم يكن ذا بيداغوجية عالية. ورغم ذلك فقد استفدنا كطلاب من ثقافته الواسعة ومن طريقته الحديثة في التدريس وشممنا رائحة الإبداع في هذه الطريقة وإلمامه بالأدب العربي القديم وتفتحه على الآداب العالمية وخاصة الأدب الفرنسي والفلسفة الألمانية، وقد سمعت لأول مرة بالفيلسوفين نيتشه وشوبنهاور عن طريق محمود المسعدي، وهنا في درس العربية وليس في درس فلسفة! وكان له اهتمام خاص بالمتنبي وأبي العتاهية وأبي نواس وابن الرومي والمعري. وهنا أستغرب أنه لفرط حبه للشعر لم يعرفنا أو يستشهد بالشابي. وأما في النثر فقد اهتم اهتماماً خاصاً بكتاب كليلة ودمنة وخاصة بالمقدمتين فيه وهما باب برزويه الطبيب وقد استخرج منه معاني فلسفية بديعة، فضلاً عن المقدمة الثانية لكليلة ودمنة.

ومن الحكايات التي أذكرها هو أنه زارنا مرة وفد طلابي من ليبيا برئاسة أستاذ مصري يدعى فهمي، على ما أظن، وأقمنا لهم أمسية واحتفالاً فأخذ الأستاذ فهمي الكلمة، وفي سياق حديثه عاب على التونسيين

كان يحقد على بورقيبة ويلعنه خاصة بعد أن خرج من الوزارة

تخليهم عن ثقافتهم العربية وتفرنسهم وأخذهم بالثقافة الغربية،فاستأنا كطلاب وحضور من هذا الاتهام وصرنا نصيح «مسعدي..مسعدي..» كي يرد عليه، فصعد محمود المسعدي المنصة وألقى خطبة مرتجلة دافع فيها عن تمسك التونسيين بثقافتهم العربية ونضالهم ضد التفرنس، ورد كما يجب أن يكون الرد، خاتماً خطبته بقوله: «هذه تونسنا أحب من أحب وكره من كره». فانشرحنا لهذا الرد وعاد الهدوء للقاعة، وهذا دليل على الحظوة الكبيرة التي كان يحظى بها محمود المسعدي بين الطلاب والأساتذة على حد سواء حتى قبل أن يعرف ككاتب ومبدع.

وربما تعود هذه الحظوة الكبيرة أيضاً إلى مجلة المباحث التي كان هو مديرها ومحركها صحبة مجموعة من الأساتذة الزيتونيين والصادقيين(نسبة إلى المدرسة الصادقية)، وقد ورث هذه المجلة عن المرحوم محمد البشروش سنة 1944 وبقيت تصدر حتى سنة 1947.وهنا لابد أن يعرف القراء العرب أهمية مجلة المباحث في الكفاح الوطني الثقافي».

ويسترسل الأستاذ محمد اليعلاوي في استحضار ذكرياته مضيفاً: «ومن الأشياء التي لم تعجبني من محمود المسعدي وكنت وقتها وزيراً للثقافة وخلفت الأستاذ الشاذلي القليبي، وكنت أزوره من حين لآخر في بيته بباردو صحبة الصديقين حمادي الساحلي والجيلاني بالحاج يحيى،من الأشياء والتصرفات والمواقف التي لم تعجبني منه، خاصة بعد أن خرج من وزارة الثقافة والتربية هو أنه كان يحقد على الرئيس بورقيبة وكأني به لم يلتزم باللعبة السياسية التي تقتضي أن أسمي وزيراً اليوم وأعزله غداً. وفي إحدى هذه الزيارات دخلنا عليه فوجدناه يشاهد خطاب بورقيبة في التلفاز ويلعن بورقيبة، متفوهاً بألفاظ عنيفة يوجهها إلى بورقيبة وقد أصبت بالحرج الكبير وقتها، نظراً لأنني كنت وزيراً للثقافة في حكومة بورقيبة.

الأدب منشىء للكيان

مدخل إلى أعماله

د. محمود طرشونة

لمّا طلبت منّي مجلّة «الدوحة» مشكورة تقديم مجمل تآليف المسعدي، تهيّبت الأمر لأنّه ليس من اليسير تقديم ما يقارب الألفي صفحة من إنتاجه في صفحات معدودات دون اللجوء إلى أقصى ما يمكن من الاختزال والتكثيف. ذلك لأنّ عطاء محمود المسعدي تواصل ما يفوق السبعين سنة من 1930، تاريخ نشره تمثيلية «بظاهر القيروان» ومقالاً يدعو فيه إلى توظيف التراث العربي، وهو دون العشرين من عمره، إلى وفاته في 16 ديسمبر 2004. وقد جمعت «أعماله الكاملة» وحقّقت المخطوط منها وصنّفتها ونشرتها وهو لا يزال على قيد الحياة، فسعد بها كثيراً. وكنّا اتفقنا على استبعاد كلّ النّصوص والخطب السياسية التي ألقاها بصفته وزيراً للتربية، ثم وزيراً للثقافة، ثم رئيساً للبرلمان التونسي، ولم نَسْتَبْقِ غير الأعمال الإبداعية والنقدية والعلمية والفكريّة باللغتين العربية والفرنسية لأنّها هي الوحيدة التي تعكس آراءه ومواقفه من قضايا الراهن وأسئلة الوجود وأساليب الكتابة الأدبية.

1 - النصوص الإبداعية

لما سُئلت يومَ قدّمته في الجامعة التونسية بمناسبة منحه الدكتوراه الفخرية بعد وفاته بأربع سنوات: «ماذا يبقى من المسعدي؟»، صنّفت مجمل أعماله إلى أربع منظومات: إبداعية، ونقدية، وعلمية، وفكرية، واعتبرت الأولى من الأعمال الأدبية الخالدة في التراث الإنساني. وليس معنى ذلك أنّ المنظومات الأخرى زائلة ولكنّها أكثر ارتباطاً بالظروف الراهنة فلا ترتقي إلى الروائع الفنيّة التي دفعت جملة من النقاد العرب بمناسبة إحدى الندوات التي تناولت أعماله بالبحث إلى اقتراح ترشيحه لجائزة نوبل. وكان في نظرهم لا يقلّ قيمة عمّن نالها من الشرقيين والغربيّين والأفارقة.

ونجد أعماله الإبداعيّة مجمّعة في الجزء الأوّل (478 ص) من أعماله الكاملة الصادرة في طبعتها الأولى في 2002 - 2003، وفي طبعتها الثانية في 2011. وإذا رمنا تصنيفها إلى الأجناس الأدبية المعهودة وجدناها عصيّة عن التنصيف لأنها تتمرّد عليها جميعاً ولا تعترف بالحدود الفاصلة بين جنس أدبي وآخر. ويعود تاريخ كتابتها إلى سنة 1939 بالنسبة إلى رواية «حدّث أبو هريرة قال...» (المنشورة كاملة لأوّل مرة سنة 1973)، وإلى سنة 1940 بالنسبة إلى مسرحيته «السدّ» (ط.1، تونس 1955)، وإلى 1945 بالنسبة إلى «مولد النسيان» (ط.1، تونس 1974). أما رواية «من أيّام عمران» (ط.1، تونس 2002) فيعسر تأريخها لأنه كتبها على رقاع صغيرة في أوقات متباعدة قد يكون آخرها في التسعينيات من القرن الماضي. كذلك أقصوصتاه «المسافر» (1942) و«السندباد والطهارة» (1947)، هما غير مؤرختين، شأنهما في ذلك شأن تأمّلاته الموجزة، في حين أمكن ضبط تاريخ تمثيلية «بظاهر القيروان» بسنة 1930 كما ذكرنا.

ذلك، إذن، مجمل كتاباته الإبداعية: أربع «روايات»، وأقصوصتان، وتمثيلية، وما يقارب ثلاثمائة من التأمّلات التي صنّفناها ضمن أعماله الإبداعية لأنها من جنسها أسلوباً وأفكاراً ولكن في شكل مختلف، ولأنّها مكمّلة ومبلورة للعديد من مضامينها.

وإذا شئنا أن نبحث عن خيط رابط بين مختلف أعمال محمود المسعدي الإبداعية، وجدناه في محور الإرادة المحرّكة لكافة الشخصيات الرئيسة والموجّهة لأقوالها وأحوالها وأفعالها؛ فهي إرادة الخلق في السدّ، وإرادة الخلود في مولد النسيان، وإرادة المطلق في «حدَّث أبو هريرة قال...»، وإرادة الفعل في «المسافر»، وإرادة طهارة الأعماق



المسعدي مع طرشونة

في «السندباد والطهارة»، وإرادة الحريّة في تمثيلية «بظاهر القيروان». ومعلوم أن الخلق والخلود والمعرفة والمطلق والطهارة والحرية، هي من صفات الله التي أراد الإنسان مشاركته إيّاها لأنّ الإنسان خليفة الله على الأرض، ولأن الله خلقه على صورته مريداً حرّاً خالداً خالقاً، طاهراً عارفاً، ولكنه فرض عليه حدوداً لا يمكنه تجاوزها، فأصرّ في إبداع المسعدي على تجاوزها، فعجز، فكانت مأساته، مأساة الصراع داخل الإنسان بين إنسانيته (وحتى حيوانيته) وتوْقه لبلوغ أعلى المراتب بإرادته وعزيمته. لذلك ما فتئ المسعدي يردّد «الأدب مأساة أو لا يكون». هي مأساة الصراع وتجدّد التجربة والأمل في الفوز الكبير، وليست مأساة الهزيمة والخذلان والطمأنينة. ولذلك كان غيلان يردّد في السدّ: «لا تكون الطريق طريقاً حتى تكون بلا نهاية»، وكان يصيح بأعلى صوته: «ليس في الحدود والعراقيل حدّ واحد، ولا عقال واحد، يعجز عن كسره العزم». وكان أبو هريرة يقول لريحانة: «وددت من زمن بعيد لو أنّي علّقت بين السماء والأرض، أو أني جلست على قمّة جبل وقد طلّقته فطار»؛ لذلك يوم دعاه هاتف في حديث البعث الآخر:

أنّا الحقّ يناديك
أنا الشوق طغى فيك
أجابه والسعادة الروحيّة تغمر كيانه:
أيا حقّ لبيّك
أنا الآن إليك

ولا يختلف تَوْق مَدْين في «مولد النسيان» عن هذا المطمح الكبير، إذ سألته ليلى: «وتريد أن تقتل الموت؟» فأجاب: «نعم يا ليلى. أريد أن أقتل الموت، لأن الأبد واجب والحياة»، فركّب عقاراً لنيْل الخلود وجرّبه على نفسه، وتوهّم برهة أنه قضى على الموت، ولكن سرعان ما انحلّ الجسم وانهار.

وإنّ أهمّ ما في هذه الأعمال الإبداعية، فضلاً عن هذه الأفكار الرائدة والمريدة، وكسر الحواجز الفاصلة بين الأجناس الأدبية المعهودة، كتابتها على غير مثال، لغة وأسلوباً، أجمع نقاد المسعدي على أنهما متفرّدان، فهي لغة لا تقطع مع التراث ولا تحاكيه بل تغنيه وتضيف إليه الكثير من الأبعاد والإيقاع.

2- العمل العلمي

هو بحث أكاديمي لنيل دكتوراه الجامعة بباريس، فرغ منه سنة 1957 ونشره بالفرنسية سنة 1986 ثم بالعربية سنة 1992 بعنوان «الإيقاع في السجع العربي»، حاول فيه استخراج الآليات التي بها يتحول النثر المرسل إلى سجع، وهو تنظير يضاهي ما فعله الخليل بن أحمد بالنسبة إلى الشعر. فقد حلّل فيه خصائص السجع الخارجية ثم أساليب التأليف الإيقاعي والبناء النحويّ داخل الفقرات مركّزاً على الإيقاع العددي والكمّيات الصوتية التي يتركّب منها كل جزء معتمداً جداول إحصائية مع إشارات مبثوثة إلى القيم الدلالية التي يحدّدها الإيقاع، واعياً بوجود علاقة بين «خاصية الجرْس النغميّة والمعنى المقصود»، معتمداً منهجاً استقرائياً يجمع بين التحليل والتركيب اعتبره شخصياً «هيكلياً بنيويّاً»، واعتبره غيره شكلانياً، واعتبره آخرون أسلوبياً، ورأى أحد دارسيه أنه يوافق المنْجز الألسني وأنه «استند إلى تأسيسات تراثية كما استند إلى تأسيسات لسانية حديثة....».

ويتمثل أهمّ ما توصل إليه من استنتاجات في ضبط جملة من أركان السجع هي الازدواج، والقافية، والتعادل، ومراعاة طول الفقرات، والترديد أو الترجيع الدّوري، والتوازن أي التماثل في الوزن، وتناظر الرتبة في التركيب، والمقابلة، وأخيراً

التطويع أي «تطويع التركيب النحوي لمجاراة التركيب الإيقاعي». وأهمّ هذه الأركان على الإطلاق من حيث الإضافة العملية هو الرابع أي «مراعاة عدد المقاطع المتراوحة بين ستّة وأربعة عشر مقطعاً.. وهو الحدّ الأقصى الذي يلائم الطول الطبيعي للتنفس العادي الجاري دون إغراق ولا إجهاد.

3- المؤلفات الأدبية

تندرج أعماله الإبداعية لا محالة ضمن هذه المنظومة، ولكنّنا أفردناها بكشف خاص لتفرّدها.

والكتابات الأدبية هي المحاضرات والدراسات النقدية التي أنجزها محمود المسعدي منذ الأربعينيات، نضيف إليها جميع الحوارات التي أجرتها معه صحف ومجلاّت وقنوات إذاعية وتلفزيّة، تناول فيها قضايا الأدب العربي.

وتشمل هذه المدوّنة الأدبية كتابه المنشور سنة 1979 بعنوان «تأصيلاً لكيان»، وكذلك كامل المجلّد الثالث من «الأعمال الكاملة»، نضيف إليها الجزء الرابع المكتوب بالفرنسية مستثنين منه بالطبع بحثه الأكاديمي في الإيقاع في السجع عربي.

وقد تضمن كتاب «تأصيلاً لكيان»، جملة من المقالات النظريّة في مفهوم الأدب وحدوده، ومحاضرات في معنى الالتزام الأدبي وحريّة الأديب وفن النثر ولغة الكتابة الأدبية كما تضمن دراسات تطبيقية على نصوص عربية قديمة مثل نصوص المعرّي وأبي الفرج الأصفهاني، وغربيّة حديثة مثل نصوص بول فالري، وبرنار شو، وأندري مالرو، وألان، وغيرهم. وأهمّ ما بينه في هذه المحاولات هو أن «الأدب منشئ للكيان» وليس مجرّد انعكاس لواقع اجتماعي، وأنه لا يمكن تسخيره لخدمة إيديولوجية ما أو اتجاه سياسي ما. وألحّ على ضرورة تماهي الناقد مع النصوص التي يتناولها بالنقد والتحليل.

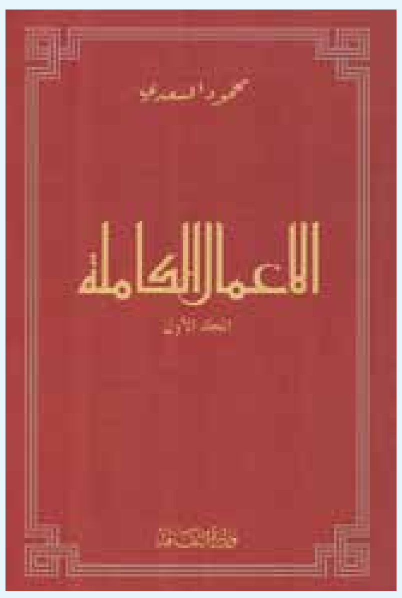
أمّا الجزء الثالث من «الأعمال الكاملة» (445 ص)، فإنّه يحوي في قسمه الأوّل جملة من المقالات والرسائل والمحاضرات التي ألقاها في القاهرة (1957)، ودمشق (1975) وطرابلس (1977)، وفي كلية الطب بتونس حول النظام الجيني ونشأة الحياة، وحوارات أجرتها معه صحف ومجلات تونسية وعربية أهمّها الآداب (لبنان)، والأقلام (العراق)، والأصالة (الجزائر)، والعربي (الكويت)، والكرمل (فلسطين)، وأخبار الأدب (مصر)، والندوة، والصباح، والشعب، والحياة الثقافية، والفكر (تونس)، إلخ... وقد تناولت المحاضرات والحوارات رسالة المثقف في المجتمع، ومنزلة العلم والإيمان في الحضارة والإسلام، ومسؤولية الاضطلاع بالحياة، ودقائق اللغة العربية، والأصالة والمعاصرة، والغزو الثقافي، وحدود العقل الإنساني، وكرامة الوجود، والنظام العالمي الجديد، والإلهام والشعور الباطني، فضلاً عن قراءته لأعماله الإبداعية ومواقفه الفكريّة.

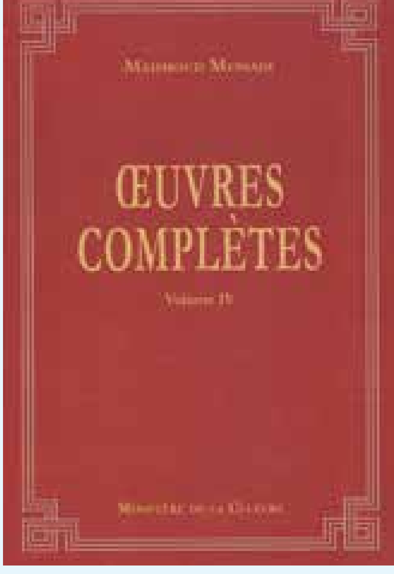
4- المؤلفات الفكريّة

لم يفردها محمود المسعدي بكتاب خاص ولكنّها مبثوثة في كامل مؤلفاته المنكورة، ويندرج هنا في نطاق رفضه للحدود بين الأجناس الأدبية، فالسؤال واحد والجواب عنه يتخذ أشكالاً متنوّعة، سؤال واحد سخّر له كامل طاقته وجعله المحور الذي تدور عليه رَحى إنتاجه:«من أنا؟ ومن أين جئت؟ وممّن أنا؟ وأين السبيل منّي إليّ أو منّي إليك؟ فمنّي إلى الكون وإلى ما وراء الباب الذي وراءه العدم؟» فكان يرى أن السؤال هو المنشئ لكينونة الإنسان، وأنّه دائم لا يعرف الانقطاع:«إذا كنت تريد أن تكون، وأن تكون إنساناً، فاجعل كلّ حياتك سؤالاً، وكلّ طريقك سيْراً لا يَني».

أمّا التأمّلات فقد بلغ عددها 111 بالعربية و175 بالفرنسية، وهي تُظهر وجهاً جديداً للأستاذ محمود المسعدي لم يظهر جليّاً في كامل مؤلفاته السابقة، هو جانب الحكيم الذي حنّكته تجارب الوجود، وابتعد عن كلّ الأنشطة التي مارسها طيلة نصف قرن، فصار ينظر إلى الدنيا بعين التفلسف والتفكّر في المصير. منها قوله: «الحياة صيْرورة وديمومة وفناء. والكيان وعْي وسؤال»، وقوله:«المعرفة عقل وعلوم، والأديان تصديق وقبول».، وقوله: «أقسى الشقاء الكفر الأعمى، وأقسى البلادة الإيمان السانج»، وأخيراً: «آفة الأدب اللفظ إذا انتفخ وطغى».

وفي الختام نذكّر أن هذه المؤلفات صارت منذ الخمسينيات موضوع دراسات كثيرة وندوات ورسائل جامعية، وكتب عنها ما لا يقلّ عن أربعين كتاباً وثلاثمائة مقال، فضلاً عن ترجمتها إلى العديد من اللغات كالفرنسية، والألمانية، والروسية، والإسبانية، والهولنديّة، وغيرها.





الأعمال الكاملة بالعربية والفرنسية

حدَّث أبو هريرة قال

كتاب خارج التصنيف

أ.د. الكسندر كينش

ترجمة - د. وجدان الصائغ

ليس من السهل أن نثبت طبيعة الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه نص (حدَّث أبو هريرة قال) للكاتب التونسي محمود المسعدي، وقد أشار المؤلف نفسه إلى أنه كتاب[1]، وبعض الأحيان إلى أنه رواية[2]. وأطلق عليها الناقد التونسي توفيق بكار مصطلح (قصة) في تقديمه لنص (حدَّث أبو هريرة قال) عام 1978 وأشار في معرض حديثه عن أسلوب المسعدي في استخدام الزمن قائلاً «قياساً بزمن صدوره فإنه يمكن القول إن تقنياته اقتربت من تقنيات الرواية الجديدة في فرنسا»[3]. وقد يتفق كل من يقرأ (حدَّث أبو هريرة قال) على أن توفيق بكار قد أجاد في مقدمته حين أشار إلى التوظيف الإبداعي للزمن في إطار النص من جانب. إلا أنه من الجانب الآخر لا يتفق أي القارئ مع ما ورد في مقدمة توفيق بكار من مقارنات بينها وبين الرواية الجديدة في فرنسا التي ظهرت بعد أن كتب المسعدي نصه بما يزيد على عشرين عاماً[4] لاسيما وأن القارئ سيلمس سريعاً اكتمال حبكة (حدَّث أبو هريرة قال) المرتكزة إلى شخصية (أبي هريرة) كشخصية مركزية بخلاف ما ورد في الرواية الجديدة في فرنسا التي تهمش البطل ليشكل العالم الخارجي مركزاً للعمل الروائي[5]. ومثل ذلك ينسحب على الوعي الفكري الملتزم للمسعدي الذي بدا واضحاً للقارئ وأن لم يعلن عنه الكاتب صراحة وعلى عكس الرواية الجديدة في فرنسا التي تسعى واعية إلى إلغاء الالتزام الفكري من النص الروائي[6]. وبالمحصلة فإن اقتراب نص المسعدي من ما يسمى بالرواية الجديدة يبدو مصادفة محضة.

وأما بشأن تحديد الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه نص (حدَّث أبو هريرة قال) فإنه يتبين ما يلي : أن هناك عدة صعوبات واجهت النقاد والقراء على حد سواء إزاء مسألة تحديد الجنس الأدبي للنص والتي حصلت بسبب الفارق الزمني الكبير نسبياً بين زمن كتابة النص وزمن نشره، فرواية أو قصة (حدَّث أبو هريرة قال) كتبت عام 1939، ولكنها نشرت عام 1973، ولذلك فقد وضعت على طاولة النقد في ضوء نظريات علم الجمال التي كانت سائدة في السبعينيات وما بعدها بدلاً من النظر إليها



مع رفيقة العمر .. صورة في إطار

وفقاً للسياقات النقدية التي تزامنت مع كتابة نص المسعدي في أواخر الثلاثينيات. ومن هنا المنطلق يمكن النظر إلى اللبس التاريخي الذي ورد في مقدمة توفيق بكار بشأن طبيعة الجنس الأدبي لهذا النص على أنه رواية جديدة قد حدد وفقاً لمعايير لاحقة تجلت بعد عدة عقود من كتابة هذا النص[7].

وعلى سبيل الاستدلال فإن بعض النقاد ممن ربطوا بين نص (حدّث أبو هريرة قال) وبين الوجودية الفرنسية لكامو وسارتر[8] قد جانبهم الصواب لأن الوجودية الفرنسية لم تتبلور كمدرسة فكرية وأدبية واضحة المعالم زمن كتابة المسعدي لنصه (حدّث أبو هريرة قال) لاسيما وأن رواية سارتر (الغثيان) نشرت عام 1938 ورواية كامو (الغريب) نشرت عام 1942 ورواية هوم رفولت (الإنسان المتمرد) نشرت عام1951[9]. كما أن بعض النقاد وجدوا في المسعدي مصلحاً اجتماعياً وسياسياً وثقافياً ساعياً للتجسير بين الثقافة العربية الإسلامية والتراث مع حفاظه على الإطار المرجعي الرئيسي للمواقف الأخلاقية والفكرية الشائعة في زمن المسعدي من جانب، ومن الجانب الآخر تكريس مطالب الحداثة العربية التي استقت مبادئها من إنجازات الغرب الأوروبي[10] مثل الوعي بالتراث وبالأمكنة التاريخية ونبرة أسطرة الشعر. كما أن بعضهم الآخر - وأقصد النقاد - قد حللوا انشغالاته بالرحلات الفكرية لشخصياته وأسئلتهم المجازية خلال رحلة البحث عن الحقيقة والحكمة في الفلسفة الإسلامية الوسيطة إذ ربطوا على سبيل المثال بين شخصية (أبو هريرة) وشخصية حي بن يقظان في صياغة ابن سينا (ت 1037) وفي صياغة لاحقة لابن طفيل (ت1185)[11].

فضلاً عن أن العديد من دارسي الأدب والنقاد في الغرب والعالم العربي أشاروا إلى توظيف المسعدي الواضح للصور الفنية والمصطلحات الصوفية لنقل أفكاره. فعلى سبيل المثال قدم الدكتور محمد صلاح العمري حجة قوية بشأن شاعرية المسعدي وبشأن رؤيته للعالم من خلال صوفية أفكاره وصوره الفنية[12] وهي قراءة ترتكز إلى رؤية أكاديمية معرفية حول التصوف وتاريخه عبر مصادره التي كانت متاحة له وقت تحليله لنص (حدث أبو هريرة قال) في نهاية التسعينيات وبداية الألف الثالثة. ولذا فإلى حد ما، فإنها تنطوي على مفارقة تاريخية أيضاً، لأن دراسة المسعدي نفسها للتصوف تأخذ مكاناً مبكراً جداً وكما اعترف هو نفسه، مشيراً إلى أنه تأثر بمقترحات التفسيرات للتصوف من خلال المستشرق الفرنسي المعروف لويس ماسينيون (1883 - 1962)[13].

كل هذه الآراء النقدية القيمة للإرث الأدبي الذي خلفه المسعدي ساعدت على إضاءة جوانب مهمة من عالمه الفكري وهويته الثقافية المنتجة لنصوصه الملهمة. وسنركز في هذه المقالة على ما نعتبره أهم الممكنات التأويلية لأعماله الإبداعية. وعليه فإننا سوف نقترح بعض الاقتراحات التجريبية التي تتعلق بطبيعة جنس نص (حدّث أبو هريرة قال) من جانب ومن جانب آخر تتعلق بمرتكزات المهاد الفكري التي بني عليها النص. وسنترك الكلمة الأخيرة للقارئ لإصدار الحكم على رؤانا وعلى الصلة المعاصرة لرؤى المسعدي التي انعكست على الرحلة الفكرية والروحية لبطله (أبي هريرة).

وقياساً بالحيز الكبير الذي شغلته الدراسات الأدبية التي



مع عميد الأدب العربي طه حسين

حللت المنجز الأدبي للمسعدي نجد أن أغلب الدراسات حاولت أن لا تموضع روايته في سياق عصرها ونادراً ما نجد دراسات تناولتها ضمن سياقها التاريخي. ومن تلك الدراسات مقالة روبن اوستل عن (محمود المسعدي والجيل التونسي الضائع) التي أبرزت حياة المثقف التونسي وجيل أضاعته الحروب وطحنته أحزانها في الفترة الفاصلة بين الحربين العالميتين الأولى والثانية إذ لمست أوجه التشابه بين تفاصيل نص (حدّث أبو هريرة قال) وحياة الجيل التونسي الضائع وخصوصاً مكابدات المتنورين مثل الإصلاحيين والمثقفين التونسيين الذين عجزوا عن تحقيق تطلعاتهم بالنهوض بتونس. ويشير اوستل إلى أن أعمال المسعدي «في بعض جوانبها عبارة عن مرثاة مفجعة لهذا الجيل الضائع»[14] ونحن أميل إلى رؤى اوستل بشأن امتلاك (حدّث أبو هريرة قال) رؤية سوداوية للجهود الإنسانية إذ عكس المسعدي خيباته على بطله (أبو هريرة) حتى بدت وكأنها مأساة.. هذه الكلمة التي ترددت وانتشرت بشكل واضح في هذا النص وسواه من كتابات المسعدي الأخرى إذ يجد أن المأساة هي المحرك الأساس للعملية الإبداعية[15] نورد على سبيل المثال ما قاله بهذا الشأن في مقاله عن أبي العتاهية: «الأدب مأساة أو لا يكون مأساة الإنسان يتردد بين الألوهية والحيوانية، وتزف به في أودية الوجود عواصف آلام العجز والشعور بالعجز: أمام القضاء. أمام الموت. أمام الحياة. أمام الغيب. أمام الآلهة. أمام نفسه»[16] إذن يجد المسعدي وفقاً لهذه المقولة أن المأساة هي صميم الأدب «من الهند إلى اليونان ومن العرب إلى الإفرنج»[17]، لأنها تقع في صميم الوجود الإنساني الذي يواجه الموت والعبثية وخيبة الأمل والخوف والوحشة والملل. من الضروري على الإنسان أن يعطي معنى لحياته ويحاول أن يعيشها بعنفوان وبصدق[18]. كما أن المسعدي يرى أنه ينبغي على الإنسان أن يمتلك حريته الشخصية لاختيار مصيره ولا ينبغي له أن يكون مجرد تابع لمسارات وجودية وفكرية مهد لها من قبل آخرين. وخلال رحلة البحث عن معنى للحياة، لابد أن يصطدم المرء بالمعايير الثقافية والدينية



مع فرحات حشاد والحبيب بورقيبة

السائدة لمجتمعه إضافة إلى أناسيه الذين قد يكبحون جماح سعيه. المأساة بالنسبة للباحث عن الحقيقة تستنتج من التواشج القدري للظروف المعاشة التي لن يقهرها إلا أفراد قلائل. وعلى هذا الأساس يتم النظر إلى النبرة المأساوية لكتابات المسعدي الأدبية ولاسيما فكرة نص (حدث أبو هريرة قال) بأنها تستقى من انكسار المثقف التونسي بين ما يجده على أرض الواقع - وعلى صعيد وطنه تونس ما بين الحربين - من ركود اقتصادي واجتماعي وحلمه بالإصلاح والنهوض بالمجتمع. وكانت توقعات المثقف التونسي بالتغيير والحرية والرخاء سائدة بين النخبة المزودة بالثقافة الفرنسية. ولكن كل تلك التوقعات ببساطة لم تصدق وفي نهاية المطاف فإن كل النقاشات الساخنة لمشروع الإصلاح الاجتماعي والسياسي والاقتصادي في وسائل الإعلام المقروءة كانت محصلته الخيبة والفشل[19]، وكما يقال في المثل الإنكليزي (كانت المحصلة صفراً).

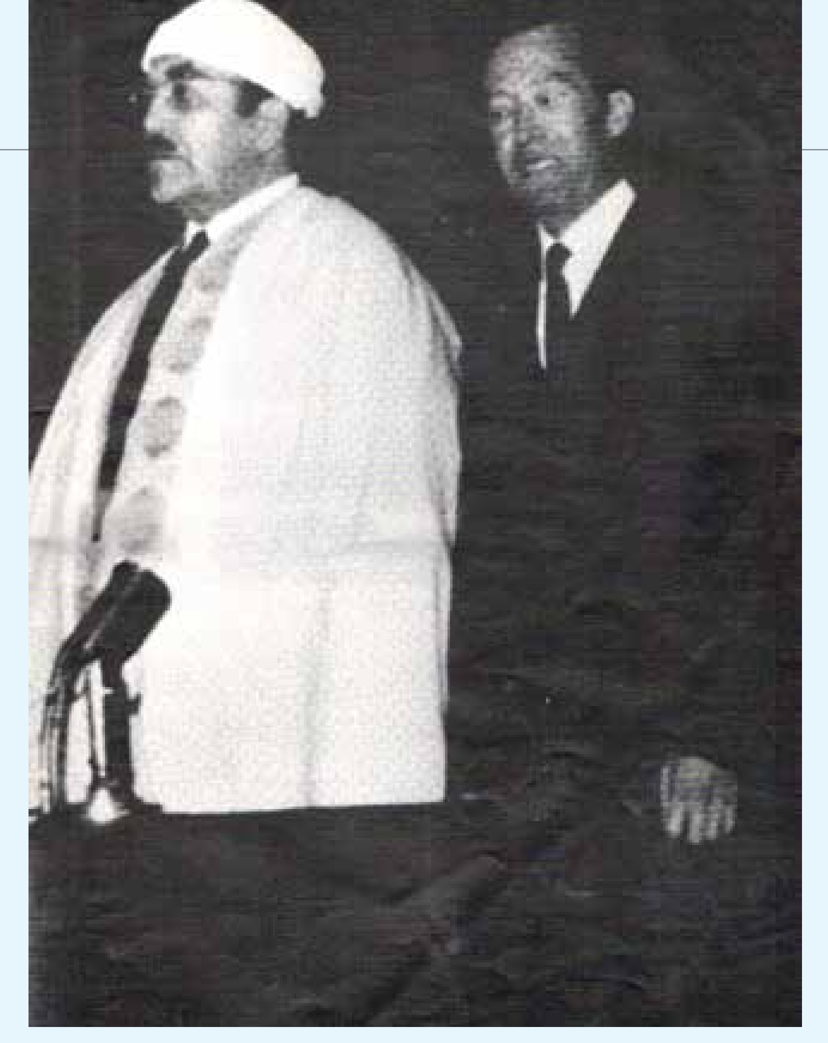
ومن اللافت أن المسعدي يوظف الأساليب البلاغية والبديعية مثل السجع والتورية والجناس والاقتباس والاستعارات مثل التجسيم والتشخيص والتشبيهات والكنايات ليصل إلى غرضين الأول فكري إنساني يتعلق بمصير الرحلة الإنسانية والآخر محلي يعكس واقع الإنسان التونسي في الفترة التاريخية المذكورة آنفا.

وبموضوعية مطلقة، فإننا يمكن أن نتلمس تأثير وجودية كريغارد ونيتشه على كتابات المسعدي وموقفه الفكري وذلك لبعد الفاصل الزمني بينهما (منتصف القرن التاسع عشر) وبين المسعدي على خلاف سارتر وكامو المعاصرين له - كما أشرنا آنفا-. إذن يمكن أن نصف الوجودية التي ظهرت في القرن التاسع عشر قبل ظهورها كمصطلح لمدرسة فكرية وأدبية في فرنسا على يد غابريل مارسيل (1889 - 1973) في منتصف الأربعينيات من القرن الماضي بأنها فلسفة فردانية عدمية إلى أقصى حد[20]. بالنسبة لكريغارد (1813 - 1855) الذي عده الكثير من النقاد مؤسساً للوجودية[21] وهو الذي يرى - على حد تعبير الناقدة الإنكليزية جوليا واتكن - أن «كل مولود في هذا العالم له القدرة على أن يكون كياناً أصلياً وأن يبدع علاقته الخاصة بالمقدس»[22] وأيضاً - وحسب واتكن - فإن ذلك المولود لا يلبث أن يتعذب بفكرة الموت الذي سيلاقيه لا محالة. لذلك فإنه يغرق نفسه بانشغالات جمالية تصرف ذهنه عن نهايته المأساوية (الموت)[23]. (إلا أنه يفشل في أن يقهر الكآبة والملل المخيمين على أفقه.

وثمة واحد من شخصيات كريغارد يشكو: «بأن الصهباء لم تعد تنعش القلب، والقليل منها يجعلني تعيساً، ومكتئباً وعبثاً أحاول أن أغرق نفسي بالملذات، أنا عاجز عن انتشال ذاتي»[24]. وفي سياق مماثل يقول كريغارد بان :«الملل هو ظل من ظلال الشك الذي يمكن أن ينمو حتى يفقد المرء أمله بالحياة»[25].

ونحن نؤمن بأن المكابدات الروحية لبطل المسعدي الرئيسي (أبو هريرة) تقترب كثيراً من وصف كريغارد لمعاناة النفس في العصر الحديث الذي شهد تغيير القيم وانقلاب الموازين. ومن الواضح، أن هذه المكابدات الروحية والفكرية وأن سبقتها نماذج معروفة في الثقافة العربية والإسلامية ويحضرني في هذا السياق سعي الإمام الغزالي إلى البحث عن الحقيقة واليقين في كتابه (المنقذ من الضلال)[26] وغيرها من النماذج[27]. إلا أن بطل المسعدي بقي منتمياً فقط إلى السياقات التاريخية التي وردت في النص.

وحين ننتقل إلى نيتشه في كتابه المعروف (هكذا تحدث زرادشت) فإننا نجد صدى واضحاً لطروحاته الفلسفية في بنية شخصية (أبوهريرة) ولعل أهمها: هو تضاؤل الخلق الإنساني بسبب عبوديته للقيم الزائفة[28] التي يطلق عليها نيتشه (الأوهام)[29]. كما نجد أن فكرة الروح الحرة واضحة من خلال سلوكيات (أبوهريرة) وهي «روح تتحدى العوائق القيمية والحدود الفكرية والثوابت العرفية، وهي تستكشف وتجرب وتتمرد لتعيد الخلق»[30]. علماً بأن استلهام المسعدي لطروحات الروح الحرة لنيتشه أو ما يسمى بـ(السوبرمان)[31] يؤكد تمرد بطله (أبو هريرة)على الثوابت القيمية السائدة التي تكرس قدرية الذات وانصياعها التام لإرادة الأعراف والتقاليد. كما أن رحلة (أبوهريرة) وسعيه الفكري والروحي للبحث عن حقيقة الوجود الإنساني برمته لم تكن رحلة شائكة فقط وإنما كانت مليئة بالمخاطر التي تنتهك الحرمات حد المروق: مثل ارتياده حانات الخمرة ومعاقرته إياها، معاشرة فتيات الحانة، السقوط في الغواية الجسدية وتعامله الفوقي مع الناس وقسوته غير المبررة على أترابه ورفاقه فضلاً عن تشكيكه بمصادر الخير والشر في هذا العالم[32]. هذه الشطحات العدمية أطلقت العنان لتضخم الذات وصيرورتها مركزاً للعالم المحيط بالبطل وهي بذلك تقترب بشكل واضح من طبيعة شخصية السوبرمان



مع العلامة الطاهر بن عاشور

لنيتشه. بل إنك تجد أن المسعدي وعبر بطله (أبو هريرة) قد استلهمها من سوبرمان نيتشه إلا أنه سعى وبوعي جمالي حاد إلى أن يحشد له طاقاته اللغوية ومهارته المستجلبة من مهاده الثقافي التراثي الواسع، فالمسعدي يستخدم الاقتباسات القرآنية[33] والتضمينات من الحديث النبوي الشريف وكذلك صيغ إسناد الحديث منذ العنوان:(حدَّث أبو هريرة قال) ومروراً بالشخصيات التي تحركت على مساحة النص مثلاً : (روي عن أبي سعد قال: حدثت ريحانة قالت)[34] وأيضاً : (حدث كهلان وكان من صعاليك العرب وشداد لصوصها قال)[35]. كما أنه استخدم النصوص الشعرية الجاهلية والأموية والعباسية فضلاً عن بعض الاقتباسات الفلسفية من كتب التراث العربي. كما أنه استخدم أيضاً الفضاءات الصوفية من خلال رحلة البطل الروحية والمصطلحات الصوفية مثل :(المقامات والأحوال الخاصة بالطريقة الصوفية) وبعض الممارسات الصوفية مثل الخلوة الصوفية وتجويع الذات للتخلص من الجانب الغريزي للنفس وغيرها كثير.

ومن هذه الزاوية، كان المسعدي متفرداً في رؤاه ورائداً في إعادة صياغة الروح الحرة لنيتشه(سوبرمان) لخلق روح حرة جديدة وبمواصفات عربية تمثلت بشخصية أبي هريرة[36]. كما أنه سبق زمنه بعقود لاسيما في نصه (حدَّث أبو هريرة قال) المثير للجدل، لذلك فليس بالمستغرب أن تتم كتابته عام 1939 ويبقى منتظراً للنشر حتى 1973، وربما يعود هذا التأخر بالنشر إلى أن القارئ العربي - وقت ذاك - لم يكن مستعداً لاستقبال رؤى أبي هريرة المتمردة والثائرة على التابوهات وعلى الثوابت الاجتماعية. وربما تبقى هذه الإشكالية ماثلة حتى وقت كتابة هذه السطور.

وفقا لما ذكر، فإن المسعدي حين يجعل من نصه رسالة تنويرية لتنبيه القارئ إلى وعورة رحلة النفس البشرية الباحثة عن معنى الحياة وحقيقتها، وما ستقاسيه من مصاعب وأهوال، فإنه يقدم مثالاً للكاتب الملتزم بقضايا الإنسان وهمومه والرافض للانصياع للتابوهات وللتحديات التي قد تطيح به. ومن هنا المنطلق فإنه سعى واعياً إلى أن يستقطب أكبر عدد من القراء من خلال صياغته الشيقة ونصه المترع بالإشارات التنويرية المحرضة على تغيير الواقع المعاش.

وكمقترح قرائي، فإن المسعدي - وكما أشار هو إلى ذلك في أكثر من مناسبة[37]- شاء أن يقدم نموذجاً صادماً للقارئ باستدعائه شخصية (أبو هريرة) الضاربة بعرض الحائط كل القيم والأعراف السائدة كي يهز قناعاته بشأن حقيقة الوجود الإنساني، ويحفزه على معرفة طاقته التي وهبها الله إياه والسعي الحثيث لإضفاء المعنى السامي على تلك الحياة لترقى بعيداً عن الأنانية والغرائزية التي تحملها النفس البشرية[38].

ولعل تقنية صدمة القارئ التي وظفها المسعدي وهو ينسج مغامرات أبي هريرة لها ما يسوغها، لاسيما وأن هذه الشخصية قد جنحت إلى اقتراف المحظور لتطرح تساؤلات تتعلق بجرأة المسعدي في طرح هنا النمط من الأبطال وبقدرة القارئ - وقتناك - على استيعاب كل تلك التفاصيل التي زخرت بها حياة (أبو هريرة) اللاهية العابثة!

وبشأن إعادة النظر في مسألة الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه نص (حدَّث أبو هريرة قال) وكما أشرنا إلى ذلك سابقاً. وعلى ما يبدو فإن هذه المسالة لم تكن بذات شأن لدى المسعدي الذي يطلق عليه تارة (الكتاب)، وثانية (القصة)، وثالثة (رواية) بل إن ما يعنيه هو كيفية استقطاب القارئ وإقناعه برؤاه.

بالرغم من ذلك، فمن منطلق نقدي نجد لزاماً علينا أن نبين الخصائص السردية للجنس الأدبي الذي ينتمي إليه نص المسعدي، ويتسنى لنا ذلك من خلال:

أولاً: بالعودة إلى الجذر التراثي لنص (حدَّث أبو هريرة قال)، وثانياً :بالعودة إلى النظريات النقدية المعاصرة. فأما بالنسبة للنقطة الأولى فهي العودة إلى كتب التراث العربي الإسلامي والثقافة العربية، وعلى سبيل المثال (قصة حي بن يقظان) لابن سينا[39].وهي قصة تتحدث عن النفس البشرية وعن سعيها المعرفي من خلال المرشد الهادي إلى سبيل الحق (حي بن يقظان) وهو يجسد العقل الفعال في إطار الفلسفة الأفلوطينية الجديدة، وفي نهاية المطاف يدعو حي بن يقظان النفس الإنسانية إلى حضرة مالك الملك وهو الواحد الإلهي - وفقاً لأفلوطين -. ومن منطلق ابن سينا فإن الوصول إلى الكمال الأخلاقي والمعرفي لايمكن أن يتم بدون مشرف نبيل وشريف وكامل.[40]

وأما بالنسبة للحكاية الفلسفية المسماة (رسالة حي بن يقظان) لابن طفيل فإن بطلها الرئيسي (حي بن يقظان) - الذي يحمل نفس اسم بطل ابن سينا - يولد ويسكن في جزيرة خالية من الناس، وهو يكتشف بنفسه حقائق النفس البشرية،

والكون والخالق من تلقاء نفسه وبدون مرشد. وهو يوظف قدراته العقلية الفائقة في إرشاد نفسه بنفسه. على عكس بطل ابن سينا الذي يحتاج إلى مرشد ليوصله إلى اكتشاف حقيقة الكون والوجود.

وبعد أن اكتشف بنفسه حقيقة الكون والوجود يحاول أن يتحقق من صحة رؤاه عن الكون والحياة لذلك، فإنه يسافر إلى جزيرة أخرى مأهولة بالسكان ليمتحن توصلاته الفلسفية، وفي هذه الجزيرة يلتقي بإنسان ذي معرفة، ومن خلال حواره معه تتكشف صحة توصلاته الفلسفية.

وقصتا (حي بن يقظان) لابن سينا وابن طفيل، وإن تشابهتا بمسمى البطل (حي بن يقظان) وفي رؤيتهما الفلسفية التي تسلط الضوء على العقل والنفس معاً، إلا أنهما امتلكتا رسالتين مختلفتين: فالأولى تظهر تطور النفس البشرية عبر مراحل مختلفة، وتؤكد عجزها عن الوصول إلى حقيقة الأشياء وغاياتها الروحية بدون مرشد يشكل حلقة الوصل بين الخالق والمخلوق، وأما الثانية فتظهر تطور العقل البشري وعبقريته القادرة على اكتشاف الحقيقة المطلقة واليقين الروحي من خلال ملاحظة ظواهر العالم المحيط به منعكساً على ذاته[41].

وبالضرورة فإن القارئ سيجد أن حكاية ابن طفيل أقرب إلى الرحلة الروحية والفكرية لأبي هريرة منها إلى حكاية ابن سينا، وذلك لأن رحلة أبي هريرة فردانية للغاية، وإن كان لديه بعض الأصحاب، إلا أنهم لم يأخذوا موضع المرشد باستثناء شخصية أبي رغال الملغزة والمكتنفة بالغموض[42].

وعلى أية حال، يجد الدكتور محمد صلاح العمري أن شخصية أبي رغال لا تصلح أن تكون مرشداً، بل إنها غير لائقة لهذه الصفة[43].

وفي نهاية الأمر وبصرف النظر عن بعض التحفظات، يمكننا أن نعتبر (أبو هريرة) الوجه المعاصر لحيّ بن يقظان إلا أن هناك اختلافاً وهو أن حيّ بن يقظان يفضل العزلة والانفراد و(أبو هريرة) يتورط في الانغمار بالمجتمع.

وفقاً لهذا المنظور، يمكننا أن نصف بتحفظ مبدئياً نص (حدَّث أبو هريرة قال) كأنه حكاية مجازية فلسفية أو رواية ناطقة عن رحلة البحث أو سعي الإنسان للحصول على الحقيقة أو اليقين الروحي. وهي مبنية على النموذج القديم ذي الشهرة الواسعة، وأعني بها شخصية حي بن يقظان[44].

وأما الاقتراح القرائي الآخر، فيمكن أن نصف من خلاله نص (حدَّث أبو هريرة قال) بأنه حكاية رمزية مجازية لبطل يبحث عن الحقيقة ليجدها لا في حدود العقل ولكن عبر تجليات الذات المقدسة ليصل إلى الاتحاد الصوفي مع تلك الذات في عليائها)[45].

وحين نصل إلى خاتمة نص (حدَّث أبو هريرة قال) التي يرد فيها على لسان صاحبه (أبو المدائن) الذي رافقه في رحلته الأخيرة التي ضلّا فيها الطريق، وهو يصف ملابسات غيابه: «ثم سكن كل شيء وناديتِ فلم يجبني أحد، فلزمت مكاني حتى الصباح. فلما أصبحت نظرت فإذا أنا على قمة جبل يكاد يبلغ السماء، وإذا دم على الصخر، وإذا تحتي هاوية يقصر عنها مدى العين. رحم الله أبو هريرة. لقد كان أعظم من الحياة»[46] نجد أن هذه الخاتمة تحتمل تأويلات مختلفة نورد اثنين منها: أولها: أن (أبو هريرة) قد وضع حداً لحياته المترعة بالعبث بقرينة الدم الذي (غطى الصخر والهاوية)، وأما التأويل الآخر فإنه يحيل إلى الطقوس الصوفية التي هيمنت على نص المسعدي ليصل البطل في خاتمتها إلى أعلى المقامات الصوفية وهي الاتحاد بالخالق.

وأما النظر إلى طبيعة الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه نص (حدَّث أبو هريرة قال) ومن منظور النظريات النقدية الحديثة في تحليل النص الأدبي يستحضرني الناقد المعروف ميخائيل باختين(1895 - 1975) وأسلوبه في تحديد مفهوم الجنس الأدبي المسمى (الأهجية المينيبوسية)[47] والتي هي عبارة عن نص سردي ينطوي على عدة مفاهيم متناقضة تصل حدّ التصادم في معظم الأحيان، فهناك تماس مباشر بين القيم واللاقيم، وبين الجد والهزل، وبين الماضي والحاضر، وبين البطل الإيجابي والبطل السلبي، وبين الجنة والنار، وبين الأرض والسماء[48].

ويوضح باختين معنى هذا الجنس الأدبي (الأهجية المينيبوسية) قائلاً: «إن هذا الجنس الأدبي هو رواية فلسفية تقوم على اختبار الأفكار عملياً وعبر الجدل الفلسفي لتسليط الضوء عليها من كل الجهات. والقراء يتابعون مغامرات البطل صاحب الفكرة والباحث عن الحقيقة في حركته بين الأرض والسماء، وبين الجحيم والنعيم، وبين أزقة الحواري الضيقة وأولمبوس مهد الآلهة»[49].

وفي ما يلي نجمل خصائص الجنس الأدبي الموسوم بالأهجية المينيبوسية لنجد نقاط الاتفاق واضحة مع النص السردي للمسعدي (حدَّث أبو هريرة قال):

1- حبكة الأهجية المينيبوسية توظّف الشخصيات المبتكرة على نطاق واسع مثل الشخصيات التاريخية والأسطورية والمتخيلة، ومثل تلك الشخصيات المبتكرة نجدها عند المسعدي مثل الشخصيات التاريخية: أبو رغال، والصعاليك، وأبونواس، ورفاق أبي هريرة، وأبو هريرة نفسه، والشخصيات الأسطورية مثل: أساف ونائلة، والشخصيات المتخيلة مثل شخصية ريحانة.

2- استخدمت الأهجية المينيبوسية الخيال المجنَّح لاختبار الأفكار الفلسفية في ظروف غير مألوفة، وهي مجسمة في صورة الرجل الحكيم الباحث عن الحقيقة المطلقة. ومثل هذا تجده في الأحداث الغرائبية التي اكتنفت مغامرات (أبو هريرة) الباحث عن الحقيقة المطلقة.

3- جمعت الأهجية المينيبوسية بين المتناقضات مثل الحوار الفلسفي والحوارات السوقية، وبين المغامرات المتخيلة والمغامرات الواقعية، وبين الأماكن السامية، وبين بيوت الدعارة وأوكار اللصوص في الحانات. وهي أفكار تتماس مع الطبقات الاجتماعية المسحوقة أو التي غابت عنها القيم، وشكلت الطبقة الدونية والدنيا في المجتمع، وصاحب الحكمة، في رحلته الساعية للبحث عن الحقيقة، يصطدم عن وعي بتلك الاجناس المتنوعة من البشر بين أقصى السمو وأقصى الانحطاط. ومثل ذلك نجده عند أبي هريرة في رحلته حيث يصطدم بالقينات وأصحاب الحانات والصعاليك وبائعات الهوى وبأصحاب الدكاكين والسوقة.



مع الرئيس الجزائري الأسبق هوارى بومدين

«حدَّث أبوهريرة» هو الوجه المعاصر لحي بن يقظان باستثناء ملمح العزلة

4- غالباً ما تقدم الأهجية المينيبوسية الحياة مجردة وعارية تماماً من الرتوش والزركشة، والبطل في سعيه ينهل من مختلف المدارس الفلسفية، ومن النظم القيمية السائدة في العالم.ونجد صدى ذلك في التفاصيل اليومية لحياة (أبو هريرة)المليئة بالملذات الحسية والمباهج الجسدية وحب استعباد الآخرين فضلاً عن رؤاه الفلسفية إزاء الوجود الإنساني.

5- غالباً ما تكشف الأهجية المينيبوسية أماكن شبيهة بالجنة وبالجحيم وبالأرض. ومثل ذلك يتكشف في حركة (أبو هريرة) من الصحراء إلى الحانة، ومن جنة الحب إلى جحيم الوحشة، ومن السوق إلى البيت، ومن الأرض إلى البحر، وما يرافق ذلك من وصف بلاغي يعكس فراديس الأمكنة أو جحيمها.

6- وتستحضر الأهجية المينيبوسية الأحوال المختلفة للعقل البشري لتعكس الطبيعة السايكولوجية للبطل الممزق بين رغبات مختلفة ومتناقضة تصل في مرات عديدة إلى درجة الجنون والهذيان وانفصام الشخصية، ونجد صدى ذلك في شخصية أبي هريرة الذي يفقد في مرات عديدة أسلوب التواصل مع الناس فلا يجد من يفهمه ويتفاعل معه.

7- توظف الأهجية المينيبوسية الطقس الكرنفالي للتهكم والسخرية من عقلاء القوم وحكمائهم، كما أنها تشفع ذلك بكرنفالية غرابة الملبس والحركات. وهذه العناصر تشكل جنس الأهجية المينيبوسية الأدبي الذي يتناقض مع الأحداث الملحمية الجادة التي تعظِّم البطولة كفكر مهيمن على الملحمة، وتكرِّس القيم السامية. هي بعبارة أخرى الوجه الساخر للملحمة لأنها تنتهك حرمة الأبطال، وتنال منهم، و(تضحك على أذقانهم) لتفضح أسرارهم وتنتهك المحرَّمات والأعراف السائدة بشكل ساخر ومرير لإبراز فلسفة بطل الأهجية المينيبوسية الذي يمتحن بؤس الحياة للوصول إلى الحقيقة المطلقة. لذلك تختلف المواقف والشرائح الاجتماعية التي يجد البطل نفسه متورطاً فيها. ونجد صدى هنا في نص (حدَّث أبو هريرة قال) بشكل عام ولاسيما في قصة أبي هريرة مع طائر الببغاء(225 وما بعدها) وهي قصة ساخرة فضحت تفاهة وتهالك (أهل الحكمة والأدب) على الملذات، لاسيما وأنه وصفهم بأنهم «لا يسكنون عن ذكر الآخرة، ولا يتبعون الهوى، ولا يشربون إلا ستراً» (226ص). حين دعاهم إلى وليمة يقول عنها (ضربت لهم ألوان الطعام والنبيد الجيد، فجعلوا ينظرون إلى النبيذ ولايجرأون عليه، وهم منكروه عليّ، فقلت: كلكم يشرب فلاحياء في الجماعة، وكنت شربت مع كل واحد منهم على حدة وخلوة) (226) وبعد أن شربوا دعا أبو هريرة صوتاً ليغني خلف ستارة، وظنوا كل الظن بأنه قينة حسناء، وفي حقيقة الأمر لم يكن إلا طائر الببغاء (226ص).

8- تجمع الأهجية المينيبوسية بين المتناقضات في سياقات متسارعة وأحداث مفاجئة كأن يصبح السلطان في ليلة وضحاها عبداً والفقير ثرياً أو العجوز شابة في سياقات غرائبية متناشزة غير قابلة للتصديق. والتحولات داخل الأهجية المينيبوسية صادمة وغير منطقية وغير قابلة للتصديق، ونلمح هذه العناصر في نص (حدَّث أبو هريرة قال) إذ ينتقل البطل في سعيه للبحث عن الحقيقة بين أمكنة مختلفة وفي ظروف غير منطقية وضمن أحداث غرائبية غير قابلة للتصديق وبشكل خاطف وصادم.

9- تجمع الأهجية المينيبوسية بين اليوتوبيا ونقيضتها، وهي توظف الشعر والقصة القصيرة والنص السردي والغناء والرسائل والأخبار والحكايات والنكت والألغاز لتشكيل بنيتها النصية الزاخرة بالتنوع. وفي هنا السياق نجد واضحاً استدعاء المسعدي للنصوص الشعرية ومقتطفات من أخبار العرب، ومن الخطب البليغة، والأمثال، والطرف والملح، والحكايات، والقصص القصيرة التي تناثرت بين جنبي النَص.

10- والأهجية المينيبوسية باستدعائها تلك الأجناس الأدبية، إنما تسعى إلى خلق حوارات بين الأجناس الأدبية المتنوعة من أجل بلورة تعدد الأصوات، وتعدد الرؤى، وتنوع النبرات التي تبعد الملل والرتابة عن النص. وهو - وبحسب باختين - مؤشر من مؤشرات الحداثة النصية، وهو يجد أن النص في مشغلاته الأساسية يشبه تفاصيل النفس الإنسانية بتعدد الأصوات التي تؤثر فيها لتدفعها حيناً أو تدحرها أخرى[50].

وخلاصة القول، فإن المسعدي لم يكتب أهجية مينيبوسية فحسب، وإنما كتب رواية متعددة الأصوات، ووفقاً لباختين الذي ميَّز بين النصوص ذات الصوت الواحد متخذاً من الروائي تولستوي أنموذجاً، وبين النصوص ذات الأصوات المتعددة متخذاً من الروائي ديستوفسكي أنموذجاً، إذ يجد أن الأول قد نجح في أن يتحكم بشخصياته[51] الروائية بشكل حتى إننا نتمكن من أن نسمع صوت تولستوي ممتزجاً بأصوات شخصياته، كما أنه بدا متحكماً بمصائرها، في حين إن ديستوفسكي قد نجحت شخصياته في أن تتحكم بمصيرها، وأن تمتلك نبراً صوتياً مختلفاً عن نبرة صوت المؤلف، كما

أنها امتلكت القدرة في أن تتحكم بمصيرها[52].وحين نقيس هذا المنظور على نص (حدَّث أبو هريرة قال) فإننا نجد أن المسعدي قد جمع بين النمطين في منجزه السردي إذ جعل منه نصاً متعدد الأصوات[53] - وفقاً لباختين - إلا أن صوته بقي مهيمناً على صوت شخصياته، وإن تنوعت نبراتهم، كما أن وجهه بقي ماثلاً نلمحه خلف شخوص عمله السردي وبشكل ينمّ عن أن (أبو هريرة) لم يكن إلا المسعدي نفسه في رحلته للبحث عن المعرفة والحقيقة المطلقة.

---

* كاتب الدراسة أ.د. الكسندر كينش .. قسم الدراسات الشرق أوسطية جامعة ميتشغان - آن آربر .

* المترجمة د. وجدان الصائغ .. قسم الدراسات الشرق أوسطية - جامعة ميتشغان - آن آربر.

الهوامش

1- محمود المسعدي، (حدَّث أبو هريرة قال)، دارالجنوب للنشر، الطبعة الثالثة، تونس 1989، ص 11، ص13، ص16. وينظر أيضاً : المسعدي (محاضرة للمؤلف في الأدب عامة وأدبه خاصة)،الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، دار الجنوب للنشر،تونس 2002، ص90 -ص92 ومابعدها.

2- : المسعدي، محاضرة، ص111.

3- : حدَّث أبو هريرة، ص40.

4- Arthur Bobcock, The New Novel in France (Twayne Publishers: New York, 1997), p. 13 and Frantz Johansson (ed.), Robbe-Grillet, la déconstruction du roman (Paris:CNED, 2010), passim.

5- Bobcock, The New Novel, pp. 16-17.

6- Frantz Johansson, “Situation du nouveau roman,” in Frantz Johansson (ed.), Robbe-Grillet, la déconstruction du roman, pp. 24-25 and Bobcock, The New Novel, pp. 2, 12-13.

7- طبقت مبادئ الرواية الجديدة في أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات، انظر على سبيل المثال كتاب بابكوك (الرواية الجديدة) المنكور آنفاً، ص1 - ص10، ومقال جوهانسون (وضع الرواية الجديدة) المنكور انفاً، ص17 - ص18. بينما تم الانتهاء من كتابة نص (حدث أبو هريرة قال) في عام 1939،ينظر : مقدمة توفيق بكار، المرجع نفسه، ص40.

8- : Mohamed-Salah Omri, Nationalism, Islam and World Literature: Sites of Confluence in the Writings of Mahmud al-Mas‘adi (Abingdon, Oxon and New York: Routledge, 2005) , pp. 105-107.

9- كما لاحظ روبن اوستلن أن معظم أعمال المسعدي الأدبية وبضمنها نص (حدَّث أبو هريرة قال) كانت مكتوبة قبل أن تنتشر الوجودية الفرنسية وقبل أن تصبح أعمال الوجوديين الفرنسيين ذائعة الصيت، ينظر :

Robin Ostle, “Mahmud al-Mas‘adi and Tunisia’s ‘Lost Generation’,” Journal of Arabic Literature,” vol. 8 (1977), pp. 163-164.

10- كما أشار المسعدي إلى ذلك بنفسه في مقاله الموسوم : (محاضرة) المنكور آنفا، ص103

10- Omri, Nationalism, p. 105.

12- نفسه الفصل الرابع

13- : Mohamed-Salah Omri, “Interview with Mahmud al-Mas‘adi,” Comparative Critical Studies, vol. 4/3 (2007), p. 436

14- Ostle, “Mahmud,” p. 154

15- Omri, “Interview,” p. 438.

16- المسعدي، أبو العتاهية كما يراه صاحب الأغاني، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، ص29 وقارن :حدَّث أبو هريرة، ص12 وص38

17- المسعدي، أبو العتاهية كما يراه صاحب الأغاني، ص 29

18- المسعدي، محاضرة، ص92-90

19- Ostle, “Mahmud,” pp. 153-154.

20- - See, e.g., Gabriel Marcel, Tragic Wisdom and Beyond, trans. by Stephen John and Peter McCormick (Evanston: Northwestern University Press, 1973), pp. xxx1-xxxii and 33-44; Sam Keen, “The Development of the Idea of Being in Marcel’s Thought,” pp. 136-140 and Otto Friedrich Bollnow, “Marcel’s Concept of Availability,” pp. 177-185, both in Paul Arthur Schlipp and Lewis Edin Hahn (eds.), The Philosophy of Gabriel Marcel (La Salle, IL: Open Court, 1984).

21- - David Gouvens, Kierkegaard as Religious Thinker (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), p. 10.

22- - Julia Watkin, Kierkegaard (London: Geoffrey Chapman, 1997) p. 28.

23- المرجع نفسه، ص 67

24- Quoted in Simon Podmore, Kierkegaard and the Self Before God (Bloomington: Indiana University Press, 2011), p. 56.

25- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

26- - ينظر على سبيل المثال : الكسندر كينش، الإسلام والمنظور التاريخي، نيو جرسي، الولايات المتحدة الأميركية،2011، ص275-272

27- - ويرد في هذا السياق سيرة (حنين بن اسحاق) و(الترمذي الحكيم) و(مؤيد الشيرازي) و(ابن العديم) وسواهم، ينظر للاستزادة.

James Reynolds (ed.), Interpreting the Self: Autobiography in the Arabic Literary Tradition (Berkeley: University of California Press, 2011).

28- - Friedrich Nietzsche, Thus Spoke Zarathustra. A new translation by Graham Parkes (Oxford: Oxford University Press, 2005), p. 11.

29- - See, for instance, James Luchte (ed.), Nietzsche’s Thus Spoke Zarathustra (London and New York, Continuum, 2008), p. 3.

30- - Yunus Tuncel, “Zarathustra in Nietzsche’s Typology,” in James Luchte (ed.), Nietzsche’s Thus Spoke Zarathustra, p. 54.

(): This word is translated as “Overhuman” in Graham Parkes’ translation of Thus Spoke Zarathustra quoted above.

31- ينظر على سبيل المثال : (حدَّث أبو هريرة)، ص 69 - ص72 وص 80 - ص 86 وص 125 - ص126 وص118 - ص119.

32- نفسه، ص 153 -ص155.

33- نفسه، ص 95. وينظر أيضاً : ص75، ص117.

34- نفسه، ص 137.

35- المسعدي، محاضرة، ص 88، ص131 وماتلاها.

36- ينظر الهامش السابق

37- المرجع نفسه، ص87 - ص88

38- Ibn Sina, “Hayy ibn Yaqzan, Living Son of the Awake,” trans. by Henri Corbin, in Seyyed Hossein Nasr and Mehdi Aminrazavi (eds.), An Anthology of Philosophy in Persia, (New York and Oxford: Oxford University Press, 1999), vol. 1, pp. 260-268.

39- A.M. Goichon, “Hayy b. Yakzan,” Encyclopedia of Islam, Second edition, online edition: HYPERLINK “http://www.brillonline.nl” http://www.brillonline.nl and J. Christopher Bürgel, “‘Symbols and Hints’: Some Considerations Concerning the Meaning of Ibn Tufayl’s Hayy ibn Yaqzan,” in Lawrence I. Conrad (ed.), The World of Ibn Tufayl (Leiden: E.J. Brill, 1996), p. 130.

40- ينظر الهامش السابق

41- بالنسبة للأساطير العربية التي تخص أبا رغال المنتمي إلى قبيلة ثقيف، ينظر: س.أ.بونابكر، أبو رغال،دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الثانية، النسخة الإلكترونية. (HYPERLINK “http://www.brillonline.nl” http://www.brillonline.nl)

42- حدَّث أبو هريرة، ص203 - ص 214

-43 Omri, Nationalism, p. 124.

44- بالنسبة للتعريفات المختلفة للجنس الأدبي الذي تنتمي اليه قصة حي بن يقظان لابن طفيل فقد عرف تعريفات مختلفة فمنهم من وجد فيها قصة تربوية تعنى بتشكل النفس البشرية ومنهم من وجد فيها السيرة الذاتية أو رحلة مجازية أو رسالة فلسفية كما أشارت إلى ذلك سمر عطار في كتابها (الجذور المهمة للحركة التنويرية الأوروبية) لكسنجتون بوكس،لنهام 2007، ص113 -ص 122.

45- Bürgel, “‘Symbols and Hints’,” p. 132.

46- حدَّث أبو هريرة، ص 232

47- تأتي تسمية هذا الجنس الأدبي بالأهجية المينيبوسية من اسم الفيلسوف الساخر مينيبوس (القرن الثالث قبل الميلاد) وهو من مدينة جدارا(أم قيس حالياً) التي تقع جغرافياً ضمن الأردن. وهذا الجنس الأدبي هو عبارة عن محاكاة للأعمال الإبداعية العظيمة مثل الملاحم والمسرحيات التراجيدية لإعادة صياغتها بغية السخرية من أبطالها وتقديمها قشور الأشياء لاجوهرها، كما أنها تقوم بالمزج بين الأجناس الأدبية الشعرية والنثرية.ينظر:

M. M. Bakhtin, Sobranie sochinenii (Moscow: Russkie slovari, 2002), vol. 6, p. 127; for an English paraphrase of Bakhtin’s key ideas see Sue Vice, Introducing Bakhtin (Manchester and New York: Manchester University Press, 1997), p. 81

48 - Vice, Introducing Bakhtin, p. 82.

Bakhtin, Sobranie, p. 130; Vice, Introducing, p. 128

49- بعد قراءتي للأصل الروسي لباختين أضفت بعض الأفكار والعبارات التي سقطت من ترجمة المترجمة الإنكليزية سيو فايس لباختين من اللغة الروسية إلى اللغة الإنكليزية، ينظر الهامش السابق.

50- Bakhtin, Sobranie, pp. 128-134; Vice, Introducing, p. 128-129

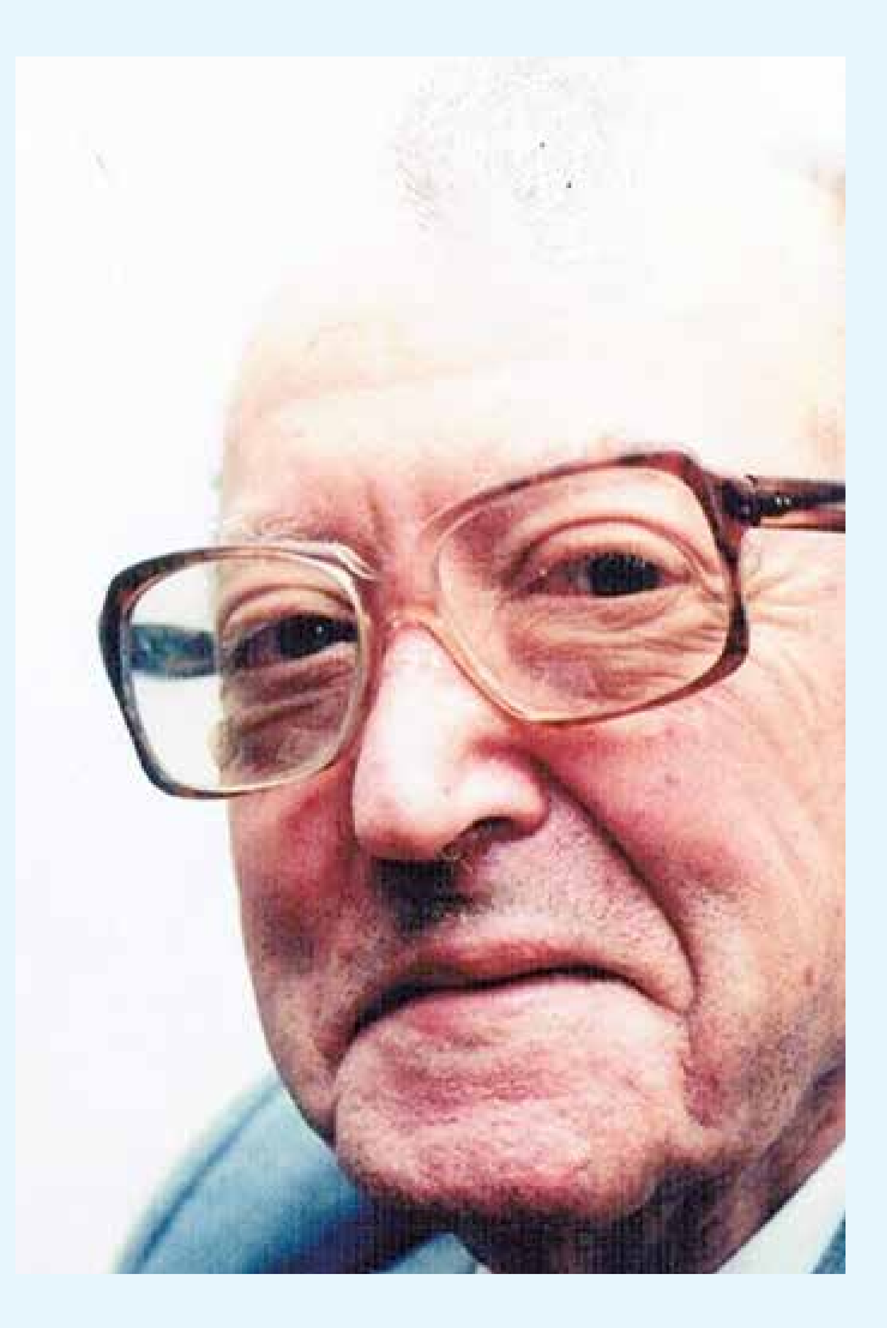
51- Vice, Introducing, p. 112.

52- Bakhtin, Sobranie, pp. 10-13 et passim

53- بشأن تاثير ديستوفسكي على المسعدي - ومن خلال إقرار المسعدي نفسه - ينظر: محمد صلاح العمري، مقابلة مع محمود المسعدي، دراسات نقدية مقارنة، المجلد الثالث والرابع، ص435. كما ينظر : المسعدي، نظرة في الأدب ومذاهبه، ص60.وينظر أيضاً : المسعدي، محاضرة، ص 102.

مسرحية السُدْ أو ملحمة الاحتفاء بالإنسان

محمد الغزي



قال طه حسين في مقالة دارت حول مسرحيّة السد لمحمود المسعدي نشرها بجريدة الجمهورية في 27 فبراير 1957: «إنّها قصّة تمثيليّة ولكنّها غريبة كلّ الغرابة كتبها صاحبها.. لتقرأ لا لتمثّل ولتقرأ قراءة فيها الكثير من التفكير والتدبّر والاحتياج والمعاودة والتكرار وحسبك أنّي قرأتها مرّتين ثمّ احتجت إلى أن أعيد النظر قبل أن أملي هذا الحديث».. فهذه المسرحيّة من الأدب «الجدّ العسير» حسب عبارة عميد الأدب العربي وهو الأدب الذي يستدعي طول التأمّل والنظر.

ثمّ يلتفت إلى مضمون المسرحيّة فيراه مزيجاً عجيباً من «تفكير العقل وتوثّب الخيال»، فالمسعدي من الكتّاب الذين ألغوا الحدود بين الأجناس إذ جعل عمله فضاء تتداخل فيه صيرورة القصّ مع كينونة الشعر..غير آبهٍ بالقوانين التي تجعل كل جنس أدبيّ مستقلاًّ بنفسه غير مفتقر لغيره..ثم يشير طه حسين إلى تشرّب المسرحيّة لأسطورة سيزيف التي أعاد كتابتها الأديب الفرنسيّ المعروف «ألبير كامو» بعد أن ضمّنها مواقفه الوجودية.. فالمسعدي رأى الحياة، مثله مثل البير كامو، دون غاية معروفة تجري إليها أو حكمة قريبة تهتدي بها.. «وليس للإنسان إلاّ أن يكتفي بنفسه ولا يبحث عن حكمة وجوده ولا عمّا وراء حياته لأنّه لن يظفر بشيء».

هذه القراءة الثاقبة إنّما كانت من القراءات الأولى التي وجّهت كل

القراءات التي جاءت بعدها وأمدّتها بالمفاتيح الضروريّة للدخول في فضاء هذه المسرحيّة الغامضة وفك بضعة من ألغازها..بل ربّما ذهبنا إلى حدّ القول إلى إنّ القراءات التي كتبت بعدها لم تكن إلاّ حواشي لها تشرح ما جاء مضمراً فيها. ولم يغيّر استدراك المسعدي على تأويل طه حسين شيئاً من قيمة هذه القراءة، فكل النقاد ظلّوا عيالاً عليها يعيدون، بطرائق شتّى، مواقفها وتأويلاتها. والحال أنّ الكثير من معانيها كان قد أشار إليها، قبل طه حسين، الكاتب التونسيّ الشاذلي القليبي، لكنّ النقاد ظلّوا يسترفدون مقالة طه حسين يدعمونها، حيناً، ويعترضون عليها حيناً آخر.





السد .. الكتاب وملصق أحد عروضها

من اليأس إلى البأس

في «منجردٍ جبلٍ حزيزٍ أخشبَ غليظٍ، نباته كالإبرِ وأرضهُ ظمأى وغبارُه كثيرٌ وسماؤه صفراء» تبدأ أحداث هذه المسرحيّة/الرواية، كلّ ما وضعه الكاتب فوق الخشبة يلوّح للجدب والموت عطشاً. ثمّة، في هذه الأرض، ما يذكّر القارئ، في نظر عيسى الناعوري، بقصيدة الأرض الخراب وبأناشيدها الخمسة للشاعر ت - س-إليوت.فلا شيء غير العقم والقحط والجدب، لا شيء غير الموت يستبدّ بالنفوس والأرواح.ولكن رغم وجوه التشابه، وهي كثيرة، تجمع بين عمل المسعدي وقصيدة الشاعر الإنجليزي ثمّة وجوه اختلاف وافتراق تباعد بينهما. فإذا كان إليوت يصوّر، في قصيدته، يأسه من إمكان الانتصار على القحط،حتى أنّه عدّ نيسان،شهر الخصب والنماء، أقسى الشهور، فإنّ المسعدي يصوّر، من خلال كلّ مشاهد المسرحيّة، إيمان غيلان بالجهد يعيد صياغة الطبيعة والإنسان. لهذا أصرّ هذا البطل الملحمي على إقامة سدٍّ يحبس الماء مردّداً: «نعم سننشئ ونخلق، سنعلّمُ هذه الأرضَ الشجاعة والعقل والبأس والشدّة ونهزُّ أهلها هزّاً حتّى يتوبوا من الهزالِ والجبنِ وكرهِ المياه وحبّ القحط ويعرضوا عنها وسنرسل فيهم كلامنا وروحنا سيلاً جحافاً حتّى يعلموا قوّة الروح..».

يبدو غيلان، مثل كلّ الأبطال الرومانسيّين، نبيّاً مخصوصاً برسالة. ومثل كلّ الأنبياء الرومانسيّين لا يلتقط علامات المطلق وإشاراته فحسب وإنما يلتقط صوت التاريخ ونداءه أيضا. والمتأمّل في مسرحيّة السدّ يَلْحَظُ أنّ أحداثها موصولةٌ بلحظة زمنيّة محدّدة تشهد لها حيناً وعليها حيناً آخر؛ وقد تبسّط طه حسين في الحديث عن تلك اللحظة وعدّ المسرحيّة صادرة عنها، لكنّ المسعدي وهو يصوّر، على نحو رمزيّ تلك اللحظة، يعمد إلى شقّ القشور عنها لينْفُذَ إلى الباقي في باثرها والدائم في متحوّلها.. بحيث تصبح تلك اللحظة مستقرّ كلّ الأزمنة.

في شخصيّة غيلان بعض من شخصيّة بروميثيوس. هذا الإله اليوناني الذي أسّس الحضارة بثمن الألم المرّ، على حدّ قول ماركوز، لكن إذا كانت النار هي هبة بروميثيوس للإنسان تتيح له أن ينافس الآلهة، فإن الماء هو هبة غيلان لأهله تتيح لهم القدرة على نحت كيانهم..الماء بوصفه علامة الخصب والنماء وبوصفه أيضاً علامة الحركة والتحوّل والتنقّل المستمرّ من حال إلى حال وبوصفه خاصّة رمزاً لاستئناف رسالة الإنسان في التاريخ..رسالة القوّة تمكّنه من مسك الطبيعة من قرنيها من أجل إخضاعها لمشيئة الإنسان.

كل النقاد ظلوا عيالاً على رؤية طه حسين للمسرحية الغامضة

تتويج الخيال على عرش الواقع

لكن غيلان وهو يقدم على هذه المغامرة، مغامرة بناء السدّ، في محيط يقدّس القحط ويحتفي بالعطش، ظلّت تتنازعه قوّتان اثنتان: قوّة الشكّ وقوّة الإيمان. القوّة الأولى مثلتها ميمونة التي كانت تصدّه عن بناء السد وتدعوه إلى أن يبقى مجرّد إمكان، مجرّد حلم يراود النفوس من غير أن يتحقّق. لهذا ما انفكّت تحذّر غيلانَ قائلة:«إنّكَ إذا أتممْتَ الفعلَ وأنهيتهُ فقدْ قتلتَهُ فليبْقَ هذا السدُّ غيرَ تامٍّ يا غيلان دعه بلا نهاية»..أما القوّة الثانية



محمود المسعدي .. ظاهر وباطن النصوص

فقد مثّلتها ميارى التي كانت بالخيال والطيف أشبه.فهي كرفيف الريح، أو كالغمامة، تقبل على غيلان «فكأنّها تهمّ أن تنوب عليه أو تتلاشى فيه».. تتوق هذه المرأة /الحلم، في كلّ المشاهد، إلى الذّرى، تسعى إلى الانسلاخ عن الأرض والارتفاع عاليا إلى السماء «كالطير الغراسي».. هاتان القوّتان لا توجدان خارج غيلان، كما يقول ظاهر النصّ، وإنّما توجدان داخله إنّهما تمثّلان النفس الإنسانيّة في ضلالتها وهداها، في يقينها وارتيابها، في قوّتها وعجزها.

يقتفي غيلان أثر ميارى متحدّياً «صاهبّاء» إلهة القحط، ومريديها من أمثال ميمونة، ويشرع في بناء «السدّ». لكنّ عراقيل كثيرة تعترض سبيله، وترجئ قيام السدّ. منها سرقة آلاته، وموت نصف رجاله أصيبوا بالحمّى، وانفجار أعلى السدّ بعد أن تراكم فيه الماء..لكنّ غيلان ظلّ مع ذلك يبشّر بالسدّ يرتفع حتّى يطاول السماء.سدّ يجسّد أحلام جيل كامل يريد إقامة عالم جديد على أنقاض عالم قديم.

مرحلة الاتحاد والحلول

في آخر عشيّ، بعد عشرة أشهر من بدء الأحداث، يكتمل السدّ ويرتفع وسط الأراضي المجدبة غير أن الطبيعة تثور فجأة وكأنها تريد الانتقام من غيلان الذي أراد ترويضها ولجم فوضاها. فيجتمع «الماء والريح والبرق والجبل والرعد والظلمة والغيظ والنقمة..فإذا الأرض والماء والريح عجينٌ والرّعد والبرق».. فينهار السدّ فيما يرتفع صوت غيلان يخاطب ميارى:«لنرتفعْ برأسيْنا ولنفتحنْ لهم في السماء باباً»..ثمة سراج منير يدعوهما «زجاجٌ صفاءٌ وعزمٌ وأمنيةٌ» هكذا يرتفع الحبيبان «وقد طارت بهما العاصفة» فإذا بغيلان يبلغ آخر المقامات التي تدرّج فيها خلال فصول المسرحيّة وهو مقام الاتحاد والحلول. الاتحاد بعناصر الطبيعة، والحلول في الكون، فالسدّ قد انهار لكنّ غيلان واصل عروجه إلى السماء، أي واصل عروجه إلى مملكة الروح. وهذا ما أشار إليه المسعدي حين تحدث عن غيلان يأبى «إلا أن يكون مثال الإنسانية الباسلة المتجاوزة لحدودها المتسامية إلى الوصول والاتحاد الآخذة نفسها بهذا الضرب من التصوّف». فانهيار السدّ لم يكن خاتمة المسرحيّة وإنّما كان فاتحة أخرى لها ممكنة وإن جاءت في آخر المسرحيّة، كان كوّة مفتوحة على بارقة ضوء تتراءى في البعيد.

بطولة اللغة

نجد في هذه المسرحيّة شخصيات كثيرة تقتسم،عبر فصولها، غنائم البطولة مثل غيلان وميمونة وميارى.. لكن أهمّ الشخصيّات وأولاها بالنظر هي اللغة. هذه اللغة التي تشدّ القارئ إليها بوصفها صوراً تبدهه لغرابتها، بوصفها إيقاعات وأجراساً تخاطب منه جارحة السمع كما هو الحال بالنسبة إلى الأخبار القديمة، بوصفها مصدراً جمّا للإيحاءات تجعل القراءة تيهاً لا يقف عند حدّ معلوم.لغة تحيل على أزمنة أدبيّة كثيرة، بعضها يلوّح لمقابسات التوحيدي وبعضها لطواسين الحلاّج، وبعضها لأخبار الإصفهاني، وبعضها الآخر يشير إلى الأدب الوجودي، والشعر الرمزي، والكتابة السورياليّة. هذه الأزمنة تحيا،على تقاذف المسافات بينها، في هذه المسرحيّة، في كنف العافية.. وربّما استدعت هذه المسرحيّة، في الكثير من فصولها، الشعر تغتني من رموزه واستعاراته. فالمسعدي لا يرى للأجناس قوانين تسيّجها.كلّ جنس يمكن، في أيّة لحظة، أن ينفتح على جنس آخر ليسترفده ويرفده في آن.. سقوط هذه الأسيجة هو الذي جعل هذا العمل مزيجاً من الرواية والمسرح والقصّة والشعر في آنٍ واحد.

كثيراً ما تجف منابع الإلهام أو يصاب الكاتب بالعجز في شيخوخته، لكن من النادر أن يعلن كاتب اعتزاله، وقد فعلها فيليب روث وأعلن توقفه عن الكتابة، وتبعه بول أوستر في حوار أجري معه مؤخراً قال فيه إنه سيتوقف يوماً ما عن الكتابة.

فيليب روث بعد قرار التنحي:

عرفت العديد من الهزائم لكنني حاولت

تقديم وترجمة - عبده وازن

عندما أعلن الروائي الأميركي فيليب روث على عتبة الثمانين من عمره، عزمه على التوقف عن الكتابة نهائياً، من أجل الخلود إلى استراحة هي أشبه باستراحة «الجندي» الذي أمضى أكثر من خمسين عاماً يقاتل على «الجبهة»، ظنّ أصدقاؤه وقراؤه أنّ في الأمر مزحة تشبه المزحات التي طالما عرف بها. فهذا الروائي الكبير (مواليد 1933) عاش معظم سنيّ حياته مكبّاً على الكتابة والقراءة، جاعلاً منهما الرديف الوحيد للحياة. ويدل على هذا الانهماك الأدبي الطويل والعميق، النتاج الهائل الذي يناهز الخمسين كتاباً هي في معظمها من الروايات.

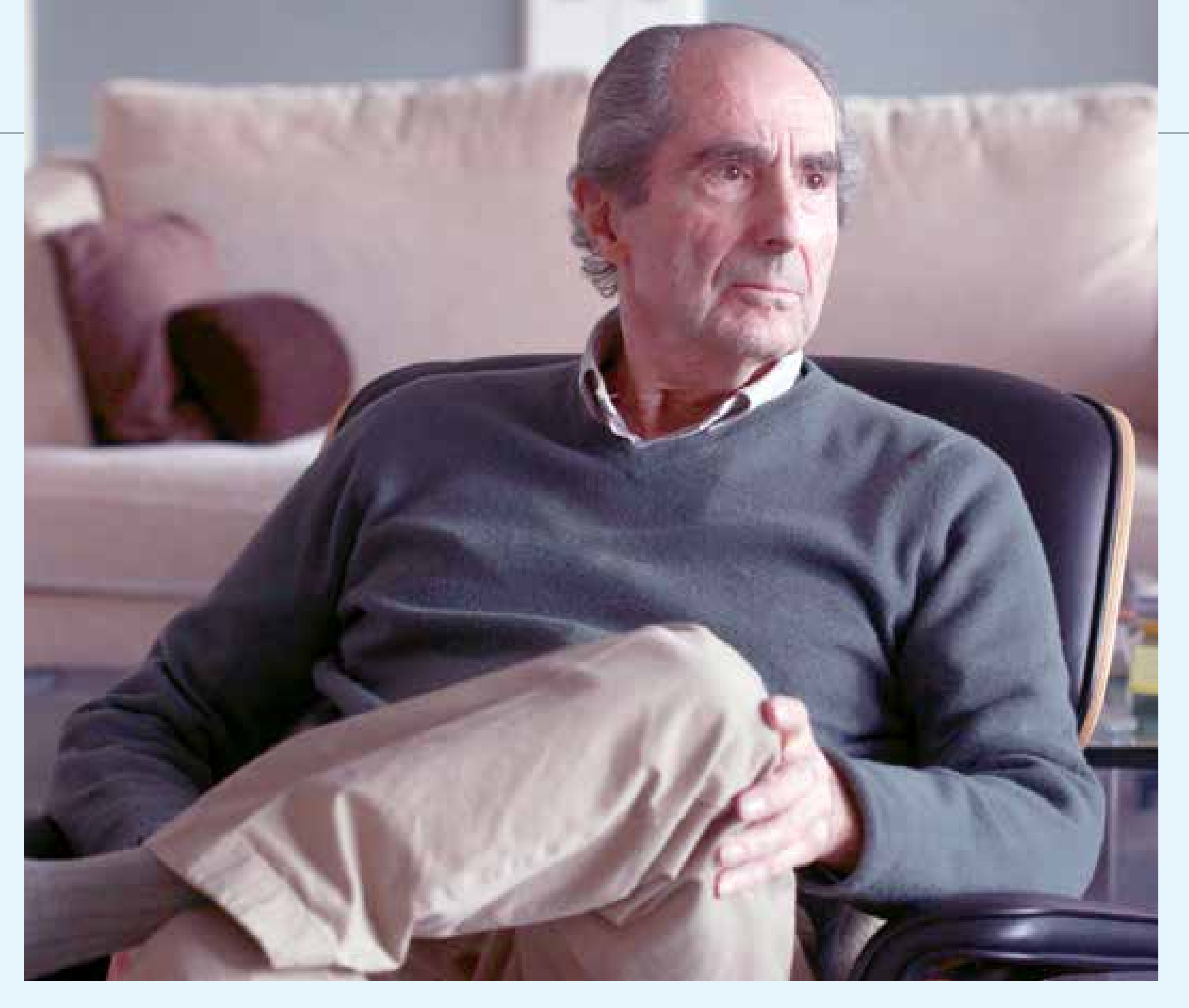
أعلن روث هذا القرار غداة إصداره روايته الأخيرة «نيميسيس» (Némésis). ومعروف أن «نيميسيس» هي إلهة الانتقام في الحضارة الإغريقية وهي أيضاً كلمة شائعة في الولايات المتحدة الأميركية وتعني القدرية التي لا يمكن الإنسان أن يتخلص منها. ولعل الشخصية الرئيسية في الرواية، باكي كانتور، تواجه هذه القدرية متمثلة في مرض شلل الأطفال أو هنا ما يظنه قارئ الرواية للوهلة الأولى. أما أحداث الرواية فتقع في السنة الأخيرة من الحرب العالمية الثانية وتحديداً في مدينة نيويورك (Newark) مسقط رأس فيليب روث.

البطل الذي يدعى باكي كانتور شاب في الثالثة والعشرين من عمره، أستاذ للرياضة وبطلٌ في السباحة والغطس، لكنه ليس كسائر الأبطال، فهو شخصٌ يؤمن بالواجب الذي علمه إياه جدّه، الذي تربّى على يده بعد وفاة أمه، والرجولة بنظره تكمن في تحمّل المسؤوليات التي تقع على عاتق الإنسان. وعندما ينتشر مرض شلل الأطفال القاتل في مدينته حاصداً الصغار والكبار، يحل نوع من الهستيريا الجماعية والخوف على سكان نيويورك بعد فشل التدابير الاحترازية للقضاء على هذه العدوى. وكان لا بدّ من أن يأخذ باكي على عاتقه مهمة السهر على سلامة تلاميذه والاهتمام بالأهالي الذين فقدوا أولادهم. يرفض باكي في البداية الالتحاق بحبيبته مارسيا ستاينبرغ التي تعمل في مخيّم للأطفال في منطقة بعيدة من العدوى، لكنه يستسلم أخيراً لرغبتها ويلتحق بها. ولكن سرعان ما يبدو فرار باكي من قدره فراراً وهمياً. فالعدوى تلحق بباكي إلى المخيّم، قبل أن يتبيّن له أنه هو من أتى بها. وبرغم إفلاته من الموت فهو يصاب بالشلل فيقطع علاقته بحبيبته ليحررها من عبء الاهتمام به ويستسلم لحياة ملؤها التعاسة والوحدة.

هنا ترجمة لمقاطع طويلة من حوار أجرته الكاتبة الفرنسية جوزيان سافينيو مع فيليب روث ونشرته صحيفة لوموند الفرنسية في عدد خاص أفردته لهذا الروائي الأميركي الكبير.

■ متى قررت إعادة قراءة كتبك؟

- خلال السنوات الثلاث الأخيرة، لم أكتب عملاً روائياً أو قصصياً. لم أكتب إلا أموراً لكاتب سيرتي، بعض المعلومات الأرشيفية. إذا وقعت على وثيقة أو رزمة ملاحظات أو رسالة، وقد وجدت منها المئات، عليّ أن أشرح له ما تعنيه



هذه الوثائق، وعما تتحدث، وفي أية ظروف رأت النور، ومن هم هؤلاء الأشخاص الذين تتحدث عنهم. لم أعد أكتب إلا أشياء من هذا النوع. إنها كتابة تفسيرية، مثل تقرير الطبيب الشرعي تقريباً، وهذا أسهل بكثير من الكتابة السردية. لا أكتب إلا بدفعة أولى، لم يعد هناك كل تلك الكتابات التي لا نهاية لها والتي ننغمس فيها من أجل كتابة رواية، ولا الشك الذي يصاحبها. هذا هو ما يشغل وقتي، تنظيم كل ما يمكن أن يفيد في توثيق حياتي من أجل توفير مادة أساسية لكاتب سيرتي. لم أعد أريد كتابة روايات، لقد اكتفيت بعد خمسين سنة من المعارك. لم أعد أريد أن أكون عبداً لمتطلبات الأدب ودقته. لقد تخلصت من «سيدي» وصرت أتنفس بحرية. قبل ثلاث سنوات، عندما توقفت عن الكتابة، قررت أن أكون حراً، الأمر الذي أتاح لي منذاك إعادة قراءة الروائيين الذين أحببتهم في شبابي، مثل دوستويفسكي وتورغينيف وكونراد وهمينغواي وتشيخوف.

■ وكافكا؟

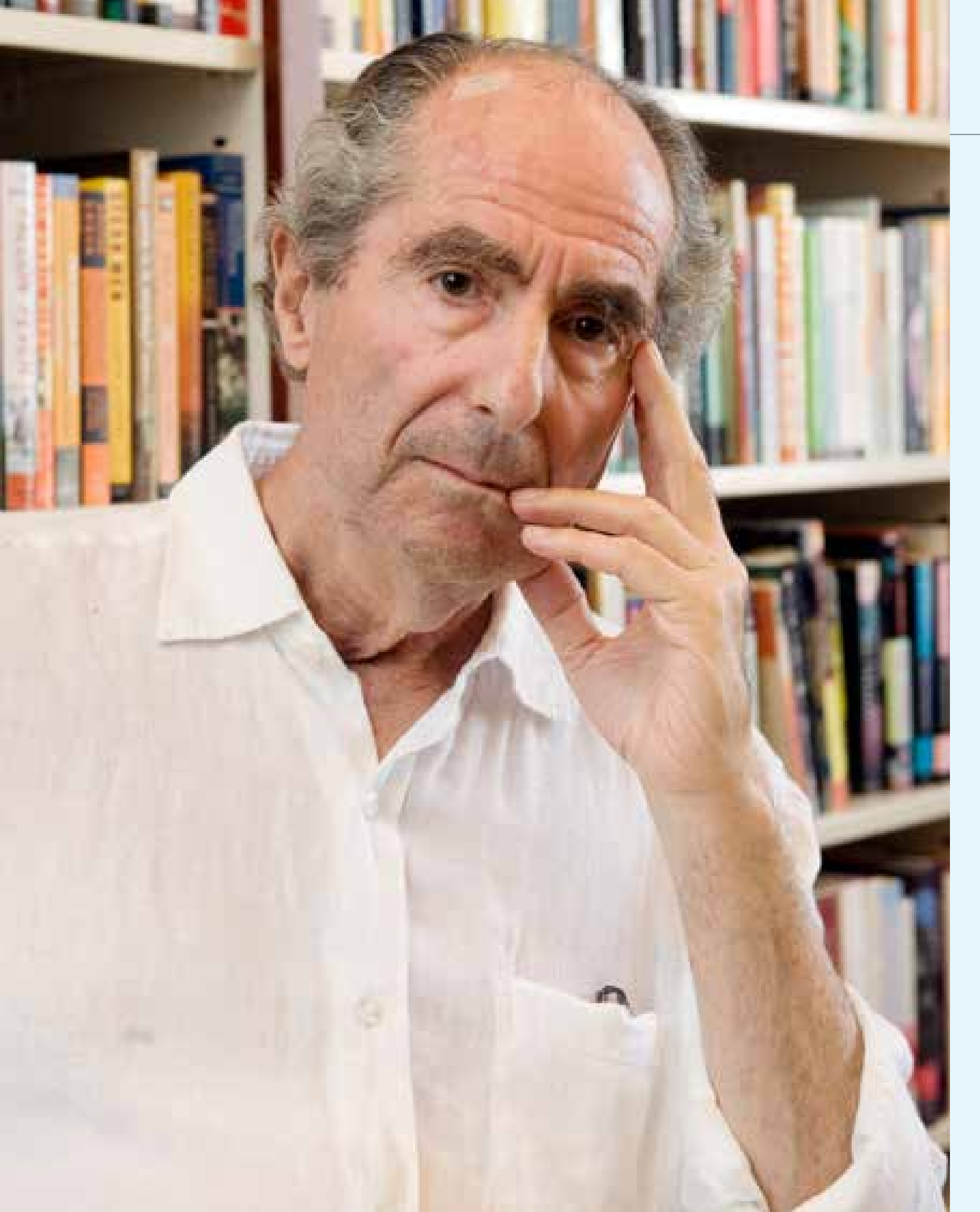
- قرأت ما يكفي من كافكا في حياتي. لقد أكتفيت منه في السبعينيات من القرن الماضي، قرأته ودرسته وعلمته ثم أعدت قراءته كاملاً. وبعدما أعدت قراءة كتّابي المفضلين، قلت في نفسي إن الوقت حان لإعادة قراءة كتبي الخاصة.

■ تريد إذن ترك الحلبة منتصراً؟

- آه، لقد عرفت عدداً غير قليل من الهزائم. لكنني أيضاً بذلت قصارى جهدي مع ما كان لديّ.

■ لنتحدث عن كتاب استثنائي لديك هو «عملية شيلوك» وعن لعبة الهوية مع رديف يدعى أيضاً فيليب روث.

- كما تعرفين، لست الوحيد الذي فتن بقصص الرديف (أو القرين). هناك القصة الطويلة لدوستويفسكي «الرديف»، وهناك «الخطف» لكونراد، و«الدكتور جيكل والسيد هايد» لستيفنسون وروايات أخرى كثيرة. لكنني كنت أفكر أن أصنع ممن لديه رديف شيئاً آخر غير مجرد شخصية روائية بسيطة. أعطيته هويتي. الشخصية التي تلتقي رديفها في الحياة هي أنا. قلت لنفسي إنني بتصرفي بهذه الطريقة يثرى خيالي، وربما تصير الأشياء حية أكثر، وأعتقد أن هذا ما حصل. وفي هذا الكتاب، حيث أظهر في وقت واحد شخصاً آخر باسمي الحقيقي، وحيث نحن شخصان لا يفترقان، أعطيت «شخصيتي» خصائص ليست لي، ومن أجل حض هذا الشخص على التحرك، أعطيته دوافع ليست لي، وأيضاً لقاءات كثيرة غريبة لم تحصل أبداً، وتصرفت خلالها أحياناً بطريقة مخجلة، ولكن في الواقع، إنها ظروف لم أواجهها قط. لقد ضمّنت هذا الكتاب أيضاً شخصيات أخرى مبتكرة، وأحداثاً هدفها نشر الغموض وتطورات غير متوقعة إطلاقاً. الحدث المحوري كان تعرضي لهجوم من «رديف» مليء بالجرأة يحمل اسمي، وتورطي على نحو خطير مع هذه



النسخة الجسدية الطبق الأصل مني والتي يبدو فسادها وجنونها وقوتها بلا حدود. بطلي، ليس فيليب روث الآخر فحسب، ولكن فيليب روث الحقيقي، هو أحد أبطال سيناريو غير محتمل، أو يجدر بي القول إنه يشارك في مباراة عملاقة للمصارعة. أحب كثيراً الجانب المجنون قليلاً في هذا الكتاب.

لماذا تقول إنك ألفت كتباً عدة، بما فيها «نيميسيس» و«المؤامرة ضد أميركا» حول فكرة الخوف؟

- لماذا لا تطرحين هذا السؤال على كافكا؟

لو رزقت بأولاد هل كنت لتنصحهم بألا يصيروا كتاباً، مع أنك رغبت أنت في أن تصير كاتباً؟

- عندما نقرر أن نصير كتاباً لا نكون نملك أدنى فكرة عن نوع العمل الذي الذي تمثله الكتابة. عندما نبدأ، نكتب عفوياً، انطلاقاً من خبرتنا المحدودة جداً عن العالم غير المكتوب والعالم المكتوب. نحن مفعمون بالحيوية السانجة. «أنا كاتب»، إنها فرحة من نوع القول: «لديّ عشيقة». لكنّ العمل يوماً بعد يوم طوال خمسين سنة- سواء من أجل أن يصير المرء كاتباً أو عشيقة- هو مهمة شاقة، وأبعد من أن يكون من أكثر النشاطات متعة للإنسان.

هل أنت سعيد بهذا القرار؟

- طبعاً. أنتمي إلى جيل من الكتّاب الأميركيين المولودين في ثلاثينيات القرن الماضي. وصلنا بعد همينغواي، وغوستاف فلوبير والعمق الأخلاقي لجوزف كونراد، والتآليف الجليلة لهنري جيمس. وكنا مقتنعين بأننا نعانق مهنة مقدسة. كان الكتّاب الكبار بالنسبة إلينا أولياء المتخيل . وأنا أيضاً أردت أن أكون قديساً.

عموماً، عندما يقرر الكتّاب التوقف عن الكتابة لا يعلنون ذلك، بعكسك أنت.

- لا يريدون أن نعرف أنهم توقفوا عن الكتابة، وأن سحرهم لا يعمل. لم أنذهب أنا أيضاً لإعلان قراري على السطح. لقد أتت سيدة شابة لإجراء مقابلة معي لمجلة فرنسية. وفي نهاية الحديث سألتني: «على ماذا تعمل حالياً»؟ فأجبتها: «على لا شيء إطلاقاً»، فقالت: «لماذا؟»، فقلت : «أعتقد أنني انهيت (عملي)». ولا شيء أكثر من ذلك. لم تكن لديّ النية في الإدلاء بتصريح هدفه إثارة حال من الهذيان. لقد أجبت بصراحة على سؤال مباشر طرحته عليّ صحافية جيدة. وبعد ذلك بأشهر، وقع عدد قديم من المجلة بين يدي صحافي متحمس في الولايات المتحدة، إذ كان عند الحلاق يقص شعره، فنشر الخبر الذي ترجم على نحو سيئ عبر غوغل بلغة إنكليزية مضحكة.

ألا تعتقد أن هذا الأمر أثار تعليقات كثيرة؟

- لا.

هل قلت فقط إنك ستتوقف عن كتابة الأعمال السردية؟

- في أي حال، لم أعد أكتب قصصاً أو روايات، هذا أكيد. وكما سبق لي أن قلت لك، أكتب صفحات وصفحات من التعليقات لكاتب سيرتي، ولكن هذا ليس سرداً. ولا يمكن أن يكون كذلك. ليس هنا أية كآبة.

«أنا كاتب»، إنها فرحة من نوع القول: «لديّ عشيقة». لكنّ العمل يوماً بعد يوم طوال خمسين سنة- سواء من أجل أن يصير المرء كاتباً أو عشيقة- هو مهمة شاقة

قرأنا أنك تكتب رواية مع ابنة إحدى صديقاتك البالغة من العمر ثماني سنوات.. هل هذا صحيح؟

- نعم، اسمها أميليا. كتبنا قصصاً عدة طويلة معاً، ثنائياً، عبر البريد الالكتروني. تكتب هي فقرة، وأكتب أخرى، ونتبادلهما مع إرغام نفسينا على أن نكون أكثر تخيلاً خلال المبادلات. وفي هذه الفترة، نعمل على رواية شخصيتاها عالمان، وهذان العالمان هما كلبان. إنها فكرة أميليا. لديها مخَيلة أوفيد. ولكنني في الواقع لست في صدد كتابة أعمال سردية. أتسلى مع فتاة صغيرة ذكية جداً واستثنائية جداً وأعشقها.

إذن، بعدما أعدت قراءة أعمالك، هل قدّرت بأنك قمت بعمل جيد، وأنه يمكنك التوقف؟

- لم أقل لنفسي: هذا جيد أو غير جيد. حصل الأمر تلقائياً، بلا سبب. لم أكن أرغب في المتابعة، وتوقفت. هذا كل شيء.

تعتقد أنه خلافاً لما يقوله البعض، ليست الرواية هي التي تختفي، ولكن القراء هم الذين يختفون.

- هذا صحيح. إن عدد القراء الحقيقيين، أولئك الذين يأخذون القراءة بجدية، يتقلص. إنه مثل جبل الجليد.

لا نزال نشتري كتباً، ولكن هل نقرأها حقا؟

- القارئ الحقيقي للروايات هو شاب يقرأ ساعتين أو ثلاث ساعات كل مساء، ثلاث أو أربع مرات أسبوعياً. وفي نهاية أسبوعين أو ثلاثة يكون قد أنهى قراءة كتاب. القارئ الحقيقي ليس هذا النوع من الناس الذي يقرأ من وقت إلى آخر، بمعدل نصف ساعة ثم يضع كتابه جانباً ليعود إليه بعد ثمانية أيام على شاطئ البحر. عندما يقرأ لا يسمح القارئ الحقيقي لشيء بتشتيته. يضع الأولاد في السرير وينكب على القراءة. لا يقع في فخ التليفزيون ولا يتوقف كل خمس دقائق ليقوم بمشترياته على الإنترنت أو للحديث على الهاتف. ولكن ما لا يقبل الجدل أن عدد الأشخاص الذين يأخذون القراءة على محمل الجد يتراجع بسرعة. في الولايات المتحدة، هذا الأمر أكيد حتماً. في الولايات المتحدة لا تنحصر أسباب هذا السخط في تعدد وسائل الترفيه في حياتنا المعارضة. نحن مضطرون إلى الإقرار بالنجاح الكبير للشاشات من كل الأنواع. المطالعة الجدية أو العابرة لا تتمتع بفرصة أمام الشاشات: أولاً شاشة السينما ثم شاشة التليفزيون، وحالياً شاشة الكومبيوتر التي تنتشر، واحدة في الجيب، وأخرى على المكتب وثالثة في اليد وقريباً ستوضع واحدة بين أعيننا. لماذا لا تتمتع المطالعة الحقيقية بأية فرصة؟ لأن المتعة التي يشعر بها المرء أمام الشاشة أسرع وأكثر حسية . للأسف، لا تكتفي الشاشة بأن تكون مفيدة جداً، إنها أيضاً مسلية. وماذا يمكننا أن نجد أفضل من التسلية؟ لم تعرف المطالعة الجدية عصراً ذهبياً في الولايات المتحدة، ولكنني شخصياً لا أتذكر أنني شهدت عصراً حزيناً كهذا بالنسبة إلى المطالعة. وغداً سيصير الأمر أسوأ، وبعد غد أكثر سوءاً. يمكنني أن أتوقع أنه خلال ثلاثين سنة، إذا لم يكن قبل، سيكون قراء الأدب الحقيقي في أميركا بعدد قراء الشعر اللاتيني.

إنه أمر حزين، ولكن عدد الأشخاص الذين يتخلون عن المطالعة للمتعة والتحفيز الفكري لا ينفك يتراجع.

تصر على صعوبة الكتابة، على الإحباط. أليست هناك متعة في انجاز كتاب؟

- دائماً. نعم دائماً. يمكننا القول إن أحد الأسباب التي دفعتني إلى التوقف هو أنني بعد خمسين سنة كنت لا أزال هاوياً، هاوياً أخرق يفتقر إلى الثقة، وكان يعيش في إرباك تام طوال أشهر وأشهر في كل مرة يبدأ فيها رواية جديدة.

ألم تكتسب ثقة بنفسك أكثر فأكثر؟

- لم يحصل ذلك قط عند بداية كتاب. من النادر أن يكون الكاتب مفعماً بالثقة منذ البداية. بل لعله العكس، تماماً، يسكننا الشك، ونسبح في المجهول. هنري جيمس، عملاق الأدب الأميركي يمثل صورة عن كل الكتّاب، ومارسيل بروست عبر عن هذا بوضوح في إحدى رواياته حيث يتحدث عن مهنة الكاتب: نعمل في السر، ونقوم بما نقدر عليه، ونعطي ما نملك. شكنا هو شغفنا، وشغفنا هو عملنا. والباقي ينبع من جنون الفن.

لماذا وكّلت كاتب سيرة، بدل أن تكتب سيرتك بنفسك؟

- لم أوكل كاتب سيرة. بلايك بايلي هو حالياً أفضل كاتبٍ سيرة في الولايات المتحدة. هذا الأمر لا لبس فيه. بعث إليّ برسالة قدم فيها نفسه. سبق له أن كتب ثلاث سير ذاتية ممتازة، وفي رأيي إنها الأفضل، بما فيها واحدة رائعة، لجون شيفر . مع بلايك بايلي، تبادلت بعض الرسائل ثم أتى من فيرجينيا حيث يسكن لرؤيتي هنا في منزلي، وأمضينا فترتين خلال بعد الظهر في الدردشة. طرحت عليه مجموعة من الأسئلة، ثم ادعى بأنني أخضعته لاستجواب، وهذا قد يكون صحيحاً. راقبته جيداً لأعرف مع أي نوع من الرجال أتعامل. وجدته مؤثراً جداً، وفي ختام لقائنا الثاني قلت له متأثراً: «ابدأ العمل».

إذاً، أنت تعمل لديه؟

- في الواقع أنا موظف لديه. أنا أقوم بالعمل العاقّ، مجاناً.

واسع وعميق

سقراط آدمز

ترجمـة: حسين عيد



أنا في الخامسة من عمري. أمسك يد زوجتي وهي تنجب ابننا. تبلغ زوجتي من العمر ست سنوات. أنا الولد دميتها. تقول المرضة التي تبلغ من العمر، ثمانية أعوام، أشياء لزوجتي، مثل «استمري في الدفع. لقد وصلت تقريباً». أحافظ على إمساك يد زوجتي حتى لو كانت تحكم قبضتها على يدي بقدر ما تستطيع. تصبح أصابعي بيضاء أثناء ولادة ابني. تضع الممرضة الطفل الصغير بين يدي زوجتي، التي تبدأ في إرضاعه تلقائياً. أتيه فخراً.

أشعر بمثلث حبّ. يربط المثلث بين زوجتي، وطفلي، وبي. يبدو المثلث مثل حزمة أشعة من ضوء أخضر، مصنوع من الحبّ.

تبكي زوجتي وهي ترضع الوليد. تعتبر أسرتي أعظم عائلة في تاريخ الأسر. أتخيّل حياة ابني، وهي تمتد أمامي، وأنا سعيد بلا حدود.

*

حان وقت ذهاب ابني إلى المدرسة، بعد أن أصبح عمر ابني أسبوعين. كانت أولى كلمات ابني، هي «أطعمني». بدأت زوجتي / أمّه في إطعامه فور أن نطق بتلك الكلمة. كلما كانت تطعمه، تغلب عليها العاطفة، لدرجة أن تبكي. لم تكن تتوقف عن البكاء لساعة أو ساعتين بعد تغذيته. ثم تطعمه ثانية.

قدت السيارة إلى المدرسة، وتحدثت مع ابني على امتداد

رحلتنا. يجلس ابني بهدوء، يفكر في قضايا الحياة الكبرى. حين نصل إلى المدرسة، أجد مديرة المدرسة تنتظر ابني، تصطحبه ويتحركان معاً إلى المدرسة. أشعر بانزعاج حيال معاناة ابني من قلق الانفصال.

عندما أعود إلى البيت، أجد زوجتي تقف في زاوية المطبخ. إنها تواجه الزاوية وتبكي. أمضي صاعداً السلالم لأعلى كي أعمل لأنني أحضرت العمل معي إلى المنزل.

«... كي أظهر للعالم كله أنني قضيت نحبي من الحب»

*

نكون أنا وزوجتي في أول حفل عيد ميلاد لابننا. أصدقاؤه هنا. إنّه على وشك قطع التورتة، وفتح الشمبانيا وشربها معهم، ثم ينطلقون إلى المدينة. تطلعت إلى زوجتى التي كانت تنظر إلى التورتة. كنّا معاً، على حدّ سواء، فخورين بابننا وأحدنا بالآخر. أفكّر في الطريقة التي تغيّرت بها منذ ولادته. أفكّر في الطريقة التي تغيّرت بها زوجتي. زوجتي مخلوق صغير ورقيق.

تنهار زوجتي على الأرض بسكون. كان ابني وأصدقاؤه يستمتعون بشرب الشمبانيا وتناول قطع التورتة. استلقيت على الأرض بالقرب من زوجتي، هامساً إليها بهدوء، بينما كان الفتيان يطأون إعلاناً. تطلعت إلى وجهها الذي كان شاحباً ويبدو عليه الإرهاق والتعب. لمست وجهها بيدي، وظللت أهمس إليها.

*

انقضت ثلاثة أشهر منذ الحفلة. كنا في فناء المقبرة كي ندفن زوجتي. وجدت الأمر صعباً منذ أن توفيت. أعتمد الآن على ابني. حين أتطلع إليه يمكنني غالباً أن أتخيّل وجهها المسن. عمري ست سنوات وثلاثة أرباع السنة. عمر ابني سنة وربع. كان عمر زوجتي سيصبح الآن سبع سنوات وربع. تقترب مني صديقة ابني بعد الجنازة، وتقول إن زوجتي كانت لها أفعال طيبة. تبلغ صديقة ابني من العمر سنة واحدة وثلثي سنة.

يمكنني الاعتماد على ابني. يتركني ابني وصديقته في الكنيسة. أجلس على مقعد في فناء المقبرة، وأعصر يدي حتى أجعلها بيضاء فأتذكّر زوجتي وهي تلد ابني.

*

إني أعيش في منزل شعبي قديم. أنا مجنون تماماً بسبب غرابة أطواري. لم أعد أفهم أكثر من ذلك: عواطف، مسئوليات، هياكل الأسرة. أجلس على كرسي هزاز في مساحة مزروعة بالعشب في الحديقة. أراقب شخصاً ذا عشر سنوات يجرجر خطاه على امتداد العشب الأخضر، وهو يسقط ميتاً. أبدأ في غناء الأغنية التي أغنيها كل يوم:

الأعمال الفنية في باب الترجمة Philip Jackson - Scotland



احفر لي قبري واسعاً عميقاً على حدّ سواء

ضع ألواح رخام عند رأسي وقدميّ

وضع على صدري حمامة قمريّة بيضاء

كي أظهر للعالم كله أنّي قضيت نحبي من الحبّ.

نشرت هذه القصة في مجلة «ميتازن» بتاريخ الجمعة 11 مارس/آذار 2011، وقد اختيرت ضمن مختارات من أفضل القصص الإنجليزية لعام 2012، من تحرير نيكولاس رويل. أما الكاتب سقراط آدمز فله عديد من القصص القصيرة المنشورة في الدوريات المختلفة، كما صدرت له رواية بعنوان «كل شيء جميل» بتاريخ 11 يناير/كانون الثاني 2012.

الحبل

مصطفى كوتلو*
ترجمها عن التركية: صفوان الشلبي

الرجل جالس على أريكة. يسحب نحوه حبلاً غليظاً. يشدّه، ظناً منه أنه سيصل إلى طرفه بعد قليل. الحبل متدلٍّ من النافذة، ولا يعلم أحد إلى أين يمتد. منذ ساعات، وهو يسحب الحبل، حتى أصابه الإرهاق. لكنه لم يتوقف، وظل يواصل سحبه، على أمل أن يصل إلى طرفه. بعد مضي زمن طويل !... ملأت كومة الحبل الغليظ الملتفة الغرفة حيث يجلس الرجل، حتى كادت تلامس سقفها.

توقف الرجل هنيهة، ونظر حواليه.

لم يبقِ الحبل، في الغرفة، حيزاً للحركة. وإذا ما سيواصل سحب الحبل، فلا مجال في الغرفة للمزيد منه. انتقل إلى الغرفة المجاورة، وظل يواصل السحب بلا توقف، حتى نسي الأكل والشرب.

امتلأت الغرفة، وامتلأ المطبخ، ثم امتلأت الرِدهة، وأحاط الحبل بكل ناصيةٍ، لكن طرف الحبل لم يرَ بعد. توقف الرجل ثم فكّر قائلاً: «الخلل يكمن في النهج». تعقُّب الحبل أكثر عقلانية من سحبه. نهض، وارتدى ملابسه. تناول بضع لقيمات، وخرج من البيت.

طرف الحبل يتدلى من النافذة، يعبر الحديقة، ويخرج إلى الشارع، ثم يمتد على رصيف المشاة، ويختفي عند انعطافة الشارع. أمسك الرجل بالحبل. شرع بتعقب الحبل وهو ممسك به. إلى أين يمضي يا ترى؟

ليمضِ إلى حيث يشاء. لقد اتخذ قراره. سيصل إلى طرف الحبل. عندئذ، سيتضح كل شيء، ولابد أن ينكشف له مصدر الضيق. عابرو الشارع يتابعون الرجل باستغراب.

رجل مُسِنّ:

- إلى أين أنت ذاهب؟ سأل.

- للعثور على طرف الحبل. أجاب الرجل.

- لا تتعب نفسك يا ولدي، اجلس في مكانك، واسحب الحبل، دعه يأتي إليك، بدلاً من سعيك خلفه. أشار عليه. ابتسم الرجل بمرارة.

- ليس بالأمر اليسير إلى هذه الدرجة، يا عم. أعاني من طول الشد، لكنه لا ينتهي.

الرجل المسنّ:

- لا أصابك الله بشدة. قال ومشى. اقترب طفل من خلفه.

- ماذا يوجد في طرف هذا الحبل؟

سؤال حافل بالمعاني. حك الرجل رأسه.

- ليتني أعرف! قال.

مر شقيّان ثملان:

- يا معلم، لقد أصبت، إذ أمسكت بالحبل.

- حقاً، لقد أمسكت به.

- هو هكذا.. لقد غنمت بما التقطته الصنارة.

- كلا ياعزيزي، لا شيء ظاهر للعيان، حتى الآن.

- هناك شيء ما، سترى، واصل السحب. هيا إلى الأمام سر. شخص عاقل، مثقف بنظارات:

- أمر غريب ما تسعى إليه! تمضي في طريق لا تعلم ما في نهايته. وإذا ما كان وهماً؟

- قَدَري! قال له، ثم أحنى رأسه وتابع المسير متعقباً الحبل.

قطع شوارع وميادين، وعبر حديقة عامة كبيرة، حتى وصل إلى طريق سريع. الحبل يمضي والرجل يمضي. لماذا يمضي؟

لماذا لا يظهر طرف الحبل؟ من وضع هذا الحبل في هذا الطريق؟ لماذا لا يهتم أحد سواه؟

لم يأبه الرجل بكل هذه الأسئلة، وواصل تجاوز العقبات. عبر جسراً. دخل نفقاً وخرج منه، حتى وصل إلى خارج المدينة.

الحبل يتسلق التلال، ويمتد نحو الشمس الغاربة خلفها.

شعر الرجل بالإرهاق والجوع والعطش.

ما عاد في داخله ذلك الحماس القديم، كما شعر بقليل من الملل.

حاول استعادة نشاطه، فأخذ نفساً عميقاً. تشبث بالحبل بحماس أشد. «لا تراجع ولا يأس» قال في داخله.

مضى قدماً نحو التلال والشمس الغاربة... الحبل يمضي، والرجل يتعقب الحبل.

بعد طويل وقت، الشمس التي كانت تلتهب حارقة، بدأت إلى الزوال في الأفق. غابت الشمس، واختفى الرجل في العتمة.

الرجل على شاطئ البحر. الحبل يمضي، وهو يمضي. هدير الأمواج، وضوء القمر. الحبل في مكان ما يعود إلى المدينة ثانية! الطريق السريع مرة أخرى!

عربات تمضي وتذهب، وعيون مليئة بالدهشة، تتابع الرجل الذي يسير ممسكاً بالحبل...

الرجل في عالمه الخاص، لا يبالي بما حوله.

في ما بعد!

في ما بعد، ذهول شديد!

واصل السير حتى وجد نفسه عائداً إلى بيته.

الحبل يمتد، ويعبر الحديقة، ويدخل من خلال نفس النافذة.

الرجل يتصبب عرقاً.

يترك الحبل. يتجه نحو البيت. يفتح الباب ويدخل، ويتجه من فوره نحو الصالة. صدمة!

ما إن يضيء الرجل النور، حتى يتهاوى ذعراً عند باب الصالة.

الحبل يمتد حتى السقف، ويتدلى من الحلقة الحديدية للثريا.

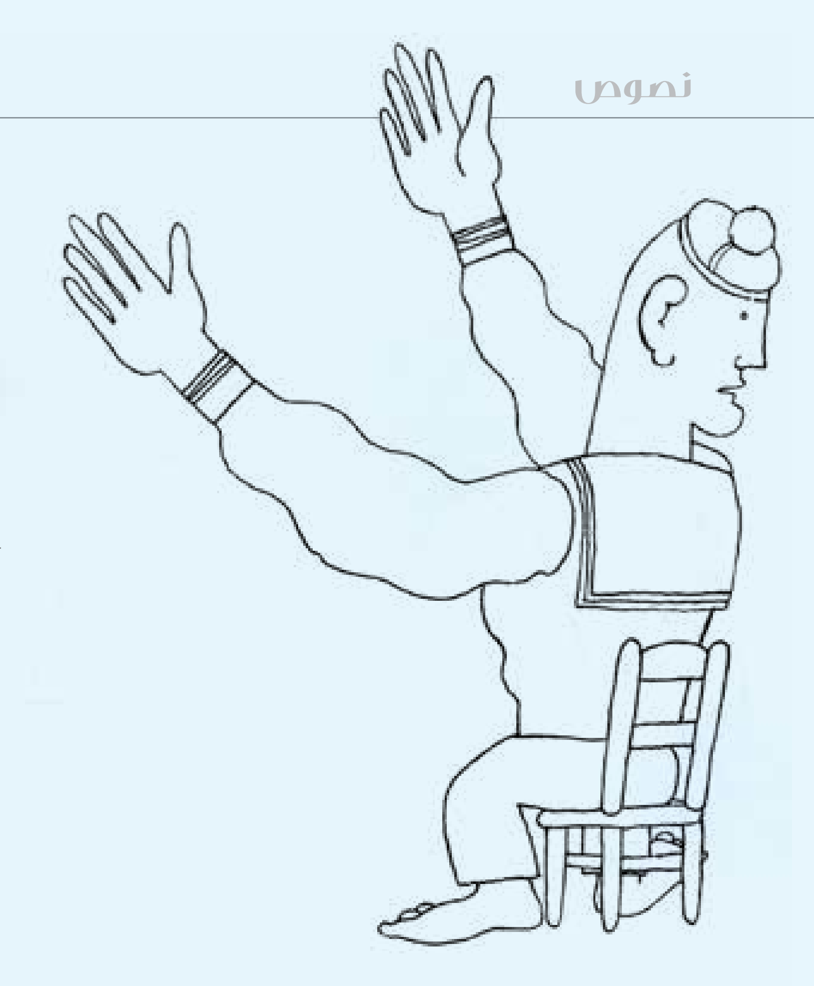
يتدلى على شكل أنشوطة مشنقة.

يتقدم الرجل متعثراً، ويلقي بنفسه على أريكة.

يشرع بالتحديق بأنشوطة المشنقة من حيث يجلس!

---

*ولد عام 1947 في أذربيجان. درس الأدب التركي في جامعة أرززوم. عمل مدرساً في استانبول، ثم عمل في دار نشر «ديرجاه» وشارك في إصدار «موسوعة اللغة والأدب التركي». نشرت أولى قصصه في مجلة «حركة الفكر والعلم»، ثم عمل مديراً لتحريرها. عمل في عدة صحف وقنوات تليفزيونية. صدر له حتى الآن ما يزيد على ثلاثين أثراً في مجال الدراسات الأدبية والقصة القصيرة وقصص الأطفال والسيناريو. مازال يكتب في صفحتي الأدب والثقافة، والرياضة في صحيفة الفجر الجديد.



إيماءات

عبدالكريم الطبال - المغرب

1

قال لي صوتٌ
لآ أسمعه
إلاَّ حُلُماً :
في كفِّكَ
نافذةٌ بيضاءْ
ارفعْ ستارَتَهَا
انظرْ
في الشَّارع
بُستَـــانٌ أزرقْ
يشبهُ بحْراً لا يُوجَدْ
انظرْ
أنتَ عصْفورٌ في البُستَانْ
انظرْ
أنتَ ترْتيلٌ في البَحْرْ

2

أشتاتُ الرِّيحْ
سأجمَعُهَا
لأفجِّرَ في الغابَاتِ
الموسيقى الأولـــــــــى
الورْدَ الأوَّلْ
النَّهر الذي تَشْربُ
منه الرُّوحْ

3

الأشجَارْ
تمشِي معنَا
في اللَّيلْ
لا تَتْركنَا
في التِّيهْ
هي دفَّتنــــا
في البحِرْ
هي أنجمنــا
في اللَّيلْ

4

في سبيلٍ أُخْرى
ذهبوا
كيف نَسْبقُ
أوْ نلْحقُ
منْ ذهبوا
في سبيلٍ أخرى

5

اليومْ
سأمسحُ أشجَاراً
لا تنكرني في الصَّيفْ
.....
اليوم
سأرسِمُ في كفي
باباً مشرعةً
أدخلُ منها وحدي
....
اليومْ
سأمشي
في غيرِ طريقِ
كي أبلغَ قبلِي
.....
اليومْ
سأمدح كرسياً
دخل السجن
ولمْ يركعْ
.....
اليومْ
سأرحلُ
في هنا القفرِ
إلى قلبي

حدث ليلاً

جرجس شكري - مصر



حين كان الليلُ ينام مبكراً
والزمن يسهر يحرس ضحاياه
كنت هناك،
وفيما جند الوالي يطرقون بابي
زوجتي صرخت خائفةً،
اقتحم الجنود بيتي
حملوني إلى القلعة نائماً
نهرني الوالي لأنني أنام مبكراً
ولامني على صراخ زوجتي .

هل أحدٌ يعرف
ماذا يقصد الوالي ؟
......

ومرت سنوات
لم أستطع فيها الإقلاع عن عادة النوم
حين اقتحم الجنود بيتي
وحملوني إلى القصر

كان الملك يلعب النرد مع الحاشية
هناك لم أشاهد زوجتي
ولم أسمع صراخها.
هل أحدٌ يعرف أين ذهبت ؟
......

من يومها لم أنم
ومع هنا
حملني الجنود وبيتي
إلى قصر الحكومة
التي كان أعضاؤها يضحكون
إذ أمر كبيرهم الجنود أن يقصّوا شعري
ففعلوا
وتقاسموا ملابسي فيما بينهم
ثم ألقوا بي خارجاً
هل أحد يعرف
أين اختفى البيت ؟

حِلاقات لا تُنسى

محمد الأمين الإمام - السودان

أحس بالراحة والاسترخاء، حين لمح الدراجة النارية، الخاصة بالحلاق الشاب، أمام المحل وبابه مفتوح. اعتاد أن يحلق رأسه ولحيته عند الحلاق بانتظام لسنوات طويلة.. بدأت علاقته مع الحلاق وأسرته بإصلاح دراجات أبنائه،ثم حلاقة شعر أبنائه ثم شعره. كان يستمتع بحكايات الحلاق الشاب ومغامراته النسائية التي لا تنتهي. وكان ودوداً ومحدثاً لبقاً ولطيفاً شأن الحلاقين في بلادي. فمحلات الحلاقة مصدر للمعلومات، وهم يحبون الحكي والروايات.

كان الحلاق مشغولاً، فهو يحلق لرجل وينتظره أخر، يبدو في الخمسين من عمره، ويشغل نفسه بالصحف والمجلات القديمة، وكأنه يأتي بها من البقالة المجاورة، والتي تستخدم ورق الصحف الراجعة في لف المواد التموينية. تجاذب الحديث مع الرجل الأخر، واستمر وهو على كرسي الحلاق. انتبه والرجل يقول للحلاق: لقد حلقت شاربي، وأنا لم أطلبه منك، ولا أريده. فقال له الحلاق: لقد سألتك،وأجبتني فحلقته، ولا يمكن أن أحلقه دون استشارتك. قال الرجل للحلاق: لقد كنت مستغرقاً في أفكاري وفجأة انتبهت وأنا بلا شارب. لقد ذهلت، فأنا لا أحلقه، ولن أحلقه يوماً، وستجعلني مادة للحديث والتعليقات الساخرة، لفترة طويلة. ضحك الحلاق وهو يقول للرجل: توجد لغة خاصة صامتة ومستمرة، بين الحلاق وزبائنه، ترتكز على الإشارات، وكان يمكنك إيقافي إن لم ترد. اختفى صوت المقص وإيقاعاته المموسقة بعد استخدام الآلات الحديثة.. قال الرجل ضجراً: لقد كنت مشغولاً،و لم انتبه.. وانصرف دون أن يتأمل وجهه في المرآة.، فقد أحس أنه سيحزن لمرآه دون شارب..وطاف بذهنه من يحلقون شواربهم، والتعليقات السخيفة واللاذعة. وتخيله وهو يدخل منزله، وتعليق زوجته، وأطفاله، والجيران. وتخيله يبحث عن طريق جديد، لا يعرفه فيه أحد.

حين جلس على كرسي الحلاق الكبير، قال الحلاق: لقد طلب حلاقة شاربه.. ألم تر أنه لم يغضب ولم يثر؟. ولو أخطأت لثأر وغضب، فهو يتظاهر أمامك، ولو كنا وحدنا لما تكلم. ففي هذه السن يبحث الرجال عن التجديد، والإثارة، وربما أراد أن يتصابى من جديد. ضحك كثيراً، وسأل الحلاق عن رجال حلق شواربهم خطأ، أو بنمط لم يألفوه في حياتهم أو أرادوه.. فالرتابة تتجلى في حلاقة الشارب والذقن، في حياة كل منا. وقل لي كيف تحلق شاربك ولحيتك، احك عن نفسك ما تجهله. لم يتمالك نفسه من ضحك عفوي، مجلجل، والحلاق الشاب يقول إنه حلق حواجباً يوماً. فسأل الحلاق: هل هي هواية خاصة. فقال: لا، ولكنهم يطلبونها. في يوم أتاه رجل هرم تثاقلت خطاه، وحركته، وطال شعره، فكأنه لم يحلق لسنوات. وبعد حلاقة رأسه، والشارب، واللحية، طلب تخفيف شعر حواجبه. دهش الحلاق الشاب وقال إنه لم يفعلها يوماً. فقال له الرجل: حسناً تعلم. أمسك الحلاق بالمقص،وأحس بالرهبة، فقال للرجل: أعتقد من الأفضل ألا نحلقهما. فأصر الرجل فقال له الحلاق: لا استطيع إلا حلاقتها كلياً. فوافق الرجل، وقام بحلاقتهما، أجزل الرجل العطاء للحلاق، ومضى مسروراً،. ضحكا شديداً، فسأل الحلاق: ألم يكن يحمل نظارته الطبية. فقال لا. فقال له: ربما غضب حينما رأى نفسه في المرآة. فقال الحلاق ضاحكاً: لمِ لا نفترض أنه كان سعيداً، فقد بدأ أقل سناً، وأكثر نضارة. فسأله: هل عاد مرة أخرى للحلاقة؟ فقال لا، فقال له: ربما ندم على فعلته، وفعلتك، وربما عنفه أهله ومنعوه، وربما لم يحتج إلى حلاقة لوقت طويل.

قال الحلاق: أما الحلاقة الثانية، فكانت سهلة بفضل التجربة السابقة. ففي ليلة رأس السنة،دخل رجل وقال: احلق رأسي صلعة نظيفة، ففعل عدة مرات، والرجل يطلب



الإتقان، حتى رضي. ثم طلب حلاقة الشارب، والذقن عدة مرات، حتى أعجباه. ثم فوجىء به يقول: احلق حواجبي، لأبدأ سنة جديدة وسعيدة، فأنا أمقت الشعر، ويضايقني كثيراً. فحلق الحلاق الحاجبين، باتقان، وانصرف الرجل سعيداً. في حلاقة الحواجب الثالثة، أتاه شاب بدد ثروة العائلة، وحلَّ ضيفاً، على أقارب لا يطيقونه، مما زاد معاناته وهو يكافح لإفراز نصيب أسرته في ميراث قديم. جلس على الكرسي، وشعره كث، وحالته النفسية بالغة السوء، وطلب حلاقة رأسه صلعة، ثم حلاقة اللحية والشارب في إتقان. وفوجىء به يطلب حلاقة حواجبه. وخرج سعيداً بشكله الجديد.

في المرة الرابعة، دخل المحل، رجل برفقة شاب صغير، بدأ منشغلاً بالجوال، وارسال الرسائل، والألعاب. طلب الرجل حلاقة رأسه صلعة، ثم الشارب، ثم اللحية في إتقان شديد. واستخدم الحلاق عدداً كبيراً من الموسى. ولإقناعه بالإتقان صب ماء على رأسه، فسال في يسر، فابتسم الرجل سعيداً. وفوجىء به يطلب حلاقة حواجبه، في إتقان. أحس الحلاق بأن الرجل مضطرب الشخصية، فتمنَّع. انتبه الشاب المرتفق وقال للحلاق: لا تستمع إليه، ولا تحلق حواجبه. والرجل يصر، ثم هاج وقال للحلاق: حالتي النفسية بالغة السوء بهذا الشعر، فأرجوك احلقه. امتثل الحلاق وبدأ حلاقة الحواجب بسرعة كسباً للوقت، ولا يريد مشاكل.. سمع الشاب يقول للطرف الأخر: لقد حلق حواجبه. قال الرجل: لقد أرحتني الآن كثيراً، ثم طلب حلاقة رموشه. ذهل الحلاق ولم يصدق، فلم يحلقها يوماً، والرجل يصر. فحمل المقص الصغير، وبدأ يقص الرموش، والرجل يغمض عينيه، ويترنم في سعادة، مما شجع الحلاق على إتقان عمله.

دخل الشاب المرافق وصاح منفعلاً: رموش؟.. رموش؟. كان يجب أن تنتظر قراري.. إنهم قادمون الآن. قال له الحلاق: لقد أقنعني بأهمية هذا له.

وفجأة اقتحم المحل أهل الرجل، وهم يتصايحون في ذعر، وقلق عظيمين: ماذا فعلت به. كان يجب أن ترفض. كان الرجل يضحك سعيداً، وهو يمسح رأسه، وشارب، ولحيته، وحواجبه، في استمتاع كبير. ضحك أحد القادمين كثيراً، وهو يتأمل قريبه. وقال للرجل: لقد فعلتها وغيرت شكلك كثيراً ؟. وأضاف آخر: إنه عمل متقن، لا يقدر عليه حتى لبيب، تاجر الخردة الشهير في المدينة. وضحكوا جميعاً وهم يتأملون الرجل. نقد أحدهم الحلاق عشرين جنيهاً، فوضعها في جيبه، فطالبه ببقية المبلغ. فقال له الحلاق: إنها حلاقة صعبة، ومعقدة، ومتعددة المراحل، وتطلبت صبراً، ووقتاً كبيراً، وكنت سأطلب أكثر، ولكني قنعت بما قدمت.

ضحك الرجل كثيراً، وهو يتأمل المرآة، وتحسس شاربه، وحاجبيه، ورموشه، فربما نسي الحلاق وضاعت لتصبح حكاية أخرى.



هذا الجرافيتي «أنا»

وائل السمري-القاهرة

اختر سلاحك
ربما يغنيك
عن زرع الفضيلة
في الأراضي البور
أو يحميك
من عدوى اللهاث
إلى القضية
والقضية
لا تريد من العيون المسبلات
- عن الحقيقة -
غير فك شفيرة الرؤيا
لتحتقر اللهاث

****

ها أنت في الميدان
ميدان
وفي الميدان
إنسان
وفي الميدان
بركان
وكبت
وانبعاث
فاختر سلاحك

لا تفاوض
أو
تقايض
أو تراهن مرغماً
لا ترهق الآتي بأسئلة
أضاعت ماضياً
واختر سلاحك
مثلما الأشجار
تختار اتجاه صعودها
سر..
لا تكن متردداً
مثل الرياح
فمرة
تأتي من الوادي البعيد
تسوق
أسراب الجراد
ومرة
تأتي من الصحراء
تحملها الرمال
سر للمصير
مهلاً
فالموت
عنوان

طبيعي
لمن يتنفسون
لا وقت
للسعي المهادن
فالحياة هي
الجنون
فاختر
حياتك
مثلما يختارها
كحل العيون
ونم
على جفن النصاعة
واثقاً
كن
كالحسن
أو
كالحسين
فربما
ينبيك طفل
بالحقيقة
مرة
أو مرتين
فازرع



أعلى
من سحابات التفرق
في الأزقة
والشوارع
والميادين التي تؤوى البراح

****

يلقون قنبلة
على خط التقابل
كي تُسَيِّل دمعةً
رغماً
عن العين التي نزعوا أريج صباحها
لكنهم
لم يقدروا أن ينزعوا منها الصباح
وعيوننا
رحم لأغنية الترحل عن نهار ميت
زفوه في نعش وقالوا:
«شاهدوا العرس الديموقراطي»
لم يدروا
بأن غناءهم
كان النواح

****

يلقون قنبلة
لها أسنان فأرٍ
جائع
يهواك
مقتولاً
ومنهوشاً
ومنقوشاً
على جدران شارعنا المعطر
بالشهيد
وآية
من سورة الثوار
قل:
«هذا الجرافيتي أنا»
يا أيها الأحرار
ثوروا ..تصلحوا
يا أيها الإنسان
«حي على الفلاح»

منديل تاريخ الكفاح
هم يمنحونك فرصة
لتكون أعلى
من دخان قنابل الموتى الذين
استوطنوا ظهر البراءة
بالسفاح
وتكون أعلى
من سحاب مقبل
من كاسحات «الأمن»
ترجوها التمهل
إذ تمر
على عظام نشيدك الوطني

رفاتك في الفضا
كالناي
وارحل
كاللجين

****

إن السلاح
هو السلاح
والبقية
بعض ظن
عابر
لا يستسيغ عبيرها

عِقد الفل

عبدالكريم النملة- السعودية

أدبـرت الشمس نحو الأفـق بعين منكسرة، ومـا زالت الطفلة الصغيرة ذات الملابس الزرقاء المتسخة تطوف بعقود الفل بين السيارات المتلاصقة أمام الإشارة الحمراء، فما تكاد الطفلة تلتصق بنافذة سيارة حتى تهطل بنظرات طهر بائسة مستعطفة بائلة.. إلى أن تمتد إليها يدٌ بقروش قليلة وتأخذ، وأحياناً تـدع ذلـك العقد من الفل الـذي لا رائحة له. حذقت الطفلة بطول التجارب صنعتها، فأتقنت وتفوقت، وطغى ذكاؤها على قائدي السيارات الذين عادة ما ينصاعون لانكسار عينيها وتصبب عرقها، فيصيبون يدها الصغيرة ببضعة قروش، تدسها ببراعة وخفة في كيس يتدلى بين ثنايا ملابسها، كانت الصغيرة ذكية بارعة، لا تتوقف أمام نافذة سيارة كما اتفق، بل إن حسها لا يخطئ، فتختار السيارة بعناية وبسرعة، وغالباً ما يصيب ظنها، وتنجح بمهارتها، وفي لحظات انهزام الشمس وضعفها كانت تتراخى قليلاً لإحساس ما يصيبها بالوهن، تسترجع به كل أطياف تعب ذلك اليوم، وكأنها تتنكر فجأة أنها كانت متعبة منهكة من الجري والتمدد بين السيارات، وأنه حان وقت استراحتها والعودة إلى مكان نومها.

لكن السيارة الفارهة وقفت أمام الإشـارة الحمراء في تلك اللحظة الفاصلة، فنازعتها نفسها بين الذهاب وبين الاسترخاء، وكانت تدرك أية فريسة هي أمامها، فغلب عليها الطمع، وشقت طريقها بين أكوام السيارات المتلاصقة إلى أن وقفت أمام زجاج نافذة السائق، حكت أنفها المتسخ القصير بزجاج السيارة البارد، لكن السائق لم ينظر إليها مطلقاً، مركزاً بصره إلى الأمام، طرقت بأصبعيها زجاج نافذته، دون أن يعيرها أي نظر، ثم فجأة، رأت في المقعد الخلفي شبح راكب، سرعان ما دارت حول السيارة، لتلتصق بالزجاج البارد، أسقطت ما وسعها من أكداس البؤس على وجهها، وفجأة نزل زجاج النافذة الخلفية ليبرز وجه امرأة منعمة فائضة.. مدت الصغيرة يدها بعقد الفل نحو المرأة، تناولت المرأة عقد الفل وطرحته بجانبها، ثم أخرجت النقود، لكن وجه الطفلة صنم للحظات، فجمدت يد المرأة وركزت بصرها نحو الطفلة المتجمدة، علق وجوم العالم



بين جفني المرأة، وهي تنظر إلى وجه الطفلة المستسلم الصامت، لم تقشع الطفلة نظرها عن وجه المرأة وكأنها ترسل بنظراتها سوط عذاب لعيني المرأة الساهمة، لكن السيارات الخلفية كسرت هذا الامتداد بأبواقها الصاخبة، سارت سيارة المرأة متجاوزة الطفلة الصغيرة التي وجمت في مكانها تنظر إلى الأمام وكأن السيارة لا تزال أمامها، وبعد لحظات سارت الطفلة بوجوم مسبلة ذراعيها إلى جنبيها، وغابت في شقوق الشوارع الصغيرة دون أن تلتفت إلى أحد أو يصحبها أحد.

وصلت المرأة إلى بيتها، لكن عقلها وقلبها لم يصلا بعد، فقد كانت تفتح باب البيت وتدخل وتضع حقيبتها اليدوية على الطاولة، كل ذلك بطريقة تلقائية ، دون أن تدرك شيئاً مما تفعل، غاب عن المرأة وعيها الحقيقي، جلست يتدلى رأسها بين كفيها، أغمضت عينيها، وخيالها يركض بين ثنايا ليل أسود، دب صداع عنيف في أعماق رأسها، ظلمات بعضها فوق بعض، طفحت أمام عينيها، راحت ترقب الطفلة الصغيرة في خيالها، تصطادها بين ثنايا ليل أسود مقتحم، تفر الطفلة ثانية وثالثة من خيال المرأة، ولما لم تستطع تبين ملامحها جيداً في خيالها، انتابتها نوبة عصبية، قامت تفتح ستارة النافذة وكأنها ترجو النهار أن يسقط عليها فوراً، لكن الليل يتسرب ببطء كسلحفاة غبية، تشعر بكرة صماء بدأت تتشكل بين ضلوعها، تشهق.. تزفر لتروض تلك الكرة الصماء المؤلمة، التي خنقت صدرها، أهي موجة بكاء أسود؟ أهي قطعة حزن جافة؟ هي ربما شيء من كل ذلك، لكنها لا تخرج فتريح، استمطرت دموع عينيها، لكنّ عينيها صامتتان جافتان، وما إن نعس الليل وبدأ الصبح بفك أزرار الظلام، حتى أفاقت مهرولة نحو الباب الخارجي، دعت السائق الذي أحضر السيارة، ركبت في مكانها المعتاد، وتحفز يكاد يطير بها من مقعدها يدفع السائق إلى السير سريعاً تجاه مكان طفلة الأمس، هناك وجدت السيارات تتقاطر بنمو من كل الاتجاهات، أمرت السائق بإيقاف السيارة على جانب الطريق، وراحت تتأمل مكان الأمس، تنهش عيناها كل طيف يمر بين السيارات، لكن أطفال الإشـارة لم يصلوا بعد إلـى ممارسة عملهم اليومي، وقبل منتصف النهار ، بدأ الأطفال يتناسلون واحداً تلو الآخر، هذا يحمل صحفاً، وآخر يحمل عقود فل، وثالث يجرجر قدميه مكتفياً ببؤسه، يصبه في عيون السائقين، يستجلب به عطفهم وقروشهم.

تلفت قلب المرأة قبل عينيها، تبحث عن الطفلة ذات الملابس الزرقاء المتسخة، لكنها لم تبصرها، ترجلت من سيارتها وبدأت تمشي على جانب الطريق، توقف بنظراتها كل الأطفال الذين يتسربون بين أجساد السيارات دون جدوى، فلم تكن الطفلة قد أتت بعد، اتكأت المرأة على جذع شجرة قريبة، أخذت تمشط بنظراتها جداول السيارات والأطفال هنا وهناك، تتبع نظراتها كل طيف يمر أو يتحرك، فلما لم تجد أثراً للطفلة، عمدت إلى أحد الأطفال المارين بجانبها، أوقفته، سألته، تطلع الطفل بخوف.. واندهاش، ثم انسل من بين يديها بسرعة، نزلت عن الرصيف وأخذت تطوف بين السيارات تنادي طفلاً يحمل عقود الفل وترفع بيدها ورقة نقدية، فلما رآها الطفل سعى نحوها، فتنحيا إلى الرصيف، وأعطته الورقة النقدية، كان الطفل لا يرى إلا الورقة النقدية التي جهد في دسها جيداً بين ثنايا ملابسه، ثم رفع رأسه ليرى وجه المرأة المتساقط يسأله عن الطفلة ذات الملابس الزرقاء المتسخة، صفن الطفل يتذكر، فبادرته المرأة تصف وجه الطفلة وكأنها تصف ملامح وجهها هي، هز الطفل رأسه ثم مد نظره يبحث عن الطفلة، ثم قال للمرأة إنه لم يشاهدها هذا اليوم على غير عادتها، جزعت المرأة من جوابه، واشتد وجيف قلبها، حتى كاد قلبها ينفرط من صدرها، زفرت بعمق، ثم جلست على طرف الرصيف، تنظر ذات اليمين وذات الشمال، تبحث عنها في كل الوجوه، فلما حلّ المساء، وتفرق الصبية الصغار إلى شقوق أماكنهم الليلية، أحست المرأة أن الكرة الصماء في صدرها تؤلمها... تخنقها وكأن شيئاً يدفع تلك الكرة إلى الانفجار والخروج من صدرها، أحست بالكرة فعلاً بدأت تتحرك من صدرها إلى حلقها إلى الخارج فجأة وبدفعة واحدة.

يرفعني البحرُ إليكَ

جمال القصاص -القاهرة

أكتبُ كي أحبَّ نفسي
كي احتملَ صدمةَ الرُّوحِ في المرآة
كي أقولَ ليدي: أحسنتِ صناعةَ خبزي
كي أهمسَ لامرأةٍ: أنتِ طينتي المقدسةُ
سفينةُ عمري.
ليس في جيبي صكوكٌ أو نياشينُ
على الأرجح سوف أدخلُ الجنّةَ
سأتمكنُ من تسلُّق السُّور..
لن يسألني أحدٌ..
عن قطعةٍ من الشِّعر خبّأتُهَا تحت لساني
أو يتمسَّحُ بفروة فوضايَ.. ويضحكُ:
انكشف الغطاءُ
خُذْ طائرَكَ من عنقكَ
بَصَرُكَ اليومَ حديد .
في الغابة..
تاهَ العرَّافُ
لم يكتشفْ الثمرةَ

المرأةُ التي ثقُلَتْ مفاتِنُهَا عليهِ
بعد ستينَ عاماً
فكّتْ ضفائرَهَا
تحررَّتْ من أسر اللُّوحةِ
قالتْ هذه كعكتي .. هنا وردي
هذه مريلتي .. هنا حبرُ الطفولةِ
ينشعُ في عتمة الخطوط .
هيا .. اغرس البذرةَ
سوف يرفعني البحرُ إليكَ
هيا ..خذني كموجةٍ
علِّقني تميمةً في كف الشطوط.

في المحطة..
هَرْوَلتْ القصيدةُ
انفتحتْ ذراعاها بقوة الحنين
قُرْطُهَا المدملجُ لم يزلْ يخبُّ فوق طاولة المقهى
السَّاعةُ تسرقُ الوقتَ من جيوب الفراغ

المسافرون ينهمرونَ تحت أعمدة المساء
الاحتمالُ مصادفةُ الرُّوحِ
هـذه أنـا .. بـلا رمـوزٍ بلا رتوش
في النقطة الفارغةِ ينتصبُ العالمُ عارياً على قدميهِ
يلفُّني كطفلةٍ في عباءة البحر
أشربُ ولا أرتوي
أتحسَّسُ أجنحتي وهي تختصرُ السَّماءَ
لم يجلبْ لي أحدٌ بطاقةً بريديّةً في عيد الميلاد
لم يُهْدني شرائطَ ملوّنةً
عشتُ سنواتِ الوهم وحدي
كلَّ يوم أحسبُ كم رشفةً في الكوبِ
كم شوكةً سأقيسُ بها حياتي.

أمس سهرتُ قربَ نافذتِكَ



شربتُ الليلَ
بعثرتُ نفسي
جَمَعْتُهَا في رنَّة صوتِكَ
أحببتُ وجهيَ في غبشة المرآةِ
عشرون عاماً لم أسمعْ كلمة أحبُّكِ.

حان وقتُ الرحيلِ
مَنْ سيحملُ الآخرَ ؟
دقائقُ وينطلقُ القطارُ
معي الوثيقةُ ..
معي شطائرُ اللّحمِ

معي سحابةٌ نائمةٌ في الحقيبةِ
معي ظمأ شبَّ في الكراسِ
أنا الأسرعُ في تقليب السُّكر
هل ستتنكرني الإسكندريةُ ؟
أنا الولدُ الذي ولِدَ في حقل الكزبرةِ
جدي كان يقرعُ النَّاقوسَ
وكلما اشتدَّتْ النوَّةُ
كان يلفلفُ القلبَ في طوايا الشَّبك
وينتظرُ العروسَ
تخرجُ في زفَّة الأمواج ..
هنا .. على الكورنيش
خلعتْ الشمسُ خُلخَالهَا
وارتمتْ في حِضنك.
الهواءُ ارتبكَ في شفتيكِ
كم قبلةً ستحرِّرُ العتباتِ من لوثة الجغرافيا
أنتِ طيبةٌ يا حبيبتي
وجهكِ طيبٌ ..عيناكِ طيبتان .

رفعَتْ رأسَهَا من فوق كتفي
يدُهَا النّائمةُ في حضن كفي استيقظتْ
بدأتْ الرحلةُ ..
والسَّحابةُ لم تزل نائمةً في الحقيبة
.هل كان ضرورياً أن تولدَ ؟
هل سأظلُّ غريباً حين ألمسكَ
أيها الرجلُ الطاعنُ في العشق ؟
ألم نتقابلْ في محطة المترو ؟
ألم نتشاجرْ في طابور الخبز؟
ألم تقلْ لي سألقاكَ - يوماً - في الإسكندرية .؟!

من ديوان جديد للشاعر بعنوان «فراغات صوتية»



شفيــر الصمت

ماجد السامعي- اليمن

مِنْ أينَ أبدأ... ؟!! تَسْتَحي الأقلامُ ... بوحاً وليلُك آهة وظَلامُ

منْ أينَ أبْدأ ياءَ قهرك، دُلّني ؟!! ... هَمْزُ المنِيَّة مَبدأ وخِتَام

وعلي شَفِيرِ الصمت ينْتَحِبُ الأسَى ... (والصمتُ في لُغَة العتَابِ كَلامُ)

يا أنتَ حسْبُك ... والضياع فإنني ... بيَدِ الفَراغِ مَشَاغلٌ وزِحَام

كيفَ اسْتَحلَّ شقَاك هَذا المُنْتَهى ؟! ... بعثرتَ حلمي .. والحرامُ حَرَامُ

ناهيكَ يا هذا هوانُك لو درَى ... أيقنتَ أنّك للعذابِ إمَامُ

يَا ظَالماً يقتات منْ مُدن الهوَى ... صَبْري !! لتَركعَ عِنْده الأحْلامُ

صَلّى صَلاةَ الخَوف بينَ جَوانحي ... وجَعٌ تُؤمِّنُ خَلْفَه الآلامُ

هلْ أدْهَشتْك سُطورُ تَاريخي التي ... لعِبَتْ بُطولَةَ دورِهَا الأصْنامُ

سلْ (بابَ مُوسَى)(والمُظفّر)ما الذي ... خلقَ الضياعَ منْ الضياعِ فهَاموا؟!

هَاموا على هامات مأذنة هنا ... طَفِقَتْ تُقَبّلُ رأسَها (الأهرامُ)

فرسانُ جِنّك في الهَشِيم تعثّرتْ ... وعلى طريقك تَسْقطُ الأعْلامُ

أجَهلتَ أنّك في الصَبَاحَة مولد ... كانتْ تُصافحُ خَدّهُ الأنسَامُ

أجَهِلتَ أنّك مولدٌ سَكِرتْ به ... يومَ الغِوَايَة حَضْرَةٌ ومُدَامُ

أنا يا قِفَار الحُزْنِ في زَمَنِ السُدَى ... بيدِ الرياح عواصفٌ وغمَامُ

من هَمْهَمَات الليلِ منْ وَجَع الضُحى ... سُورٌ تُضَاجِعُ ظِلّهَا الأوهَامُ

سَلْنِي وسَلْهُمْ أينَ قلبي حِينمَا ... صَلّوا وحَجُوا خَاشعينَ وصَاموا

في قلبِ هَذا الصمْت ألفُ خفيّة ... خَفِيَتْ وقصةُ مُذنبٍ وغرامُ

اليوم يومك في الخِيانَة عِشْته ... وغداً عليك وهكذا الأيّامُ

امـرأة وثلاثة رجال

نزار عابدين

في معلقة الأعشى ميمون بن قيس ثلاثة أبيات تبدو دخيلة على القصيدة:

عُـلِّقْتُها عَـرَضاً وَعُـلِّقَـتْ رَجُلاً — غيري وعُـلِّقَ أخــرى غيرَها الرَجُــلُ

وعُـلِّقَـتهُ فتاةٌ مـا يـــُحاوِلُها — مـن أهْـلِـها مَـيِّتٌ يَـهذي بـها وَهِــلُ

وعُـلِّقَـتني أُخَيرى ما تُـلائِـمُـني — فاجتَـمـعَ الحُـبُّ حُـبّـاً كُـلّهُ تَـبِـلُ

لم يكن الأعشى من العشاق، ولم تكن «هُرَيرة» التي يستهل قصيدته بذكرها و«قتيلة» التي تغزل بها كثيراً في قصائد أخرى سوى قينتين من الجواري، بل إنه زاد فوصف في شعره قتيلة وصفاً جسدياً تفصيلياً، وامتدح أفعالها في الفراش لأنها تعرف كيف ترضي الرجل، أما هذه «المجزرة العاطفية» التي تحدث عنها في الأبيات السابقة، فليست إلا خيالاً واستعراضاً لقدراته الشعرية، وليس في الأمر خيانة إنما الأمر كالحلقة المفرغة، فكلٌ يعشق من لا يريده، أما الخيانة المتسلسلة فكان أبو ذؤيب الهذلي في جاهليته بطلها.

كان أبو ذؤيب يعشق امرأةً اسمها أم عمرو، وكان رسوله إليها خالد بن زهير، وهو ابن أخت له وقيل ابن عمٍ له، وكان جميلاً، فعشقته أم عمرو، فلمّا أيقن أبو ذؤيب بغدر خالد هجرها، فأرسلت تترضاه فلم يفعل، وقال:

تُريدين كيما تجمَعيني وخـالداً — وهل يُجمَعُ السيفانِ ويحكِ في غِـمْـدِ؟

أخالدُ مـا راعَـيت مـن ذي قرابَـةٍ — فتحفظَني بالغيبِ أو بعضِ ما تُبدي

دعاك إليها مُـقلتاها وجيــدُها — فمِلتَ كما مالَ المُحِبُ على عَمْـدِ

فكنتَ كرَقراق السرابِ إذا جَرى — لقومٍ وقد باتَ المَـطِـيُّ بهم تحدي

فآليت لا أنفكُّ أحــدو قصيدةً — تـكونُ وإيّــاها بـهـا مـثَـلاً بعدي

والطريف في الأمر أن أبا ذؤيب كان في صغره رسولاً من عشيق إلى المرأة نفسها، وكان أبو ذؤيب جميلاً، فرغبت فيه وتركت عشيقها، وتختلف المصادر في اسم هذا العشيق الأول، حتى إن أحد المؤرخين أورد له اسمين في الكتاب نفسه، لكن الأرجح أنه ابن عويمر كما ردّ خالد على أبي ذؤيب. ويبدو أن الخيانة تركت جرحاً عميقاً في نفس أبي ذؤيب فقال:

بأعظمَ مـمّا كُنتُ حَـمَّلتُ خالـداً — وبَعضُ أمانات الرجـالِ غُـرورُها

خليلي الذي دَلّى لِـغَـيٍّ خليــلتي — فكُــلّاً أراهُ قد أصابَ غُــرورُها

رَعى خالِـدٌ سِـرّي ليالِيَ نَـفسُـهُ — توالى على قصد السَبيلِ أمورُها

فلمّـا تراماهُ الشَــبابُ وَغَـيُّهُ — وفي النفسِ مـنهُ فِـتنة وفُـجورُها

لوى رأسَــهُ عَـنّي ومـالَ بِـوُدِّهِ — أَغانيجُ خَـوْدٍ كانَ قِـدْماً يَـزورُها

تعَـــلَّقَــهُ مِـنـها دَلالٌ ومُــقْلَةٌ — تظَـلُّ لِأصحابِ الشَــقاءِ تُـديرُها

ويمكن تقبُّل هذه الأبيات من أبي ذؤيب كنتيجة لتألمه من غدر الاثنين، ولا يمكن أن نقبل منه الحديث عن الأمانة:

وما يَحفظُ المَكتومَ مِـن سِـرِّ أهلِه — إذا عُـقَـدُ الأســرارِ ضاعَ كبيرُها

مِن القومِ إلا ذو عَـفافٍ يُـعينُـــهُ — على ذاكَ مِـنهُ صِدقُ نَفسٍ وَخيرُها

فإنَّ حَـرامــاً أن أخونَ أمـانَــةً — وآمَـنَ نَـفساً ليسَ عِـندي ضَـميرُها

فنفسَكَ فاحْـفَظْها وَلا تُـفشِ لِلعِدى — مِـنَ السِرِّ ما يُـطوى عليهِ ضَميرُها

ولم يسكت خالد، فقال يجيب أبا ذؤيب وينكّره بأنه أول من خان الأمانة من قبل فعلام يعتب؟:

فلا تجزَعَـنْ من سُنَّةٍ أنتَ سِـرْتَها — وأَوَّلُ رَاضٍ سُــنَّةً مَـنْ يَـسـيرُها

أَلَمْ تنتَـقِذْها مِـن ابْـنِ عُــوَيْـمِـرٍ — وأنتَ صَـفِــيُّ نفسِـه ووَزيـرُها

ويبدو أن أبا ذؤيب ظل يعشقها فقد قال:

أبى القلبُ إلا أمَّ عمـروٍ فأصبـحتْ — تُـحَـرَّقُ ناري بالشـَّكاةِ ونـارُها

وعَـيّــرَها الواشــون أني أحبُّـها — وتلك شـكاةٌ ظاهرٌ عنـكِ عارُها

فإن أعتذرْ منـــها فإنّي مُــكَــذَّبٌ — وإن تعتذرْ يُـرْدَدْ عليها اعْـتـذارُها

فلا يُهنِئ الواشين أنْ قد هجَــرتُها — وأظـلـم دوني لـيـلُها ونــــهارُها

كيف انتهى مسلسل الخيانة؟ لا ندري.

رواية «سينالكول»:
الحاضرُ عسيرٌ دوْماً

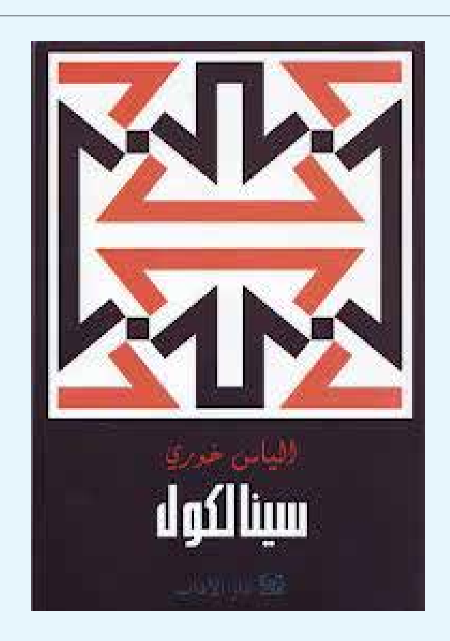
محمد برادة

من رواية لأخرى، يحرص إلياس خوري على بلورة طريقة في الكتابة والسرد تحمل بصمات التميّز والطرافة واستيحاء موضوعات متصلة بالحرب التي جثمت على مصير لبنان منذ سبعينيات القرن الماضي، ومتصلة أيضاً بتلك الأسئلة المشتركة التي حاصرت الأقطار العربية منذ احتلال فلسطين وهزيمة 1967. إلا أن هذه الخلفية الكامنة وراء أعمال كثير من الروائيين الذين ينتمون إلى جيل إلياس، تتخذ منحى خاصاً عند صاحب «رحلة غاندي الصغير» و«الوجوه البيضاء»، لأنه ينتمي إلى الكتاب الذين أدركوا، في مطلع السبعينات، أن الأهم في الإبداع الروائي هو الشكل الملائم لإظهار خصوصية التجربة وأبعادها الدلالية والجمالية.وفي الرواية الأخيرة لإلياس خوري «سينالكول»(دار الآداب، 2012)، يطالعنا تبلورٌ ملموس وموفق لجملة من هذه الخصائص التي تضفي على الرواية نكهتها المائزة، وتعلو بها عن السياق اللبناني لتلامس تيمات وتأملات عميقة الأبعاد.

من خلال أربعة عشر فصلاً، يأتي السرد بضمير الغائب العليم، إلا أن هذا السارد يفسح مجالاً واسعاً لأصوات المتكلمين داخل فضاء الرواية بلغة دارجة تغدو جزءاً من ملامح الشخوص وطريقة تفكيرهم. ونفس السارد يتدخل من حين لآخر، ليسائل أوْ يناقض أوْ يشكك في ما تتفوه به شخصيات الرواية، على نحوٍ يُشعرنا بنوع من الميتا - رواية المُحيلة على أسئلة كتابة النص... والدعامة الحاملة لهيْكل رواية «سينالكول»، هي عائلة شماس المسيحية أوْ ما تبقى منها: الأب نصري الصيدلي المولع بالسحر وفلسفة الأديان، والتحايل على النساء وتلميع الفحولة وابناه كريم طبيب الأمراض الجلدية الذي انخرط في المقاومة الفلسطينية ضد الكتائب الممثلة لديانة أسرته وعشيرته، والابن الأصغر نسيم الذي رفض النزوح خارج لبنان كما فعل أخوه، وظل يحارب في صفوف الكتائب وعاش فترة ما بعد الحرب مشتغلاً ببيْع المخدرات والصفقات المشبوهة، ومعاشرة الزعران، والاضطلاع بدور الزوج للمرأة التي كانت تحب أخاه قبل أن يلوذ باللجوء إلى فرنسا والاستقرار فيها... حول هذه النواة العائلية، تتفرّع محكيات الرواية وأحداث الحرب الأهلية والإقليمية التي عاشها لبنان منذ سنة 1975، ولا تزال آثارها وعواقبها مستمرة إلى اليوم. لكن ما يسترعي الانتباه، هو أن التاريخ وصراع الإيديولوجيات ومآسي الحرب لا تبرز في الواجهة ولا تطغى على دلالة النص؛ وذلك يعود، في نظرنا، إلى عنصريْن اثنيْن في بناء الرواية: أولهما أن الكاتب جعل السرد يتخذ منحى لوْلبياً، ينطلق من نهاية النص ويكشف «العقدة»، ليعود في حركة لوْلبية إلى اللحظات السابقة ليفصّلها مُراعياً أن تتداخل سجلات الحكي والأحداث وأزمنتها، من خلال مبدأ «الشيء بالشيء يُذكَر»، ومن خلال حركة الذاكرة التي لا تشتغل وفق مبدأ التدرّج المنظم، وإنما بحسب التوارد والتخاطر. والعنصر الثاني في تخفيف وطأة الحرب والتاريخ، هو أن الكاتب نقَل مركز الثقل في الرواية إلى موضوعة الحب والعلاقة بالمرأة وبتفاصيل الوجود اليومي.

من هذا المنظور، يغدو السرد استطرادياً، ينتقل بسلاسة من تيمة إلى أخرى : «لم تكن هند تفهم كيف لم يسأم بعد من تجاوز الستين من العمر. بيروت مدينة السأم واليأس، قالت للطبيب، «فالحرب تكرر نفسها إلى ما لا نهاية، وأنا زهقت من الحرب». «هنا يقع الخطأ»، جاوب الطبيب، «سرّ الإنسان هو الحب، الحرب تعطينا وهْم التاريخ، والفصول توهم بالتجدّد، أما الحب فيجعلنا نعيش الفرادة، نعتقد أننا نعيش شيئاً خاصاً ومثيراً لم يعشه أحد غيرنا» ص 154. استناداً إلى هذه المعاينة لبنْية السرد وتداخل التيمات، نجد أن كريم شماس الطبيب، المثقف، الماركسي المناضل سابقاً، هو من يعيش تجربة الحب في تجلياتها المعقدة وتلويناتها المتباينة. يعيش التجربة من خلال علاقته مع خمس نساء: هند، برناديت، غزالة، منى، جمال. بينما الأب نصري ينقاد للإيروسية والشبقية قبل أن يستيقظ فيه حبُّ سلمى، وقد استحال تحققه على قيد الحياة. وفي المقابل، أقدم نسيم على الزواج من هند التي أحبتْ أخاه أربع سنوات قبل سفره إلى فرنسا، واستطاع أن ينجب منها، لكن التناقض بين طبيعتيْهما ظل قائماً.

مع كريم شماس، يأخذ الحب، أو بالأحرى العلاقة مع المرأة، حيزاً وافراً، متنوع التجليات، متراوحاً بين الحب الرومانسي والشبق الجسدي، بيْن الحب الزواجيّ ومتعة الفراش في انتظار موعد السفر... ذلك أن كريم الذي ارتبط عاطفياً بهند أيام الحرب والنضال من أجل قضايا تحريرية، وجد نفسه مزنوقاً بعد احتلال الجيش الإسرائيلي لبيروت، واستقرار القوات السورية في لبنان، وإخراج المقاومة الفلسطينية من معقلها... عندئذ لجأ كريم إلى فرنسا هرباً من الفشل والهزيمة، ليستأنف



حياة مستقرة بعد أن تزوج برناديت والتحق بكلية الطب. رحل دون أن يصارح هند بأسباب هجرته أو يحدثها عن مستقبل علاقتهما. وحين اتصل به أخوه نسيم طالباً منه العودة لإدارة مستشفى ينوي بناءه بما توافر له من أموال اكتسبها من تجارة الحرب، استيقظ حنين غامض في نفس كريم، يمتزج فيه الشوق إلى هند بأصداء الطفولة مع الأب، وبالفضول في معرفة كيف هي الحياة في بيروت بعد فراق دام عشر سنوات.

في بيروت، وفي انتظار أن يُبنى المستشفى وينطلق المشروع، تعرّف كريم على منى زوجة المهندس التي تنتظر هي وزوجها الحصول على تأشيرة كندا للهجرة والابتعاد نهائياً عن الوطن، فاشتبك معها في مغامرة جنسية دون أفق أو أوهام. إلا أن المرأة التي فاجأت كريم وأذاقتْه متع الجنس ألواناً، هي غزالة الخادمة الجميلة المتزوجة من رجل ريفيّ، والعاشقة لشابّ فدائي تمده بالمال والهدايا؛ بينما كان كريم يظن أنها طوع بنانه، وأن مغامرته معها «تملأ فراغات بيروت بحبّ لا يشبه الحب، لأنه مجرد من كل المشاعر. حب بلا كلام عن الحب، ورغبة بلا احتراق الروح». والمرأة الخامسة هي جمال، الفتاة الفدائية التي تعرّف عليها أيام الكفاح، وانجذب إليها وأعطتْه مذكرات كتبتها قبل أن تستشهد في عملية انتحارية جعلت منها بطلة توقظ في نفسه مشاعر ملتبسة كلما تذكرها.

وإذا كان الحب يحتل مكانة مركزية في بناء الرواية، فإن دلالته تكتسب أبعاداً إضافية عندما نستحضر التيمات الأخرى التي لامَستْها الرواية.

انحلال الذاكرة وتحلُّل الحاضر

وراء البناء اللوْلبيّ، الاستطرادي المتضافر عبْر كلام الشخصيات وكتابة الذاكرة، في «سينالكول»، تحضر الحرب بقوة، لا كمعارك ومواجهات راهنة، وإنما في وصفها حدثاً مزلزلاً، مأساوياً، استبطنتْه الذاكرة واستقرّ في السلوك واللاوعْي. منْ ثمّ، تفقد الأزمنة معناها التراتبي فتصبح مختزلة في «حاضر» عسير وزئبقيّ على نحو ما عبر عنه جان جونيه في «أسير عاشق»: «الحاضر عسير دوماً ويفترض أن يكون المستقبل أكثر عسراً. الماضي، بل الغائب، معبود، ونحن في الحاضر نحيا». من هذا المنظور، عندما يعود كريم شماس إلى لبنان بدوافع لا يتبينها على وجه الدقة، يجد نفسه أمام «انحلال الذاكرة وتحلُّل الحاضر» حسب تعبير السارد، لأن الحرب وعواقبها المدمرة المتراكمة جعلت التاريخ، في حاضر كريم، يبدو فاقد المعنى مغايراً لما اختزنتْه ذاكرته أثناء ماضي الكفاح من أجل تحرير فلسطين وتجسيد مبادئ الماركسية. وجد كريم نفسه يقف على أرض خراب ضمْن حاضر أقرب ما يكون إلى العبث والتحلل، خاصة عندما زار طرابلس حيث عاش خالد النابلسي قائد الكتيبة التي كان كريم ينشط معها بهدف إنشاء خلية ماركسية داخل منظمة «فتح» لتجذير الثورة وتعميق الوعي... خلال هذه الزيارة، اكتشف كريم صورة الحاضر التي لم تخطر له على بال: تمّتْ تصفية خالد وزوجته حياة على الرغم من أنه تحالف مع الإسلاميين والسوريين، وتحولت «منظمة المقاومة والغضب» إلى «منظمة الصلاح والدعوة»، وتحققتْ نبوءة المستشرق الفرنسي جان بيار الذي سمعه يقول في 1982، بأن الإسلاميين هم الذين سيستولون على الثورة بعد أن ضرب الفلسطينيون وتلاشت قوى اليسار اللبناني... أكثر من ذلك، فوجئ كريم بالتحول الذي طرأ على داني، منظّر الثورة الماركسية والمُفتي في شؤون الكفاح ومنكرات المناضلات والمناضلين. لا أحد، بقي صامداً أمام موجة التأسلم وسطوة النظام السوري. لذلك، أحس كريم أن ذاكرته لم تعد جزءاً من هويته، وأن زمن الحرب المستمر بأكثر من شكل جعله يقف فوق رمال هشة، وأن مغامراته الجنسية والغرامية لا تسعفه على استئناف الحياة في لبنان ولا على إنجاز مشروع المستشفى، وعليه أن يأخذ حقيبته ويرحل من جديد إلى مونبلييه.

في هذا المستوى من قراءة «سينالكول»، يمكن للتأويل أن يأخذ بُعْداً يتخطى المحكيات والمشاعر والتفاصيل اليومية ليطرح إشكالية فلسفية وإيديولوجية تتصل بمسألتيْن: الأولى، أن الرواية أبرزتْ التناقض الصارخ بين التصنيفات المفهومية (يمين/إسلام/ماركسية/إسلاموية...) وبين تحولات الواقع العربي، إذ سرعان ما تجلى أن تلك المفاهيم التي سادت في الساحة لتصنيف القوى الاجتماعية والإيديولوجية المتصارعة هي أبعد ما تكون عن الدقة والتطابق مع ما يفرزه المجتمع خلال ممارساته؛ وهو ما يبدو واضحاً في ذلك التحول المفاجئ الذي جعل ماركسيّي الأمس ويسارييه، في الرواية، ينقلبون إلى معتنقين للخطاب الإسلاموي، بل يحولون مقولات ماركسية إلى حجج تدعم الخطاب الأصولي، والمسألة الثانية، هي أن رواية «سينالكول» رصدتْ ضمنياً واقعاً يجاوز ويتخطى المفاهيم التجريدية المستعارة من سجل سياسي-إيديولوجي، وسياق تاريخي مغايرين لسياق لبنان والفضاء العربي.

منْ هنا تحثّنا الرواية على مراجعة التّنافر (dissonance) القائم بين الواقع المجتمعي و المفهوم التجريدي، التنظيري الذي يسمي هذا الواقع. بعبارة ثانية، تحيلنا هذه المسألة على ما طرحه هيجل عندما قال إن على الفلسفة أن تبدأ و تتقدم وتنتهي من خلال مفاهيم، إلا أنها مفاهيم غير قابلة للفهْم. وهذا يعني أنه إذا كان الواقع غير قابل للإدراك، فيجب عندئذٍ ابتداع مفاهيم لا تدرك.

المثقف والسلطة

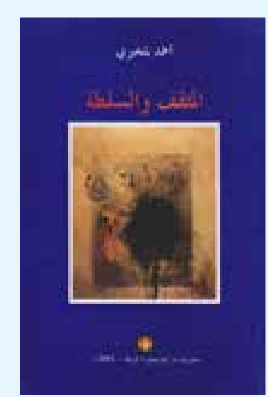
عبدالحق ميفراني

صدر حديثاً للناقد المغربي أحمد بلخيري كتاب «المثقف والسلطة» عن منشورات دار التوحيدي. يقع الكتاب في 108 صفحات، موزعاً على خمسة مباحث تروم إلى مقاربة جديدة لعلاقة المثقف والسلطة في ضوء التحولات السياسية والسوسيوثقافية التي شهدها العالم العربي منذ هبوب رياح التغيير. ويعتبر الناقد أحمد بلخيري أن العلاقة بين المثقف والسلطة في العالم العربي كانت ومازالت معقدة، وهو تعقيد راجع إلى السلطة الاستبدادية التي سعت إلى التحكم في كل مجالات الحياة، بما فيها المجال الثقافي، من خلال الاحتواء والتدجين أو الإقصاء والتهميش.

وإذا كانت لغة المثقف تمتح من العقلانية والحرية والديموقراطية والتنوير وحقوق الإنسان ومحاربة الاستبداد، ومادام النظام الاستبدادي يقدم الولاء على الكفاءة فإنه يحتاج إلى صنف من المثقفين يجعلون طموحاتهم الذاتية نحو المناصب فوق كل مبدأ. ويشير الناقد أحمد بلخيري في هذا الإطار إلى «الهرولة» التي أدت ببعضهم إلى تغيير مواقفهم، خدمة لأجندة التحولات المتسارعة بفعل الربيع العربي.

أما الصنف الآخر فهو المثقف الزاهد والمخلص لرسالته والذي ظل عرضة للتضييق والإقصاء فهو نموذج لوضعية المثقف الحر والمستقل غير المندمج في بنية السلطة مادام الأصل في الفكر هو الحرية. ويفرد المؤلف فصلاً وسمه بـ «المثقف العربي والمسار الطويل نحو الحرية» معيداً التنكير بتجربة أبي حيان التوحيدي «فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة» في العصر العباسي ونكبة ابن رشد في ظل دولة عقائدية (الموحدين) وسلطة مطلقة للخليفة. منع مسرحية «خمسون» للمخرج التونسي فاضل الجعايبي، انتهاء بمنع أعمال إدوارد سعيد، بالنسبة للتجربة المغربية، يورد الناقد أحمد بلخيري جرداً لمسلسل المنع الذي بدأت محطته الأولى مع الاستعمار، إذ استعملت سلطات «الحماية» شتى الوسائل من أجل كبح جماح الوعي الوطني والنضال من أجل الاستقلال، من اعتقال ونفي (حالات محمد المختار السوسي، عبدالقادر حسن، محمد الوديع الآسفي، محمد القري، علال الفاسي..)، مرحلة ما بعد الاستقلال تميزت بحالة الاحتقان السياسي وهكذا اعتقل عبدالقادر الشاوي وعبداللطيف اللعبي، عبدالله ازريقة وآخرون، كما تم منع مجلات ثقافية رائدة تميزت بخطها التحريري الحداثي كـ «الثقافة الجديدة»، لمحمد بنيس و«الجسور» لعبدالحميد عقار، «البديل» لبنسالم حميش، «الزمان المغربي» لسعيد علوش.

لقد ظلت الثقافة المغربية ثقافة معارضة للتوجهات الرسمية، سنة 1998 عرفت تحولاً مع «حكومة التناوب التوافقي» وهنا تبرز حالة التدجين والاحتواء لبعض المثقفين الذين تحولوا من معارضين إلى السلطة. لقد ظلت هذه الأخيرة تحكم بالقمع والتضييق على الثقافة الحرة والمثقف الحر.



وينتقل الباحث أحمد بلخيري في فصل «خدام الاستبداد» إلى مصدرين أساسيين «الآداب السلطانية» للمفكر كمال عبداللطيف و«الآداب السلطانية» للباحث عزالدين العلام، الكتابان معاً يقومان بتشريح الاستبداد انطلاقاً من نصوص مكتوبة مهمتها التنظير للاستبداد. لقد قام المؤلفان معاً بتحليل الآداب السلطانية في الثقافة العربية القديمة وداخل هذه المنظومة يبرز دور الوسيط ونموذجه عند أحمد بلخيري في الزمن الحاضر الكاتب الليبي أحمد إبراهيم الفقيه في تقديمه لمجموعة القذافي «القصصية» ومعها يتحول لنموذج حي لـ «خدام الاستبداد». في النقيض من ذلك يقدم الناقد بلخيري كتاب «زمن الطلبة والعسكر» أو «الأنا التاريخي» لمحمد العمري وهو عبارة عن سيرة ذاتية لمثقف غير مخزني انحاز إلى الحقيقة وقيمها.

ومن السيرة إلى النص الدرامي (المسرح) يورد الناقد بلخيري في باب «إجهاض أحلام مراكش» نص الكاتب المغربي يوسف فاضل «صعود وانهيار مراكش»/1979 والمؤطرة بثلاث رؤى سياسية، انتهازية مصلحية أثناء الاستعمار والاستقلال، نضالية أثناء الاستعمار وثالثة ترى أن الاستقلال الحقيقي لم يتحقق بعد، وإجمالاً تتحكم رؤية سياسية تنقد الاستقلال المنقوص في النص. نص درامي آخر موسوم بـ «محنة الشيخ اليوسي» للكاتب عثمان أشقرا والمؤطر ضمن المسرح التاريخي يرتبط بشخصية الحسن اليوسي وبمغرب القرن 17، شخصية تجرأت على كتابة رسالتين في منتهى الجرأة لأقسة ملك «إسماعيل» وأدى ذلك به إلى المنفى والاضطهاد والقتل.

في النهاية، نحن أمام مسار طويل من النضال من أجل الحرية والفكر، قدر المثقف أن يجابه هذه المنظومة السلطوية التي لا تعترف إلا بقيمها الخاصة في التدجين والتطويع وطبيعة المثقف أنه ينتصر لقيم الحرية والحداثة. هذه الأخيرة لا كما تتمثلها قيم الاستبداد ولا كما يتبناها بعض من انصهروا في بوتقة السلطة لأن حداثتهم حينها ستكون بتعبير الشاعر محمد بنيس، معطوبة.

رؤية في مستوى النظر

شيرين أبو النجا

منتصر القفاش كاتب مصري، بدأ يحفر لنفسه مكاناً في بداية عقد التسعينيات من القرن الماضي. واللافت للنظر في كتاباته أنه منذ البداية قام بتحويل مجاز رؤية العالم إلى سرد حرفي على مستوى الحكاية واللغة والتقنية. فقد قام بالخوض في تيار الشعور مغامراً بخسارة قارئ كسول يستمتع بالتلقي السلبي. وبالرغم من ظهور مجموعتين قصصيتين له في البداية، وهما «نسيج الأسماء» (1998) و«السرائر» (1993)، إلا أن رواية «تصريح بالغياب» (1996) هي التي ساهمت في إرساء صوته السردي على الخارطة الأدبية، حيث قام بتجسيد مجاز رؤية العالم في شخصية المقدم التي كانت مغرمة بمراقبة الطوابير من خلف قضبان نافذة المكتب، ثم ترسخ المجاز بشكل غرائبي قليلاً في رواية «أن ترى الآن» (2002) حيث تطالع الشخصية وجهها في المرآة لتعيد اكتشاف ذاتها والعالم من حولها، ووصل الأمر إلى ذروته في رواية «مسألة وقت» (2008) والتي حصلت على جائزة ساويرس عام 2009، حيث تداخلت الأزمنة على يحيى فاختلطت عليه رؤيته لذاته وللآخرين ليخوض القفاش مغامرة تجريبية تسعى لفك شفرة تيار الشعور، فكان يقوم بتثبيت المشهد (كمن يثبت صورة الفيلم السينمائي)، ثم ينسج حول هذه اللحظة الثابتة مجرى من التحول في الشعور كالمياه التي تنساب في قنوات متعرجة لا يمكن التنبؤ بمسارها. وأخيراً (تعبر هذه الكلمة عن ارتياح إذا لاحظنا عدد السنوات الذي يفصل بين عمل وآخر)، وقبل نهاية 2012 بقليل صدر لمنتصر القفاش مجموعة قصصية بعنوان «في مستوى النظر» (دار التنوير، 2012).

في هذه المجموعة يتحول مجاز رؤية العالم وموقع الذات في العالم إلى رؤية



حرفية في مستوى النظر، تلك الرؤية التي يمنحها الدور الأرضي. بهذا يتوج الكاتب مسيرته - التي سعت إلى اكتشاف حركة العقل في مساره الشعوري والتأويلي - فيضيف المكان إلى الحواس. تحدد الذات موقعها في عالمها الصغير عبر المكان، الدور الأرضي تحديداً، وهو موقع يتضمن التشبث أو النفور، الألفة أو الخوف، التواصل أو الاغتراب، لكن في كل الأحوال يبقى الدور الأرضي هو المركز الذي تدور حوله مفردات تيار الشعور، فتشكله ويشكلها. يتلون الدور الأرضي بكل أشكال المجاز التي ترسم رؤية الذات لنفسها، فأحياناً ما تكون النافذة أو الشرفة كناية عنه كما في «اللعب»، أو إلى حلم وأمنية لا يغادران العقل على مر الزمن كما في «وصف الشقة» و«مواصلة الوصف»، وقد يكون الدور الأرضي وسيلة لتجسيد أحلام يقظة المراهقة التي تجعل من الذات بطلاً مغواراً كما في «المفتاح»، أو مكاناً لهواجس وأشباح العقل كما في «في متناول اليد»، فتختلط حاسة السمع بسطوة المكان وهو نفس ما يحدث في قصة «شطرنج» حيث توظف الذات حاسة السمع لاختبار القدرة على التعرف إلى العالم الخارجي في الدور الأرضي، في «مسألة المنور» يتحول المكان إلى عالم مكتمل بذاته وتتحول مواقعه- الدور العلوي والأرضي- إلى مدعاة للشجار، أحياناً ما يكون المكان

مجازاً عن الغموض الذي يحرك الفضول كما في «حكاية المغارة»، أو مدعاة للتلصص كما في «الكوبري». أما في «الفرجة على الشقة» فيتحول الإشراف على تأجير المكان بمثابة حياة كاملة، وفي «ضرورة الحديد» يبدو الدور الأرضي مهدداً بالتحول إلى زنزانة، وأحياناً ما يكون سبباً لاستعادة شجن الذكريات كما في «لحظة». في كل تلك القصص حاول الكاتب أن يقدم القصة بحبكتها المألوفة (كحكاية) تاركاً للمكان مهمة الدلالات المجازية، إلا أنه في الثلاث قصص الأخيرة لم يستطع القفاش أن يقاوم النزعة التجريبية الأصيلة في كتابته فقام بأنسنة المكان في «لا أحد يرى» (وكأنه يستعيد «أن ترى الآن») فجعل الشقق تتبادل أماكنها دون أن يراها أحد من ساكنيها (بالطبع) وهو ما منح المكان سطوة ونفوذاً على الحواس الإنسانية، وفي قصة «وهو ينزل» يعاود القفاش هوايته في التقاط تفصيلة مألوفة ليحولها إلى مونولوج داخلي ندرك معه أن الألفة ليست إلا اعتياداً، وفي «المشي» يصل مجاز رؤية العالم إلى الذروة حين راح كريم يصطدم بصورته المنعكسة على الزجاج معبراً بذلك عن انعدام المساحة المتاحة للذات مما دفعها إلى إعلان التمرد الكامل.

على مدار المجموعة يلعب الكاتب بفكرة الدور الأرضي فيجعله الثغرة التي يدلف منها إلى تتبع مسار الشعور وحركة العقل. يتحول المكان إلى سيمفونية أحياناً تنساب ألحانها وأحياناً تتحول إلى نشاز، فالمكان كالذاكرة له نصيب من الخيال، يلعب مع ساكنيه ويلعبون معه. يكتسب الدور الأرضي في مجموعة «في مستوى النظر» كماً هائلاً من الدلالات الشعرية كما استفاض الفرنسي جاستون باشلار في وصف المفهوم، فيسطو المكان على الزمن ويبتلعه ولا يترك له مساحة النفوذ التي وظفها القفاش في رواية «مسألة وقت». يبدو الدور الأرضي وهو مستغنياً عن كل الأدوار العليا، «ويكتفي بقربه من الشارع، وبأنه في مستوى نظر العابرين، تنطلق تخيلاتهم حينما يثيرهم شيء من خلال الشباك الموارب».

محمد يونس القاضي

رائد مجهول ومصادر الذاكرة الأدبية

د. صبري حافظ

من المفارقات النادرة والسارة في الثقافة العربية أن تجد عدداً من الأعمال الشعرية التي أطربت الكثيرين وحركت وجدانهم، وأصبحت كلماتها على كل لسان تعبر عن مشاعرهم ورؤاهم، مثل النشيد الوطني المصري الشهير «بلادي بلادي بلادي / لك حبي وفؤادي» أو «حب الوطن فرض عليا / أفديه بروحي وعنيا»، أو «زوروني في السنة مرة» أو «إرخي الستارة إللي في ريحنا» أو«ياعزيز عيني أنا بدي أروّح بلدي»، أو «يا بلح زغلول» أو «شال الحمام حط الحمام من مصر لما للسودان»، «يمامة حلوة ومنين أجيبها / طارت يا نينة عند صاحبها» وغيرها من الأغنيات التي لمست الوجدان المصري والعربي من ورائه، وأصبحت بلا شك أشهر من مؤلفها الذي لا يعرف الكثيرون عنه شيئا، بل ولا يعرف أغلبهم اسمه.

لذلك سعدت كثيراً بصدور هذا الكتاب الذي عكف عليه باحث جاد مثل الدكتور نبيل بهجت وجمع فيه الأعمال الشعرية وبعض الأعمال المسرحية للشيخ محمد يونس القاضي (1888 – 1969)، وعكف على تحقيقها وتبويبها والتقديم لها. لكن سعادتي لم تكتمل حينما عرفت أن هذا العمل الجاد لم يحظ بمن يهتم به وينشره، مما اضطر الباحث لنشره على نفقته الخاصة وعن «فرقة ومضة لعروض الأراجوز وخيال الظل لمديرها ومؤسسها د. نبيل بهجت». فكيف لا تهتم أي هيئة عامة أو خاصة بطبع مثل هذا العمل الذي يجمع أشعار صاحب تلك الأعمال التي بقيت في الوجدان المصري طوال قرن من الزمان، وشاركت في صياغة الوعي الوطني والوجدان العاطفي معا؟ خاصة بعدما جمع الباحث نفسه قبل عامين الأعمال الشعرية الكاملة لبديع خيري (1893 – 1966) فلفت هذا الجهد البحثي الأنظار، وأعادت هيئة الكتاب نشره هذا العام في سفر ضخم يناهز الألف صفحة ضمن إصدارات مكتبة الأسرة عام 2012.

والواقع أن هذا العمل البحثي الجاد يستحق كل تقدير واهتمام، ويستحق أن نيسر لصاحبه كل سبل البحث والنشر حتى يعكف على بقية أعمال هذا الشاعر والمسرحي المجهول، ويصدر أعماله الشعرية والمسرحية الكاملة، والتي وصلت إلى أكثر من خمسين مسرحية، يندر أن تعثر على أي منها مطبوعاً أو حتى محفوظاً في أي مكتبة عامة. ليس فقط لأن الشيخ محمد يونس القاضي هو أحد أعلام النهضة الشعرية والمسرحية والوطنية العامة في مصر فحسب، ولكنه من أبرز رواد المسرح الغنائي العربي، وأكثرهم ولعاً بالهم الوطني، وقدرة على توصيل الإحساس بهذا الهم للقارئ العريض. فقد التقى محمد يونس القاضي وهو لايزال طالباً يافعاً بالأزهر الزعيم الوطني الشهير مصطفى كامل (1874 – 1908) فألهب حماسه ووجدانه، ووجهه حينما عرف أنه قادم من أعماق الصعيد، من قرية النخيلة بمركز أبوتيج، إلى تبسيط هذا الإحساس الوطني وصياغته بلغة قادرة على الوصول للإنسان العادي، إذ قال له إنه يخطب عن الوطنية المصرية بالفصحى والفرنسية والإنجليزية، ولكن الناس في حاجة لمن يحدثهم بلغتهم وأنت الوحيد الذي يستطيع ذلك. واعتبر الشيخ الشاب الأمر تكليفاً من زعيم أحبه واحترم وطنيته، وكان هذا هو السبب في لجوئه للكتابة بالعامية المصرية برغم تمكنه من اللغة الفصحي التي كان كل أزهري متمكناً منها في ذلك الوقت الباكر من مطالع القرن العشرين، على العكس مما عليه الحال الآن بعد تردي التعليم في شتى مراحله.

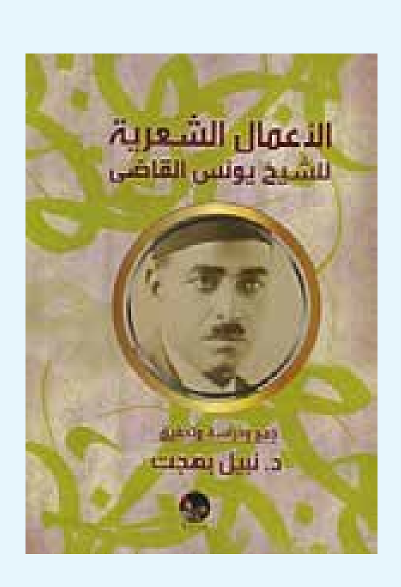
وأصبح الشيخ محمد يونس القاضي، منذ مطالع القرن العشرين أحد أبرز الزجالين في مصر، وأحد أغزر كتاب المسرح الغنائي والاجتماعي إنتاجاً. وواصل مع مجايله بديع خيري التعبير عن وجدان فترة من أغنى فترات التاريخ المصري الحديث بالحراك السياسي والاجتماعي والنضال من أجل الاستقلال، والتي عبرت عن نفسها في ثورة 1919، وفي نفي زعمائها والصراع من أجل استعادتهم، وفي صدمة فصل السودان عن مصر عام 1924، وفي السعي لتأسيس اقتصاد وطني لا سبيل إلى الاستقلال السياسي بدونه، فضلاً عن تأسيس فن عصري قادر على التعبير عن هذا كله في شتى المجالات من الشعر إلى المسرح إلى القصة والرواية والموسيقى والفن التشكيلي. فإذا كنا نعرف أن سيد درويش هو مغني ثورة 1919 وصائغ الإيقاعات الشعبية والمعبر بموسيقاه عن مختلف طوائف الشعب وحرفييه، وعن صبواتهم في التحرر والعدل والاستقلال، فإن للشيخ محمد يونس القاضي دوراً كبيراً في كتابة الكثير من تلك الأغاني التي صنعت شهرة سيد درويش، وأعطت لموسيقاها كلماتها ومعانيها.

لكن دور محمد يونس القاضي أوسع كثيراً من كتابته لعدد من أغاني سيد

درويش. فهو أحد أعمدة المسرح المصري عامة، والمسرح الغنائي خاصة، ولابد من العكوف على إعداد أعماله المسرحية الكاملة بعد إعداد أعماله الشعرية. صحيح أن كلاً من الدكتورة نجوى عانوس والدكتورة إيمان مهران قد نشرتا عدداً من مسرحياته، لكننا نعرف أن إنتاجه المسرحي يتجاوز الخمسين نصاً. وأن جامع أشعاره ومحققها، الدكتور نبيل بهجت، هو دارس مسرحي في المحل الأول. بل إن تقديمه للأعمال الشعرية غلب عليه الاهتمام ببعض جوانب مسرحه الغنائي، حيث اهتم فيها كثيراً بعملين مسرحيين كنموذجين لأعماله المسرحية، أكثر من التوقف التحليلي عند بنية أشعاره.

ولأنني آمل أن يكون هذا الكتاب مفتتح مشروع أكبر للأعمال الكاملة المحققة والمدروسة ينهض به الباحث في قابل الأيام، فإنني كنت أود لو بدأ الباحث بتقديم سيرة حياة محمد يونس القاضي وموضعتها في سياقها التاريخي، وتناول العوامل التي ساهمت في تكوينه الثقافي والفني كما فعل في تقديمه لأعمال بديع خيري. خاصة وأن معرفة القارئ المصري، ناهيك عن العربي، العام ببديع خيري أوسع من معرفته بمحمد يونس القاضي، الذي أصبحت أشعاره أشهر منه. خاصة وأن حياة القاضي حافلة بما يحكى، فقد اعتقل أكثر من 19 مرة لنشاطاته وكتاباته الوطنية، حيث كان المشاهدون يخرجون من مسرحياته يتظاهرون ويرددون الأشعار التي وردت فيها والتي تهاجم الإنجليز، كما كان الأمر مع مسرحيات ييتس وسينج وأوكيزي في أيرلندا، في الفترة نفسها. وكان الإنجليز يقبضون عليه علة يتوقف عن نضاله ضدهم. كما كنت أود أيضاً لو فصل لنا في المقدمة الإضافية التي قدم بها للكتاب، ما فعله في تقديمه للأعمال الشعرية الكاملة لبديع خيري، مسار تحقيقه للنصوص التي جمعها، والمصادر التي جمعها منها؛ كي تتعزز مصداقية العمل بهذا البعد التوثيقي.

والواقع أن مطالبتي بأن يعكف الباحث على تحقيق أعمال هذا الرائد المسرحية الكاملة نابعة من قدرته في المقدمة التي كتبها للكتاب، والتي تناول فيها عملين



مسرحيين لمحمد يونس القاضي هما (كلها يومين) و(مال الكنزي للنزهي)، على الكشف عن أهمية منجزه الدرامي. فقد كشف فيها عن قدرة القاضي على المزج بين مسرح الواقع ومسرح الأفكار في تحليله لـ(كلها يومين) التي توشك في مستوى من مستويات التحليل أن تكون طالعة من نص عبدالله النديم الجميل (مجلس طبي لمصاب بالأفرنجي). وهنا أود أن أشير إلى أنه إذا كان الباحث قد ربط في تقديمه للأعمال الشعرية الكاملة لبديع خيري بين بديع خيري والنديم، وخاصة في تعبير الأول عن رؤى ثورة 1919 وهمومها كما عبر الثاني عن رؤى الثورة العرابية ومطامحها، فإنه يمكن الربط كذلك، وللأسباب نفسها بين يونس القاضي وعبدالله النديم، وخاصة في كثير من الموضوعات التي تتناولها والتي كان لعبدالله النديم فضل رسم خريطة موضوعاتها الاجتماعية ومنهج تناولها التهكمي معا. كما كشف تحليله لـ(كلها يومين) عن قدرة على كتابة أمثولة رمزية لما يدور لمصر كلها، ولصراع الأتراك والأوروبيين على الإرث المصري، دون مبارحة حدود الكتابة الواقعية والنقد الاجتماعي الساخر.

وقد كشف التحليل عن أن في مسرح يونس القاضي، وخاصة من خلال تناول الباحث لعنصر السرد فيه، واستلهام القاضي النكي للحس الشعبي في هذا المجال، ما يمكن تسميته بأجنة مسرح ملحمي سابق لأوانه، وبطريقة لم تتبلور إلا في مسرح برتولد بريخت بعد ذلك بعدة عقود. وكيف أن تقديم محمد يونس القاضي للبعد العام للشخصية دور تعويضي عن دراميتها، وجنين باكر من أجنة المسرح الملحمي في عمله، خاصة إذا ما ربطناه بمسألتين أشار لهما في دراسته: أولاهما هي استخدام الأغنية للتعليق على الحدث، والثانية هي وعي القاضي بتعدد اللغات ضمن العامية المصرية ذاتها، وبلغة الشخصية وتفردها عن لغة غيرها من الشخصيات، وخاصة في مقالته التي استشهد بها الباحث عن «اللغة العربية والعامية: أيهما أفضل للتأليف المسرحي». وهذه كلها استشرافات تحتاج إلى الدرس والتمحيص بعدما يتوفر لنا النص: أي الأعمال الكاملة المجموعة والمحققة.

وأخيرا: هناك مقولة إنجليزية مشهورة تقول: Years of analysis for a day of synthesis وتعني سنوات من الجمع والتحليل من أجل يوم من التوليف وصياغة المقولات. أي أننا حتى نمحص هذه الأفكار أو الافتراضات التي طرحتها، أو حتى نتوصل إلى خلاصات مهمة في عملية التأريخ لمسرحنا العربي في هذا المجال، علينا القيام بمجهود الجمع والتحليل والذي يستغرق سنوات. وخير دليل على صحة هذه المقولة هو العلامة الكبير عبدالرحمن بن خلدون (732هـ/1322 – 808هـ/1406) الذي أدرك أهمية هذا اليوم من التوليف وصياغة المقولات، فقدمه على كل ما سجله في عمله الضخم، في (المقدمة) التي بقيت كعمل خالد ومستقل من سفره الكبير بمجلداته السبعة (كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر). وسر عظمة مقدمة ابن خلدون هي أنها احتوت على تلك الخلاصات المستنتجة من عمر كامل من الجمع والدرس والتمحيص، والتي أسست فلسفة التاريخ وعلم الاجتماع. وليس أدل على ذلك أيضاً من أنه كتب المقدمة في أواخر حياته التي كرسها للعلم والدرس والتريس في مختلف حواضر المعرفة العربية وقتها من (الزيتونة) و(القرويين) وحتى (الأزهر).

ترميم محتمل للبدايات

«اللاحتمال» هكذا ينفتح ديوان الشاعر الفلسطيني محمد هديب «على سرعة 40» والصادر عن دار فضاءات الأردنية، على رؤى نصوصه الـ 49. وهي أكثر من مقولة قدرية، بل تؤسس لحظة «انهيار» فعلي نجد جزءاً مهماً من تفاصيله موزعاً على قصائد الديوان ككل. ولأنها قصائد قصيرة تطبع زمنها الشذري، فالشاعر يكتفي بنقل صورة غير تامة، متشظية أشبه بلوحة رسام حيناً، وأقرب إلى نوتة أو جملة موسيقية غير تامة حيناً آخر. بل قد يلملم الصورة فيما يشبه نصاً قصصياً قصيراً جداً يزاوج البعد الشعري داخله ببنية السرد. جل هذه التنويعات والصيغ الشعرية التي يقترحها ديوان «على سرعة 40» تتناوب ببطء شديد، إذ يصهر الشاعر مقولة «اللاحتمال» كي تصبح وجهاً استعارياً لأعطاب الحياة. وهنا نكشف: الثورة، والحب، والإيقاع، والأيدولوجيا، والعبث، والرغبة، والمفارقة... وهذه الأخيرة تشكل تقنية واستراتيجية الكتابة الشعرية عموماً في ديوان «على سرعة 40» إذ يصهر الشاعر رؤاه في أقصر صياغة شعرية ممكنة كي نكتشف بداهة الحياة وحتى تفاهتها أحياناً.

في كثير من قصائد الديوان هاجس «اليومي» والذي طالما تحول ليوتوبيا «قصيدة النثر» غير أن الشاعر يخطه في سياق مختلف، إذ يكشف الزمن، نموذجاً، عن مجازات أقرب إلى عنصر التضاد. فما بين بؤس الصورة واللاحتمال، تكشف الحياة عن أعطابها ومفارقاتها المرة. ويصبح الوعي شكلاً ثانياً لحالات التشظي التي تعيشها الكينونة.

«ماذا سأكتب غير هذا الكسر الطويل/ ص143»

داخل شعرية الانكسار تنزاح ذات الشاعر كي تعيد تشكيل الصورة الهاربة، لكنها تظل خاضعة لهذا العنصر «الفعال» شعرياً في قدرته على النهاب بالقصيدة إلى أقصى حالات البوح إن لم نقل «التعري». عنصر الانكسار رديف لمقولة اللاحتمال، مادام الغرض هو تشكيل أعطاب الحياة والتي تتناسل بشكل هلامي وحينها لا يجد الشاعر إلا خيمة القصيدة كي يعيد لانجراحات الكينونة والحياة ميلاداً آخر أشبه بالسقوط الأول/ الميلاد، من رحم المصير الذي لايبارح أحداً..

«الهبوط من الرحم ليس ميلاداً
إنما الطرد نحو مصائرنا»/ص201.

في معركة الحياة يصبح لاختياراتنا معنى آخر إذ تتحول إلى صدى مباشر لريح الخسارات مادمنا أمام اللااختيار، ومادام للزمن تلاوينه الخاصة. وهنا قد نلتقي مع أفق القصيدة في عبورها إلى اللانهائي والمطلق، إذ يصبح المستقبل ملاذاً للاطمأنينية، لكنه ملاذ يعطي قواسم خاصة للكينونة كي تعيد تشكيل تجانسها الداخلي ويصبح حينها للقصيدة في اللامعنى، نحو خاص يبرر معنى السقوط..

«أنا الآن لا أصل»/ص217
«وأنا على سرعة 40 أرى نفسي»/ ص24
لا أحد يزاحمني..

في نقطة العبور الأولى نحو كتابة «قصيدة» يرى الشاعر من خلالها نفسه وذاته تتجلى، أن تتحلل وكأنها لحظة صوفية بامتياز. يشكلها وحيداً، وببطء بمعزل عن العالم، إنها أشبه بالغرفة السردية حيث يخط الشاعر كينونته لغة وتركيباً ومعجماً وإيقاعاً للحياة.

تكشف قصيدة الشاعر محمد هديب في النهاية عن حالة الانكسار القصية/ حالة الشك أو ما وسمناها باللاطمأنينة وهي حالة استعارية على قدر القصيدة مادام الشعر أبعد أن يقدم نهايات أو أن يجعل حيواتنا بهاء. قدر القصيدة أن تستثمر هذا القلق الأنطولوجي كي تشكله صيغاً وصوراً ورؤى. ولعل هذا الزخم ما يعطي الديوان «على سرعة 40» للشاعر محمد هديب خصوصية نقدية، إذ تمعن القصائد في استثمار جزء من معرفة الشعر، وهنا تتقاطع تجربة الديوان بتلك الدعوة المتجددة «الشعر شكل من أشكال المعرفة» المعرفة بالعالم وبالكينونة وبالإنسان، وفي جزء مهم من قصائد «على سرعة 40» ترميم لهذه المقولات بجعلها أفقاً خالصاً للقصيدة.

«كم هي الصداقة حذف والشعر أيضاً»/ص 177.

داخل هذا البياض نرمم ما تبقى من مقولات الديوان، إذ يسعفنا التفكير في قصائد «على سرعة 40»، بموازاة إحالة حالات البطء، إعادة تشكيل رؤانا من داخل البياض وهنا ومن ديدن جمالية التلقي نعيد لجزء كبير من القول الشعري استمراريته وصيرورته وحينها تتحول القصائد إلى مؤشرات قصيرة لتوليد المعنى وإخصابه يرتبط فيما نبني نحن أفقه في لحظات ترياق خاصة نسمها بـ«تجلي دهشة القراءة».

الحب الأخير في حياة كافكا

سعيد بوكرامي

كان فرانز كافكا في نهاية حياته، رجلاً سعيداً. هذا الأمر أثبتته الوقائع منذ فترة طويلة. لكن الأسطورة المحيطة بكاتب «المحاكمة» و«الانمساخ» و«القصر» قوية جداً وجد معتمة مما يجعل هذه الحقيقة مثار استغراب ودهشة. «روعة الحياة: الحب الأخير لكافكا» هو الكتاب الرابع للكاتب الألماني كوبفموليرMichael Kumpfmüller الذي صدر مطلع (2013) عن دار -Al bin Michel في 314 صفحة. يستعيد فيه الكاتب بدقة، تفاصيل غير معروفة كثيراً من حياة فرانز كافكا.

يعيدنا الكاتب إلى صيف 1923 حينما يظهر أخيراً ضوء مشرق في نهاية النفق المظلم الذي عاشه فرانز كافكا بين سديم اليأس والمرض. كان هذا الضوء منبثقاً من دورا ديمان. كافكا آنئذ يشرف على نهايته لم يتبق من عمره سوى أحد عشر شهراً، قضاها رفقة أخته إلي بميوريتز، وهي محطة شاطئية على بحر البلطيق. هنا سيتعرف على دورا وستنشأ بينهما علاقة حب حقيقية.

في هذه الفترة أصبح كافكا أكثر تفاؤلاً وأكثر إقبالاً على الحياة، الابتسامة لا تفارق وجهه، وعيناه الزرقاوان تومضان إشراقاً. أخذ يعتني عناية فائقة بملابسه وربطة عنقه، كان يستعد كل صباح ليخرج لملاقاة حياة جديدة، لكن في هذا الوقت أيضاً كان مرض السل يتسلل يوماً بعد يوم إلى جسده النحيل، ملتهماً الرئتين والحنجرة وممتداً نحو الأمعاء. كانت متعة كافكا الأخيرة أن يكتب بنهم ويقرأ ما يكتبه على مسامع دورا. لكن في شهوره الأخيرة فقد قراته الصوتية، واكتفى بكتابة قصاصات للتواصل مع



دورا وأصدقائه الأوفياء، أخته وماكس برود وروبير كلوبستوك.

ولاستجلاء سر هذه العلاقة الرحيمة من حياة كافكا قام الكاتب بالبحث بأمانة، معتمداً على ما يقارب قرناً من البحث العميق في السيرة الذاتية لكافكا من خلال قراءته للصحف والكتب التي كتبت عن كافكا والرسائل واليوميات التي تركها.

وصف كافكا هذه المرحلة من حياته بأنها «الجوهر السحري»، وقد تمكن الكاتب من رفع الستارة عن هذه اللحظات الأخيرة من حياة كافكا العاشق لدورا التي كانت بدورها معجبة بأعماله الأدبية والمحبة لجسده المتلاشي.

في محطة ميوريتز سيصادف كافكا دورا ديامان وهي تعمل في المطبخ جاهدة على تقشير الأسماك. في هذه اللحظة يبادر كافكا مجاملاً: «يدان جميلتان تعملان عمل جزار! «تصرح دورا في إحدى شهاداتها المنشورة في كتاب: «عرفت كافكا» قائلة: كان كافكا مرحاً باستمرار، كان يحب اللعب، وشريكاً نموذجياً للعب، مستعداً دائماً للهزل.. كان يهتم كثيراً بمظهره، ويحب التسوق لأنه يميل إلى مخالطة الناس البسطاء».

سينتقل كافكا إلى برلين للإقامة رفقة دورا في سابقة لم يجرؤ أبداً على القيام بها، فقد عاش طوال الفترة السابقة في بيت الأسرة ببراغ. كانت برلين وقتها تعيش كابوساً بسبب التضخم الاقتصادي. الطوابير الطويلة أمام المحلات التجارية في كل مكان. وجد كافكا ودورا صعوبة في العيش فقد كانت أوضاعهما المادية قاسية.

في إقامتهما بزولدورف عاشا معاً لدى السيدة ريتمان. لديهما غرفة كبيرة مزودة بالكهرباء وأمام العمارة توجد حديقة جميلة. في هذه الفترة سيعرف كافكا مرحلة من السكينة، سيستغلها لكتابة قصص الكلب، المغنية جوزفين، امرأة صغيرة.

يبدو أن الأشباح قد تركت كافكا مؤقتاً. يقول لصديقه ماكس برود: «هربت منها، بفضل هذا الانتقال الرائع إلى برلين، الآن، إنها تبحث عني، لكنها لن تجدني، على الأقل، لغاية هذه اللحظة»، لكن هذه اللحظة لن تدوم إلا لحظات فقد بدأ كافكا يسعل بقوة، وقد جعله السل خائر القوى سيعود إلى براغ بمساعدة صديقه ماكس.

سينزل كافكا بمصحة مستنزفاً وغير قادر على الكلام سيتواصل مع دورا وصديقه الحميم روبير كلوبستوك وأقربائه بواسطة قصاصات. وفي لحظة من لحظات الانهيار سيبدأ بطلب المورفين لتخفيف الألم، لكن روبير سيرفض ذلك. وبالكاد يستطيع تحريك أنامله سيكتب لصديقه الكلمة الأخيرة: «اقتلني، وإلا فأنت مجرم».

رافقت دورا جثمان كافكا، حيث سيدفن في مقبرة براغ سترازشميث، وعادت دورا إلى برلين.. حيث باحت لصديقتها جوديث بأنها حامل.

كتب مايكل كوبفمولي «روعة الحياة: الحب الأخير لكافكا» برقة عالية حاول الاقتراب أكثر من حياة كافكا في مراحلها الأخيرة. بلا مزايدات أيديولوجية أو أكاديمية. ومبتعداً عن الهوامش والتأويلات. حاول أن ينقل لنا صورة عن حياة بهيجة عاشها كافكا عاشقاً ومحباً للمرأة والحياة.

نهايات في بيت واحد

عبد الرحيم الخصار

في ما يتعلق بالأدب تظل الشيلي قارة بمفردها داخل القارة الأميركية نفسها، إنها بلاد الشعراء بدءاً من غابرييلا مسترال وبابلو نيرودا حاملي نوبل في الآداب، مروراً بغونزالو روخاس وروبرتو بولانيو ومحفوظ مصيص ذي الأصول العربية وغيرهم من الأسماء التي تملأ سماء الشيلي بالشعر. لكن بلاد أنطونيو سكارميتا وإيزابيل ألليندي تجود من حين لآخر بنصوص روائية فاتنة تجمع كمعظم نصوص أميركا اللاتينية بين عمق الواقع وسحر الخيال.

فرواية «راوية الأفلام» للكاتب التشيلي المعاصر إيرنان ريبيرا لتيلير (Hernan Rivera Letelier)، التي صدرت بترجمة إلى العربية لصالح علماني عن دار بلومزبري بقطر تنتمي إلى ذلك النوع المميز من الروايات التي تشد القارئ من أولى الصفحات إلى آخرها، وربما لذلك وصفتها جريدة «كلارين» في الأرجنتين بأنها أكثر الروايات التشيلية الحديثة تميزاً.

فبأسلوب سلس ولغة غير متكلفة يسرد الكاتب حياة الطفلة «ماريا مارغريتا» أو «الحورية ديسلين» كما ستسمي نفسها لاحقاً، وهي تحضر بشغف كبير لكل الأفلام التي تعرض في قريتها، ثم تعود للبيت كي ترويها لأفراد الأسرة. سيرسل الأب المقعد أبناءه تباعاً إلى السينما ليختار من بينهم من يروي الأفلام بشكل أفضل، فالمال القليل الذي كان يتحصل عليه من راتبه عن عمل سابق في منجم الملح لم يكن يكفي لينهب الجميع إلى السينما.

ستتفوق ماريا على إخوتها، ومع مرور الوقت ستغدو بارعة إلى حد كبير في رواية الأفلام مستخدمة الكثير من



الإكسسوارات ومتقمصةً بافتتان روحَ كل شخصية تقدمها لنجوم السينما في أميركا اللاتينية وخارجها، مما سيجعل البيت يزدحم بالزوار الذين تسحرهم طريقة سردها، والذين صاروا يفضلون النسخة التي ترويها مطعَّمة بخيالها على مشاهدة الفيلم الأصلي.

تتقدم الأحداث وتتعاقب بشكل ديناميكي في مكان ضيق بمنطقة البامبا في الشيلي وبشخصيات أقل، وهذه هي ميزة الرواية التي حاولت التخلص من الكثير من الأثقال السردية، حيث ترك الكاتب مواضيع كثيرة -مرتبطة بحياة البطلة الصغيرة- كان يمكن أن تجعل الرواية مطولة، وركز بالمقابل في حوالي مئة صفحة على ما يعتمل في داخل الطفلة، وعلى الإشراقات النفسية التي كانت تلمع باستمرار في أعماقها وهي تروي الأفلام سواء في بيتها أو في بيوت بعض الميسورين الذين صاروا يستدعونها ويقدمون لها المال والهدايا. سيجعلها الفقر- إضافة بالطبع إلى تقديرها لفنها الجديد- تتقاضى مقابلاً مادياً من «رواد» البيت، لذلك أغلقت أسرتها الباب والشبابيك وجعلت الدخول لمشاهدة عروضها غير ممكن بالمجان.

هذه الإشراقات ستخفت بالتدريج بدءاً من تلك الليلة التي اغتصب فيها المرابي براءتها، وصولاً إلى اللحظة القاتلة التي دخل فيها التليفزيون إلى القرية، موجهاً الضربة القاضية للسينما، وحاسماً مع تاريخ من الولع والعشق تشكَّل أيضاً في داخل الطفلة التي صارت تقريباً كل حياتها مرتبطة بالضوء الذي يلمع في الشاشة الكبيرة، حتى أن ذاكرتها صارت تخلط بين أحداث من حياتها ومشاهد من الأفلام التي ولعت بها. بل إن الاستعارات والتشابيه التي توظفها في الحكي أصبحت مستوحاة من عالم السينما، تقول عن أمها مثلاً: «ولكن ملامح وجهها آخذة مع ذلك في التلاشي من ذاكرتي، فوجهها يمحى كما يمحى وجه ممثلة توقفت عن الظهور في السينما زمناً طويلاً».

في الخلفية تحضر صورة الأب العاشق بسماته الداخلية والخارجية كمعادل موضوعي للخذلان والخيبة، فقد تخلت عنه زوجته الشابة الجميلة التي تركت البيت من أجل أن تصبح نجمة، لكنها انتهت راقصة في سيرك رديء. سيموت الأب بشكل درامي وهو يتابع أحد عروض ابنته في البيت، وتحديداً حين ستشرع في رواية فيلم مكسيكي، وبالتحديد حين ستردد مقطعاً من أغنية تتحدث كلماتها عن الخذلان والخيانة.

اعتمدت «راوية الأفلام» على مستوى التبئير الرؤية التي تتيح للبطلة أن تتحرك بحرية لا لتروي الأفلام فحسب، بل لتروي سيرة حياة أسرة انتهت بالخراب، فبعد نهاية الأب الجسدية ونهاية الأم النفسية ستتعاقب نهايات الإخوة بوتيرة سريعة: مارثيلينو مات في حادثة، ماريانو سيدخل السجن بعد أن قتل المرابي الذي اغتصب أخته، ميرتو هرب مع أرملة، مانويل ركض خلف كرة القدم التي كان مفتوناً بها ولم يعد.

هذا الخراب الفردي سينتهي إلى خراب عام، حيث هجر الجميع مكان الحكي(المعسكر المنجمي) بعد انقلاب بينوتشي ومقتل سلفادور ألليندي ، وستكون نهاية البطلة المأساوية هي في الآن ذاته نهاية لتاريخ من أمجاد السينما في أميركا اللاتينية.

انزياح في المكان نفسه

رولا حسن

في روايته الخامسة، «نساء الخيال» الصادرة مؤخراً عن دار أطلس بيروت، يقدم الروائي السوري ممدوح عزام كتابة نصاً تجريبياً يخاتل فيه القارئ بين أن يكون راوياً للحكاية وبين أن يكون كاتبها.

تقع الرواية في 383 صفحة من القطع المتوسط يسرد فيها الراوي تفاصيل نقله التعسفي من عمله في التعليم إلى عمل إداري في أرشيف مديرية التربية، وهناك، بين الأضابير والملفات التي تعود إلى سنين خلت يبحث عن ملف عصابة الكف الأسود التي شكلها هو وثلاثة من رفاقه في لحظة طيش، والتي تهدف بشكل أساسي إلى إرسال رسائل حب إلى كل زميلاتهن في دار المعلمين: «في تلك الأيام أنجزنا اتفاقنا المبدئي أنا وقيس وجميل ووضاح من أجل تشكيل العصابة وقد وجدنا اسمها جاهزاً بين أيدينا، مستفيدين من بضعة عناصر مشتركة بيننا وبينهم: الطواف في الأزقة، سرية الرسالة، ضرب العدو في الخاصرة، رومانسية الحركة، الحذر والتوجس والصمت، طبعاً أعلنا رفضنا القاطع لمبدأ الاغتيالات الذي وصم العصابة».

يعترف الراوي/الكاتب أن ذلك كله لم يكن سوى لعبة محضة من ألعاب الفتوة الجبيرة بسنوات المراهقة. لكن هذه اللعبة جرت معها المحققين وأساءت إلى الكثيرين الذين استدعوا إلى التحقيق وجرحت أرواحهم الغضة، وهو يعترف بداية أن سلوكاً أحمق لمجموعة من المجانين تم عبره اللعب بمشاعر البنات من جيلهم والقصد لم يكن سوى الإثارة والمتعة. ومع كل هذه الرسائل فإن «ليلى السومري» الحب الأول والأخير للراوي لم تتوصل بأية رسالة. حيث تبدو «ليلى السومري» فخ الحكايات عبر البحث عن تفاصيل علاقة الجميع بها يمضي الكاتب حثيثاً ليسرد تاريخ مدينة السويداء بأمكنتها المتعددة الشوارع، المكتبات، دور السينما.. قبل أن تفقد برأي الكاتب هوية الجمال المكاني والثقافي والاجتماعي الذي كانت عليه زمن الخمسينيات بوصفه زمناً ذهبياً وما أتى بعده ليس أكثر من وهم. يكشف الكاتب عن التاريخ المزور والأوهام عبر مصائر أصدقائه في العصابة، «قيس» الذي انقلب على الشيوعيين الذين انتسب إلى حزبهم بطريقة مسرحية بالغ فيها في إعلان التوبة ليتسنى له الانتساب إلى حزب البعث وقد أشيع عنه في تلك الفترة أنه كان مدسوساً من قبل المخابرات في صفوف الشيوعية حتى نال بفضل ذلك حظوة وسط الكثيرين من قدماء الحزب مما سهل عليه الأمر في طموحه بالسلطة. أما «جميل» المهمل لنفسه فقد كان مبدعاً، يحمل صوتاً جميلاً ومصوراً يستطيع رسم وجوه زواره من الذاكرة، وخطاطاً يكتب الديواني والفارسي والكوفي، وقد افتتح مكتباً للخط تجاوباً مع ما وصفه بعصر اللافتات، ساخراً ومستفيداً من حمى الكتابة الإعلامية.

على مدى الرواية، التركيز على التفاصيل، وتفاصيل التفاصيل، إن صح التعبير، هي لعبة السرد بهدف الوصول إلى جواب السؤال الذي طرحه الراوي في بداية الرواية، وهو: لم يتم إرسال رسالة حب إلى ليلى السومري، فيما التفاصيل التي يخوض فيها تعود إلى ما قبل ولادة ليلى وطبيعة علاقة أمها بأبيها، لتغدو التفاصيل لعبة الرواية كلها.. التفاصيل التي من خلالها يسلط الضوء على قضايا سياسية واجتماعية واقتصادية عبر مراحل مختلفة من حياة سورية وانعكاساتها على شخوص الرواية.

يعتمد عزام على المونولوج الداخلي، مسترجعاً الأحداث كما ينحو إلى فرض إيقاع بطيء على السرد واضجار القارئ بالكثير من التفاصيل، مما يجعلنا نراها كما لو أننا نصادفها لأول مرة وهو ينوع خلال ذلك في التركيب النحوي لخطابه مازجاً بين المونولوج الداخلي والأسلوب الحر غير المباشر والوصف السردي التقليدي.

إضافة إلى ذلك فإن عزام يركز على الهامش؛ إذ نجد في الرواية صفحات كثيرة هامشها أكثر من متنها وكأنه يريد أن يقول إن الهامش هو أشبه بنص رديف لا يمكن قراءة النص كاملاً دونه، وليس نصاً موازياً كما زعم البعض، فالنص الهامشي المكمل دلالة واضحة، على أن الهامش في الحياة بكافة أصعدتها مهم لدرجة لا يمكن أن تكتمل دونه.

من أفواه الناس وأحوالهم



محمد الفخراني

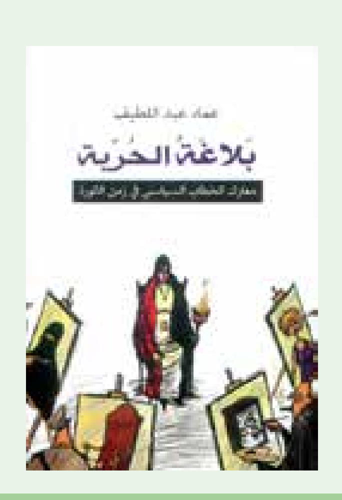
يقدم كتاب «كوكب العشوائيات» تأليف: مايك ديفيز، ترجمة وتقديم: ربيع وهبة، وصدر مؤخراً عن المركز القومي للترجمة، بالقاهرة بانوراما عالمية للعشوائيات، تحوي حقائق صادمة عن واقع في منتهى القسوة، ويضعنا وجهاً لوجه أمام صورة معقدة للبؤس الإنساني، حيث يتنقل بين نماذج مختلفة من عشوائيات العالم، بالرصد، التوثيق، وشهادات مؤثرة على لسان موظفين متطوعين في منظمات مدنية، أو صبية ورجال ونساء من سكان الأكواخ، وعشش الصفيح، تكشف كيف يتعرضون لأبشع انتهاكات الحق في السكن.

يعرض الكتاب كيف تنشأ معظم العشوائيات في مناطق من النفايات، الانهيار الأرضي، التربة غير المستقرة، على جوانب السكك الحديدية، وغيرها من المناطق غير الآمنة، ما يؤدي إلى كوارث تحصد أرواح المئات من وقت لآخر، كما أن انعدام المرافق والخدمات العامة في هذه التجمعات، يصنّع أمراضاً جسدية واجتماعية مزمنة، حيث يتحمل سكان العشوائيات أعباءً مضاعفة من المرض، ولا ينتهي الأمر هنا، فجزء غير يسير من هذه الأعباء يمتد إلى المناطق المتاخمة، وأبعد منها، وقد تتسبب مصارف العشوائيات في تلويث مياه الشرب، مثلما هو الحال مع بحيرة «فيكتوريا» في «كمبالا»، بينما تتواجد بعض العشوائيات بالفعل على ضفاف تجمعات المياه التي تغذي المدينة، مثل «ساو باولو» بالبرازيل.

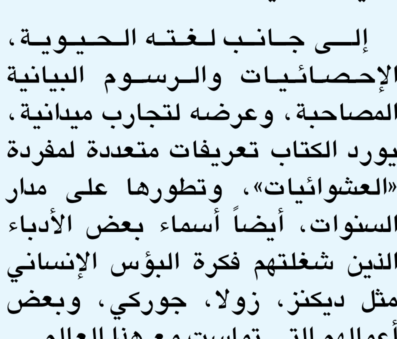
يفنّد المؤلف أطماع الرأسمالية في تجمعات العشوائيات، وهو ما يطلق عليه «أرباح الفقر»، حيث أكواخ وعشش الصفيح ليست أكثر من وسيلة للمزيد من الثراء، ذلك بشراء الأرض التي تقوم عليها تلك التجمعات، من الحكومات في صفقات رخيصة، أو محاصرة ساكنيها بالمزيد من الإفقار والقهر، حتى يضطروا لمغادرتها مقابل أسعار زهيدة، فيبتلعها غول الرأسمالية، ويستمر قطار الإفقار المطلق في دهس المزيد من البشر، كما أن الحكومات نفسها تدفع هذا القطار بقوة إلى الأمام عندما تضع خططاً تنموية، ومشاريع للإسكان والإعمار، لا تؤدي في النهاية إلا إلى المزيد من إفقار الفقراء، وحرمان المحرومين، فهذه الحكومات تستبعد الفقراء منذ البداية حتى لا يشوهوا خططها المزعومة، وفي أحيان كثيرة تمارس ضدهم التهجير القسري، فتجبر الآلاف منهم على الرحيل، وفي أفضل الأحوال، تكدّسهم داخل مبانٍ غير ملائمة، بلا مرافق أو خدمات بيئية.

يطرح الكتاب أشكالاً متنوعة للنضال من أجل الحق في السكن، تعتمد على العمل في إطار المجتمع المدني، والتفكير في خطط تنموية بديلة للخطط الرسمية التي تضعها الحكومات، وتبدأ أشكال النضال على تنوعها بفكرة المعرفة والتوعية، فيعرف هؤلاء الفقراء المحرومون أن حكوماتهم ملتزمة بتوفير المسكن اللائق لهم، وأن لهم الحق في الحيازة، والتملك القانوني للأرض، لا أن تنتزعها منهم تلك الحكومات، وتستغلها في خطط هم بالأساس مستبعدون منها، يشرح الكاتب أيضاً

لغة الثورة

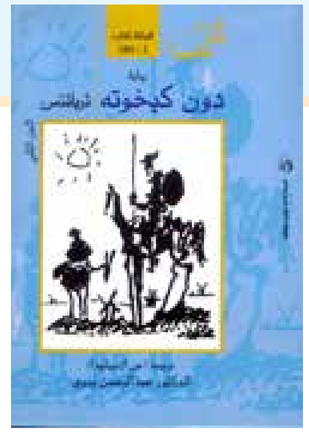


الدور المتخبط لمنظمات الأمم المتحدة في هذا المجال، وسياسات الفصل العنصري التي تمارسها الدول الغنية تجاه الدول الفقيرة، وطبقات الأثرياء ضد المهمشين، ما يؤدي إلى أن تظل العشوائيات حلاً وهمياً لمشكلة تخزين الفائض البشري، بينما الأمر في حقيقته تعقيد للمشكلة.



إلى جانب لغته الحيوية، الإحصائيات والرسوم البيانية المصاحبة، وعرضه لتجارب ميدانية، يورد الكتاب تعريفات متعددة لمفردة «العشوائيات»، وتطورها على مدار السنوات، أيضاً أسماء بعض الأدباء الذين شغلتهم فكرة البؤس الإنساني مثل ديكنز، زولا، جوركي، وبعض أعمالهم التي تماست مع هذا العالم.

إذا كانت العشوائيات تمثل كارثة جاثمة على صدر العالم، وتهدده بالانفجار في أي وقت، فكيف الحال بمن هم داخل الكارثة نفسها؟ وقد انفجرت فيهم بالفعل، وهي تسحق كرامتهم الإنسانية في كل دقيقة، وتبعدهم أميالاً وسنوات عن أقل حق من حقوقهم.





«دون كيخوته» من جديد

عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، بالقاهرة، صدرت مؤخراً على جزأين، طبعة جديدة من رواية «دون كيخوته» لثربانتس، في ترجمة عن الإسبانية للمفكر الراحل «عبد الرحمن بدوي»، وتأتي الرواية افتتاحاً لسلسلة «المائة كتاب»، التي تصدر ضمن «آفاق عالمية».

في مقدمته الوافية، التي تصدرت الرواية، يذكر الدكتور «بدوي» أن «ثربانتس» نشر الجزء الأول من رائعته «دون كيخوته» تحت عنوان «النبيل البارع دون كيخوته دلامنشا»، في مدريد سنة 1605، عند الطابع «خوان دلاكوستا»، كما يعرض ملخصاً لحياة «ميجيل دي ثربانتس سابدرا» الشخصية، مولده، نشأته، أسفاره، اشتراكه في عدة معارك حربية، وفترة الأسر التي قضاها في «الجزائر»، وكلها أحداث كان لها أعمق الأثر في نفسه، وفي إنتاجه الأدبي، يعرض أيضاً لحياته الأدبية، والسمات الفنية لكتاباته، التي تنوعت بين الشعر، القصة، والمسرح.

تتطرق المقدمة إلى البناء الفني للرواية، وجملة التأثيرات الأدبية والفنية التي خضع لها «ثربانتس» أثناء كتابتها، والدوافع التي أدت به إلى إنجازها، ثم يأتي «دون كيخوته»، بآلامه وأحلامه، وكل ما ترمز إليه تلك الشخصية الروائية، التي تعد أحد النماذج الإنسانية الكبرى.

عن دار «التنوير» صدر حديثاً كتاب «بلاغة الحرية.. معارك الخطاب السياسي في زمن الثورة»، للدكتور عماد عبد اللطيف، مدرس البلاغة وتحليل الخطاب، بكلية الآداب، جامعة القاهرة، ينتمي الكتاب إلى تحليل الخطاب السياسي، ويتبنى بشكل أساسي الخطابات الكبرى الثلاثة التي هيمنت على الثورة المصرية، «خطاب الميادين»، «خطاب الشاشات»، و«خطاب الصناديق»، وقد أفرد لكل خطاب قسماً من أقسام الكتاب الثلاثة، حيث يتضمن كل قسم عدة فصول، تقدّم تحليلاً يكشف عن كيفية تشكّل الخطابات المحورية أثناء الثورات، وعقبها، وماهيّة وظائفها الأساسية، وكيف نجحت أو فشلت في إنجاز هذه الوظائف.

الكتاب يحلل المشهد العام، الذي يضم مقدمات الثورة، العوامل التي أدت إليها، ثم الثورة نفسها بأيقوناتها سواء اللغوية أو المرئية، التغطية الإعلامية المصاحبة لها، ويرصد أهم خصائص بلاغة الميدان، ينتقل بعد ذلك إلى تفاصيل المشهد العام، يفنّدها، ويحلل علاقتها ببعضها بعضاً، لتشكّل في النهاية جدارية الثورة.

يحلل المؤلف سلوكيات التصويت في الثقافة المصرية، وأساليب الخطاب الدعائي في الانتخابات، ويفرد فصلاً كاملاً لأول مناظرة رئاسية في التاريخ العربي المعاصر، يدرس فيه التكتيكات الخطابية التي استخدمها كل متناظر في مهاجمة الطرف الآخر، وكيف نتج عن المناظرة تراجع في شعبية المرشحين معاً، يعقب ذلك فصلاً حول خطب محمد مرسي السياسية، كأول رئيس مصري منتخب بعد الثورة، يحلل من خلاله الخطب التي ألقاها في الشهر الأول من توليه السلطة، وينتهي الكتاب بإبراز أهم النتائج التي يمكن استخلاصها من الخطاب السياسي في هذه المرحلة الهامة من تاريخ مصر المعاصر.





كتب أوصى بها بيل غيتس

عبدالوهاب الأنصاري



بيل غيتس، مؤسس مايكروسوفت، وثاني أغنى رجل في العالم (بعد فقدانه لمركز الصدارة لصالح المكسيكي – اللبناني الأصل– كارلوس سليم الحلو)، والذي يرأس أكبر منظمة خيرية في العالم مع زوجته، قارئ نهم. يعرف عنه اعتكافه كل عام في منتجع ما ليتفرغ للقراءة. وبعض مما يقرأ كتب ضخمة (800 أو 900 صفحة)، فيما يلي قائمة بالكتب التي أثَّرت فيه، كما يقول هو، وأثْرت حياته الفكرية عام 2012. وهو لا يقترحها للقراءة فحسب بل ويقدم مراجعات لها في مدونته (www.thegatesnotes.com/books).

والنظر في هذه القائمة من الكتب يشي باهتمامات جزءٍ كبير من الغرب. وفي عالمنا العربي بحسب معرض بيروت الدولي للكتاب لعام 2012، فالكتب التي تبوأت الصدارة - إذا ما استبعدنا كتب الرواية والكتب المترجمة - هي:

- «الانهيار المديد - الخلفية التاريخية لانتفاضة الشرق الأوسط العربي»، حازم صاغية، دار الساقي.

- «في خيمة القذافي»، غسان شربل، رياض الريس للنشر والتوزيع.

- «السادس والسبعون- مار نصرالله بطرس صفير»، لأنطوان سعد عن دار «سائر المشرق».

ولن نتعرض إلى مراتب الكتب التي يوصي بها بيل غيتس هنا إلا أنها كلها ضمن قوائم الكتب الأفضل مبيعاً بشكل أو بآخر. ونعرضها هنا بالاحالة إلى بعض مراجعات بيل غيتس لها.

- طبائعنا الملائكية: لماذا انحسر العنف، ستيفن بنكر، 832 صفحة (أكتوبر 2011):

يبرز الكاتب أدلةً تاريخية مفادها أن العالم يتدرج نحو السلم، أو نحو انحسار العنف على أي حال، وأن هذه الموجة نحو السلم بدأت منذ آلاف السنين وما زالت مستمرة، وأن الوجهة العامة للبشرية هي المزيد من الإنسانية والتراحم.

يقول بيل غيتس إنه من الحريصين على تتبع ما يتعلق بالابتكارات، وخاصة تلك التي قد تسببت في إطالة متوسط الأعمار وفي توفير تغذية أفضل، وفي المزيد من الحريات، لكن يعنيه أيضاً الأمور التي لا دور للإبتكارات فيها، وذلك مثل نظرتنا لأمرٍ كالعدالة والعنف.

فبالنظر في القبور القديمة نجد جماجم كثيرة مهشمة، مما يعني أن أصحابها ماتوا موتةً عنيفة. ويهدم المؤلف الفكرة الحالمة التي مفادها أن الإنسان القديم كان يعيش في تناغم مع الطبيعة. ثم يبين أن الانتقال إلى بيئة زراعية، والتي تتطلب الاستقرار، فرضت على الإنسان التعايش السلمي. ومن نتائج عصر النهضة إلغاء الحكومات لأشكال من العقوبات تعَدّ قاسية ولا إنسانية. وفي الثلثين الأخيرين من القرن بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية تقلصت الحروب وتعلمت الأمم التعايش السلمي.

ويوضح بيل غيتس أن الكاتب لا يدعي أن الأمن والسلام أمورٌ حتمية، بل الواقع أن التكنولوجيا قدمت أسلحة عنف ودمار شامل، إلا أن التاريخ يمضي في اتجاه السلم واللاعنف. وأسرع الوسائل للوصول إلى مجتمعات سلمية هي سن القوانين، خاصة تلك التي من شأنها إشاعة روح العدالة.

ثم يبدي بيل غيتس استغرابه من مفهوم أن الشرف قد «يراق على جوانبه الدم» بتعبير المتنبي.فيقول «علمتني أمي أن الكذب يتعارض مع الشرف». إلا أنه في العصور الوسطى كانت

المبارزات تتم حفاظاً على الشرف، وفي بعض المجتمعات إلى اليوم مازال مفهوم «غسل العار» وشرف القبيلة مصدراً لجرائم القتل. وفي الولايات المتحدة فإن نسبة 15 في المئة فقط تمثل سبباً «اقتصادياً» للقتل (بشكل من أشكال السرقة)، والنسبة الباقية تمثل القتل للانتقام أو كرد فعل للظلم عندما يشعر القاتل بأن مؤسسات الدولة لن تستجيب له.

- دينغ شاوبنغ والتحول الصيني، عزرا فوجل، 928 صفحة (سبتمبر 2011):

يقول بيل غيتس إن الكتاب من أهم الكتب التي تعرضت لتاريخ الصين الحديث لفترة ما بعد ماو زيدونغ وعن التحول الاقتصادي للصين من دولة فقيرة إلى إحدى أهم دولتين في العالم اليوم.

ودينغ شاوبنغ الذي كان رجل الصين الأقوى بدءاً من عام 1978 ولأربعة عشر عاماً وبالرغم مما قدمه لأمته وإنقاذها من الفقر، إلا أن أدواره لا تنسى في هجماته العنيفة على ملاك الأراضي عام 1949، وعلى المثقفين عام 1957، وسقوط القتلى عام 1989 في ساحة تيانامن.

وبالرغم من إيمان دينغ العميق بالاشتراكية، فإن دعمه للاقتصاد المفتوح والتصدير سمح للصين بالنمو بنسبة 10 في المئة سنوياً لعشرين سنة.

ويقول غيتس إن منظمته الخيرية تسعى لتحسين حياة 10 أو 20 مليون شخص صحياً أو تطويرياً (التطعيم والتعليم والتغذية). ولكن الإصلاحات في الصين خلال أقل من جيل واحد ساهم في تطوير حياة المئات من الملايين من البشر. اليوم يشكل البشر الذين تنطبق عليهم صفة «الفقر المدقع» نحو 15 في المئة من البشرية، ولكن قبل خمسين سنة النسبة كانت 40 في المئة.

كانت الصين عام 1979 من أفقر الدول في العالم، أفقر من الهند بكثير. والملايين لقوا حتفهم خلال المجاعة الكبرى عام 1961. إلا أن إصلاحات دينغ بتوزيع الأراضي والسماح للمزارعين بحرية التصرف في الغلال التي تتخطى النسبة المطلوبة من الدولة، وتقديمه البذور عالية المحصول، واستخدام السماد الصناعي كانت أهم عناصر «الثورة الخضراء». ومن نتائج الثورة الخضراء محصول أعلى بعمالة أقل. وتلك العمالة التي لم يعد الفلاحون بحاجة إليها في الحقول توجهت إلى المصانع لتشكل القاعدة الصناعية التي طالما حلم بها ماو زيدونغ. ولدعم القاعدة الصناعية بنى دينغ المدارس والجامعات لتأهيل العمالة، كما فتح الأبواب للتجار والطلاب على وجه سواء من أجل السفر إلى الخارج للتعلم من الثقافات الأخرى.

نجاح الصين خلال جيل واحد، بتعليق غيتس، أمرٌ يكاد يكون غير قابلٍ للتصديق!

- المسعى: الطاقة والأمن وتشكيل العالم الجديد، دانييل يرغن، 816 صفحة (سبتمبر 2011):

ينصح بيل غيتس كل المهتمين بشؤون الطاقة بقراءة الكتاب، خاصة حيث يعرض المؤلف ما يتم ابتكاره الآن في مجال الطاقة، الأمر الذي يبعث على التفاؤل بحسب غيتس. ويذكر غيتس أنه التقى بالمؤلف في مؤتمر اقتصادي وأن المؤلف حائزٌ على جائزة بوليتزر لكتاب سابق. ولا يقتصر الكتاب على النفط والغاز بل يتعداها إلى مجالات الطاقة الأخرى بأنواعها. وفي تاريخ التنقيب يجيب المؤلف على سؤال النضوب: الاحتياطي اليوم، من النفط ومن الغاز، أعلى نسبة بكثير مما كان يظن، إلا أن هذا لا ينبغي أن يجعلنا نتوانى عن البحث عن المصادر البديلة. في الوقت الذي يقر فيه المؤلف بأنه لا علم له بمستقبل الطاقة إلا أنه يرسم الخطوط العريضة لذلك المستقبل. من ذلك مثلاً السؤال: «هل ستتشكل الطاقة الشمسية بديلاً أو منافساً حقيقياً لمصادر الطاقة التقليدية؟»، و«هل سنصنع بطاريات عالية التقنية والأداء؟»

ثم يتمنى غيتس لو أن المؤلف ألحق فصلاً للحديث عن الطاقة في مجال النقل (النفط أساساً)، في مقابل الطاقة في مجال توليد الكهرباء (نفط، فحم، الطاقة النووية، إلخ). هل ستصبح السيارات الكهربائية حقيقة سائدة؟

- رقصة مشية القمر مع آينشتاين: فن وعلم تذكر الأشياء، جاشوا فور، 307 صفحات (أغسطس 2012):

يقول بيل غيتس: يظن الناس أحياناً أن لي ذاكرةً صورية، خاصةً عندما أتحدث عن أمورٍ تهمني، كالعلوم وإدارة الأعمال. هذا إطراءٌ، لكنني لا أستحقه، ولا من بعيد. صديقي مايك، مثلاً، بإمكانه تذكر حقائق متعلقة بالأفلام: من مَثَّل فيها، وأية سنة تمَّ إخراجها، إلخ.

لكنني أتذكر كل سطر مما قمت ببرمجته لأول برنامج بالغ التعقيد. كما أعرف الكثير عن الشركات التجارية: «هذه الشركة تشبه تلك، إلا أنها تختلف عنها في هذا أو ذاك». لأغلب الناس ذاكرة فذة للأمور التي يحبونها. ولكن بعد قراءتي كتاب جاشوا فور أظن أنه بإمكاني تذكر الأشياء التي أريد تذكُّرها. والمؤلف الشاب سعى لاكتشاف عمل الذهن: كيف يتم تذكر الأشياء. قرر المؤلف حضور مسابقة عالمية للتذكر، حيث يستطيع كثيرون تذكر ترتيب أوراق اللعب الاثنين والخمسين المرتبة عشوائياً خلال دقائق. اكتشف فور (المؤلف) أن نقطة البدء تكمن في التصور: بمعنى إعطاء الأمر المراد تذكّره صورة. فالصورة التي يتخيلها، ولتكن أنه يرقص رقصة مشي القمر (التي ابتدعها أو بدأها مايكل جاكسون) مع آينشتاين، فهذه المخيلة تتيح له تذكر ترتيب 3 ورقات. وهو بذلك بحاجة إلى 17 صورة خيالية مثل تلك ليتذكر ترتيب الأوراق كلها.

يقول غيتس، أظن أني الآن بإمكاني القيام بذلك، ولكنني لم أحاول بعد. ولكن لا تصدق أولئك الذين يقولون أن الأمر هيِّن، فالأمر بحاجة إلى المران لأشهر.

الطريف في الأمر هو التعليقات التي ترد في موقع مدونة غيتس، والتي غالباً لا علاقة لها بما يقترحه من كتب، إنما قد يطلب أحدهم، من آسيا مثلاً، وظيفة لدى مايكروسوفت. وآخر يسأل: «هل حقاً لم توظف شخصاً ما لأنه أضاف الملح إلى طعامه قبل أن يتذوقه؟».

«مستقبل القوة» كتاب صدر عن (Public Affair 2011) يطرح فيه جوزيف ناي سؤالاً محورياً مؤداه: كيف ستعمل القوة؟ وعلى أي نحو سيتغير توزيعها في عالم القرن الواحد والعشرين؟ وأين سيكون موقع الولايات المتحدة وغيرها من القوى الفاعلة عالمياً من هذا التوزيع؟

مستقبل القوة

حمدي أبو كيلة

إذا كان لا بد لكل كتاب من بؤرة، فلعل بؤرة هذا الكتاب هي مفهوم «القوة النكية» Smart Power. التي يعرّفها جوزيف ناي بأنها القدرة على الربط بين مصادر كل من القوة الناعمة Soft Power المعتمدة على عوامل الإقناع والجاذبية، والقوة الصلبة (أو المادية) Hard Power المعتمدة على عوامل القسر والإجبار من أجل الوصول إلى استراتيجيات مؤثرة.

يتساءل المؤلف: هل كانت سنة 2000 هي ذروة ما وصلت وما يمكن أن تصل إليه القوة الأميركية؟ هل تحل الصين محل الولايات المتحدة كالقوة العظمى التي تتزعم العالم؟ هل تنكمش الهيمنة الأميركية تماما بحلول سنة 2025؟ هل تعتبر الأزمة المالية في 2008 علامة على أن قيادة أميركا للعالم تقترب من نهايتها؟ ثم يقول: إن الإجابة عن هذه الأسئلة تتطلب أولاً أن نتفق على ما نعنيه بكلمة «القوة»، وكيف يتغير هذا المعنى في ظل ازدهار ثورة تكنولوجيا المعلومات والعولمة في القرن الواحد والعشرين.

يقسم ناي القوة إلى ثلاثة أنماط هي القوة العسكرية، والقوة الاقتصادية، والقوة الناعمة.

في معرض رؤيته للقوة العسكرية يقول: «إنه على الرغم من أن الدول تلجأ بوضوح حتى يومنا هذا لاستخدام القوة العسكرية إلا أن الدور النسبي لهذا النمط من القوة تضاءل عبر الزمن، وإن تكلفتها زادت بشدة بعد الحرب العالمية الثانية لأسباب عديدة. من أهمها أن الحكم الأجنبي صار أكثر كلفة وصعوبة في ظل وسائل الاتصال والتواصل الاجتماعي من وسائل الإعلام المطبوعة ووسائل الإعلام الجماهيري واسعة النطاق التي ازدهرت في القرن الماضي».

يتناول ناي مقولة إن الجغرافيا الاقتصادية في عالم ما بعد الحرب الباردة تحل بتدرج واستمرار محل الجغرافيا السياسية. وهو لا ينفي أن الاقتصاد القوي المتنامي يوفر القاعدة لكل عناصر القوة الأخرى، ولكنه يؤكد في نفس الوقت على أنه من الخطأ القول بأن القرن الواحد والعشرين سيكون قرن الجغرافيا الاقتصادية حيث إن تسرب قدر كبير من القوة إلى أطراف تقع خارج نطاق سيطرة الدول والحكومات من بينها الشركات العابرة للقوميات يضع حدوداً على القدرات الإستراتيجية للدول على استخدام الأدوات الاقتصادية.

ومع ذلك يخلص المؤلف إلى أن القوة الاقتصادية هي أكثر الأدوات أهمية في منظومة سياسات القوة الذكية.

ويرى ناي أن القوة الناعمة ليست بالضرورة البديل الخيِّر للقوة العسكرية. فقد نجح هتلر– على سبيل المثال – في استخدامها في التأثير على الجماهير لأهداف أبعد ما تكون عن أن توصف بالخيِّرة. وليس من الضروري أن يكون «لي العقول» أفضل من «لي الأذرع». ويحدد المؤلف مصادر القوة الناعمة في ثلاثة مصادر رئيسية هي: الثقافة (بالنسبة لمن يملك ثقافة جذابة للآخرين)، والقيم السياسية (عندما تكون قادرة على لعب دور إيجابي في الداخل والخارج)، والسياسة الخارجية (عندما يراها الآخرون عادلة وأخلاقية).

يفرق ناي بين نمطين من تحول القوة: نمط انتقال القوة، ونمط توزع القوة. وهو يذكرنا بأن انتقال القوة من دولة مهيمنة إلى أخرى هو حدث تاريخي شائع الحدوث. أما توزع القوة فهو العملية الأكثر حداثة، حيث أصبحت مشكلة كل الدول في عصر المعلومات الذي نعيشه اليوم أن كثرة متزايدة من الأشياء صارت تحدث خارج نطاق سيطرة حتى أقوى الدول، وحيث أصبح انتشار المعلومات مظهراً من مظاهر عدم القطبية مثله مثل انتشار التسلح. وحيث أصبحنا نواجه المزيد من المخاطر والتهديدات والتحديات التي تؤثر على دولة ما على الرغم من أنها تنشأ في دول أخرى، مثل الأزمات المالية والجريمة المنظمة والهجرات الجماعية والاحترار الكوني والأوبئة والإرهاب الدولي، في الوقت الذي أصبح توزُع القوة يحدث رأسياً وأفقياً، وحيث أصبحنا لا نعيش في عالم متعدد القطبية بقدر ما هو عالم عديم القطبية.

وتحت عنوان «انتقال القوة: التساؤل حول هبوط أميركا»، ينتقل المؤلف من التعميم بالحديث عن العالم إلى التخصيص بتناول القوة الأميركية على

وجه التحديد. وهو يقول إن الحس التاريخي لا بد أن يقودنا إلى عدم الاعتقاد بأن أميركا سوف تظل مهيمنة على الجزء الأكبر من مصادر القوة إلى الأبد. ثم يشير إلى أن كلمة «الهبوط» تحتمل بعدين مختلفين: هبوط مطلق ناتج عن تحلل أو فقدان قدرة الدولة على استخدام مواردها على نحو فعال، وهبوط نسبي يرجع إلى تعاظم قدرة أطراف أخرى على استخدام مواردها بكفاءة أكبر. ويشير المؤلف إلى أن البعض يرى مشكلة أميركا تكمن في تمددها الإمبراطوري، بينما يراها البعض في الهبوط النسبي الناتج عن صعود الآخرين، ويراها البعض الثالث عملية هبوط أو تحلل مطلق.

أما عن القوى الأخرى التي تواجه الولايات المتحدة وتهدد هيمنتها على العالم وفقاً لمفهوم انتقال القوة، فالمؤلف يضع الاتحاد الأوروبي في صدارة هذه القوى حيث يفوق الاقتصاد الأوروبي حجم الاقتصاد الأميركي. كما أن أوروبا منافس قوي بمعايير رأس المال البشري والتكنولوجيا والصادرات. أما الاقتصادات الناشئة فقد استحوذت على22٪ من الإنتاج العالمي سنة 2008، وهي تضم42٪ من سكان العالم وحققت 33٪ من النمو في العالم على مدى العقد الأول من القرن الحالي. وبينما حققت كل من الصين والهند وإندونيسيا والبرازيل معدلات نمو سنوي تفوق 5٪ على مدى العقد الأخير حققت الولايات المتحدة معدلاً للنمو لا يتعدى1.9٪.

يخلص المؤلف إلى تعريف مفهوم القوة الذكية بأنها عملية التشبيك والدمج الذكي بين الدبلوماسية والدفاع والتنمية وبقية الأدوات الأخرى لما يسمى القوة الناعمة والقوة الصلبة، ويشير إلى أن الدول الصغيرة غالباً ما تكون أكثر مهارة في استخدام إستراتيجية القوة الذكية، ضارباً المثل بسنغافورة وسويسرا والنرويج، كما يلاحظ أن الدول الصاعدة كانت على مدى التاريخ أكثر استفادة من إستراتيجيات القوة الذكية. ويدلل على ذلك بالصين التي خرجت من الركود العالمي 2009 فخورة بما حققته من معدل نمو مرتفع.

ويختتم المؤلف كتابه بتقديم وصفة إستراتيجية للولايات المتحدة مؤداها أنها إن أرادت أن تنجح في القرن الواحد والعشرين فعليها أن تعيد اكتشاف الطريق القويم إلى أن تكون قوة ذكية. حيث تساعد العولمة على نشر المزيد من القدرات التقنية، وتتيح تكنولوجيا المعلومات مشاركة أوسع للجميع في تبادل الاتصال على مستوى العالم، فإن التفوق الاقتصادي والثقافي الأميركي سوف يصبح أقل هيمنة مما كان عليه في بداية القرن. وإن كان هذا لا يعني في رأي المؤلف أن أميركا في حالة هبوط، أو أنها مقدمة على التحلل كما تحللت روما القديمة. فهو يتنبأ – مستخدماً مصطلحات فريد زكريا - بأن النصف الأول من القرن الواحد والعشرين لن يكون «عالم ما بعد أميركا»، ولكن أميركا سوف تكون محتاجة لأن تتعامل مع «صعود الآخرين».

بن لادن في كهفه

صدر مؤخراً ضمن سلسلة كتابات جديدة التي تنشرها الهيئة العامة للكتاب في مصر رواية جديدة للكاتب صبحي موسى تحمل عنوان «أساطير رجل الثلاثاء»، بغلاف لأحمد اللباد. وتروي سيرة أسامة بن لادن، الشخصية الأكثر إشغالاً لأميركا وللرأي العام الدولي على مدار عقد كامل.



تنبني الرواية على حيلة فنية بسيطة مفادها أن بن لادن في عزلته الأخيرة بأحد الكهوف المهجورة بأفغانستان على الحدود الباكستانية، قرر أن يملي مذكراته على الصبي الذي يرافقه في رحلة الهروب من أعين الجواسيس، ولأنه - كشخصية فنية - مريضة بالتاريخ فإن أحداث الرواية تتقاطع ما بين اللحظات الفارقة في التاريخ الإسلامي تكاد الشخوص المحيطة بالبطل في رواية «أساطير رجل الثلاثاء» تحتل نفس القدر من الحضور السردي الذي يحتله الراوي/ بن لادن، مما يجعلها رواية جماعية؛ فالبنا والتلمساني والهضيبي وعبدالله عزام والظواهري ومحمد بن لادن وحتى أبو مصعب الزرقاوي، جميعهم ظهروا في النص كشخصيات أساسية، وكل منهم كان له دوره الواضح في العمل، وحتى السادات والملك فيصل وبو مدين وغيرهم من الزعماء العرب، وحتى الرؤساء الأميركان والروس، وكل هذه الشخوص تملأ نسيج الرواية الذي يلامس متخيل الأسطورة تارة، وينتقد ويعري تارة ما يتداخل في صناعته أجهزة الأمن والاستخبارات، وعلاقات رأس المال العالمي والتجارة السرية في المخدرات والسلاح وغسل الأموال، لنجد أنفسنا أمام تحولات كبرى في المنطقة العربية والواقع العالمي من خلال جماعة صدقت أن التاريخ يمكنه أن يعود بخطواته ولكن إلى الأمام.

تعد هذه الرواية العمل التاسع في مسيرة صبحي موسى الإبداعية، حيث أصدر من قبل ثلاثة أعمال روائية هي (صمت الكهنة، وحمامة بيضاء، والمؤلف)، وخمسة دواوين هي (يرفرف بجانبها وحده، وقصائد الغرفة المغلقة، هانيبال، ولهذا أرحل، في وداع المحبة)، كما تعد الرواية المصرية الأولى التي تعرضت بالتفصيل الفني لأحداث 11 سبتمبر، وكيفية انهيار برجي مركز التجارة العالمي، ومن وراءهما وكيف سقطا، وكيف دارت حروب بن لادن الخمس في أفغانستان وصولاً إلى موته الغامض.

هذا كتاب غني بالنظر إلى معطياته، وقوي بالاستناد إلى تحليلاته. وتكمن حجة قوته وغناه هنين في كونه إضافة إلى أنه طاف حول التاريخ والسياسة والأنثربولوجيا، قد استوفى شروط الرصانة العلمية والتوثب الفلسفي جميعهما.

المقصلة في السر

عبد الله كرمون

ركز كتاب إيمانويل طيب «المقصلة في السر، تنفيذ الإعدام في الساحة العمومية بفرنسا، 1870 - 1939» الذي نشره مؤخراً عند دار بُلان في أزيد من ثلاثمئة صفحة من القطع الكبير، على قطع الرؤوس في الساحات العمومية بفرنسا بدءاً من 1870 وانتهاء بـ 1939 وذلك تنفيذاً للحكم بالإعدام، وتشهيراً بالمحكوم عليه.

والكتاب في أصله رسالة دكتوراه في العلوم السياسية. ويجدر بنا التذكير هنا بأن صاحبها إيمانويل طيب أستاذ محاضر بمعهد الدراسات السياسية بمدينة غرونوبل الفرنسية، كما أنه متخصص أيضاً في العنف السياسي وفي المجال الإخباري.

انشغل «طيب» في هذا الكتاب على موضوعين أساسيين، وهما العنف السياسي وقضايا الإشعار عنه، مادام الأمر يتعلق هنا بعنف الدولة أي المقصلة وبمشروعية إقدام هذه الأخيرة على الإعلام عنه علانية.

فإذا كان الباحث قد اهتم فيه بالمراحل التي مرت منها الدعاية لمكان وزمان تنفيذ الإعدام، فإنه قد خط فيه أيضا، بشكل ضمني، الرسم البياني المعاكس لوقوع القطيعة المؤدية إلى التخلي نهائياً عن الدعاية لمراسيم القتل، وبالتالي فسخ حكم الإعدام نفسه فيما بعد تماماً.

من المسلم به أن حكم الإعدام أداة في يد الدولة تثبت بواسطتها قوتها وسلطتها، مشنعة بمن يتحدى قوانينها، جاعلة من قتله العلني عبرة للآخرين، خاصة أن الإعدام، مثلما كتب «طيب»، يندرج ضمن الطقوس السياسية للعنف.

إلا أن هذا الإجراء القضائي والقانوني قد ساهم في خلق بؤر جديدة داخل فضاء النسيج الحضري للمدينة. وجعل من عنف الدولة هذا مشهداً دموياً رهيباً لابد من تأطيره والتحكم فيه درءاً لعواقب إهماله الوخيمة.

فبينما كان الإعلان عن تاريخ ومكان تنفيذ الحد في بداية أمره محصوراً في أيدي السلطة القضائية، تتحكم فيه كما تشاء، ساعية قدر الإمكان، إلى التقليل من تسرب كل المعلومات المحيطة به إلى العموم، فإن الصحافة المكتوبة هي التي تقلدت فيما بعد أمرَ نشر الخبر، ثم التعليق على كل مجريات تلك المراسيم. قبل أن يعتري طرقها في الوصف والسرد، ما أدى إلى ركون المقصلة وأحكامها إلى سرية أسوار السجن العالية.

لا تُنصب المقاصل أبداً إلا في المدن الكبرى، ولا يتم فيها ذلك إلا في أركانها القصية أو في الأطراف النائية عن قلب المدينة. ويعود سر ذلك التدبير المدروس إلى الحذر من تهافت توافد الجموع الغفيرة إلى ميدان المقصلة، ما قد يؤدي إلى فوضى لا تحمد عقباها.

كثيراً ما يتم تحويل المحكوم عليه من سجنه إلى المكان المقرر إعدامه فيه عبر القطار، حيث توجد «ألواح العدالة» أي المقصلة، وليس من النادر أن يصاحب ذلك كله هرج ومرج ومشاداة وملاسنات. ما جعل الساهرين على ذلك الموكب ينشغلون لاحقاً بأن يكون خروجه سرياً قدر الإمكان.

لا ينفذ الإعدام دائماً في مكان بعينه في المدينة الواحدة، فإن اتفق أن حدث ذلك لمرات عديدة فإنه سرعان ما يتم إقرار مكان جديد لمقصلة آتية. ذلك أن آلة البتر المميت تلك متحركة وتُزال أخشابها لدى كل إعدام منفّذ. وقد تم تنفيذها في أكثر من مكان في باريس وحدها، بدءاً بحي لاروكيت وانتهاء بسان جاك.

لقد صارت مراسيم تنفيذ الإعدام، شيئاً فشيئاً مناسبة كبرى لتجمهر عدد هائل من الفضوليين، تضاربت الآراء في الأسباب العميقة التي تحرضهم على أن يشهدوا وباستمرار ذلك النوع من المواقف على قرفها، عنفها ودمويتها.

حتى أن النساء صرن يحضرنها

بكثرة. بل بات يصل بهن الأمر لأن يتهافتن كي يلطخن أطراف أرديتهن أو مناديلهن بدم المحكوم عليه مسفوحاً.

كما أن مواقيت الإعدام صارت تتحول إلى نوع من الحفلة الشعبية، تباع فيها الأكلات السريعة، وينادي فيه الباعة عالياً على مرطباتهم وعلى الجعة الباردة، مثلما تنتشر في عين المكان أنشطة محايثة لها: الدعارة مثلا!

إن يد الدعاية الصحفية واضحة في كل هذا، فهي التي تنشر الخبر في أصله، ثم تعيد في الأخير صياغة المشهد العام، بل حتى في دقائقه، سيناريو الخشبة بأكملها.

يحاول إيمانويل طيب التأكيد على أن السر في استمرارية العمل قانونياً بالمقصلة ثم السعي الحثيث إلى نقضها، هما من عمل الصيرورة الخاصة التي عرفتها الدعاية بكافة أشكالها لقيام ذلك الطقس الدموي العلني. لأن تلك الدعاية نفسها هي التي قادت المقصلة إلى المأزق، أي إلى ضرورة حبسها داخل حيطان السجن، كي تتمكن الصحافة نفسها من الانفراد بنقل مجريات التنفيذ كما تشاء، ولم يعد بمقدور الفرد أن يكون متفرجاً مباشراً على مشهد الإعدام، مادامت النخبة التي تحضرها محدودة جداً.

ولم يهتم إيمانويل طيب بأمر الدعاية تلك إلا لأنه رأى أن ذلك موضوع أقل شهرة، ولا يُعرف عنه الكثير، بخلاف حكم الإعدام في ذاته.

عرفت فرنسا في العهد الملكي، أي قبل التاريخ الذي ذكره طيب أصنافاً بشعة في مادة العقاب، لها ألوانها في التعذيب شتى. وقد اطردت المناداة في آخر مراحل علنية الإعدام، أي قبل 1939، باستعادة أداة التعذيب ضرباً بالسوط. كما نجد صدى ذلك في كتاب الدكتور لوجون «هل علينا أن نسوّط الرعاع؟» في نهاية العقد الأول من القرن العشرين.

ذلك أن الناس لم يعودوا يتحملون رؤية المشاهد الدموية، بل العنف بكل أشكاله في الفضاء العام. وترجم ذلك عملياً وبشكل مطرد إلى الأحداث الكثيرة التي كانت تندلع عقب كل مقصلة، بل إن الشعب لم يعد يتحمل، من كثرة ما تحمل، الأخطاء التي ترتكب لدن كل تنفيذ إعدام. حادثة الرأس الذي سقط على الأرض بعد فصله عن الجسد عوض أن يسقط في المكان المخصص له، وغير ذلك من المظاهر التي تزيد من دموية ورهبة قطع الرأس، مثل صراخ المحكوم عليه، أو تعنيف الجلاد له، وغيرهما من المواقف التي صارت مقززة بالنسبة للمشاهد. حيث بدت العدالة جراء ذلك فاقدة لمهابتها.

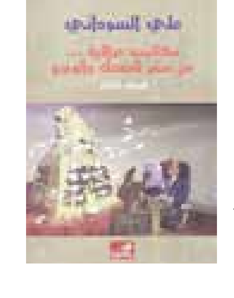
أمر آخر هو أن الفضاء العمومي بات يتخذ صبغة ووظيفة جديدتين، وتأكد أن لا حظ للعنف فيه بعد. كما أن القانون كما رأى طيب لا يجب أن يشبه الجريمة، باعتبار أن استعمال المقصلة يقارب جريمة القتل!

إذا كانت المقصلة لم تعد تُعرض كي تُرى بعد سنة 1939 فإنها ظلت سارية المفعول في السر حتى بداية الثمانينيات من القرن الماضي، حيث تم إلغاؤها نهائياً. ومن المصادفات التي لا يجب إغفال ذكرها أن أكبر الجلادين المعروفين في فرنسا مات سنة 1939. ألا وهو أناتول ديبلير المشهور بقطع أربعمئة رأس بشري، وصاحب الكراسات الشهيرة التي سجل فيها حيثيات المقصلة.

إن قراءة متأنية لكتاب إيمانويل طيب جديرة بأن تجعل القارئ الحاذق يقف على الأسرار السرية لمعاني القانون وللأبعاد السياسية لمستغلي رُخصه.

غير ذلك، فالكتاب هو أيضاً جزء من تاريخ لازم لمن يرغب في معرفة شيء عن التشكل الفعلي لوجه الثقافة الفرنسية المعاصرة.

مقامات البخل



في «مكاتيب عراقية.. من سفر الضحك والوجع» المجلد الثالث (الأهلية للنشر والتوزيع 2013) أول ما يخوض في تكسيره الكاتب العراقي علي السوداني، هو صفحة الإهداء، إهداء الكتاب الذي غالباً ما لا يتجاوز بضع كلمات أو جمل. لكنه في كتابه هنا، العصي على التجنيس، يجعل من الإهداء نصاً، ويتمادى بإسهاب عفوي وجنوني في استحضار أناس مروا في حياة الكاتب، وأماكن بطقوسها وأحداثها، بل إنه لا يتردد في إهداء الكتاب إلى المجردات، والمحاولات، والإخفاقات.. إنه يهدي كتابه للفرجة، والجثث، وحضن الأم، وإلى فيلم روسي!

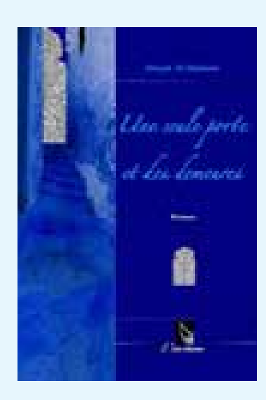
يعدنا الكاتب في مستهل مؤلفه أننا سنجد عشرة مكاتيب مستلات من مقترح كتاب لم ينته العمل عليه، يحمل عنوان «بخلاء علي السوداني» ويسميهم تحديداً بخلاء وبخيلات الوسط الأدبي، العالقين في الذاكرة والسنين المعاشة، وقد رسم المؤلف خريطة بخلهم في قالب مضحك، يضم أربعين اسماً على مسمى في عشر معلقات، دون أن يتعمد الإساءة لأصحابها، إذ اعتمد الإيحاء والكنى بدل الأسماء الصريحة.

يتوزع الكتاب على 320 صفحة، و109 حكايات. ومتنه مكتوب بأسلوب ممتع وساخر، مبني على إيقاع العربية القديمة وقاموسها الموزون، على شاكلة «البخلاء» للجاحظ، أو رسائل النصح والقدح، وحكايا التنكيت والتظريف، والمقامات.

منازل الشهاوي بالفرنسية

أن نقرأ شعرَ الشهاوي معناهُ أن ندخل معبد الشعر بدون طقوس. أن نوقظ كل حواسّنا ونعرضِها لتمرينٍ جديـد.. نـذوق فيه رغيفَ الصوفيّ المتقادمِ ونسمع فيهِ السكونَ المتناغم، ونتصفّح فيه الكتبَ المقدّسة، ونرى فيه أبواباً عديدة ومنزلاً واحداً: منزل الشعر. ولا بأس (أو ربما هنا أفضلُ) إن حلّت أعضاؤنا الحسّاسة بعضُها مكان بعض: لساني ينظر/عيناي تكتبان/أذنـاي تريـان. بهذا التعبير يتصدر الشاعر محمد ميلود غرافي الأستاذ بجامعة تولوز الفرنسية، ترجمته الفرنسية لديوان الشاعر أحمد الشهاوي «باب واحد ومنازل» الصادر حديثاً عن دار لال الفرنسية.

الديوان الذي صدر في طبعته العربية عن الدار المصرية اللبنانية عام2009 في القاهرة، يرغم القارئ على البحث الدائم عن المعنى الخفي بالرغم من قاموسه الصوفي والتراثي المألوف، وهكذا يستدل تصدير الترجمة بالإشارةِ إلى جملة مفتاحية في الديوانِ: «تولد لغةٌ تبْقَى/تَدَلُّ عَلَى اتِّحَادِهِما» وفي العـشق، اللغة وحـدهـا هـيَ الكائن الأبـدي، وهـي البديلِ للعجز: (صَمْتي اشْتِهَاك / لأنَّ الكَلاَم عَاجِزٌ). ووسط هـذه الثنائيات التي تعطي للسياق الشعـري معاني مـولـدة ومضاعفة تنساق عناوين القصائد كلافتات غير اعتيادية، في عـلاقـات انفصال مع القصيدة، حتى ينصح الشاعر قارئه:



«اذهب إلى ماوراء الشيء».

طرح الشهاوي باباً واحـداً يفضي للمحبوب، لكن المسالك متعددة، وهي منازل لسفر طويل تعتمل فيه التجربة الذاتية وأسئلة الطريق التي لا إجابة عنها إلا بخارطة الحيرة والشكوك المتعطشة لانكشاف المحبوب. وبهذه العوالم فإن ديوان (باب واحد ومنازل) يعبر عن اختيارات شعرية جديدة غير مطروقة في قصائد الشهاوي السابقة.

امرأة بذاكرة مقسومة

صـدر حديثاً عـن المؤسسة العربية للدراسات والنشر رواية جديدة بعنوان «صخرة هيلدا» للكاتبة العراقية هدية حسين. وتقع الـروايـة في 192 صفحة من القطع المتوسط. ويأتي هذا الإصدار بعد عدة أعمال سردية صدرت للكاتبة هي: أن تخاف، حبيبي كـوديـا، مطر الله، في الطريق إليهم، ما بعد الحب، كل شيء على ما يرام، وتلك قضية أخرى، بنت الخان، قاب قوسين مني.

تحكي رواية «صخرة هيلدا» تجربة درامـيـة لامـرأة مهاجرة يطاردها ماضيها وماضي وطنها المكلوم. وبين ذاكرة الحب وغدر السنين، تجد في المنفى متسعاً لمراجعة الذاكرة والتخلص من قصصها بواسطة السرد، تارة



كي تسترجع ملامحها قبل أن يطمسها الـزمـن، وتـارة أخـرى، وبشكل متأخر، لتخليص جسدها من الفايروس، فايروس الحب.

في غياب الناس يخيم الصمت في مكان الـسـرد، مكان العزلة والمنفى الاختياري، الصمت الذي لا مفرّ من استثماره في النسيان والدخول في عوالم تتيح تخيلات بديلة، حتى وإن كانت أشباحاً تـحـضـر لـتـعـويـض الـمـخـاطـب الحقيقي.

نقرأ مما كتبته لهيلدا: «ربما تسخرين يا هيلدا عندما أصف الحب بالفايروس، أنت معنورة لأنـك لا تدركين أن الحب عندنا نـحـن- الـشـرقـيـات- مثل مرض يستوطن الروح ولا نبرأ منه حتى آخـر العمر، وكل ما نطلبه بعد ذلك هو تأجيل الأحـزان وليس ردهـا، وتكون تجربتنا الأولـى هي البصمة التي ترافقنا طوال العمر، وإذا خذلنا الحبيب تصبح الدنيا غير الدنيا، وتأتي العلاقات اللاحقة مثل صدى نسمع رنينه لكن سرعان ما يذهب جفاء، تماماً مثل هذا الزبد الذي تقذفه الأمواج عند صخرتك».

خارج الدستور

بيروت - محمد غندور

صدر حديثاً عن دار الفارابي في بيروت، «من أجل الجمهورية الثالثة في لبنان» للمؤلف منير قرم*، وفيه يقدّم مقاربة تحليلية للوضع الدستوري والقانوني في لبنان.

ويقول قرم في مقدمة كتابه: «لا يجدر بأحد أن يغفل القانون». من هنا ينطلق الكاتب في بحثه ليؤكد أن على المواطن العيش في كنف المجتمع والاحتكام إلى القواعد التي تمّ سنّها جماعياً في إطار الدولة الدستورية الحديثة.

ويوضح قرم: «غالباً ما نكتفي بشذرات المعرفة أو نركن، في الحالات الأسوأ، إلى الصور النمطيّة (الكليشيهات). فـ«ميثاق العيش المشترك»، و«الوطن العربي»، و«رئيس الجمهورية الماروني ورئيس الوزراء السنّي».. جميعها شذرات تفتقر إلى الدقة وتعروها ثغرات غامضة من نص، بقدر ما هو بمنأى عن القراءة، هو بعيد عن احترام الحكام له وتطبيقهم إياه...».

وفي حين تثور الشعوب العربية ضد إهمال الحكومات وفساد الأنظمة والتدهور الدائم للأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، يرى الكاتب اللبناني الشاب أنه يجب أن يلقى موضوع الدستور آذاناً مصغيةمن قبل المواطن، ويعرض من أجل ذلك تحليلاً للنص الدستوري وقراءة في ممارسته، وفتح نافذة على الصيغة الميثاقية التوافقية في لبنان. ويستند قرم في تحليله إلى أعمال سالفة من لبنان، وإلى القانون



الدستوري المقارن (دساتير الدول الأوروبية ودستور الولايات المتحدة)، إضافة إلى مراجع أساسية في القانون الدستوري.

ويرى قرم أن عدم معرفة الدستور منذ الانقلاب على الطائف عام 1992، ليست سوى انعكاس لاجترار السلم الأهلي المفروض جراء تضافر ظروف إقليمية ودولية بموازاة الضجر من حرب بلا نهاية.

ويشير قرم إلى أن اغتيال رئيس الوزراء اللبناني الأسبق رفيق الحريري في 14 فبراير/شباط 2005، شرع الباب أمام حقبة من عدم الاستقرار والأزمات في لبنان. فغدا الوضع الدستوري والسياسي متعثّر الحل، فضلاً عن فجوة الشرعية التي يغرق فيها لبنان نتيجة الصراع الداخلي الذي يغذيه الخارج ويتدهور تدريجياً منذ اغتيال الحريري. وخلال بحثه في تاريخ لبنان بعين ناقدة، تبيّن لقرم أن فجوة الشرعية هي نتيجة حتمية لسوء الفهم والالتباس وتراكم الانتهاكات للقواعد الأساسية وللدستور منذ الاستقلال 1943.

ويشدد المؤلف على أن احترام سيادة القانون بالمعنى الواسع والاستقرار السياسي والاجتماعي أمران مترابطان. وقد يكون عدم الاستقرار السياسي والاجتماعي عاملاً لاغياً لقيام دولة القانون، كما تكون القدرة على انتهاك المبادئ الأساسية لسيادة القانون مؤشراً لاحتمال عدم الاستقرار.

ويرى قرم أن تسابق الأحداث المساهمة في إحداث الفراغ القانوني والدستوري خلال السنوات الست الأخيرة، يخفي وراءه سقوطاً بطيئاً وتدريجياً للدولة على امتداد نصف قرن، وقد تكون أبطأت في بعض ملامحه أو سرّعت فيها أحداث كبرى. فمنذ الاستقلال، ينال سوء فهم المعنى الحقيقي لتفاهم الطوائف من أداء المؤسسات، كما أن عاملين منعا تدريجياً سيادة القانون وهما:

سوء ممارسة توزيع المهام الانتخابية والإدارية، إضافة إلى الهيمنة المستمرة من قبل الطبقة الإقطاعية أو الأرستقراطية، وقد زاد هنا من الانشقاق في المجتمع. كما أن ظهور دولة إسرائيل وطرد الفلسطينيين من أرضهم ونزوحهم إلى لبنان والحرب الباردة والتنافس العربي - العربي، كلها عوامل متناقضة كان لها أثر سلبي حاد على التوازن اللبناني.

* تخرّج منير قرم في معهد العلوم السياسية ومن معهد الدراسات العليا في التجارة (HEC) في باريس.



أفلام الأوسكار ومعاركها السياسية

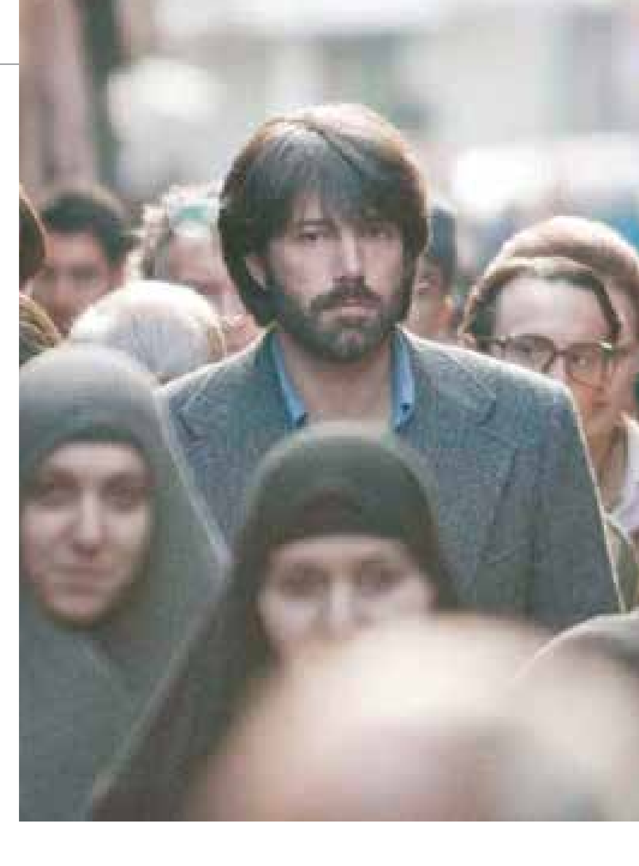
عبدالرحمن محسن

لقطة من فيلم «آرجو»

أثـارت بعض الأفـلام المرشحة لجوائز الأوسكار هذا العام مجموعة من المعارك والجدل السياسي سواء حـول مضمونها، أو حـول أسـباب فـوزهـا وترشيحها، أو حتى عدم فوزها بجائزة محددة، ويمكن حصر الأفـلام التي رشّحت لأوسكار أفضل فيلم وكانت تتناول حدثاً أو شخصية سياسية في أفلام (آرجـو) و(نصف ساعة بعد منتصف الليل) و(لينكولن) و(ديجانجو طليقاً)، ويمكن إيجاز المعارك التي أثـارهـا كـل من فيلم (لينكولن) و(ديجانجو طليقاً) في اتهام الفيلم الأول الذي يصور الشهور الأخيرة من حياة الرئيس الأميركي لينكولن بإغفال بعض الجوانب في سياسته تجاه الحرب الأهلية وقضية تحرير العبيد، حيث صرّح بأنه لو أجبر على الاختيار بين حل واحدة منها لاختار إنهاء الحرب الأهلية. ومع ذلك فالفيلم يصوره كمحرر للعبيد، أما الفيلم الثاني فقد اتّهم بأنه يروّج لعنف انتقامي شديد قام به بعض العبيد بعد إلغاء العبودية، حيث يصور الفيلم عملية انتقام وحشية يقوم بها أحد المحررين ضد رجل أبيض كان السبب في بيع زوجته، أما أبرز المعارك السياسية التي أثارتها أفلام الأوسكار هذا العام فهي تلك التي أثارها كل من فيلم (آرجو) و(نصف ساعة بعد منتصف الليل) فالفيلمان يتناولان حدثين سياسيين بالغي الأهمية رغم المسافة الزمنية التي تفصل بينها، ففيلم (آرجو) الذي أخرجه ولعب بطولته النجم والمخرج بين أفليك والذي فاز بجائزة أفضل فيلم وأفضل سيناريو مقتبس، تدور أحداثه عام 1979 بعد انتصار الثورة الإسلامية في إيران واحتلال مجموعة من الشباب الموالين للإمام الخميني للسفارة الأميركية في طهران، وأخذ من فيها من دبلوماسيين كرهائن، ويصور الفيلم العملية التي قامت بها المخابرات الأميركية من أجل إنقاذ ستة من هؤلاء الدبلوماسيين الذين نجحوا في الإفلات من السقوط كرهائن، لكنهم أصبحوا مهددين بنفس المصير إذا ما وقعوا في أيدي السلطات الإيرانية، وتنجح المجموعة المكلفة بالإنقاذ في الدخول إلى إيران تحت غطاء أنهم فريق كندي جاء لتصوير فيلم سينمائي، ثم يتابع الفيلم مغامرات الفريق للوصول لمجموعة الدبلوماسيين الذين كانوا قد حاولوا اللجوء لأكثر من سفارة غربية دون جدوى، إلى أن يسمح السفير الكندي لهم بالاختباء في منزله. وتدبر مجموعة الإنقاذ خطة محكمة لإخراجهم خارج البلاد دون إثارة انتباه السلطات الإيرانية، وقد احتجت كل من السفارة البريطانية والبرلمان النيوزلندي رسمياً على تصوير الفيلم لدور سلبي لسفارات بلادهم في رفض إيواء الدبلوماسيين الهاربين واحتج السفير الكندي لتهميش دوره ... إلا أن المعركة الرئيسية التي أثارها الفيلم دارت أساساً بين الجانب الإيراني والجانب الأميركي، حيث هاجمت إيران من البداية الفيلم وصنّاعه، واتهمته بأنه دعاية فجة ضد الجمهورية الإسلامية الإيرانية موّلتها المخابرات الأميركية، كما أثار ترشيح الفيلم ثم فوزه بجائزة أوسكار أفضل فيلم وأفضل سيناريو حفيظة السلطات الإيرانية التي شنّت ولا تزال حملة صاخبة على الفيلم وعلى جوائز الأوسكار التي اعتبرتها جوائز مسيّسة ذات أهداف مغرضة، ووصل الأمر إلى حد رفع قضية ضد صنّاع الفيلم والشركة المنتجة بتهمة تشويه التاريخ والأحداث والدعاية المغرضة ونشر الخوف من إيران، وكلّفت محامية فرنسية برفع قضية على منتجي وصنّاع الفيلم ومحاولة إيقاف عرضه، واعتبرت إيران أن إعلان ميشيل أوباما اسم الفيلم الفائز من البيت الأبيض في سابقة غير معهودة هو دليل على



من فيلم «لينكلون»





من فيلم «نصف ساعة بعد منتصف الليل»

أن جائزة الأوسكار جائزة مسيّسة، كما أعلنت إيران أنها تعدّ لإنتاج فيلم سينمائي للرد على فيلم (آرجو) أطلقت عليه اسم (الطاقم العام) حول دور الدبلوماسيين الأميركيين في التجسس على الثورة الإيرانية والتآمر عليها، وقد وصفت السلطات الإيرانية موقف الفيلم من إيران بأنه (يبث الخوف من إيران ويصور الإيرانيين كشعب مجنون وشرير، ويصور عملاء المخابرات الأميركية كأبطال وطنيين).

وفي رد على هذه الاتهامات أوضح عدد من الكتاب أن مخرج الفيلم وبطله بين أفليك لا يمكن اتهامه بالتحيّز ضد المسلمين، فعلى موقعه الخاص يضع بين أفليك تسجيلاً مصوراً لندوة تليفزيونية سابقة على الفيلم وهو يهاجم فيها بقوة الصورة النمطية للعرب والمسلمين، كما أن منتج الفيلم الممثل والمخرج والمنتج جورج كلوني معروف عنه المواقف المعادية للإدارة الأميركية خصوصاً اليمينية، وقد صرّح مؤخراً بأن فترة حكم جورج بوش الابن وصمة عار في جبين الولايات المتحدة الأميركية.

أما الفيلم الثاني الذي رشّح لجائزة أفضل سيناريو مكتوب للشاشة مباشرة ولم يفز بها، ولم يفز إلا بجائزة أوسكار أفضل مونتاج صوت فهو فيلم «نصف ساعة بعد منتصف الليل» «زيرو دارك ثيرتي»، والذي يدور حول عملية قتل أسامة بن لادن زعيم تنظيم القاعدة، فقد أثار مشاكل سياسية عديدة حتى قبل أن تبدأ مخرجته بإخراجه، فقد اتّهمت الإدارة الأميركية بتسريب معلومات سرية عن عملية الاغتيال والإعداد لها إلى المخرجة، كما اتهمت الحكومة الباكستانية بنفس الاتهام ووجهت هي الأخرى اتهاماً للمخرجة بأنها أظهرت تعاوناً باكستانياً غير حقيقي في عملية الاغتيال، كما اتّهمت المخرجة بأنها حددت موعد عرض الفيلم بحيث يأتي في أثناء الحملة الانتخابية لإعادة انتخاب باراك أوباما لمنصب رئيس الجمهورية كدعم لحملته على أساس أن قتل بن لادن من أهم إنجازات أوباما في فترة رئاسته الأولى، فقررت المخرجة تأجيل العرض الجماهيري للفيلم والاكتفاء بعرض خاص محدود حتى تلبي شروط الاشتراك في مسابقة الأوسكار التي تشترط عرض الفيلم في عام 2012. وبعد عرض الفيلم ثار الكثير من الجدل حول الفيلم، وحول عدم ترشيحه لأوسكار أفضل فيلم، وعدم ترشيح مخرجته لأوسكار أفضل إخراج وهي التي سبق أن فازت بالأوسكار عن فيلم «خزانة الألم»، ومن اللافت للنظر أن الفيلم الذي اتهم بالحصول على معلومات سرية من الإدارة الأميركية حول العملية، وتم تقديم استجواب حول ذلك في الكونغرس وبمحاولة المشاركة في الحملة الانتخابية لأوباما اتهم بعد عرضه بأنه شوّه أجهزة الأمن الأميركية، وصوّر عملها في جمع المعلومات عن مكان اختفاء بن لادن على أنه اعتمد بشكل أساسي على عمليات انتزاع المعلومات بأساليب التعذيب، ووصل الأمر إلى حد إصدار عدد من مسؤولي هذه الأجهزة لبيانات تكذيب وإدانة للفيلم واتهامه بالحصول على معلوماته من مصادر مغرضة، وعلى الطرف المقابل هاجم البعض عدم ترشيح الفيلم ومخرجته للأوسكار واعتبروه خضوعاً من اللجنة التي تقوم بالترشيح والاختيار لابتزاز أجهزة الأمن والإدارة الأميركية، رغم أن عملية الترشيح والاختيار تقوم بها أكاديمية علوم وفنون السينما، والتي تضم في عضويتها 5816 عضواً وعضوة، يقومون بالتصويت إلكترونياً على ترشيح وفوز الأفلام بأهم الجوائز العالمية.

الفيلم الإيراني «الوجبة البسيطة»

بورصة القيم

سميه آقاجاني- يدالله ملايري

أخيراً بدأ عرض فيلم «الوجبة البسيطة» للمخرج والممثّل الإيراني ماني حقيقي (1969)، في الصالات الإيرانية، وبعض الصالات في أميركا، إلنمسا وألمانيا.

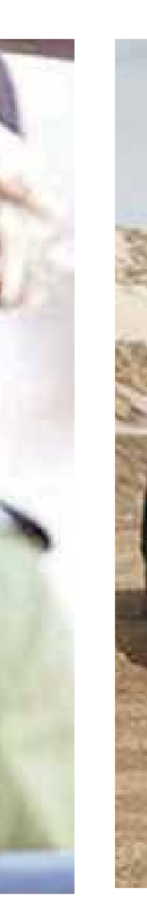
وقد عرض الفيلم نفسه في أكثر من عشرين مهرجاناً في العالم، وحاز على أربع جوائز دولية، مما جعله واحداً من أنجح الأفلام الإيرانية، في الأشهر الأخيرة.

تدور أحداث الفيلم حول امرأة اسمها (ليلى) ورجل اسمه (كاوه)، يتجوّلان في سيارة فاخرة في منطقة فقيرة، على الحدود الغربية الإيرانية، ويوزّعان بين الناس مبالغ طائلة ملفوفة في أكياس بلاستيكية. كانا يريدان «بهباتهم» هدم القيم الأصيلة السائدة في إيران، بوضع الفقراء في موقف الاختيار بين النقود والقيم التي عاشوها طيلة حياتهم. ونرى في واحد من مشاهد الفيلم رجلاً يحفر، في عزّ الشتاء، أرضاً صلبة متجمّدة، في مقبرة على سفح الجبل، كي يدفن جثة ابنته التي لم يتجاوز عمرها يوماً واحداً. فيقترح عليه كاوه أن يقبض النقود مقابل ترك الجثة للوحوش في العراء، فيرفض الرجل (وهو أستاذ في المدرسة) الصفقة في البدء، لكنّه يغيّر موقفه ويتراجع عن دفن ابنته، ويأخذ النقود، حينما رأى كاوه يرميها في النار.

في مشهد آخر، يمنح كاوه النقود لسائق شاحنة فقير، لترتيب أمور زواجه المؤجّل نتيجة الفاقة، لكنه يغيّر رأيه فجأة ويمنح النقود لشقيق السائق الواقف إلى جانبه بعد أن يعرف أنّ السائق مؤمن بقيمة العمل، ويستحلفه كي لا يعطي شيئاً من النقود لشقيقه السائق. وتسعى شخصية كاوه جاهدة إلى هدم العلاقات الإنسانية وأواصر المحبة، كأنّه يريد الاستيلاء على روح الناس البسطاء مقابل منح المال والسعادة المادية. ونجد طوال الفيلم أن معظم البسطاء يبرمون العقد مع «الشيطان» الذي يمثله كاوه، سوى رجلين رفضا النقود وفضّلا مشقة الحياة.

الكرامة في زمن النفط

للفيلم مستويات دلالية عدّة، فعلى المستوى السياسي يبدو أنّه يلقي الضوء رمزياً على حالة بعض الدول النفطية التي تصرف فيها الأموال بلا حساب، على أناس معدودين من الشعب، لكنّ هذا المال، وإن كان مجاناً على مستوى البورصة الاقتصادية، فهو ليس كذلك أبداً على مستوى بورصة القيم الإنسانية، ويكلّف الطامع الذي ينخدع بما يقوله الشيطان - حسب الحكمة الشعبية الإيرانية - ثمناً باهظاً من كرامته وهويته الخاصة. المخرج يركز كثيراً



من الفيلم



على سؤال الهوية الملحّ.. وينقد، في الوقت نفسه، من خلال عمله السينمائي سياسة الحكومات التي تغدق المال بإسراف، مستهدفة هدم القيم الإنسانية. واللافت أننا لا نرى بين الشخصيات القابضة للنقود في الفيلم شخصية نسائية. يقول المخرج عن سبب حذفه للمرأة في تصريح لإحدى الصحف الإيرانية : «يعود حذف المرأة إلى الواقع الذي نعيشه في المجتمع، فهناك محاولات تشتد يوماً بعد آخر لحذف المرأة من دائرة الحوار الاجتماعي، وحذف المرأة من الأسباب الرئيسية للعنف الذي نشاهده في الفيلم. لا أعني أنّ المرأة ليست عنيفة، أو هي حنونة تماماً، بل أقصد أنّ الحكومة حين تحذف متعمّدة شريحةً من المجتمع من دائرة اتخاذ القرار، فالنتيجة التي تحصل عليها هي خلق جو مزيّف يستعصي على الاحتمال». أما على المستوى الاجتماعي، فالفيلم ينتقد التفاوت الطبقي الذي يزداد يوماً بعد آخر. ويعرض المخرج في مشاهد الفيلم كيف تعجز الشخصيتان الرئيسيتان عن إقامة علاقات إنسانية مع الفقراء، مما يدفعهما إلى إهانة الآخر في سبيل إلى إثبات الذات، فتهين ليلى في أحد المشاهد عجوزاً صوفياً يرفض مساعدة الآخرين المالية، كما تهدم الكوخ / الدكان المبنيّ من الخشب والنايلون الذي يبدو أنّ العجوز كان يبيع فيه بعض الحاجات البسيطة للمسافرين، وذلك حين ترى أنّ جميع مساعيها التسلّطية لإقناع العجوز لقبول النقود ذهبتْ أدراج الرياح. ويواصل بذلك ماني حقيقي خطوة «أصغر فرهادي»، في فيلمه الحاصل على أوسكار أفضل أجنبي السنة الماضية «انفصال نادر عن سيمين»، في الكشف عن انعدام العلاقة الإنسانية بين الطبقتين العليا والسفلى في المجتمع. أما على المستوى الفلسفي، فيحاول فيلم «الوجبة البسيطة» أن يطرح أسئلة «صحيحة» وحقيقية. «تعود مشكلة الإنسان إلى طرحه الأسئلة التافهة، فيضطر إلى الإجابة عن هذه الأسئلة التافهة، فتهدر طاقاته. كما يقول جيل دلوز إن الفلسفة هي طرح الأسئلة الصحيحة وليست الإجابة الصحيحة عن الأسئلة المطروحة. ويسعى الفيلم إلى طرح أسئلة صحيحة مثل السؤال عن المصير الذي ينتظر الإنسان حين يدمّر القيم كلها؟ وهل بمقدوره أن يدفع ثمن تدمير القيم؟» يضيف المخرج.

يذكّرنا فيلم الوجبة البسيطة في طرحه للأسئلة الفلسفية والسياسية بفيلم «طعم الكرز» (1997) للمخرج الشهير «عباس كيارستمي»، حيث لا تتوقف الشخصية الرئيسية في الفيلم عن طرح أسئلة عن الحياة والموت.



النجمة السينمائية لبنى أزعبال

عيش بلا مُحرَّمات

سعيد خطيبي

هي واحدة من الممثلات العربيات الأكثر إثارة للجدل. أدوارها السينمائية المختلفة وتقمصها لشخصيات معاصرة، وأخرى تاريخية، جعلت منها اسماً ووجهاً فنياً مستقطباً لاهتمام الجمهور والنقاد في آن معاً. لبنى أزعبال تتحدث، في لقاء مع «الدوحة»، عن دورها في فيلمها الأخير «GoodbyMorocco»(الذي سينزل صالات العرض منتصف شهر فبراير الماضي، وعن بعض آرائها السينمائية والسياسية..

يرى البعض في لبنى أزعبال (40 سنة) وجهاً من أوجه التعدد الهوياتي في منطقة البحر المتوسط، وواحدة من الممثلات العربيات الأكثر حضوراً على المشهد السينمائي العالمي، من بلجيكا إلى فرنسا، من المغرب إلى الجزائر، من كندا إلى الولايات المتحدة الأميركية، ومن المسرح إلى الشاشة الصغيرة، رسمت الممثلة تجربة ما تزال تحمل كثيراً من المفاجآت السارة مستقبلاً. «محظوظة لأنني أمتلك ثقافة مزدوجة، عربية وأوروبية. كما أمتلك تعدداً لسانياً يمنحني أحياناً أفضلية» تقول. فهي من أب مغربي، أم إسبانية، ومن مواليد بروكسيل البلجيكية. لكن العامل الهوياتي لم يكن وحده سبباً في بروزها، وتشرح: «لما يقترح علي مخرج أداء دور سينمائي ما، فذلك ينبع، بالدرجة الأولى، من قناعته بما يمكن أن أقدمه للفيلم، وليس فقط بسبب أصولي. صحيح أن أصولي مغربية، مع ذلك، فقد سبق لي أن مثلت دور أرمينية، يونانية، جزائرية، فلسطينية وإسبانية. هي ربما ملامح وجهي جد المتوسطي التي تسمح لي بتقمص أدوار عديدة، فشعوب المتوسط تتشابه فيما بينها». تعرف عليها الجمهور، بداية في فيلم «بعيدا»(2001) للفرنسي أندري تشيني، ثم في «عالم شبه هادئ»(2002) لميشال دافيه، الذي دخل المنافسة الرسمية في مهرجان البندقية، ثم «الزمن المتحول»(رفقة الممثلين المعروفين جيرار ديبارديو وكاترين دوناف)، ليتوالى حضورها وتتعدد أدوارها، في أفلام مختلفة من ضفتي المتوسط. عام 2003، جسدت لبنى أزعبال دور «فوسم» في فيلم «فيفا لالجيري» لنذير مختاش: شابة في العشرينات، تعيش هاجس العمليات الإرهابية في جزائر نهاية التسعينيات، وتحلم بالفرار من جحيم الجماعات الإسلامية. فيلم أثار زوبعة



آراء متناقضة في الجزائر، وأعاد السؤال عن تلقائية وجرأة الممثلة، في التعرض للممنوع، وعدم ممانعتها أحياناً في الظهور عارية أمام الكاميرا. «لما أتقمص شخصية سينمائية فإنني ألغي كل الطابوهات من ذهني. فأنا أذوب كلية في الشخصية. كما يجب أن نفصل بين حياتي اليومية العادية وحياتي في السينما، فهما عالمان مختلفان» تعلل. لما تتجاوز أزعبال الممنوع فهي تبدو جد متناغمة مع اللحظة السينمائية. تبتعد قدر الإمكان عما يمكن أن يعتبره المشاهد ابتذالاً. فهي لا تكسر طابوهات، بقدر ما تعيد نسج الواقع سينمائياً، الواقع الذي غالباً ما نتجنب النظر إليه. فهي لا تبحث عن صدم المشاهد، خصوصاً العربي، بقدر ما تبحث عن تعري المسكوت عنه، وتضيف: «لست أرى سبباً في فرض رقابة على التمثيل وعلى الممثلين. لو فكرنا، في لحظة ما، في وضع طابوهات فإننا لن نصنع أبداً سينما، بالمعنى الحقيقي للكلمة». عربياً، كثيراً ما تتجاوز الرقابة الذاتية الرقابة الرسمية، الخوف من ردة فعل الجمهور، أو محاولة بعض المخرجين التفكير مكانه تعجل بقطع مشاهد وتركيب أخرى، وأحياناً تنبع الرقابة الذاتية من التأويلات الاخلاقية والدينية للعمل السينمائي من طرف الجمهور، وهو أمر يثير استياء الممثلة: «في النهاية، المشاهد العربي ليس مجبراً على مشاهدة فيلم لا يريده. كل واحد منا حر في أن يذهب أو لا يذهب إلى السينما».

جنة فلسطينية

بعد سلسلة تجارب أورو- مغاربية، انتقلت لبنى أزعبال عام 2005 إلى منطقة الشرق الأوسط، وجسدت دور «سهى» في الفيلم الجدلي «الجنة الآن» لهاني أبوسعد: شابة فلسطينية تعود من المنفى إلى نابلس، وتجد نفسها في مواجهة خيار أحد رفاقها بتنفيذ عملية انتحارية في تل أبيب. فيلم نال إشادة عالمية، وحاز جائزة «غولدن غلوب» الأميركية لأفضل فيلم أجنبي. مع ذلك، لم يسلم من موجة انتقادات من الداخل الفلسطيني، تتهمه بالترويج لفكرة الصراع العربي – الإسرائيلي، وفق المنظور الإسرائيلي فقط، وبأنه استثمر في الوضع السياسي الملتهب في المنطقة لكسب تعاطف دولي. «لست أعتقد ذلك، فالصراع العربي الإسرائيلي قائم منذ أكثر من ستين سنة. الفيلم لم يستثمر وضعاً معيناً، وإنما طرح قضايا كبرى ومهمة عن معنى وأغراض الكاميكاز، وتحدث عن الأمل وعن التلاعبات التي يتعرض لها البعض. كما يجب ألا ننسى، في السياق نفسه، أن السينما تتغذى من الواقع، فهي تتضمن أيضاً وظيفة سياسية. من جهتي، في داخلي، أنا جد مقربة من القضية الفلسطينية، ومدافعة عن فلسطين. ثم إنني لا أمارس السياسة، المخرج هو من يقترح سيناريو وقصة وأنا أتقمص واحدة من شخصيات القصة لا أكثر» ترد الممثلة. نجاح الفيلم نفسه فتح باب نجاحات أخرى للممثلة، وهيأ طريقاً لها للوصول إلى أميركا، حيث شاركت لاحقاً في فيلم «كتلة أكاذيب»(2008) للمخرج العالمي ريدلي سكوت، رفقة الممثل ليوناردو دي كابريو. « فيلم الجنة الآن فتح لي باباً نحو العالمية، خصوصاً بعد ترشيح الفيلم نفسه لجوائز الأوسكار، وحصوله على غولدن غلوب. فتح لي فضاء أميركا السينمائي. مع ذلك، لست أفكر تماماً في الذهاب هناك، والاستقرار في أميركا، كما يفعل البعض، من أجل التمثيل» تقر.

التزام امرأة عربية

في فيلمها الجديد (وداعاً المغرب) «Goodby Morocco» للمخرج نذير مخناش، تلعب لبنى أزعبال دور البطولة، وتجسد «دنيا»، شابة مغربية، مطلقة وأم لولد وحيد، تعيش علاقة غرامية غير شرعية مع مهندس معماري صربي، في طنجة. يعملان معاً في ورشة بناء ويكتشفان فجأة قطعة أثرية تعود إلى القرن الرابع الميلادي، ستغير مجرى حياتهما. على غرار أدوار سابقة لها، تبدو أزعبال، على الشاشة، غالباً بملامح المرأة العربية القوية، الرافضة لقوانين البطريركية، امرأة منفتحة، وملتزمة بخيار التحرر، وتصرح: «أعتبر نفسي ممثلة ملتزمة. ملتزمة في مواجهة الاستبداد واللاعدالة. الالتزام شيء مهم بالنسبة لي». كما أنها، قبل المشاركة في أي عمل سينمائي، تفحص أمرين اثنين «المخرج وسيناريو الفيلم»، فهي تحرص على الحفاظ على صورة إيجابية عنها في ذهنية المشاهد، وتبذل قصارى جهدها في التمثيل، حباً في السينما. «أحب السينما لأنها تمثل لقاء ثقافات مختلفة، تختلط فيما بينها. هي شيء يغريني كثيراً. البعض يقول إنني جزائرية وآخرون أرمينية، وغير ذلك. أجد هذا رائعاً لأنني استطعت تقمص الشخصيات. أنا من بلد الشخصية التي أتقمصها». وفي قلب الأحداث المتحولة في الوطن العربي، وما تدفعه المرأة يومياً من ضريبة، لا تنسى لبنى أزعبال مسؤوليتها وتختتم: «قضية المرأة العربية، ومسيرة تحررها، هي قضية الجنسين على حد سواء»، كما أنها لا تخفي مخاوفها: «أخشى على الربيع العربي أن يتحول إلى خريف. نحن اليوم نعيش مرحلة انتقالية أرجو أن تنتهي بسلام».



من الفيلم.. همس إلى فاقد الوعي

عتيق رحيمي مخرجاً لـ «حجر الصبر»

قارب نجاة أخير

أوراس زيباوي - باريس

يخوض الكاتب الأفغاني عتيق رحيمي، للمرّة الثانية على التوالي، تجربة الإخراج السينمائي، ويعرض له حالياً في القاعات الفرنسية فيلم بعنوان «سينغي صابور» أو «حجر الصبر» المأخوذ عن روايته التي تحمل العنوان نفسه، والتي كتبها بالفرنسية وحازت على جائزة «غونكور» عام 2008.

الفيلم من بطولة الممثلة الإيرانية المقيمة في باريس غولشيفتي فرهاني والسيناريو من توقيع عتيق رحيمي أيضاً بالتعاون مع الكاتب الفرنسي جان كلود كاريير. ويحقق الفيلم على الرغم من أجوائه القاتمة نجاحاً لافتاً لدى النقاد والجمهور، حتى أنه يعرض في إحدى قاعات جادة الشانزيليزيه، حيث لا تعرض إلاّ الأفلام القادرة على استقطاب الجمهور الواسع.

يستعيد الفيلم الأجواء نفسها التي تطالعنا في الرواية. منذ البداية وحتى النهاية نستمع إلى امرأة تتحدث إلى زوجها الفاقد الوعي والمصاب برصاصة في عنقه. نراه طريح الفراش مستلقياً على الأرض، عيناه مفتوحتان لكنه لا يعبّر عن شيء ولا يقوم بأية حركة. تنظر إليه وهي مصرّة على بقائه حياً داخل المنزل المحاط بالخراب بسبب معارك المسلحين الدائرة في كابول. وحين يشتد الصراع بين الإخوة الأعداء داخل المدينة تهرب المرأة من المنزل مع ابنتيها وتترك زوجها وحيداً. تلجأ إلى منزل خالة لها، شابة وجميلة وتعمل في الدعارة وهي تحظى بنوع من الحماية من قبل أسياد الحرب ممّا يمكّنها من استقبال قريبتها مع طفلتيها. لكن البطلة لا تتخلى عن زوجها وسرعان ما تعود إلى منزلها غير آبهة بالأخطار المحدّقة بها. تواصل توجيه الحديث إلى الرجل الفاقد الوعي والمستكين أمامها. تروي له كيف تزوجته دون أن تعرفه لأنه كان مأخوذاً بالحرب. وفي حفل الخطوبة ومن ثمّ الزواج، كانت النساء حولها يرقصن بينما هي جالسة إلى جانب صورته وخنجره. ومنذ اليوم الأول للزواج كان عليها أن تثبت عذريتها لحماتها وأن تحبل بسرعة حتى لا يطلّقها زوجها.

هكذا تواصل المرأة كلامها مع زوجها. وأثناء تواجدها في المنزل وحدها ودون ابنتيها، تقرر أن تخفيه خلف ستارة

حتى لا يقتله المسلّحون الذين يسودون في المكان. وحين يدخل عليها اثنان منهما بالفعل، تقول لهما إنها تعيش بمفردها وإنها تعمل في الدعارة حتى لا تتعرض للاغتصاب. فالمسلحون، بحسب الفيلم، لا يغتصبون الداعرات ويفضلون عليهنّ العذارى. يعود إليها أحد المقاتلين ومعه نقود ويمارس الجنس معها رغم رفضها وبكائها.

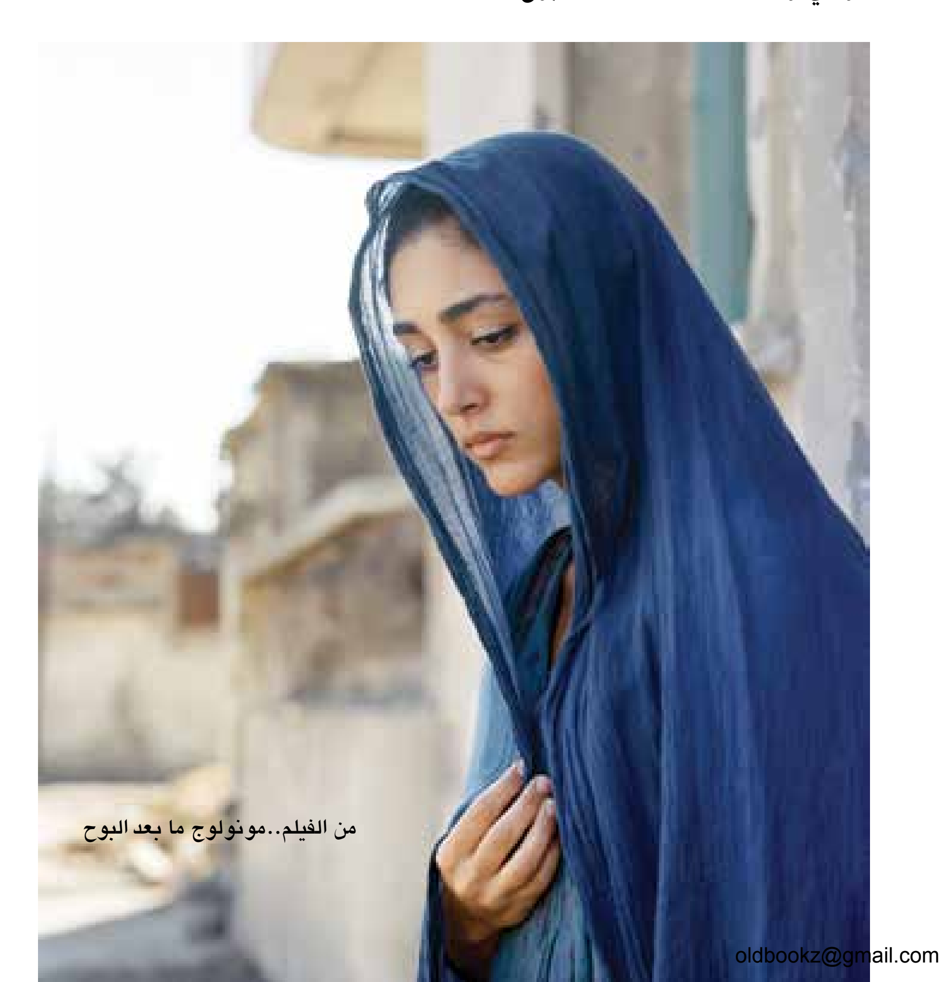
لكن ثمة علاقة تنشأ بينها وبين هذا المقاتل الذي يعاني هو أيضاً من مشاكل كثيرة في النطق، كما يعاني من النزعة السادية التي يمارسها رفيقه الذي يعذّبه ويحرق ظهره بالسجائر. يُظهر الفيلم أنّ البطلة والمقاتل هما ضحيتان من ضحايا البربرية. والمقاتل لا ينفكّ يعود إليها لأنه تعلّم معها لغة الجسد. إنها أول امرأة يضاجعها في حياته. في إحدى المرات، يعود إليها ويقدّم لها هدية مكوّنة من الطعام وبعض حبّات الرمّان.

أمّا هي، وعلى الرغم من هذه العلاقة الطارئة، تواصل بوحها لزوجها الفاقد الوعي وتكشف من خلال هذا البوح عن الكذب الذي بنت عليه زواجها. الكلام هنا هو قارب النجاة وأداتها للتحرر من القهر العاطفي والاجتماعي. تخبره أنّ ابنتيه ليستا من صلبه فهي عندما تأخّرت في الحمل خافت أن تقوم حماتها بتطليقها منه وهكذا تصبح بلا مأوى لأنّ الأهل لا يحبّون المطلّقات. حتى تحمي نفسها من ذلك المصير، قصدت خالتها التي تمتهن الدعارة وأقامت بالخفاء وفي الظلام العلاقة التي سمحت لها بالإنجاب.

من خلال هذا المونولوغ الطويل، تبوح المرأة بأسرارها التي أخفتها طوال عشر سنوات، وتسخر من المجتمع الذي يقوم على النفاق والأكاذيب. تقول له مثلاً إنه لا توجد مودة بينهما ولا انسجام، فهي تزوّجته طفلة. أخفت عليه عقمه. وها هو اليوم في غيبوبة بينما تواصل هي بوحها لتصفّي حسابها معه ومع مجتمعها القاهر الذي سرق طفولتها وشبابها. وينتهي الفيلم بمشهد عودة الوعي إلى الزوج مما يجبر الزوجة على قتله بخنجر بعد أن انفضح سرها.

«أشعر بأنني كاتب عندما أصوّر وسينمائي عندما أكتب»، هذا ما يقوله عتيق رحيمي الذي نجح في بناء فيلم قوي ومتماسك وذي نفس شعري على الرغم من إيقاعه البطيء خاصة في القسم الأول منه. هذا النّفس الشعري كان قد طالعنا أيضاً في فيلمه الأول وعنوانه «أرض ورماد» المستوحى من رواية له تحمل العنوان نفسه. وقد عكس هذا الفيلم أجواء البؤس الإنساني والعنف المجاني المهيمن على حياة الأفغان. صحيح أنّ الفيلم لم يصوّر في أفغانستان وجميع المشاهد التقطت في الدار البيضاء في المغرب، لكنّ كابول حاضرة بقوة في لقطة من لقطاته. وكان عتيق رحيمي قد أعلن أنه يحب أن يخرج الفيلم في إطاره الطبيعي، غير أنّ تحقيق ذلك كان أمراً صعباً للغاية بسبب الأوضاع الأمنية في أفغانستان وبسبب ما تطالب به شركات التأمين أثناء العمل.

من المؤكد أيضاً أنّ الاستعانة بالممثلة الإيرانية غولشيفتي فرهاني لعب دوراً حاسماً في إنجاح الفيلم. فهذه الممثلة المولودة في إيران عام 1983 في كنف عائلة مثقفة بدأت مسيرتها الفنية وهي لا تزال طفلة في طهران، ودخلت باب الشهرة العالمية بعد مشاركتها في فيلم بعنوان «كتلة أكاذيب» من إخراج ريدلي سكوت إلى جانب ليوناردو دي كابريو، فكانت بذلك أول ممثلة إيرانية تدخل عالم هوليوود منذ الثورة الإيرانية عام 1979. وهي تقيم اليوم في فرنسا وترتبط بصداقة متينة مع الكاتبة الإيرانية باللغة الفرنسية ناهال تجدّد المستقرّة في باريس منذ أكثر من ثلاثين عاماً والمتزوجة من الكاتب الفرنسي المعروف جان كلود كاريير، الذي ساهم في كتابة سيناريو الفيلم مع المخرج عتيق رحيمي. ومن وحي هذه الصداقة أيضاً، كتبت ناهال تجدد رواية بعنوان «هي تمثّل» صدرت عن دار «ألبان ميشال»، وتروي فيها لقاءها بالممثلة غولشيفتي فرهاني بعد قدومها إلى باريس والحوارات التي كانت تدور بينهما، والتي تعكس جانباً مهماً من حياة النساء الإيرانيات اليوم في إيران وفي المهجر.



من الفيلم..مونولوج ما بعد البوح

«عدو الشعب» يتحدث عن الثورات العربية:

إبسن.. أكثر معاصرة من المعاصرين!

عصام زكريا

من بين كل المسرحيات والأفلام التي شاهدتها عن ثورة 25 يناير أعتقد أن مسرحية «عدو الشعب» هي الأفضل تعبيراً عن الوضع المأساوي الذي تعيشه مصر الآن، بالرغم من أنها شديدة البعد جغرافياً وزمنياً وثقافياً ولغوياً.

«عدو الشعب» من تأليف الكاتب النرويجي هنريك إبسن (1828 - 1906) الذي يلقب بـ «أبي المسرح الحديث»، كتبت عام 1882، وهي تتناول مشكلة في قرية نرويجية صغيرة لا يبدو أن لها علاقة بما يجري في مصر أو العالم الآن.

ولكن انتظر فقط حتى تقرأ المسرحية، أو تشاهد العرض الرائع الذي أعدته فرقة «لاموزيكا» المسرحية وأعدته وأخرجته نورا أمين، ومثل فيها عدد من الشباب الموهوبين.

سوف تدهش وأنت تحرك عينيك بين السطور، أو بين مشاهد العرض، من شدة الشبه وإلحاح المقارنة بين ما يدور في المسرحية وبين الواقع الذي نعيشه اليوم في كثير من البلاد العربية.

تدور «عدو الشعب»، ولعلك تعلم، حول الدكتور «توماس ستوكمان» الطبيب الذي يكتشف أن مياه النبع «الطاهرة» التي تجري في الحمامات الصحية للمدينة ملوثة وتسبب المرض والموت. ولأن هذه الحمامات السياحية هي مصدر الدخل الأساسي للمدينة، ولأن عمدة المدينة، وهو شقيق «توماس»، وبقية أغنياء المدينة قد استثمروا الكثير من أموالهم فيها، ولا يريدون بالطبع أن يتحملوا تكاليف إصلاحها الباهظة، ولأن السياسيين يخشون أن يؤدي إغلاق الحمامات لفترة محدودة إلى أزمة اقتصادية خطيرة، ولأسباب أخرى عديدة، فإن الجميع يتحالفون لمنع الدكتور ستوكمان من إعلان اكتشافه.. وفي مقدمة هؤلاء جحافل الأغلبية الجاهلة التي يحركها أصحاب المال والسلطة والسياسيون ووسائل الإعلام.

كشف الدكتور «ستوكمان» ليس هو القضية، وإنما الطريقة التي تتعامل بها المجتمعات المتخلفة مع الحقيقة، سواء كانت علمية أو تاريخية أو اجتماعية... وأيضاً الطريقة التي تصنع بها هذه المجتمعات أفراداً جبناء منافقين منحلين أخلاقياً.

من المعروف أن إبسن كتب المسرحية رداً على الحملة الشعواء التي شنها المحافظون ضده بسبب مسرحيتيه السابقتين، «بيت الدمية» التي تحدث فيها عن قهر النساء وختمها بمشهد الزوجة التي تترك بيت الزوجية وتصفع الباب خلفها، و«الأشباح» التي تحدث فيها عن الحياة الجنسية السرية للطبقة البورجوازية ومرض «الزهري» الذي ينتشر بينهم. وشخصية الدكتور ستوكمان تنطق بلسان إبسن الذي ثار غاضباً مصراً على رد الصفعة لمنتقديه الذين اتهموه بمعاداة الأخلاق والدين والوطن. وهو يؤكد على لسان ستوكمان أن بحيرة المياه العفنة التي تعوم فوقها المدينة ما هي إلا رمز للحياة الروحية المسمومة والفاسدة التي يحياها سكان المدينة.

جدير بالذكر أن الكاتب الكبير أرثر ميللر قام بإعداد مسرحية «عدو الشعب» للمسرح الأميركي تعبيراً عن فترة الماكارثية واضطهاد المفكرين في أميركا خلال الخمسينيات والستينيات.. هذا الإعداد تحول بدوره إلى فيلم من بطولة ستيف ماكوين وإخراج جورج شيفر عام 1978.

أيضاً قام المخرج ساتياجيت راي، أكبر من أنجبت الهند في مجال السينما، بصنع فيلم عن المسرحية عام 1989 نقل فيه الوقائع إلى الهند وبدلاً من نبع الماء الصحي تحدث عن واحد من الأنهار «المقدسة» التي يعتقد العامة أنها تشفي الأمراض، ويرفضون تحذيرات العالم الذي يكتشف أن المياه تسبب المرض والموت. وفي أكثر من حوار له قال ساتياجيت راي إنه يرى نفسه مثل الطبيب في الفيلم، يجاهد من أجل تنوير أبناء وطنه دون جدوى!

ترجمت مسرحية «عدو الشعب» إلى العربية لأول مرة عام 1932 بقلم الأديب إبراهيم رمزي وراجعها ثلاثة من كبار الكتاب هم الشاعر خليل مطران والمسرحي زكي طليمات ومحمد زكي المهندس، ومن الطريف أنها كانت مقررة على طلبة المدارس الثانوية في مصر الأربعينيات، وهي بالمناسبة ترجمة رائعة، حتى وإن كانت قد مرت، مثل معظم أعمال إبسن، بترجمة وسيطة هي الإنجليزية.

الجديد أن اثنتين من الفتيات المصريات هما رندة حكيم وشيرين عبد الوهاب قامتا أخيراً بترجمة العمل من النرويجية مباشرة، ليس فقط إلى اللغة العربية الفصحى ولكن أيضا إلى العامية المصرية، وقد صدرت الترجمتان في كتاب واحد عن دار نشر «ميريت» المصرية منذ أسابيع، وهي الترجمة التي اعتمدت عليها نورا أمين في معالجتها بعد أن لخصت العرض من خمسة فصول إلى فصل واحد متصل لا يزيد على الساعة.

العمل عابر للأزمنة والثقافات، إذن، واختيار نورا أمين له يبدو طبيعياً تماماً، ذلك أن إبسن، مثل شكسبير، يبدو معاصراً دائماً أكثر من المعاصرين! مسرحيات إبسن نماذج تحتذى فيما



مسرح «لاموزيكا» يقدم «عدو الشرق»

يتعلق بالبناء الفني والحبكة المحكمة. وحين نعيد النظر هذه الأيام لبعض أعماله مثل «بيت الدمية» أو «عدو الشعب» نكتشف أن وراء تفاصيلها الدقيقة بصيرة نافذة تعبر السنين والعقود وتبدو كما لو أنها كتبت اليوم... تفاصيل ربما لم تكن تنتبه إليها في الماضي.

في المشهد الأول من «عدو الشعب» يدور حوار بين الشخصيات حول مستقبل الدين بين الأم وأحد الضيوف والابنة الكبرى «بيترا». تعترض الأم على الحديث في هذه الموضوعات أمام الأطفال، ولكن «بيترا» التي تعمل معلمة في مدرسة القرية تعترض بدورها على التربية الخاطئة التي يفرضها المجتمع على الصغار: «في البيت يجب أن نصمت، وفي المدرسة يجب أن نقف ونردد الأكاذيب للأطفال» ثم تستطرد: «لو كان لديّ الإمكانيات، لكنت أنشأت أنا مدرسة، ولكانت الأمور ستختلف فيها تماماً».

هذا الحوار الذي يبدو عابراً يتضح مغزاه في المشهد الأخير من المسرحية، عندما يقرر الدكتور «ستوكمان» أن يتوقف عن إرسال أبنائه إلى المدرسة وأن يقيم هو مدرسة في المنزل يدعو لها كل من يرغب حتى لو كان أطفال الشوارع، لإنشاء جيل جديد حر قادر على مطاردة كل أنواع الذئاب إلى آخر العالم.

يمكننا أن ندرك مدى عمق نظرة إبسن الذي رأى أن الصراع بين قوى التخلف والتقدم تدور بالأساس في فصول المدارس حين نفكر في وضع التعليم في مصر، قبل وبعد الثورة. تخريب وتدجين كامل للعقول في عهد مبارك يزداد خراباً وتدجيناً في عهد المتأسلمين الذين حرصوا بغريزتهم القوية على الاستيلاء على وزارة التربية والتعليم سعياً وراء تخريج أجيال مطيعة عاجزة عن التفكير الحر.

النقطة الأعمق والأخطر في مسرحية إبسن هي موقفه من الديموقراطية التي كانت وقت كتابة العمل نظاماً سياسياً حديثاً في بلاده، كما هي بالنسبة إلينا اليوم. لا ديموقراطية بدون تعليم جيد كما يرى إبسن، لأن الأغلبية الجاهلة أسوأ من الديكتاتورية!

في المواجهة الدامية بين الدكتور «ستوكمان» والغوغاء الذين تم تحريضهم ضده يصيح فيهم:

«الحق لا يكون في جانب الأغلبية أبداً. أقول لكم، أبداً! هذه إحدى أكاذيب المجتمع التي يجب على كل رجل حر وعاقل أن يتصدى لها. من هم الذين يشكلون الأغلبية في بلد ما؟ هل هم الحكماء من الناس أم الأغبياء؟ أعتقد أننا نتفق على أن الأغبياء هم من يشكلون الأغلبية المفزعة في الدنيا بأسرها... الأغلبية تملك القوة نعم، ولكن للأسف لا تملك الحق. أنا أملكه، أنا وبضعة أفراد آخرين قلائل. الأقلية دائماً على حق».

هذا الاكتشاف المثير للجدل للدكتور «ستوكمان» يزداد إشكالية وجذرية مع اكتشافه الأخير الذي تنتهي به المسرحية: «الحقيقة أن أقوى رجل في العالم هو الرجل الذي يقف وحيداً تماماً».



برامج المسابقات الغنائية

ترسيخ سلطة النجم

د.علاء عبد المنعم إبراهيم

زخرتْ الشاشات العربية الفضائية في الفترة القليلة الماضية بعدد كبير مِن برامج المسابقات الغنائية التي عرضتْ في توقيتات متلاحقةٍ، وفي بعض الأحيان في توقيتات متزامنة، الأمرالذي وصل إلى حد التنافس الشرس بين القنوات للاحتفاظ بالبث الحصري لأحد هذه البرامج المستنسخة (نسخة عربية للبرنامج الغربي الأصلي) مما يعكس الوعي الإنتاجي الناجز بقدرة هذه البرامج على استقطاب المشاهدين والتفافهم حولها، وكان من الطبيعي أن يلفت احتشاد هذه البرامج ومواجهتها للمتلقي أينما ولى وجهه انتباه الكثيرين، ويحدو بهم إلى التساؤل عن جدوى برامج المسابقات الغنائية، وبناخة حضورها خلال هذا الحيز الزمني المحدود، وهو ما نحاول تجليته خلال هذه المقالة.

فـإذا كـان ضـمـان الجهة الإنتاجية للمتابعة الجماهيرية الغفيرة لهذه البرامج بفضل خبرتها الطويلة في التعامل مع المتلقي العربي- القابع أمام شاشته التليفزيونية والـراغـب في الاحتفاظ بالوهج الاجتماعي الأسري الأثير في أثناء الممارسة الاستمتاعية بالمشاهدة - ربـمـا يكون قد عمل بوصفه حـافـزاً للمنتجين للتوجه إلـى ضـخ مزيد من الثروات المجمدة في هذه البرامج ذات التكلفة الإنتاجية العالية - إذ يكفي توقع تكلفة أجر النجوم المتفرغين لهذه البرامج، ومعظمهم من النجوم ذوي الأجور الخيالية - فإن هذا التكثيف الكمي - وليس النوعي - لابد أن يقف وراءه سبب منطقي يجاوز فكرة الرغبة في اكتشاف المواهب، واستيقاظ الضمير الإنتاجي لضخ دماء جديدة في شرايين الجسد الفني الـذي يعاني من مظاهر الشيخوخة في كثير من أعضائه، فهل استيقظ المنتجون جميعهم فجأة من سباتهم العميق، وفـي توقيت واحـد، وبطريقة تكاد تكون متطابقة لتحقيق هذا الهدف النبيل؟.. أظن- وليس كل الظن إثماً- أن ثمة معطيات ينبغي فهمها لتقديم تفسير موضوعي لهذا الغزو البرامجي لشاشتنا العربية.

النجم من خشبة المسرح إلى منصة التحكيم

ألفنا خشبة المسرح التي يقف عليها المطرب في مواجهة جماهير تملك ذائقة متنامية محكاً حقيقياً لتحديد وضعية المطرب والحكم على مستوى نجوميته، وكلما كان المطرب قـادراً على توظيف طاقاته الصوتية والتعبيرية وأحياناً التجسيدية لحشد الجماهير وحفزهم على التفاعل معه وأغـانـيـه الجديدة والقديمة كـان ذلـك دليلاً ناجعاً على مهاراته الاستقطابية العاكسة لمستوى نجوميته المرتفع.

غير أن هذا الوضع الأليف بدأ يتغير عبر هذه النوعية من البرامج، إذ نجد المطرب يتخلى عن ساحة معركته الأثيرة، ويتنازل عن ثباته المسرحي، متحركاً للأمام أو للخلف لينتقل من وضعية النجم الـواقـف إلـى وضعية الحكم الجالس على كرسي وثير، هذا الانتقال الـذي يحمل في طياته رغبة عارمة في امتلاك سلطة الحكم على الآخر والنجاة من شرك الاختبار الذي طالما كـان معرضاً لـه وواقـعـاً تحت ضغوطاته الشديدة، كما يلبي هذا الانتقال بعضاً من غرور النجوم الطبعي من خلال ما يطرحه ضمنياً من اعتراف جمعي بمستوى نجوميته العالية الذي دفـع القائمين على الإنـتـاج لاختياره حكماً يصدر القرارات التي تفتح أبواب الأمل أو تغلقها أمام آلاف الشباب الذين احتشدوا أمام بوابات الاستوديوهات، يحدوهم الأمل في اقتناص فرصة قد تكون هي السبيل المثلى والأسرع للنجاة من حمأة الإحباطات التي تحاصرهم من الاتجاهات كافة.

ينتقل النجم ليجاور غيره من النجوم (أربـعـة نجوم في الأغـلـب، نصفهم من الرجال والنصف الآخر من النساء) يتخذ وضعية ثابتة، يتجهم في البداية، موحياً بدقته وقدرته على الفحص والتمحيص، يستمع إلى الموهبة الجديدة التي يعي جيداً ما يعتمل في صدرها من هواجس وأحاسيس مضطربة يسيطر عليها شعورا الخوف النافر والأمل المستنفر، يستمتع بفلسفة الزمن التي تنتقل به من موقعه السابق عندما مرّ بهذه التجربة في الماضي إلى موقعه الجديد، يتلذذ بشعور الارتقاء وقهر الصعاب ومباغتة الأيام وسفك دماء الفشل، تبدأ الموهبة في الغناء، ويبدأ معها النجم في إبراز انفعالاته العاكسة لموقفه المؤيد أو المعارض أو المحايد المنتظر لجواب زملائه، تنتهي الموهبة من الغناء وهـي لا تعرف موقف لجنة الحكم، يصمت الجميع وتقف الموهبة ودقـات قلبها تشبه طبول الحرب التي يمكن أن تسمع أصداؤها من بعد أميال، يعمد النجم الأول إلـى الصمت والتقنع بالملامح المحايدة، يتنوق بشغف انتظار





الآخر، يقدم لجهة الإنتاج هدية التشويق التي تضمن نجاح البرنامج، وتضمن معه بقاءه في دائرة الضوء، وبعد لحظات يصدر قراره بالموافقة أو الرفض، يتكرر الموقف مع بقية النجوم الأربعة، وما بين أمل يترسخ وآخر يتبدد، وما بين انفعال إيجابي صارخ، وآخر سلبي مغرق في الكآبة والحزن، تتوزع استجابات المواهب وتتنوع معها ردود أفعال النجوم، الذين يجدون -عن عمد أو دونه - في الاستجابة لهذه المشاعر بالبكاء (مشاركة للخاسر) أو التهليل (مشاركة للناجح) فرصةً مثالية لاقتناص مزيد من الألفة ومغازلة مشاعر المتلقين الذين تظل بؤرة اهتمامهم مركزة على النجم بمساحة حديثه المتمددة، مقارنة بالمساحة الزمنية الممنوحة للموهبة الشابة.

ومع تتابع الحلقات تحدث الألفة الجديدة المتغياة بين المتلقي والنجم، فالمواهب تتبدل وتتغير في كل حلقة، حتى مع الوصول للمراحل النهائية من المسابقة تظل المساحة الممنوحة للموهبة أقل بكثير من نظيرتها التي يحوزها النجم الذي يصبح وجوده على الشاشة في هذا التوقيت اليومي أو الأسبوعي حدثاً اعتيادياً بالنسبة للمتلقي الذي يجد في متابعة حلقات تجتمع فيها وسائل التشويق كافة متعة تناظر متابعة المسلسلات التليفزيونية، غير أن الفرق أن هذه البرامج تظل مؤطرة بالطابع الحقيقي- المتوهم في الواقع- مما يرفع من مستواها الدرامي ويضمن فاعلية أكبر في استجابة المتلقي لها وتناغمه معها.

إن متابعة سريعة لردود أفعال المتلقين المتابعين لهذه البرامج بعد انتهائها تكشف بوضوح الدور البارز لهذه البرامج في تمكين النجم من النجاة من يبوسه وحضور صورته في ذهنية المتلقي والتمكين لسلطته ورفدها بمزيد من مظاهر القوة والوهج، حتى أن المتلقين يصبحون (بعد انتهاء البرامج) قادرين على تصنيف النجوم والحكم ما بين متشدد ومتساهل، جاد وودود، وفي بعض الأحيان طيب وشرير، ويزداد النجاح المتغيا عندما نلفي المشاهدين يباغتوننا بأنهم اكتشفوا جانباً جديداً في النجم لم يكونوا على علم به من قبل.

سحابة الموهبة وكوكبية النجم

عندما نعود بالذاكرة لمراجعة مصير المواهب التي تمخضت عنها كثير من برامج المسابقات الغنائية، وموقعها الحالي من خريطة الغناء العربية، تصدمنا نتيجة أن هذه المواهب معظمها لم يعد لها وجود حقيقي على الساحة الغنائية العربية، وبمزيد من المبالغة نجد أن نسبة قليلة للغاية منها حاولت التشبث بتلابيب البقاء في دائرة الضوء باستثمار نجاحها المؤقت، وذلك من خلال إنتاج شريط غنائي أو المشاركة في أحد الأعمال التليفزيونية أو السينمائية، غير أن هذا لم يشفع لها للاستمرار في مركز الصدارة، لتظل تتراجع ببطء حتى تختفي تماماً، ويمكننا التأكد من هذه النتيجة المأسوية في كثير من جوانبها (المنبئة عن فشل منظومة كاملة) بمقارنة بسيطة بين مشهد هذه الموهبة التي تدخل مطار بلدها وسط احتفاء كثيف من الجماهير التي تنتظرها بشغف مسعور لتحملها على الأعناق بوصفها نموذجاً وطنياً يستحق التقدير والاحترام، ومشهدها المتكرر وهي تدخل وتخرج من المطار فيما بعد دون أن ينتبه إليها أحد أو حتى يتعرف إليها، إن الموهبة تظل هنا أقرب ما تكون إلى السحابة التي تبدو على كثافتها مجرد بخار ماء يتحرك بهدوء أو سرعة دون أن يمطر، سحابة تظل بعيدة عن الثبات، وغير قادرة على البقاء في مواجهة النجم الكوكبي الثابت الذي يحتفظ بموقعه بشراسة ويسعى لتأكيد مركزيته، ربما يتوارى خلف السحاب بعض الوقت، ولكنه وهو يفعل هذا يعرف أنه الباقي، وهنا ما يبرر الإقبال الكثيف من النجوم العرب على المشاركة في هذه البرامج، ففضلاً عن تمخضات الثورات العربية التي جعلت كثيراً من المتلقين يراجعون أولوياتهم ليحتل المشهد السياسي الصدارة على حساب نظيره الفني، وعطفاً على هذا تصبح برامج التوك شو العربية مادة دسمة يقبل عليها المتلقي النهم لأية محتوى يفرغ من خلالها طاقة غضبه، وفضلاً عن انصراف المتلقين عن شراء تذاكر الحفلات أو متابعة أخبار النجوم، تصبح الوسيلة الناجعة لضمان الاستمرارية في الذاكرة الحية والمتجددة هي الذهاب إلى المتلقي في بيته، وكسب مساحة جديدة من المتلقين المتمركزين حول شاشات التليفزيون والمتدرعين بجدران منازلهم، نغزو هذه الجدران ونقتحمها عبر إجباره على متابعتنا دون عمد، هذه المتابعة التي تحفظ للنجم كرامته بوصفه حكماً وناصحاً وقبل هذا وذاك نجماً مضيئاً.





دفن منحوتاته قبل أن يغادر سورية

عاصم الباشا بين الألم والتمرد

مها حسن- باريس

(استجابة لطلب من بعض الأصدقاء: ترجمت نص الدعوة إلى معرضي في مدريد. وقد علمت مؤخراً أنه أول معرض فردي ينظّمونه: المدير العام لـ «البيت العربي»، إدواردو لوبيث بوسكيتس، يدعوكم لافتتاح معرض عاصم الباشا. من الداخل: منحوتات الألم والتمرّد. إحياءً لذكرى نمير، وذلك يوم الخميس 7 مارس/آذار في صالات عرض البيت العربي. وفي السابعة مساءً، في قاعة المحاضرات، سيجرى لقاء مع عاصم الباشا يحاوره فيه مؤرّخ الفن والمستعرب خوسيه بويرتا فيلتشث حول تجربته النحتية وكيف تأثّرت بالحالة المأساوية التي تمرّ بها سورية، بلده الأصلي. سيستمر المعرض لغاية الخامس من مايو/أيار 2013).

هكذا كتب النحات والرسام والكاتب السوري عاصم الباشا، على صفحته في الفيسبوك، معلماً أصحابه عن معرضه القادم في مدريد. حيث يعرض أعماله التي أنجزها منذ عودته الأخيرة من سورية في شهر أكتوبر/تشرين الأول السابق، بعد أن اضطر لترك أعماله التي سبق له إنجازها، في «يبرود» (شمال دمشق)، وكذلك يعرض عاصم بعض الرسوم الخزفية: نماذج من موضوعات مختلفة مثل «المعتقلون»، «نساء مجنّحات» و«وجوه»، والأخيرة، عبارة عن حالات، كما يفسّر.

مزاج متمرد

هو نحات ورسام وروائي، وُلد سنة 1948 في بوينس آيرس من أم أرجنتينية وأب سوري، درس في موسكو، ويقيم في إسبانيا. أقام أول معارضه الفردية في دمشق سنة 1979، وفي سنة 2004 حصل على الجائزة الأولى في سمبوزيوم دبي. في سنة 1984 أصدر روايته «وبعض من أيام أُخر» ثم صدرت له مجموعتان قصصيتان: «رسالة في الأسى» (1988) و«باكراً بعد صلاة العشاء» (1994)، ويومياته «الشامي الأخير في غرناطة». أما كتاباته على الفيسبوك، فيمكن اعتبارها يوميات جديدة، يؤرّخ عبرها،



علاقته بالنحت والكتابة والثورة السورية بتفاصيلها اليومية وأخبار الشهداء والمعتقلين.

بمراجعة سيرته الفنية والحياتية، نجد عنوانين أساسيين يغلبان على حياته «التمرد والعمل» بل يكاد يكون عاصم متمرداً عبر العمل. يكاد هذا التمرد يحكم سيرته الفنية ومزاجه الخاص، الذي يغلب عليه مزاج الفنان، الـذي لـم تستطع الـحـيـاة الواقعية ترويضه، فظل ذلك الطفل الذي يتعامل مع ما حوله بصدق وشفافية، بغضب وضجر، بلامبالاة.. مستغرقاً في وحدته وانخراطه في العمل.

لا يكف عاصم الباشا عن الكتابة والنحت «لندق على الخشب»، كما يقال في الأمثال الشعبية، فهو يتمتع بحيوية طفل مقبل على الحياة للتو، يتعلم منها في كل يوم، «السكون مرادف للموت تقريباً، عـنـدي»، هكذا يفسّر حركته الدائمة. عمله النحتي وصراعه مع كتل المعدن خاصة، يأخذ منه طاقة جسدية كبيرة، ويكاد يدون يومياته الصغيرة، حول منحوتاته التي يقوم بها، على جداره الفيسبوكي، مشاركاً أصدقاءه، شغفه الفني، فكأنه يأخذهم معه في رحلة يومية، حيث يرسم. يصف لنا أجواء المرسم، المحبطة في الشتاء، يحدثنا عن الطقوس البـاردة، عن الجروح التي تصيب يديه، عن صراعه مع المـادة، لخلق ما يشبه ما داخل رأسه، (صنعت شاعراً).

النحت والثورة

دفن منحوتاته في يبرود قبل أن يغادر سورية، خبأها ككنز ليوم ما، أو ليحميها من القصف. ربما تخلق هذه الحادثة، بعض الفانتازيا لدى الكتّاب والروائيين، عن امرأة أو رجل، ينقّب ذات يوم، لزرع شجرة، أو بناء أساس منزل، ليجد منحوتات مدفونة تحت الأرض. هي فانتازيا، لا تتعارض مع رغبة عاصم وأصحابه، وأنـا منهم، في أن يعود سريعاً، ليخرج كنزه، أو حبله السري، ويقيم معرضاً جديداً، محتفياً بالنصر السوري، يقول بحنان ونوستالجيا: «يؤرّقني أحياناً تنكّر أعمالي المواراة في مكان ما من يبرود. أشعر أن 24 سنة من عمري دفنت وأنا ما زلت حياً».

يقول عاصم الباشا عن الجديد في عمله: «ربما كان الجديد هو استحواذ حالة الثورة وشروطها على محاولاتي. لم أستطع أبـداً الانسلاخ عن الواقع. أذكر أنني عشت لسنوات طويلة منعزلاً كالراهب في مشغلي والبيت ومارست حريتي في معالجة النحت، فغلب على محاولاتي همّ التكوين بأشكال تنوس بين التجريد والتمثيل، غايتها الأساسية (الوصول) إلى النحت. مع اندلاع الثورة ونقل أعمالي إلى يبرود، حيث أسّست مشغلاً تعرّض وما زال للقصف، وجدت نفسي وبصورة عفوية أعود إلى التمثيل (الـفـيـغـوراتـيـف)، ومـن بين أعمالي بالحجر: الضيق، والشهيدة، والمعتقل، وغيرها. حدث التبدّل بالمعالجة بصورة لاشعورية ودونما تفكّر. لأنني خرجت من نفسي لأخاطب الآخر بالوضوح الممكن..».

اعتقل نمير الباشا أثناء الثورة، وترك في عاصم ندبة لا تندمل، يكتب عنه كثيراً، ويفكر به، وكأنه يصاحبه ويرافقه في حياته، ينتابه أحياناً بعض الشعور بـالـذنـب، بسبب حساسيته الفنية والأخلاقية، التي تجعله يبالغ في تأثيم القدر، وتأثيم ذاته، لأن القدر اختار أخـاه الأصغر، وهـو، عاصم، الأخ الأكبر، لا يزال على قيد الحياة. لهذا يشتغل عاصم ضد الموت، النحت ضد الموت، نحت الحياة وإعادة تخليدها، ومن هنا ربما، فكرة المعرض كتحية إلـى نمير، حيث صمم تمثالاً لنمير، عرض على أصدقائه في الفيسبوك، مراحل إنجازه.



أمادو الفادني

متاهات الخروج

القاهرة- ياسر سلطان

ما أن عبر الرجل شارع حسين المعمار حتى لفتت انتباهه قاعة صغيرة لعرض الأعمال الفنية، هذه القاعة، التابعة لجاليري تاون هاوس، غيّرت ملمح الشوارع الجانبية الضيقة في وسط القاهرة منذ انطلاقها قبل عشر سنوات، توقف قليلاً، وبدا أنه لمح مشهداً أثار فضوله، فدخل كزائر بالصدفة يقلب ناظريه بين اللوحات المعروضة على الجدران باندهاش تام. ثم تساءل: ما هذا الذي تعرضونه هنا!؟

اللوحات المعروضة كانت للفنان السوداني أمادو الفادني. غير أن الزائر عاد فمط شفتيه امتعاضاً ثم قال: هل تسمي هذا الهراء الذي تعرضونه أعمالاً فنية؟ إنها تفاهات غير أخلاقية ويجب أن تُزال فوراً. وبقدر استطاعته حاول أحدهم شرح الموقف، مؤكداً أن ما يراه هو رؤية فنية لفنان لا يقصد الإساءة لأحد، وأن أجزاء الجسد العاري لا تحمل أي إشارة جنسية أو إباحية. رد الرجل: ألم يكن من الممكن أن يُعبِّر الفنان عن فكرته بطريقة أكثر احتراماً من هذا؟ إنه يخدش الذوق العام، كما يخدش حياء الناس في الشارع. كانت لهجته الصارمة كافية ليقال له إن مدة عرض الأعمال سوف تنتهي خلال يومين على الأكثر.

على ما يبدو أن هذا الموقف يضاف إلى مواقف أخرى مماثلة كان لها وقع الصدمة على المثقفين والفنانين المصريين، كتحطيم تمثال طه حسين وإخفاء وجه تمثال أم كلثوم، أو التهديد بتحطيم تمثال أبو الهول...

أمادو الفادني، الذي بدا مرتبكاً وهو يروي قصة الرجل الذي داهم معرضه «المخالف لشرع الله!» عنون معرضه «بالخروج» مستنداً في رؤيته البصرية إلى ثلاثية، من التاريخ والأساطير والحلم، مشكلة صورة غامضة عن الواقع المصري، والعربي بشكل عام، وما ينطوي عليه هذا الواقع من قسوة ومعاناة اجتماعية وسياسية. ومن هنا تأتي الشخوص التي يرسمها أمادو الفادني مشوهة إلى حد كبير، فهي كائنات دميمة ومبتورة الأطراف، وثمة شعور طاغ بالضياع والتيه يسيطر على حالاتها. وهي على هذا الحال تسعى إلى «الخروج» أو الهروب والابتعاد عن أمكنتها، بل وفي لحظات ما الاستغناء عن الوجود.. وفي أخرى تسعى للخروج من الغربة إلى الاغتراب الداخلي، بحثاً عن حميمية الانكشاف والإشراقات. إنها شخوص تخرج من اعتقاداتها وتتمرد على مثلها العليا كذلك. ووسط كل هذه الاختيارات لا تجد شخوص أمادو الفادني سوى مزيد من أسباب الارتباك والضياع. أي نحو الشعور بالانفلات من





واقع لا تخفى خلفيته الضبابية، وفي هذه الخلفية وجد أمادو مساحة للبحث والتنقيب عن أفكار تشكيلية متسلسلة تبحث فيما وراء الضباب.

فنجده يشكل قصة الخروج التوراتي للعبرانيين من مصر، ونشوة الخروج عن سيطرة الحاكم الطاغية.. ويستخدم عناصر من التاريخ الفرعوني، رؤوساً لآلهة ومعبودات قديمة تعكس حالة من الهالة والتكتم، معتمداً على الألوان الساخنة وعنف الفرشاة، والخطوط المتقاطعة.. وكل هنا يلتقي على سند اللوحة دون توقف الحركة فيجعل سطحها غمار البحث عن الانعتاق من التجاذبات السابقة.

ومن أشكال الخروج الأخرى خلط المترادفات والصور البصرية الشاهدة على حوادث بعينها فيما يشبه عملية تحقيق يبحث عن دلائل مباشرة سواء مكتوبة أو مصورة تكون دعوة عامة لتأمل أشكال من الخروج المتكررة عبر التاريخ. في هذا السياق يقول أمادو: كان خروج الأجانب المقيمين في مصر، إبان خمسينيات القرن الماضي من يونانيين وإيطاليين.. تحت ضغط سياسي، لا لشيء سوى أنهم كانوا يحملون ثقافتين مختلفتين. فبعد أن كانوا مصريين بحكم النشأة والوجود والتأثر بالثقافة المصرية، إلا أنه تم معاملتهم كالغرباء، وكان من المستحيل لهم أن يبقوا. كان عليهم الابتعاد عن وطن ظنوا أنه وطنهم. هي تجربة إنسانية مؤلمة تتكرر عبر التاريخ بأشكال وصور شتى.

الشخوص التي تعبر عن هذا النوع من الخروج تواجه قيمها ومثلها العليا، التي تهاوت أمام أعينها. بعض الشخوص يغادرون، بينما تتجسد المثل في شكل شخوص وكائنات مشوهة ومهجنة، تكافح كي تحتفظ ببقائها وبهيمنتها. وهي تفعل ذلك في مواجهة مع آخرين يشعرون بالارتباك والضياع والحزن، ثم الاستسلام لفكرة الخروج والمغادرة.

أمادو الفادني فنان سوداني الأصل، مصري المولد، تأثر بالشارع القاهري بحكم نشأته في مصر. واستمد بعضاً من ثقافته الشخصية من انتمائه السوداني، وقد شكلت انتمائيته المزدوجة هذه باعثاً للتوتر والحيرة أحياناً. يستخدم في أعماله الأشياء المهملة، وصور الإعلانات. وغالباً ما تتضمن أعماله مزجاً بين القديم والحديث. هذا التجاور، بالإضافة إلى محاولاته المستمرة لاستكشاف التركيبة المتنوعة للمدينة، غالباً ما يؤدي إلى نوع الصراع والجدل الفني في أعماله.





بعد25 سنة من وفاته

عُرس جان ميشيل باسكويه

نيويورك - أحمد مرسي

رغم أنني كنت قد قررت منذ بضع سنوات، لأسباب ليس هنا مجال مناقشتها، أن أكف عن تردّدي الروتيني على الجاليريهات وأكتفي بزيارة المتاحف كلما أقيم معرض هام، إلا أني استثنيت جاليريهات جاجوسيان الثلاثة التي تقع في وسط مانهاتن وتشيلسي، حي وسوق الحركة التشكيلية في المدينة، وذلك لأن جاجوسيان هو الجاليري الوحيد الذي دأب في السنوات الأخيرة على إقامة معارض على مستوى متحفي من بينها على سبيل المثال لا الحصر، معرضان لبيكاسو ومعرض مشترك لبيكاسو وعشيقته وأم أبنائه فرانسوا جيلو وحالياً معرض جان ميشيل باسكويه، أهمّ فناني الجرافيتي الذين لفتوا الأنظار في ثمانينيات القرن الماضي بكتاباتهم ورسومهم ببخّاخات الألوان على قطارات الأنفاق وجدران محطّاتها والتي امتدت إلى جدران مباني وسط المدينة وأحيائها، وبصفة خاصة في الإيست فيليدج.

وبطبيعة الحال، لم تُستقبل هذه الحركة في بدايتها بالترحيب، فقد عومل جميع فنانيها معاملة الأشقياء وطاردتهم قوات البوليس. ومن ثمّ أدّى انتشار هذه الظاهرة إلى ردود أفعال متضاربة بين مسؤولي المواصلات العامة وملاك المباني السكنية والتجارية علىجانب، ومحبي الفنّ التشكيلي بمن فيهم أصحاب الجاليريهات الهامة الذين لمسوا في بعض روّاد هذه الظاهرة الاجتماعية والفنية بارقة حركة فنية جديدة.

وبرغم أن بعض فناني الجرافيتي قد حظوا بتسليط الأضواء عليهم ومن ثم إتاحة الفرصة لعرض أعمالهم في جاليريهات مرموقة، ومع ذلك لم تكن حظوظ فناني الجرافيتي الذين سلّطت عليهم الأضواء متعادلة باستثناء باسكويه الذي سلك طريقه في حياته وبعد وفاته إلى صفوف الفنانين الخالدين على الأقلّ حتى الآن.

كيف كانت البداية والنهاية؟ ترك باسكويه بيت العائلة في بروكلين في سنّ الخامسة عشرة وانطلق في الشوارع هائماً على وجهه. وقد ساعدته قدرته على التعلّم ذاتياً في أن يصبح أحد قاطني مشهد قاع نيويورك المتفجر والمتفسّخ؟ موسيقى ضجيج، يحبّ الجاز، وشاعر شارع يخطّ نظراته العميقة بقلم «ماجيك ماركر» عبر داون تاون مانهاتن، ممهورة باسمه الحركي سامو SAMO، ويبدع لوحات لصق «كولاج» بمواد يلتقطها من مخلّفات البيئة الحضرية، وفي عام 1981، قتل باسكويه أناته الأخرى وبدأ يرسم بحميّة لوحات مستخدماً في البداية أشياء التقطها من الشوارع، وبعد ذلك استخدم الكانفاس. وقد باع لوحته الأولى في 1981، وفي عام 1982، حفزه رواج حركة التعبيرية الجديدة، ومن ثم اشتدّ الإقبال على شراء لوحاته. وفي عام 1985، أفردت صحيفة نيويورك تايمز أحد أغلفة مجلّتها الأسبوعية له بمناسبة نشر مقال عن ازدهار سوق الفن الدولية، وكان مجرد طبع صورة فنان أميركي - إفريقي، صغير السن على غلاف المجلة بمثابة حدثٍ غير مسبوق.



ويقدم الجاليري في كتالوج المعرض باسكويه بقوله: «كان باسكويه، بغض النظر عن صورته الكاريزمية، موهبة فنية فريدة وغير عادية، يخلط الرسم والتصوير الزيتي بالتاريخ والشعر لصقل لغة فنية ومحتوى كان خاصاً به كلية والذي يعلن أكثر من تاريخ بديل مثل لوحات (ديسكوجرافيا - 1982) و«سجق الإخوة - 1983) و(عبقري دلتا المسيسيبي غير المكتشف المراجع - 1983).

وبالجمع بين معدّات الجرافيتي (الماجيك ماركر وبخّاخة دهان الإنامل) ومعدات التصوير التشكيلي (الألوان الزيتية والأكريليكية والكولاج وأصابع الألوان الزيتية) تنطوي لوحاته على توتّر قوي بين قوى جمالية متعارضة - التعبير والمعرفة، والسيطرة، والعفوية، والوحشية، وخفة الدم، والحضريّة والبدائية - بينما تقدّم تعليقاً لاذعاً على حقائق العنصر والثقافة والمجتمع الأشدّ فظاظة.

وتعكس أيقونوجرافيا باسكويه، اتساع إلهاماته وانشغالاته مبكرة النضج - من الشعر الكلاسيكي إلى تشريح الجسم البشري، ومن الرياضة إلى الموسيقى ومن السياسات إلى الفلسفة، ومن الفنون الإفريقية إلى أعمال بيكاسو ودي كونينج وروشنبرج.

وفي مقابلة مع فرد بريثويت، (واسمه الحركي في ذلك الوقت «فان 5 فريدي)، بعد وفاة باسكويه، رداً على سؤال عن ردّ فعل الناس العاديين لظاهرة الجرافيتي التي رفضوا اعتبارها حركة فنية أو حتى لها علاقة بالفنّ وما مدى تأثير هذه النظرة الرافضة والمتعالية على صديقه باسكويه، قال «لم نتأثر بذلك. وقد اتخذنا نهجاً مباشراً تماماً لما كنّا نفعله بالإلهام الأساسي المستمدّ من الشارع. كان شاغلنا هو إيجاد أسرع طريق لتحقيق ذلك.

وكان شاغلنا هو أن نتشبع بكل شيء يحيط بنا. كانت هناك تلك الطاقة القلقة لتحقيق تلك الأشياء». وأشار إلى مقال نشرته مجلة «انترفيو» التي كان يصدرها وورهول في الثمانينيات، تساءل كاتبها عمّا يحدث في مشهد الجرافيتي، مشيراً إلى جان ميشيل باسكويه وفريدي نفسه «لا يمكن أن أنسى أبداً ما الذي حدث عندما اطلع باسكويه على المقال. لقد حصلت على النسخة الأولى من المجلة، وذهبت إلى جان - ميشيل الذي كان يقيم في منزل اليكس أدلر. ورحت أزعق حوالي ساعة لكي يستيقظ من النوم، وأخيراً استيقظ وكانت الساعة قد بلغت الثانية بعد الظهر. وألقى الجورب الذي وضع فيه المفاتيح وصعدت إلى الشقة ووجدته يتنقل في الداخل بملابسه الداخلية. واتجه إلى كومة من الملابس والتقط منها سروالاً. وكان في ذلك الوقت أقام معرضه الأول في جاليري باتريشيا فيلد. وكان يكتب على فانيلات الرياضة «MAN MADE» وأعتقد أنه كان يرسم على السطح علامة تجارية مسجلة بلمسات فرشاة أقرب إلى أسلوب دي كونينج.

وبينما انحسرت الأضواء عن فناني الجرافيتي بعد مرور 25 عاماً على وفاة باسكويه لا تزال أسعار أعماله آخذة في الارتفاع في المزادات العالمية. وفي العام الماضي بيعت إحدى لوحاته بمبلغ 16.3 مليون دولار.

ومنذ حوالي ربع قرن لفظ باسكويه أنفاسه الأخيرة في سن السابعة والعشرين في مسكنه بالايست فيلدج يوم 12 أغسطس/آب نتيجة لتعاطي جرعة كبيرة من الهيروين كما ذكر أصدقاؤه المقربون.

وبينما كان باسكويه مقبلاً على الحياة يبذر ثمار نجاحه الأسطوري ذات اليمين وذات اليسار. كان أصدقاؤه وعدد كبير من تجار الفن والنقاد يتنبؤون له بهذه النهاية التراجيدية. وقال بعض المقربين إنه مع ذلك كان يشعر بالاستياء لكونه فناناً أسود يقدّر مصير نزواته، محلفون بيض يتحكمون في الوسط الفني. ويقول آخرون إنه كان يهفو إلى الشهرة ولكنها سحقته بتبعاتها. ويعتقد البعض أن تجار الفن وجامعي اللوحات قد استغلوه، بينما يقول البعض الآخرون، وهذا هو القول الفصل، وإن كان لا يمثل إلا أحد مكونات النهاية التراجيدية، إن الثروة التي هبطت عليه بعد إملاق وتشرد حقيقي غذّت نهمه الشديد للمخدرات.

كما يقول أصدقاؤه إن باسكويه كان يشعر أن دوائر الفن في نيويورك لم تكرمه على النحو الذي كان يعامل به في الأوساط الأوروبية. فبينما عرضت أعماله على نطاق واسع في المتاحف الأوروبية، لم تعرض في متاحف نيويورك وجاليريهاتها الكبيرة إلا لماماً.

وتعترف أنينا نوسّي، صاحبة قاعة عرض شهيرة تحمل اسمها، إن باسكويه كان يعامل كفنان قليل الشأن أو كحيوان أليف من جانب الوسط الثقافي في نيويورك وليس كفنان جاد.

هيرونيموش بوش
في جحيم الملذات الأرضية

نورة محمد فرج

لا شك أن الرهبنة هي قلب الحماقة، أو التهريج. هي صورة العالم المأفون، هكذا فكر بعض مثقفي القرون الوسطى، أو بعض من يمكن اعتبارهم «مثقفين دينيين».

في وقت ما بين 1490 و1500م، أنجز هيرونيموش بوش (1450؟ - 1518م؟) لوحته المسماة «سفينة الحمقى» Ship of Fools. هذه اللوحة مثلها كمثل باقي لوحات بوش، غامضة في مكوناتها، وأيضاً في كل ما يقع خارجها، على الرغم من أنها تبدو عكس ذلك ظاهرياً، فهي ليست فنتازية صادمة مثل لوحات بوش الأخرى، لكنها أيضاً، مثل باقي لوحاته، لا تعرف سنوات الانتهاء منها على نحو دقيق، وكل المتوافر هو سنوات تقريبية، كما لا تعرف الدوافع الحقيقية لرسمها، والأهم، حتى الآن ليست هناك تفسيرات محددة ونهائية لرموز أي منها، ففي حين تبدو موضوعاتها - في عنوانها الكبير- إنجيلية بحتة للوهلة الأولى، إلا أن تفاصيل هذه اللوحات تبدو محملة برموز جرى تفسيرها على أنها هرطقة. فعلياً، هذه اللوحات قد تبدو لنا امتداداً لغموض بوش ذاته.

أهل الهامش

ولد هيرونيموش بوش Hieronymus Bosch في تاريخ ما بين 1450 و1460 م في قرية Hertogen-bosch الهولندية واسمه جيروم فان اتكن، كان معروفاً في حياته باسم عائلته، لكنه سيشار إليه لاحقاً باسمه اللاتيني «هيرونيموش» وباسم قريته «بوش». تشير المصادر إلى أنه عاش حياته كلها في قريته ذات الملامح الهندسية القوطية، وأنجز لوحاته كلها فيها وليس في خارجها، أي ليس في مدن/مراكز النهضة. كانت القرية حينها ما تزال فعلياً في القرون الوسطى، على الرغم من أن المدن الكبرى حينها كانت قد دخلت عصر النهضة، النهضة التي كانت ما تزال برعاية كنسية، ومن هذه النقطة انطلق بعض المفسرين



بورتريه لبوش، حوالي 1550

ليقولوا إن أعمال بوش الفنتازية كانت للفت الانتباه الذي كان مسلطاً على فناني النخبة حينها.

غير أن تفسيراً آخر يقول إن بوش الذي كان ينظر إليه كمسيحي أرثوذكسي تقليدي، كان في الواقع يعتنق مذهب الـ Cather المتحول عن الغنوصية والذي خضع لتأثيرات مانوية، وتم اعتباره (هرطقة)، وعلى ذلك فإن لوحات بوش ذات الموضوعات الإنجيلية البحتة، التي كانت تعيد تصوير الخطايا الإنسانية في شكل فانتازيا حلمية مرعبة، هذه اللوحات قرأها بعض المفسرين على أنها محملة بتفاصيل تشتغل ضد النصوص الإنجيلية الرسمية وتفسيراتها المعتمدة.

هجائية الرهبان ومركزية اللذة

لا يبدو الرهبان - أو الراهبات- قوماً محبوبين عند بوش، ولا يعرف إن كان في لوحاته يهجوهم كلياً أم أنه يهجو المنافقين منهم، أم أنه يهجو فكرة الرهبنة على أنها ضد المسيحية.

في لوحة «سفينة الحمقى» من الواضح أن الرهبان يتصدرون قائمة الحمقى عنده، وسنرى أشكال الوجوه القبيحة العجوزة ثنائية الجنس الغارقة في ملكوتها الخاص. في مركز اللوحة - الذي هو مركز سفلي - ثمة راهب على اليمين وراهبة على اليسار، يحاولان غير جادين التهام قطعة الخبز المتدلية، فيما الآخران اللذان يحاولان مشاركتهما ملهاة الخبز هامشيين. يمسك من طرف خفي بسارية القارب، الذي هو الشجرة الميتة التي ترفع شعار الهلال، الذي كان رمز الإلحاد حينها، وتحته الديك الرومي الجاهز للالتهام، فيما كائن بشري، لا نعرف هل هو ذكر أم أنثى، يهم بقطع الشريط الذي ربط به الديك الرومي. وسط الجزء العلوي من الشجرة يجلس رأس هو مزيج من البوم أو القناع الخشبي، الذي يرمز للشيطان.

أما الراهبة فهي ممسكة بالعود، أي أنها موكولة بالموسيقى، المكون الرئيسي في عالم الاحتفال.

نرى طاولة بين الراهب والراهبة،

لكن رؤيا بوش في لوحاته التالية ستغدو أكثر فنتازية، وسيصبح الرهبان ممسوخين كلياً.

على سبيل المثال، نرى في جنهم لوحة «جنة الملذات الأرضية» The Garden of Earthly Delights (حوالي 1500م) نجد في أسفل الجحيم جهة اليمين، خنزيراً يلبس رداء راهبة، ويغوي رجلاً عارياً ويحاول إقناعه بالتوقيع على مستند ما، فيما يقابلهما مخلوق له رأس فولاذي معلقة به رجل بشرية مقطوعة، رجله مصابة بسهم ومن تحته كائن أشبه بذيل لزج.

ونرى في لوحته «إغواء القديس أنتوني» The Temptation of St. Anthony (حوالي 1505) راهباً له وجه نمس حقير يرتدي نظارات ويقرأ كتاباً، صاحبه الملتصق به شيطان يرتدي قمعاً على رأسه ويصرخ في أذنه. رداء الراهب النمس ممزق وعظامه تبدو من تحته. والدم يسيل من الجزء الممزق. كأن الراهب أشبه بحيوان كريه عفن نصف ميت خبيث. الراهب كائن خبيث حيواني وشيطاني.

في هذه اللوحات وفي لوحات أخرى يبدو الرهبان جزءاً من الحياة الخربة، أما في لوحة سفينة الحمقى فهم قلب اللوحة/الحماقة.

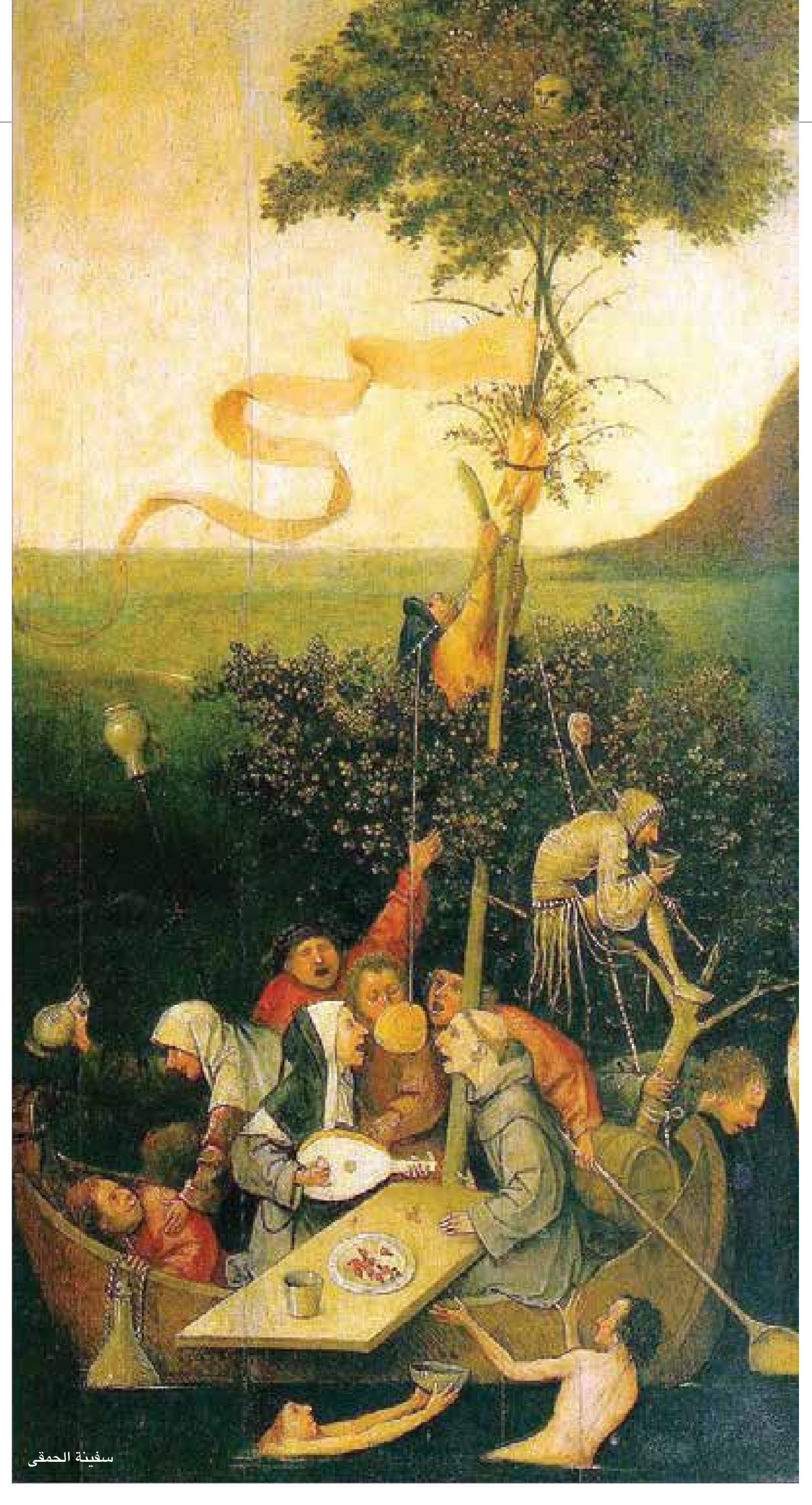
تفاصيل اللذة توزعت على اللوحة، فالخبز في المنتصف، وفي الأعلى الديك الرومي، وفي يمينها السمكة المعلقة، والملعقة وبرميل الخمر في يسارها، وآنية الخمر في يد السيدة، وفي أسفل اللوحة الكرز والكأس.

السفينة تعلن عن نفسها أنها تمخر عباب الحياة رافعة شعار احتفالية النهم غير السعيدة، فشعارها المرفوع هو الديك الرومي، تحت السارية، والمجداف الذي يسيرها في البحر هو الملعقة.

على الرغم من أن الرهبنة دينياً هي إعلان اعتزال ملذات الحياة، لكنها ليست كذلك بالنسبة إلى بوش.

أطياف الحماقة

في اللوحة اثنا عشر فرداً، يتصدرهم المهرج، المسمى رسمياً بالأحمق fool، معلقاً على صاري الشجرة الميتة، في



سفينة الحمقى

على الرغم من أن هجائية الرهبان واضحة في هذه اللوحة، إلا أنها ما تزال، تصويرياً، في طور الواقعية،

عليها حبات الكرز، والتي تظهر كثيراً في لوحات بوش، وكانت رمزاً للمتعة الجنسية.


جنة الملذات الأرضية، الجحيم (تفصيل)

الواقع هو على مستوى علو أقل فيه من أن يرى مسار الطريق، لأن المكان ذاك فيه الأخير الذي يبغي قطع الديك الرومي.

هذا المهرج يرتدي ثياب التهريج الرسمية ولكنها غير ملونة، وهو محني الظهر، ولا يقوم بدوره الطبيعي وهو التهريج، بل إنه يبدو في حالة استراحة، يتناول فيها الشراب، فالجميع مشغولون بالاحتفال وليسوا بحاجة له، هو مطمئن أن الحالة التي يفترض فيه نشرها هي قائمة بالفعل. هذا المهرج ممسك بيده وعلى كتفه عصا تشبه البوق، عادة ما يكون البوق لإعلان لحظة الاحتفال، والبوق أيضاً في الكتاب المقدس لإعلان القيامة/الحساب، وربما من هنا جاء الوجه العجوز المكشر في طرف البوق، إن إعلان الاحتفال/القيامة سيكون من فم عجوز قبيح معلناً عن طبيعة المصير الذي ينتظر الجميع، مصير متجعد / قبيح /أسود.

حمقى آخرون في اللوحة

المجنون الذي يحدق إلى البحر فيما السمكة فوق رأسه تماماً. هناك أيضاً السيد والسيدة من علية القوم، ويظهر ذلك من أردية رأسيهما، وهما ملتصقان بالراهبين، ويشكلان خلفية لهما، ويبدو ذلك مؤشراً على طبيعة العلاقة بين الشريحة الدينية والشريحة النخبوية التي تسير كل منهما اللذة. وأيضاً المغني في الخلفية رافعاً يده ويغني بغير ما ابتهاج. ونرى المرأة العامية (يظهر ذلك من ردائها) التي توقظ رجلها النائم بآنية الخمر.

وفي الأسفل تماماً، العراة الغارقون في البحر، والذين لا يبغون النجاة كما يتضح، بل الانضمام إلى الاحتفال، فبينما الأول لا يبدو أنه يحاول التمسك بالقارب، بل إن يده اليسرى مرفوعة في شبه سؤال، نرى الآخر يمد يده بصحيفته الخاوية، وكأنه يطلب ملأها.

هؤلاء القوم، المحشورون في قارب في الدرك الأسفل من اللوحة، حيث البر قريب منهم، ولكن لا أحد مكترث بالوجهة، هم جميعاً مشغولون بالاحتفال/الحياة النهمة. إنها هجائية ساخرة لأطياف المجتمع، الذين اعتبرهم بوش جميعاً حمقى.

هؤلاء جميعاً حشرهم بوش في الجزء السفلي من اللوحة، حيث الظلام الذي عبر عنه بالألوان الداكنة، حتى البحر، فيما ترك فضاء اللوحة العلوي منيراً، ولعل هذا ما يمكن اعتباره دليلاً على التأثيرات المانوية.

سلاسل الدين - الحماقة - التهريج - التمثيل - الجنون.. كل هؤلاء الذين تتضمنهم اللوحة، هم في سياق التهريج - التمثيل، فكلمة Fool تعني الأحمق وتعني المهرج، وفي فترة ما عنت الجنون، حسبما يشير ميشيل فوكو في كتابه «تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي»، معنى ذلك أنها عنت الجنون الحقيقي في بعض أطوارها كما عنت الجنون المجازي في أطوار أخرى. يرى ميشيل فوكو أن القرون الوسطى شهدت عبور سلاسل من السفن التي تحمل المجانين إلى مناف بعيدة، كان الجنون مرضاً تخشى مقارعته أو مواجهته، أو ربما الخوف من عدواه، كان مرضاً غير قابل للتفسير وشيطانياً بالتأكيد، غير أن تعبير «سفينة الحمقى» أعيد إنتاجه مجازياً في كتاب سباستيان برانت «سفينة الحمقى» 1494، ولعل اللوحة كانت تمثيلاً على أحد فصول الكتاب، ولو أن فوكو لا يرى ذلك بالضرورة باعتبار أن سفن الحمقى/المجانين كانت شائعة.

يتخذ التعبير هنا بُعداً هجائياً، لأولئك الذين لا يتصفون بالجنون/المرض، وإنما بالخيارات الخاطئة.

إن المهرج ليس مجنوناً حتماً، وهو ليس غبياً بالضرورة، بل يقوم بفعل التمثيل باختياره الشخصي، مهمته إضحاك الناس، لكن ما يظهره ليس حقيقياً مطلقاً، هو طيف الجنون المفتعل.

في هذه اللوحة، هناك فكرة الاختيار، فهؤلاء اختاروا اللذة، وهم يمثلون عكس ما يفترض بهم أن يكونوا عليه، هم يمخرون عباب الحياة بغير رؤية سوى اللهو، ليس الإبحار سوى حلم ضيق، على الرغم من أنهم يرتدون ما يقول عكس ذلك، قائدهم المهرج الرزين، لذا تبدو اللوحة وكأنها تقوم على فكرة العالم المقلوب، فالرهبان مشغولون بالنهم والمهرج رزين. الحمقى هم كاملو العقل الذين يختارون خيارات مشينة، إنها حماقة قصدية كما يرى بوش.



د. محمد عبد المطلب

من الأجوبة المسكتة

تضم كتب التراث كماً هائلاً من المرويات التي تتميز بطبيعتها الحجاجية، وهي ظاهرة يحددها المعجم بأنها (المحاجة) للغلبة بالدليل والبرهان لإبطال ما عند الآخر، وذلك بالحجة والبرهان قولاً أو فعلاً، وهذه المرويات بعضها مرويات دينية، وبعضها تاريخية، وبعضها سياسية، وبعضها حياتية ثقافية، ونعرض اليوم لبعض هذه المرويات التي أخذت تغيب عن الذاكرة العربية، برغم أنها ما زالت تحتفظ بشروط الصلاحية التي تتيح لها أن تتجاوز حدودها الزمانية والمكانية والشخصية.

ونبدأ ببعض المرويات عن عمر بن الخطاب - رضي الله عنه- وبخاصة أنها تحمل الطبيعة الحجاجية التي أشرنا إليها، إذ كان يعس في المدينة ليلاً فسمع صوت رجل وامرأة في أحد البيوت، وشك في أنهما يرتكبان محرّماً، فتسلق الحائط، فإذا بهما ومعهما إناء خمر يشربان منه، فقال عمر للرجل: يا عدو الله: أكنت ترى أن يسترك الله وأنت على معصية؟ فقال الرجل: يا أمير المؤمنين: أنا عصيت الله في واحدة، وأنت عصيته في ثلاث، فالله يقول: «ولا تجسسوا» وأنت تجسست علينا، والله يقول: «وأتوا البيوت من أبوابها» وأنت صعدت الجدار ونزلت منه، والله يقول: «ولا تدخلوا بيوتاً غير بيوتكم حتى تستأذنوا وتسلموا على أهلها» وأنت لم تفعل ذلك، وهنا أدرك عمر أن الدليل الذي معه دليل غير قانوني - بالمصطلح الحديث - فقال له: هل عندك خير إن عفوت عنك؟ قال: نعم، لا أعود إليها أبداً، فقال عمر: اذهب فقد عفوت عنك.

ومن هذه المرويات عن عمر بن الخطاب التي تتصل بالدين والسياسة معاً ما قاله يوماً لمن حوله: «أرأيتم إن استعملت عليكم خير من أعلم، ثم أمرته بالعدل، أكنت قد قضيت ما عليّ؟ قالوا: نعم، قال: لا، حتى أنظر في عمله، أعمل بما أمرته أم لا».

ومن مرويات عمر الثقافية، أن جاءه يوماً بعض أهل (هرم بن سنان) - أحد كرماء العرب الذي مدحه زهير بن أبي سلمى مدحاً كثيراً، فقال لهم عمر: أما وإن زهيراً كان يقول فيكم فيحسن القول، فقالوا له: ونحن كنا نعطيه فنجزل العطاء، فقال عمر: ذهب ما أعطيتموه، وبقي ما أعطاكم.

ومن هذه المرويات ما ينتمي للتاريخ السياسي والتنافس على السلطة والسيادة، من ذلك ما دار بين معاوية بن أبي سفيان وابن عباس بعد أن كفّ بصره، إذ قال له معاوية: ما بالكم يا بني هاشم تصابون في أبصاركم؟ فقال له: أما أنتم يا بني أمية فتصابون في بصائركم.

ومثل هذا ما قاله معاوية لعقيل بن أبي طالب: ما حال عمك أبي لهب؟ قال: في النار مع عمتك حمالة الحطب.

ومن هذه المرويات التي تجمع بين الثقافة والسياسة، ما روي أنه بعد تولى (المنصور) الخلافة أن قال لمن حوله: من بركتنا على المسلمين أن الطاعون الذي كان فاشياً، قد رفعه الله عنهم، فقال أحد الحاضرين: وهل كنت تظن أن الله يجمعكما علينا؟

ومن طرائف المرويات الحياتية، ما روي عن عمرو بن العاص أنه رأى امرأة تحمل فوق رأسها طبقاً مغطى، فقال لها: ماذا في هذا الطبق؟ فقالت له: لم غطيناه إذن؟

ومن المرويات التي تنتمي إلى عالم التصوف، ما روي أن أحد الصالحين ظهر له إبليس، وقال له: ألست تقول: «إنه لن يصيبنا إلا ما كتب الله علينا» قال: نعم، قال إبليس: فارم نفسك من قمة هذا الجبل، فإنه إن قدّر لك السلامة تسلم، فقال الرجل الصالح: يا ملعون: إن لله سبحانه أن يختبر عباده، وليس للعبد أن يختبر ربه.



محمد المخزنجي

ندى الشمس

يمتلئ الإمبراطور بقوته ويزهو ببهائه في ضوء الشمس الصاعدة، ولا يجد ما يليق به في المدى المضيء غير ندى الشمس، فينطلق نحوه غير مدرك أن في هذا الندى ردى!

إنه إمبراطور اليعاسيب التي هي أجمل الحشرات غشائية الأجنحة. يسميها البعض «الرعاش» لأزيز مرتعش لا تكف عن إصداره عندما تحط على فرع نبات خفيض أو شجرة عالية. لكن تسميته من قِبل آخرين «أبو الغزال» تقترب من شكله العام أكثر. وهي تسمية تثير الدهشة: كيف للقريحة الريفية أن تلتقط التشابه بينها وبين الطائرات العمودية من نوع الغزال GAZELLE HELICOPTER. جسم بيضاوي لطيف، وذيل طويل رشيق، وعِوضاً عن مروحة الحوامة تخرج مِن أعلى الصدر أربعة أجنحة طويلة انسيابية شفافة. كأنها خلِقت شفافة حتى لا تخفي ألوان اليعاسيب الزاهية التي تكاد تكون بلا حصر. ويمتاز بينها الإمبراطور بلونه الأزرق ذي البريق المعدني الألّاق، أما عيناه الكبيرتان كنصفي كرتين مرصعتين بمئات البلورات فما هما إلّا عينان مركبتان تنتظم فيهما مئات العيون الدقيقة تجعله يرى من كل الاتجاهات ويصعب اصطياده أو افتراسه. لكن ذلك البهاء وتلك القدرة لا يصمدان أمام جفاف المصطلحات العلمية التي تسمي اليعاسيب جميعاً: «ذبابات التنين»، ويأتي الإمبراطور على رأسها EMPEROR DRAGON FLY. فهو الأكبر والأجمل. المسافة بين أطراف أجنحته المتقابلة خمسة عشر سنتيمتراً. وطول جسمه من الرأس إلى النيل يقارب ذلك.

كائن فخم يلتهم طعامه من الحشرات الطائرة الأخرى وهو طائر. لكنه وهو يحوِّم حول ذؤابات البوص والشجيرات الضامرة في أرض المستنقع يعثر على ما يليق بفخامته. نبات بهي الطلعة ترقص أوراقه الطويلة الرشيقة رقصة وئيدة مغوية. وتترصع قدودها المياسة بتألق حبيبات صافية تداخِلها حمرةٌ أصفى تتوهج في ضوء الشمس.

يقترب الإمبراطور فيبصر على ظاهر الأوراق الخضراء الراقصة احتشاداً من شعيرات نباتية تحمل على رؤوسها تلك الحبيبات الصافية المؤتلقة. قطر ندىً عجيبٍ فاتن ينادي الإمبراطور أن يقترب. ويعزز النداء أريجٌ فواح يدوِّخ الرأس الإمبراطوري ذي الألف عين في عينيه فلا يرى غير هذا الندى. وكما حوامة «جازيل» يهبط الإمبراطور عمودياً فيرتعش فور أن تلمس أرجله حبات الأريج والألق، لا ارتعاشه المعهود، بل ارتعاش مباغتة وتوجس. لقد أمسكت بأقدامه الدقيقة مادة صمغية كثيفة القوام لم يتوقع أن يتورط في مثلها. يرتج ملوحاً بذيله الطويل ليقلع فيحس بتماسك المادة الصمغية حول أرجله. يلجأ إلى آخر أدوات صعوده بعيداً عن مصيدة الصمغ تحته فتورطه هذه الأدوات في الفخ أكثر. فتحريك أجنحته الأربعة الرقيقة الشفافة يجعل أطرافها تعلق بندى الشمس. يحاول الرفيف بقوة فيغوص في غيابة الأسر. وبآخر ما في كيانه من طاقة يرتعش وينبض ظاناً أن ذلك الارتعاش وذاك النبض ينجيانه. لكن هيهات، فجسده المنهوك يهمد ساكناً، ومع أول ثانية من سكونه تباغته الورقة الطويلة الخضراء ملتفةً عليه كما تلتف سجادة على خبيئة.. سجادة مفترسة!

يُصنَّف نبات «ندى الشمس» SUNDEW ضمن طائفة شاذة من النباتات تسمى النباتات اللاحمة CARNIVOROUS، وهي كما وحوش الثدييات اللواحم توقع بطرائدها وما أن تتمكن منها حتى تبدأ في التهامها





بطريقتها الخاصة. فبعد الإيقاع بالفريسة في الفخ الصمغي وضمان التمكن منها تحدث تغيرات للسوائل في نسيج الورقة تجعلها تتحرك بضغط الماء «هيدروليكيا» فتلتف على نفسها. وفي خِباء اللفافة تقوم الشعيرات نفسها التي أفرزت الحبيبات الصمغية بإفراز إنزيمات هضم كاوية تذيب ما في الفريسة من بروتين. ثم تعمل غدد خاصة في ورقة النبات على امتصاص حساء البروتين هذا حتى آخر قطراته. فالنبات المفترس لا يعرف متى تتاح له فريسة جديدة يمتص بروتينها الذي يحصل منه على شرط استمراره في الحياة: النيتروجين!

تأقلم عمره ملايين السنين منذ بدأت هذه النباتات رحلة نموها في تربة تفتقر إلى مركبات النيتروجين كالمستنقعات الحمضية والأراضي البور. فبرغم وجود النيتروجين بوفرة تصل إلى 78 % من مجمل هواء الأرض إلا أن أغلب الأحياء ومنها النباتات لا قدرة لها على الاستفادة منه في شكله الغازي، بينما النيتروجين لا غنى عنه لتكوين البروتينات في الكائنات الحية؟ نحن وسائر الحيوانات نحصل على ما نحتاجه من نيتروجين عبر البروتينات التي نحصل عليها من أكل النباتات والحيوانات التي تأكل النباتات. فمن أين تحصل النباتات على ما تحتاجه من نيتروجين لبناء بروتيناتها؟ مصدران يمنحانها النيتروجين بعد اتحاده مع عناصر أخرى لتكوين مركبات نيتروجينية تستطيع الجذور امتصاصها. المصدر الأول هو النشادر المتخلف عن تحلل المواد الحيوانية والنباتية الميتة في التربة. والمصدر الثاني هو المركبات النيتروجينية التي تكونها بكتريا وطحالب خاصة في التربة الخصبة بعد الحصول على نيتروجين الهواء وتثبيته في تلك المركبات. فماذا يفعل نبات لا يجد هذا ولا ذاك ليحصل على احتياجه من النيتروجين لبناء بروتيناته وأهمها اليخضور؟

واليخضور أو الكلوروفيل هو نظير اليحمور أو الهيموجلوبين في دمائنا. ومثلما لا نستطيع الحياة بغير هيموجلوبين يعجز النبات عن الحياة بلا كلوروفيل. وبموت النباتات يمكن أن تنتهي الحياة على وجه الأرض. فالنباتات هي غذاء الحيوانات المعشبة والحيوانات المعشبة هي غذاء الحيوانات اللاحمة أما نحن فنأكل العشب والمعشِب، واللاحم أحيانا! هذه السلسلة الغذائية كلها تبدأ عند الكلوروفيل في أوراق النبات الخضراء. يمتص الكلوروفيل الطاقة من ضوء الشمس ليبني غذاءه ذاتياً عبر سلسلة من العمليات تبدأ بتفكيك جزيئات الماء إلى أوكسجين وهيدروجين. يطلق النبات الأوكسجين في الجو ويأخذ ثاني أكسيد الكربون ليختزله بالهيدروجين مكوناً الهيدروكربونات التي تكتنز الطاقة في شكل سكريات. لكن البروتينات وعلى رأسها الكلوروفيل تبنيها النباتات العادية من مغذيات التربة الخصبة المغتنية بمواد ذات محتوى نيتروجيني. أما النباتات التي لا تجد ذلك في تربتها فليس أمامها سوى اقتناص فرائس حية تستخلص من لحمها الشحيح بروتيناً يمنحها النيتروجين لتبني بروتيناتها الخاصة. وهي تذبل إن عجزت عن الاصطياد لثلاثة أيام متوالية!

لو كان نبات ندى الشمس يستطيع الحديث لقال لنا بعتاب إنه إذا زُرع في أرض تمنحه النيتروجين في أي صورة سائغة لكف عن إفراز ندى الردى الذي يصطاد به ولكف عن إفراز إنزيمات القتل الهاضمة لضحاياه. لكن البشر المولعين بمشاهد القتل وهم يقتنونه في حدائقهم وفي صناديق الزهور على عتبات نوافذهم وأفاريز شرفاتهم لا يمنحونه فرصة للتوبة. يواظبون على زراعته في تربة عاقر ويسقونه بماء مقطر حتى يضمنوا كامل حرمانه من أي مصدر للنيتروجين، ليظلوا يتلذذون بمشاهد الافتراس التي يتحول فيها إمبراطور بهي التكوين خلاب الزرقة إلى هفوة من رماد أسود منطفئ.

ولأنه لا يعرف الكلام فهو يدافع عن نفسه بملمح نادر يومئ لنا بأن لديه فتونه برغم شجونه. فزهوره ساحرة الألوان تنتظم في عناقيد كل عنقود منها يحمل عدة زهور تنتظر الشمس لتؤدي عرضها الآسر. تتوالى واحدة بعد أخرى في التفتح ثم الانغلاق وكأنهن حوريات يرقصن على مسرح الضياء في تعاقب، بحيث تنال كل منهن دورها في تصدر المسرح وتحت بقعة الضوء المركّزة. فهذه الزهور لا تتفتح إلا إذا سقطت على كل منها أشعة الشمس عمودية تماماً، فكأن هذه الأشعة أصابع عازف تلمس مفاتيح هذه الزهور لتصدح، وصدحها رقصة في الشمس، وبالشمس.

المزيد من المعلومات على الرابط

http://www.youtube.com/watch?v=cZ7Fws1HaL0

الجين البيئي :
الكروموسوم رقم (5)

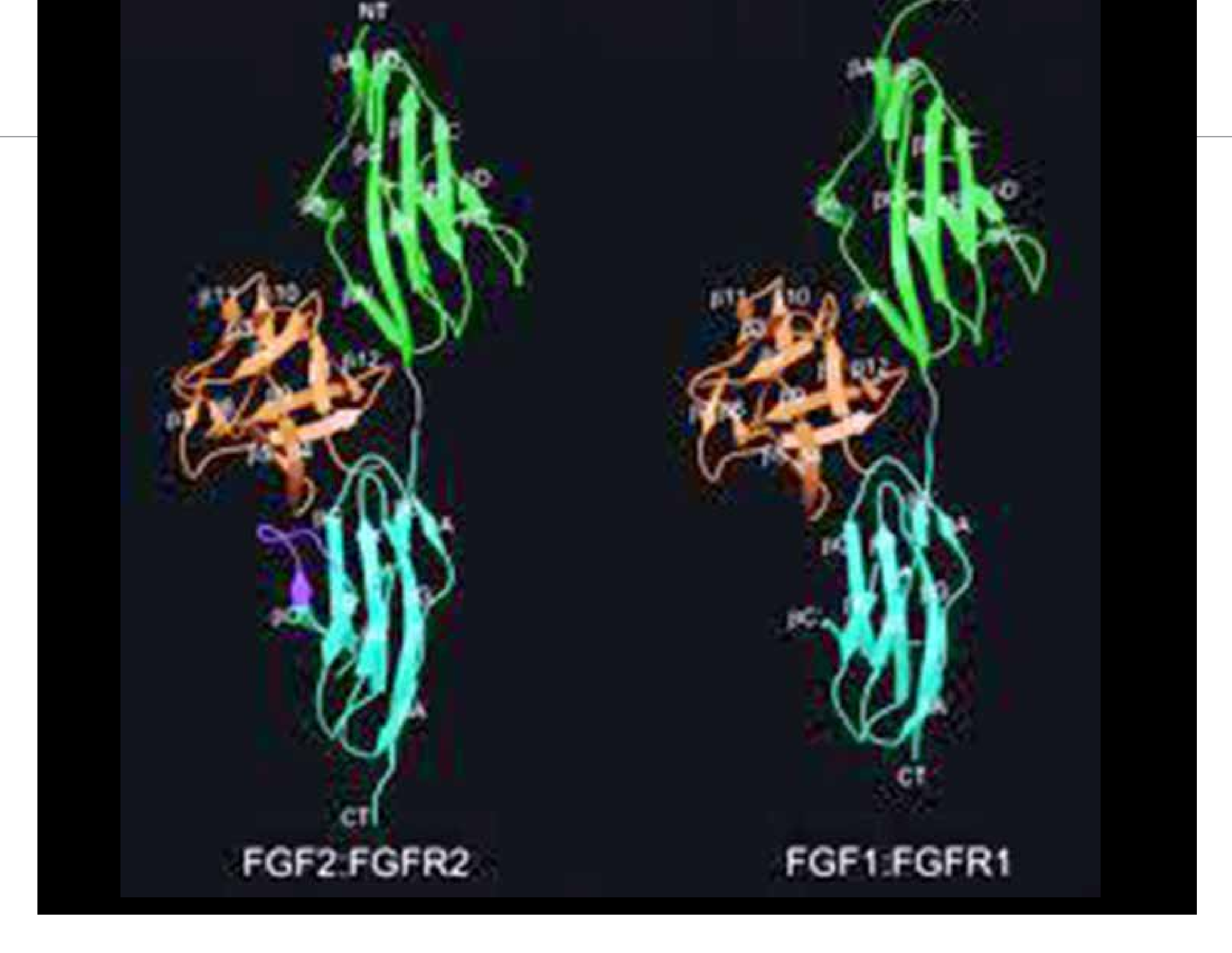
د. أحمد مصطفى العتيق

في لحظة فارقة في تاريخ البشرية، في السادس والعشرين من شهر يونيو عام 2000، أعلن الرئيس الأميركي بيل كلينتون في البيت الأبيض أن المسودة الأولية للجينوم البشري اكتملت، وهو ما أعلنه في الوقت نفسه رئيس الوزراء البريطاني توني بلير في داونينج ستريت. إنها بحق لحظة منهلة في تاريخ البشرية، إذ كانت المرة الأولى التي يتمكن منها أحد الأجناس من قراءة وصفة تركيبه، فالجينوم البشري هو تعليمات كيفية بناء الجسم البشري وتشغيله، بل وصيانته أيضاً تكمن داخل هذا الجينوم.

آلاف الجينات وملايين السلاسل الأخرى التي تشكل كنزاً دفيناً من الأسرار. والواقع أن الدافع الأكبر وراء أغلب الأبحاث في الجينوم البشري هو العثور على علاج للأمراض الوراثية والشائعة مثل السرطان وأمراض القلب، التي تحرض الجينات على ظهورها أو تسهله وكما نعرف الآن فإنه من المحال علاج السرطان إن لم نفهم الدور الذي تلعبه كل من الجينات المحرضة على ظهور السرطان والجينات التي تكبحه في تطور الورم السرطاني. ومع هذا لا يقتصر فهم الجينوم على الطب فقط، بل إن هذا الجينوم يحتوي على رسائل سرية آتية من الماضي البعيد والماضي القريب على حد سواء من ذلك الوقت الذي كنا فيه كائنات وحيدة الخلية إلى الوقت الذي تبنينا فيه عادات ثقافية. يحتوي الجينوم أيضاً على أدلة تخص بعض الألغاز الجدلية القديمة مثل قضية كون أفعالنا جبرية أم اختيارية، وكيف يتحدد هذا وطبيعة ذلك الإحساس العجيب المسمى بحرية الإرادة.

وربما يأتي الحديث عن الوراثة والبيئة في هذا المجال كاتجاهين متناقضين، إذ كيف نجد في الخريطة الوراثية كروموسوماً بيئياً. إن الكروموسوم رقم (5) يُعد مكاناً مناسباً للبدء في إضفاء المزيد من الحيرة على عالم الجينات عن طريق محاولة بناء صورة أكثر تعقيداً ودقة، صورة بها المزيد من المساحات الرمادية. إن مظهرنا لا يتحدد عن طريق جين وحيد (خاص بالمظهر)، بل عن طريق العديد من الجينات إلى جانب عوامل أخرى لا علاقة لها بالجينات من أبرزها السلوك وحرية الإرادة. إن المثال الأوضح هو مرض الربو .إنه أحد الأمراض البيئية، كما أنه ليس مرضاً واضح المعالم تماماً. وبالتأكيد ليس مرضاً جينياً ومع أن البعض يرشح الكروموسوم (5) لحمل لقب «جين الربو». ولكن من المستحيل تحديد جين بعينه بوصفه المسؤول عن مرض الربو، فهذا المرض يقاوم التبسيط، وهو يظهر في كل الصور لجميع الأشخاص، فكل شخص تقريباً يصاب به أو بنوع آخر من الحساسية في مرحلة ما من مراحل العمر، وهناك آراء كثيرة حول هذا الاتجاه فعلماء البيئة يلقون بمسؤولية الحالات المتزايدة من الربو على التلوث، ومن يعتقدون أننا بتنا نعيش حياة ناعمة يرجعون الربو إلى أنظمة التدفئة المركزية والسجاجيد الوثيرة، ومن لا يثقون في التعليم الإلزامي يمكنهم إلقاء اللوم على نزلات البرد التي يصاب بها أبناؤنا في المدارس. أما من لا يحبون غسل أيديهم فبإمكانهم إلقاء اللوم على النظافة المفرطة.. وهكذا إنها جميعها أسباب بيئية.

لماذا إذن يُصر العديد من العلماء على تأكيد فكرة أن الربو



- ولو كان ذلك جزئياً - «مرض جيني» ؟ ماذا يعنون بهذا ؟ الربو هو ضيق في مجرى التنفس يحدث بسبب الهيستامين الذي تفرزه الخلايا البدينة التي يحدث لها هذا التغير بسبب بروتينات الجلوبين المناعي E، التي تنشط بسبب دخول الجسم الجزيئات نفسها التي صممت لكي تكون حساسة لها. الأمر لا يعدو كونه تسلسلاً بسيطاً للأحداث مماثلاً لسلسلة السبب والنتيجة البيولوجية المعروفة. ويرجع تعدد الأسباب إلى تصميم الجلوبين المناعي E نفسه، إذ إن البروتين المصمم خصيصاً لكي يأتي في أشكال عديدة يمكن لأي منها أن يناسب أي جزيء أو مسبب حساسية خارجي. ومع أن نوبة الربو لدى شخص ما يمكن أن تحدث بسبب الغبار وتحدث لدى آخر بفعل حبوب البن، فإن الآلية الأساسية لاتزال واحدة : تنشيط جهاز الجلوبين المناعي E. أينما وجدت سلاسل بسيطة من الأحداث البيوكيميائية وجدت الجينات. وبعض الأشخاص يولدون وهم يملكون أو يطورون، مثيرات للجلوبين المناعي، على الأرجح بسبب اختلاف جيناتهم اختلافاً بسيطاً عن غيرهم من الأشخاص بسبب طفرات معينة ويتضح لنا هنا من خلال حقيقة توارث الربو في العائلات، في بعض الأماكن. في أغلب الظن إن توارث الاستعداد للربو تغذيه عوامل بيئية فتظهر الأعراض. كذلك فإن العثور على هذه الجينات الطافرة يعني الوصول إلى المسبب الرئيسي للآلية الأساسية للربو بما يحمله ذلك من فرص التوصل إلى علاج. ومع أن النظافة والغبار وغيرهما يمكن لهما أن يفسرا سبب تزايد حالات الإصابة بالربو في المجمل، فالاختلافات بين الجينات وحدها هي القادرة على تفسير سبب إصابة أحد أفراد الأسرة بالربو وعدم إصابة فرد آخر به. ومع هذا تبقى المشكلة الأساسية التي تكتنف محاولة تعريف ما هو «طبيعي» وما هو «طافر». إن «الجين البيئي» يتحدد أساساً بقابلية الاستجابة لمثيرات «البيئة» الممرضة.

إن فكرة الجينات باتت مُحاطةً بكثير من التحفظات بسبب تراجع الكثيرين عن آرائهم العلمية، وهذا التراجع لا ينظر إليه على أنه دليل على عدم وجود علاقة جينية، بل على أنه دليل إدانة لعملية البحث عن العلاقة الجينية بأسرها. ومع هذا فإن الأبحاث لا تتوقف في هذا الاتجاه ففي دراسات أميركية تبين أن الجين الذي يحدد قابلية الإصابة بالربو لدى السود كان مختلفاً عن الجين الذي يحدد قابلية الإصابة لدى البيض، والمختلف تماماً بدوره عن الجين الذي يحدد قابلية الإصابة لدى الأشخاص ذوي الأصول اللاتينية، كذلك الاختلافات بين الجنسين هي الأخرى واضحة شأنها شأن تلك التي بين الأعراق. يبدو أن الصعوبة تكمن في وجود طرق عديدة لتغيير حساسية الجسم لمثيرات الربو، على طول سلسلة ردود الفعل التي تؤدي إلى ظهور الأعراض، مما يجعل أنواعاً مختلفة من الجينات مرشحة لأن تكون «جينات الربو» مع أنه لا يمكن لواحد منها بمفرده أن يفسر سوى عدد قليل من الحالات. كلما توغلنا في عالم الجينوم قلت الحتمية، ذلك لأن الجينوم يشوبه تعقيد، صويعوزه التحديد الفاصل شأن الحياة نفسها، لأنه هو الحياة نفسها. ينبغي أن نجد في هذه الحقيقة بعض السلوى، إذ إن الحتمية الخالصة، سواء من الناحية الجينية أو البيئية، تعد مبعثاً على الاكتئاب للمولعين بفكرة الإرادة الحرة.



جمال الشرقاوي

رفاعة الطهطاوي
بستاني يغرس أزهاراً

في عامه السابع والخمسين، وقد استوعب تجربة حياة خصبة، من دراسة دينية متعمقة، إلى رحلة باريسية غنية، إلى نفي واضطهاد في السودان، ومعاصرة أربعة حكام تولوا أمور البلاد، منهم اثنان كان لهما أبلغ الأثر في حياة مصر والشرق كله: محمد علي باشا والخديوي إسماعيل.. وكان لهما أثر كبير في حياته، وكان له في عهدهما دور بارز.

من هذه التجربة الحياتية، العلمية الثقافية العملية، ألّف رفاعة الطهطاوي أكبر وأهم ما كتب: «مناهج الألباب المصرية في مباهج الآداب العصرية» أودع فيه عصارة فكره في شؤون المجتمع الأساسية.

وقد عرض لنا، وحلل مغزى فكره باحثان رئيسيان: الدكتور محمد عمارة جامع ومحقق الأعمال الكاملة لرفاعة (1973 بيروت) بورقة قدمت لندوة كلية الألسن بمناسبة مرور مئة عام على وفاة الطهطاوي، بعنوان «الفكر الاجتماعي لرفاعة الطهطاوي».. والدكتور رفعت السعيد في كتاب «تاريخ الفكر الاشتراكي في مصر» (دار الثقافة الجديدة - القاهرة 1969) الفصل الأول «رفاعة الطهطاوي: بستاني يغرس أزهـاراً»، وكان قد نشره في مجلة الكاتب عام 1966، والذي استعرت عنوانه لهذا المقال.

العمل وحده مصدر الشرف

من السطور الأولى، يأخذنا عمارة إلى الرؤية الجريئة لهذا الرائد الأمين، بإحداثه انقلاباً جذرياً في المفهوم السائد في عصره عن قيمة «الشرف».. يمهد: «في عصره كانت مقاييس الرفعة والشرف بوجه عام لا تخرج عن «الحسب» المتمثل في المال الكثير المورو ث أو المناصب المقصور توليها على أفراد الأسرة والعائلات الكبرى ذات التاريخ أو الانتساب إلى آل بيت الرسول عليه السلام».. ويواصل «لكن الطهطاوي، وهو صاحب نسب شريف، يرفض هذه المقاييس ويعاف هذه المعايير»».

إنه يرى أن مصدر «الشرف» هو عمل الإنسان واجتهاده بما ينفع نفسه وغـيـره.. وينكر «الـشـرف» على أولئك الطفيليين.. يقول: «بعض الفضلاء يزدري أرباب الرياسات الباطلة والمراتب العاطلة التي يشتريها أهلها ليصلوا بها إلى درجات العظمة والكبرياء، ليستروا بها كسلهم حتى لا يتبين للناس أنهم أرباب بطالة، والأفاضل يعدون ذلك من النذالة والسفالة، فإن فضل الكسلان يدفن معه دون أن تعود منه على نفسه أو غيره أدنى منفعة».

العمل خالق كل قيمة

ولم يكن العمل والاجتهاد في رأي الطهطاوي مجرد فضيلة أخلاقية سلوكية نقيضة للبطالة والكسل والطفيلية على حساب الجادين، وإنما كان رؤية علمية ثاقبة، تتفق مع أحدث نظريات الاقتصاد السياسي في أوروبا.

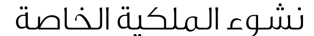
فالعمل، والعمل وحده، هو صانع كل طيبات الحياة، ومحول خامات الطبيعة إلى سلع ذات معالم معينة ومنافع محددة. وبقدر كمية ونوعية العمل في كل سلعة تتحدد قيمتها.

يتفق الباحثان د. عمارة ود. السعيد تماماً في إيراد نصوص «مناهج الألباب» الدالة على ذلك:

فرفاعة يمهد ابتداء بالتمييز بين العمل المنتج، والعمل غير المنتج: «فخدمة المقلدين للمناصب العالية والوظائف السامية في أي دولة من الدول، وكذلك خدمة الخدم المعتادين لسادتهم في أي بلد كان، لا تنتج ربحاً مالياً ولا قيمة مثرية للمخدوم محسوسة، يعني لا تنتج بنفسها استغلال الأموال لمن هي منسوبة إليه، فوظائف جميع الحكام الملكية (السياسية) وضباط العسكرية وجميع الجنود كذلك، وإن كان عليها مدار حركة الإنتاج، بل هي القوة الباعثة له في الواقع، إلا أنها لا تسمى في عرف المنافع العمومية بالمنتجة للأموال بنفسها وبعملها، وإن كانت لهم مرتبات جسيمة في نظير مأمورياتهم، فهذه المرتبات عائدة إليهم من أموال غيرهم.. فبهذا المعنى يقال إنهم غير منتجين، يعني أنهم جهة صرف لا جهة إيراد..».

ويعلق د. عمارة: «ونحن نعتقد أن الأهمية الكبرى لحديث الطهطاوي هنا إنما تكمن في كونه تبشيراً بقيم مجتمع جديد، يصنع العمل المنتج - وفي مقدمته العمل اليدوي- في مكان هام، بل ويقدم على (العمل الميري)»..




د. محمد عمارة


د. رفعت السيد

نشوء الملكية الخاصة

ويمد الطهطاوي إلى بدايات المجتمع الإنساني وكيف تطور الإنتاج عبر التاريخ، يقول: «إن كل أمة مجموع شغلها يساوي مجموع احتياجاتها البشرية. فإذا فرضنا أن إقليم الشلوك والدنكه بالسودان إقليم فلاحة وأن مقدار أهل مليون، ومساحة أرض عشرة ملايين من الفدادين، وأن الشخص الواحد يكفيه في غذائه فدان واحد، فتكون أرض هذا الإقليم كافية لغذاء عشرة ملايين من الأنفس، فهي زائدة تسعة ملايين عن حاجة أهلها الموجودين بها.. فكل إنسان من الأهالي يشتغل بقدر ما يلزم لحاجته.. فالعمل الزراعي لا يكون من الجميع إلا بقدر المؤنة اللازمة للجميع دون الزيادة عليها. وفي هذه الحالة يكون عمل كل إنسان أقل من طاقته وجهده، ودون قواه الطبيعية.. فكل واحد من السكان يشتغل بحراثة مقدار من الأرض بقدر غذائه لا غير، وليس له من الأشغال غير ذلك».

ويعلق الدكتور رفعت السعيد أن الطهطاوي بذلك كان يصور مجتمع المشاعية البدائية، حيث لا ملكية خاصة، ولا عمل أجير، ولا دولة..

لكن رفاعة يكمل: «ثم إن الأمة تحس إحساسات قوية بصعوبة تحصيل غذائها، لكثرة أهاليها، فلا تكاد تتحصل منه على الكفاية. فكل شخص من الأهالي قص له شيء من غذائه، اضطر إلى أن يصرف جميع زمنه وجميع قواه في تحصيل الغذاء والمؤنة.. ولا تزال تتزايد عندهم القوة النشاطية والانتفاع بالأراضي الزراعية أياً ما كانت خصوبتها.. وفي أثناء تقدم الأهالي بهذه المثابة، ينشأ عندهم حق من الحقوق المدنية هو مبدأ حق التملك للأراضي وحوزها بوضع اليد عليها».

وبظهور الملكية الخاصة، كان من الحتمي ظهور العمل المأجور: فما الفرق؟

يجيب رفاعه: «في الحالة الأولى كان العامل يكتفي بالفلاحة اليسيرة ويكتفي بقدر القوت الضروري، لملازمة الكسل وحب الراحة دون أن يعود عليه ضرر في احتياجاته الأولية وأقواته المعيشية..»، أما في الحالة الثانية «يكلف أن يصرف جميع أوقاته في خدمة الأرض بدون راحة إلا بقدر المسافات الضرورية لأكله وشربه ونومه وعبادته».

وبعد تعبيره عن ظهور الملكية الخاصة ونقيضها العمل المأجور، يذهب الدكتور محمد عمارة مع الطهطاوي إلى بدء تطور المجتمع فيما بعد المشاعية البدائية، يقول رفاعة: «الأرض الخصبة، في مادة الزراعة، كانت رأس مال الزراع (ملاكها) يستثمرها، ويستولي على فائدتها، فإن الحرفيين والعملة في القرى والبلاد كانوا ملكاً لرب الأرض بالتبعية لها (أي اقناناً) أو أرقاء بالشراء، وكذلك السباخ والمواشي وآلات الحراثة كانت أيضاً ملكاً لرب الأرض. فكان العبيد والفلاحون المستعبدون يحرثون الأرض ويسوونها ويبذرونها إلى أن يحصدوها وينقلوا محصولها إلى بيت سيدهم. وكانت نظارة الفلاحة ومباشرة الزراعة منوطة بأكبر عبيد السيد أو عتقائه ممن يستنجبه منهم. وليس لهذا المباشر، ولو معتوقاً، مرتب خاص في نظير عمله، بل معيشته في بيت سيده كالعبيد، وعليه طعمه وملبسه في نظير الانتفاع بخدمته.

فإذا جسر المعتوق وخرج من بيت سيده المتربي فيه، لا يجد من يقوم بشؤونه، فكانت الحرية في تلك الأوقات مشؤومة على العتقى وأمثالهم.. وأما الصناعة فكانت أيضاً مقصورة على الأمور اللزومية، وموكولة لتشغيل الأرقاء».

وهكذا وصل الطهطاوي، بفكره الثاقب، الذي عبر الزمان والمكان، ليستوعب، ويعبر عن كليات تجربة الحياة الإنسانية في تطورها الدائم. ولا نبالغ إذا قلنا إن رفاعة بحديثه هنا، وما قبله وما بعده، قد توصل إلى نفس ما توصل إليه في كتابه «أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة»، الذي رصد فيه التطور التاريخي للمجتمع الإنساني..

ولعل هذا ما جعل الدكتور محمد عمارة يعلق على النص السابق بقوله: «ونحن نعتقد أن الطهطاوي قد استفاد في حديثه هنا عن المجتمع العبودي وعن «القنانة» في الإنتاج الزراعي، بمصادر الفكر الاشتراكي الأوروبي في عصره، لا ظناً منا ولا تخميناً، وإنما بدليل أن الرجل يقدم لهذا الحديث بقوله: «لقد استبان من كلام المؤرخين والمخططين للبلاد..».

بين طه حسين وعبد الرحمن الشرقاوي

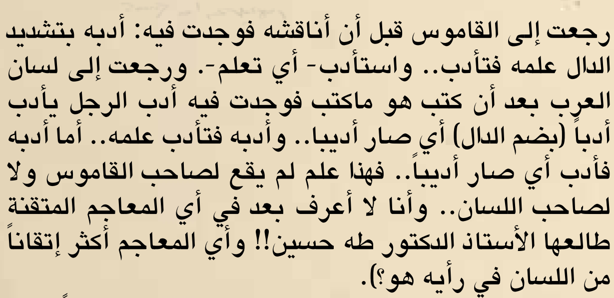
شعبان يوسف

الذين تناولوا تاريخ الدكتور طه حسين، يعلمون تمام العلم أن هذا التاريخ يقوم معظمه على المعارك الفكرية والأدبية واللغوية، وأزعم أن طه حسين قامت بينه وبين معظم أبناء عصره معارك ضارية، وبدأ طه حسين معاركه مهاجماً مصطفى لطفي المنفلوطي على صفحات جريدة «الشعب» عام 1910 وكتب سلسلة مقالات تحت عنوان «نظرات في النظرات»، وكان يقصد كتاب «النظرات» للمنفلوطي، مروراً بمصطفى صادق الرافعي وإبراهيم عبدالقادر المازني والدكتور زكي مبارك والدكتور محمد حسين هيكل وسلامة موسى وعباس محمود العقاد وتوفيق الحكيم، وقد تجاوز طه حسين مجايليه واشتبك مع الأجيال الجديدة التي تلته مع محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، وكتب مقاله الشهير «يوناني فلا يقرأ»، وكانت فرصة ذهبية لأي كاتب أو أديب يتناوله طه حسين بالنقد، فلا يفوتها أحد، والبعض كان يناوش بين الحين والآخر الدكتور حتى ينال شرف النقد أو الهجوم من صاحب المقام الرفيع طه حسين.

وركز مؤرخو معارك طه حسين على معارك وأغفلوا أخرى، وضمن هذه المعارك ما كان بينه وبين الكاتب والشاعر عبدالرحمن الشرقاوي في مطلع العام 1960، وإن كانت هناك اشتباكات بين الاثنين حدثت عام 1953 عندما كتب الدكتور طه حسين مقالاً في جريدة «المصري» يدافع فيه عن الأدب الأميركي، وكان الشرقاوي يحاول الالتقاء بطه حسين وعندما تعذر ذلك، كتب الشرقاوي رسالة تمزج بين الحدة والاحترام والتوبيخ للأستاذ الذي يكن له كل التقدير.

لذلك فالاشتباك له جذور قديمة بين الشرقاوي وطه حسين، وإن كان في المعركة الأولى تجاهل طه حسين الرد على الشرقاوي، لكن في الثانية لم يستطع الدكتور طه أن يتجاهله وقد صار كاتباً وروائياً وصحافياً مرموقاً ذا أثر بالغ في الحياة الثقافية والأدبية والفكرية، وربما تكون العلاقة بينهما شهدت قدراً من التقارب والمودة قبل نشوب هذه المعركة في أوائل عام 1960 عندما بدأ الشرقاوي في نشر سلسلة مقالات تحت عنوان «الشعر الجديد» وتحدث في هذه المقالات عن حركة الشعر منذ أوائل القرن العشرين، وأبدى اندهاشه من النقاد الذين هاجموا الشاعر أحمد شوقي بضراوة، ولكنهم استقبلوا الشعر المهجري بترحاب شديد، وهم أنفسهم الآن الذين يهاجمون الشعرالجديد، وعلى رأسهم عباس محمود العقاد الذي لم يكتف برأيه الشخصي في هذا الشعر، ولكنه فرض هذا الموقف على لجنة الشعر التي كان يترأسها في المجلس القومي لرعاية الفنون والآداب آنذاك، وجعل الموقف الخاص له موقفاً عاماً تتبناه الدولة التي يتبع لها المجلس، وفي هذا السياق وجه الشرقاوي لوماً للدكتور طه حسين الذي صمت عن كل هذه الترهات، ومعنى هذا الصمت هو الرضا، وكان الشرقاوي يقول دوماً: «اللهم أنصف الشعر الجديد بأحد العمرين»، يقصد العقاد وطه حسين، ولأن العقاد خرج من دائرة الإنصاف تماماً إلى موقف الغبن، فكان الأمل معقوداً على طه حسين الذي آثر الصمت، مما يشي بأنه متضامن مع هذا الهجوم الضاري على الشعر الحديث، ولكن طه حسين لم يصمت، بل اتصل برئيس التحرير وعاتبه على المقال، وأنكر كونه يتضامن مع أي هجوم على التجديد، ولكنه يشترط أن يكون الجديد جديداً فعلاً، مما دفع الشرقاوي ليكتب مقالاً يقدم فيه التحية لطه حسين، الذي ينتصر للحق دوماً، ولكن طه حسين لم يكتف بالمكالمة، ولكنه بدأ يكتب سلسلة مقالات تحت عنوان: «ظواهر»، واختص فيها بمناقشة الشرقاوي وآخرين، وأطلق عليهم «جماعة المتأدبين» الذين يكتبون اليوميات في الصحف، ومنهم عبدالرحمن الشرقاوي الذي (يبدي ويعيد) في قضية الشعر الجديد، رغم أنه لا يرى جدة في هذا الشعر، ولا يسمع شعراً جديداً في الشعر المطروح في الساحة، ولم يصمت الشرقاوي، ورد على هذه الاتهامات الظالمة، واستنكر أن يصفه طه حسين بـ «المتأدب»، مستكثراً عليه وصف «الأديب»، فما كان من طه حسين إلا أن عاب على





الشرقاوي أنه لا يعرف لغته، ولا يتقنها ولا يسبر أسرارها، واستنكر أن الشرقاوي لا يدرك معنى وصف «متأدب»، رغم أنه موجود، ولا يوجد فرق بينه وبين وصف «أديب»، ولكن الشرقاوي انبرى في الأسبوع التالي ليرد على طه حسين، وهنا طرف من هذا السجال الساخن بين الشرقاوي وطه حسين حول هذه القضية الفرعية.

كتب عبدالرحمن الشرقاوي في سياق هذا السجال مقالاً تحت عنوان: «وفوق كل ذي علم عليم» في 24 إبريل/نيسان عام 1960يقول: (أيجب ألا نخالف الدكتور طه حسين، لكي نكون عارفين بلغتنا؟! ألأنني أختلف مع الدكتور طه، فأنا إذن رجل لم يقرأ الأدب القديم، ولم يتعود عليه، وإنما اكتفى من لغته التي ينشئ فيها بما تعلمه في المدارس؟!

من أي كتابات لي ظهر للأستاذ الدكتور طه فجأة أنني لا أتقن اللغة التي أنشئ فيها؟!.. والأستاذ الدكتور طه يتمنى لو أني رجعت إلى المعاجم المتقنة لأعرف أن المتأدب هو الأديب، وأن اللغة تقول أدبه فأدب- بضم الدال- أي صار أديبا!

فليقل لنا الدكتور طه إلى أي المعاجم المتقنة رجع هو ليعلمنا هذا.. وما في هذه المعاجم المتقنة التي وجد فيها الأستاذ الدكتور طه حسين هذا الكلام.

ليقل لنا أيضاً أي المعاجم ليس متقناً لنرفضه، قبل أن نتورط في خطأ الاعتماد عليه!

أما أنا فأعرف من قراءتي للغة العربية التي أنشئ فيها أنه لا يمكن أن يوجد في اللغة فعل مطاوع على صيغة «فعل» بضم العين.. ففي أي معجم متقن وجد الأستاذ الدكتور أدبه فأدب بمعنى أديبا.. أيمكن أن يقال علمه فعلم.. أم أن العرب تقول علمه فتعلم..

أيجب أن أواجه الأستاذ الدكتور بأن هذا الذي قاله خطأ نهى عنه اللغويون.. وإلا فليدلنا على نص بذلك.

أما أنا فقد رجعت إلى القاموس ولسان العرب.. وبودي أن أسأل الأستاذ الدكتور أهما من المعاجم المتقنة التي يعتمدها.. رجعت إلى القاموس قبل أن أناقشه فوجدت فيه: أدبه بتشديد الدال علمه فتأدب.. واستأدب- أي تعلم-. ورجعت إلى لسان العرب بعد أن كتب هو ماكتب فوجدت فيه أدب الرجل يأدب أدباً (بضم الدال) أي صار أديبا.. وأدبه فتأدب علمه.. أما أدبه فأدب أي صار أديباً.. فهذا علم لم يقع لصاحب القاموس ولا لصاحب اللسان.. وأنا لا أعرف بعد في أي المعاجم المتقنة طالعها الأستاذ الدكتور طه حسين!! وأي المعاجم أكثر إتقاناً من اللسان في رأيه هو؟).

وفي 28 إبريل/نيسان كتب الدكتور طه حسين رداً تحت عنوان «الأدب والمتأدبون» يعترف فيه بصحة ما جاء به الشرقاوي فيقول: (أحب قبل كل شيء أن أنصف الأستاذ عبدالرحمن الشرقاوي من نفسي، فقد قرئ على القاموس المحيط للفيروزبادي خطا فكتبت ما كتبت، وكان الأستاذ عبدالرحمن الشرقاوي صادقاً في أنه لم يجد هذا النص الذي ذكرته في القاموس ولا في اللسان.

وأحب بعد ذلك أن أشكر للأستاذ الشرقاوي ثناءه عليّ، وإن لم أكن جديراً بالثناء، وحبه لي، وإن كنت أجد له في نفسي من الحب مثل ما يجد لي، ولكني أريد أن أقول له بعد ذلك، في غير إغضاب له ولا زراية عليه، إني مازلت أقطع بأنه لا يحسن لغته العربية كما ينبغي له أن يحسنها، لأنه يحاول أن يكون كاتباً ويحاول أيضاً أن يكون شاعراً، والشرط الأساسي لمن أراد أن يكتب النثر ويقرض الشعر هو العلم الدقيق بحقائق اللغة، والتصرف الحسن في ألفاظها، ولو قد عرف لغته كما ينبغي لمثله أن يعرفها، لما جادل في أن من الصواب أن نقول أدبه فأدب بضم الدال، فهو أديب وتأدب فهو متأدب، كما نقول علمه فعلم وتعلم، وكما نقول فهمه ففهم، وكما نقول عرفه فعرف ذلك طبيعي في اللغة وطبيعي في الحياة أيضاً، والناس لا يعلمون إلا إذا تعلموا عن معلم، أو عن جهد عنيف يبذلونه في القراءة والدرس والبحث حتى يعلموا أو يتعلموا).



أحمد صالح الهلال

لو..
هل هي ظاهرة عربية..؟

لو لم أكتب هذا المقال لكتبت غيره، ولكن لو فرضت نفسها وخرجت هكذا «تولول» على الطريقة العربية، أسبوعاً كاملاً أو أكثر استقرت في أذني، أو بالأحرى الأذن ما هي إلى قناة أوصلتها إلى أعمق ما يمكن أن تصل إليه في نفسي، لا أكون مبالغاً إن قلت إنها كانت توقظني من غريق نومي، تقلب المواجع، تبحث عن حالة الندم، كم هي مساحتها في نفسي أو بالأحرى كم مرة ولولت في حياتي أي استخدمت كلمة لو. كناية عن الندم عن فعل لو لم أقم به أو ليتني فعلته، والشيء الذي وعيته لاحقاً أو انتبهت له أن لو. هي ذاتها ول ولكن مع تبدل مواقع الأحرف، فالإنسان العربي حينما يندم على فعل يقول لو لم أفعل، أو لو فعلت أي في النهاية هو يولول (من ول) فكلتا الكلمتين جذرهما واحد.

ولكي أقربها أكثر للقارئ كنت أُشاهد برنامجاً حوارياً على إحدى القنوات الفضائية في ذكرى النكسة.. البرنامج عبارة عن مقدم البرنامج وضيفين متقابلين كل ضيف يحمل رأياً نقيضاً لضيفه المقابل، ولكن ما لفت انتباهي على حجم التناقض الذي بين الضيفين، وجود مشترك خطير ودال على الحال التي وصلنا إليها، يشترك به الضيفان بشكل ملفت إلى حد كبير أحياناً.

فكلاهما يولول، ولكن على طريقته، فعلى سبيل المثال يبدأ أحد الضيفين الناقم على عبد الناصر ومحمله تبعات النكسة:

ـ لو استمع عبد الناصر لصوت العقل لما كان هذا حالنا اليوم.

يرد عليه الضيف المقابل(الناصري) وهو يشتاط غيظاً:

ـ لو استمع عبد الناصر لصوت العقل الذي تنادي أنت به لكان على العرب السلام ولم يبق منا شيء.!!

حينها يتدخل مقدم البرنامج ليزيد لهيب الضيفين سائلاً الضيف الأول:

ـ لو افترضنا أن عبد الناصر لم يكن يسمع صوت العقل، ماذا كان يسمع إذن؟

ـ لو لم يسمع لهذيان قائد الجيش عبد الحكيم عامر لتم إنقاذ الكثير الكثير

من الأراضي العربية.

حينها استشاط الضيف المقابل غيظاً قائلاً له:

ـ لو لم تخرج أنت وأمثالك على القنوات الفضائية وتشوهون الحقائق لما وصلنا إلى هذه الروح المهزومة.

ولا أريد أن أكمل لأن الأسطوانة كما هي على طول البرنامج حتى نهايته حالة من اختزال الأزمات العربية في ولولة لا تغني ولا تسمن من جوع.

وهي حالة حتى لا نقع في نفس الاختزال الذي انتقدناه عميقة ولا يمكن أن تختصر في وضع سياسي معين، ففي الشعر العربي على سبيل المثال وهو ديوان العرب، كثيراً ما بدأ الشاعر العربي قصيدته بالبكاء على الأطلال والندم على زمن ولّى، وحتى لو لم يبدأ قصيدته بكلمة لو ولكن لو هنا مستترة، وهي في ظني أخطر مما تكون ظاهرة، فالشاعر حينما يبكي على الأطلال كأنه يقول «لو لم يتغير الزمن وبقينا على حالنا» فالمضمون واحد وإن تغيرت الجمل، قد يقول قائل إن هذا في الشعر القديم فلن تجد اليوم شاعراً يبكي الأطلال، ونحن نقول له قد يكون كلامك صحيحاً ولكنك قد تجدها عند أحدث الشعراء حداثة اليوم كما هي قصيدة الشاعر السعودي الكبير محمد العلي في قصيدته «لولاك» حيث يقول منه:

«من نحن لولاك امنح قلوبنا
شرف الانتماء لجناحيك
خذنا بقسوة أم ارجعنا صغاراً
فقد كبرنا في الهاوية
أيها الوهم يا زورقاً في المحال
هل سنعبر بحر الرمال».

و. لو. هذه يمكن أن تسطر نوادر في الأدب العربي، تملأ صحفاً ومجلدات قد يجد بها الإنسان العربي عبراً وعظات، تكون باب فرج لحالة الولولة. التي استقرت في الوجدان الشعبي.

ولو كان المقام يتسع لذكرنا أمثلة عديدة على ذلك «ولكن الحر تكفيه الإشارة».

قد يقول القارئ في نهاية المقال لو لم تكتب هذا المقال وتقلب المواجع لكان حرياً بنا أن نعيش في نعمة النسيان إلى أن يغير الله.

قارئي العزيز...

لو لم تقرأ هذا المقال لقرأت غيره.

من إصدارات
إدارة البحوث والدراسات الثقافية











وزارة الثقافة والفنون والتراث

الدوحة - قطر



حمد الكواري
لغتنا في خطر

محمود البدوي
الكاتب الجوال

مهرجان موازين
الشارع والقصر

101 سببا للإقلاع
عن الفيسبوك



مع العدد مجاناً كتاب:
نحو فكر مغاير
عبد الكبير الخطيبي

تاتشر أسطورة تحتجب

صدر في سلسلة كتاب الدوحة:



وزارة الثقافة والفنون والتراث

الدوحة - قطر

ثقافة الطفل العربي في القرن الحادي والعشرين

من الحقائق الثابتة التي لا جدال فيها أن تنمية الطفولة تمثل جوهر التنمية الشاملة، وأن رعاية حقوق الطفل أولوية مقدمة في كل برامجها وأنشطتها، وأن التنشئة السوية للأطفال مسؤولية عامة للدولة والشعب معاً، وأنه من اللازم بمكان التنسيق بين المؤسسات المعنية بالطفولة في مجال تثقيف الأطفال ورسم مشروعات المستقبل لتربيتهم ورعايتهم في جو ثقافي متكامل.

وليس بخافٍ على أحد الأهمية الكبرى التي تحتلها ثقافة الطفل في تكوين شخصيته بكل جوانبها المعرفية والاجتماعية والسلوكية والعاطفية والجمالية، كما لا يخفى على أحد أيضاً الأثر الكبير الذي تحدثه هذه الثقافة في مستقبل حياة النشء ومدى نجاحهم في تواصلهم ومواقع عملهم. ومن هنا يصبح الاهتمام بثقافة الطفل قطاعاً مهماً من قطاعات التنمية وبناء المستقبل، لأن كل جهد يبذل أو مال ينفق في سبيل رفع مستوى ثقافة الطفل هو من أنبل صور الاستثمار وأنفعها في أي مجتمع، لأن هؤلاء الأطفال هم أمل الغد وبناة المستقبل.

وثقافة الأطفال في عالمنا العربي تواجه تحديات كبيرة وكثيرة من كونها ما زالت تقليدية تقوم على الوعظ والتسلط والتخويف والقهر في عالم تغيراته سريعة وثقافته معولمة ومعلوماته متدفقة بوتيرة لا تجارى وانتشار غير محدود، ومثل هذه التحديات تفرض على كل المهتمين بثقافة الطفل، أفراداً وأسراً ومؤسسات ومراكز، ضرورة الأخذ بنموذج جديد في تثقيف الطفل العربي يقوم على إحداث تغييرات فعلية لبناء ثقافة جديدة تسهم في الارتقاء بواقع الطفولة العربية وتهتم بإشراك الأطفال في التخطيط لمستقبلهم وتشجعهم على الإبداع والابتكار.

والمطالبة بتجديد ثقافة الطفل العربي لا تعني هدم الأسس التي تقوم عليها هذه الثقافة من الالتزام بتعاليم ديننا الحنيف وتقاليدنا العربية الأصيلة، تأصيلاً لهويتنا وتأكيداً على تميزنا، بل تعني تجديد الوسائل التي تدعم هذه الأسس وتعززها وتمكن الطفل العربي في الوقت نفسه من التفاعل مع عصره ومتطلباته.

ومع أن رعاية الأطفال مسؤولية عامة كما ذكرنا، لكن هناك ثلاث جهات هي من أعظم الجهات مسؤولية وأكثرها تأثيراً في تربية الأطفال وتثقيفهم: الأسرة، والإعلام المرئي، والمحيط الاجتماعي، لأن الطفل يقضي مرحلة طفولته الأولى في رحاب هذه الجهات، وهي تسهم بشكل مباشر في بناء شخصيته وتشكيل آرائه وسلوكياته وتكوين ثقافته وقيمه وأفكاره وتوجيه مسيرة حياته المستقبلية. وإذا أردت أن تعرف مدى تأخرنا في هذا المجال فقارن بين دور هذه الجهات لدينا ودورها عند الدول المتقدمة، لترى الفرق بيّناً شاسعاً، ولتعلم أننا مقصرون في تثقيف أطفالنا بما يستحقون مما يجمع بين الأصالة والمعاصرة.

لقد آن الأوان لأن نعيد النظر فيما تقوم به هذه الجهات في مجال تثقيف الأطفال، وأن نشرع في تنفيذ نتائج الدراسات والبحوث وتوصيات المؤتمرات والندوات التي تؤكد ضرورة التغيير في وسائل التثقيف في هذه الجهات بما يضمن تأصيل الهوية وتقوية الشعور بالانتماء والمسؤولية عند الطفل العربي، وتنمية مهاراته وتوسيع آفاق معرفته وتمكينه من التفاعل الإيجابي مع روح عصره ومتطلباته في جو يسوده احترام الطفل وتمكينه والاعتراف بقدراته وإبداعاته.

رئيس التحرير

رئيس الهيئة الاستشارية
د. حمد بن عبد العزيز الكواري
وزير الثقافة والفنون والتراث

رئيس التحرير
د.علي أحمد الكبيسي

مدير التحرير
عزت القمحاوي

الإشراف الفني
سلمان المالك

سكرتير التحرير
نبيل خالد الآغا

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
تليفون : 44022295 (974+)
تليفون - فاكس : 44022690 (974+)
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:
34 ش طلعت حرب، الدور الخامس،
شقة 25 ميدان التحرير
تليفاكس: 5783770
البريد الإلكتروني:
aldoha.cairo@gmail.com



ثقافية شهرية

العدد
67

السنة الخامسة - العدد السابع والستون
جمادى الآخرة 1434 - مايو 2013

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث
الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75 يورو
أمريكا	100 دولار
كندا واستراليا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي
تليفون : 44022338 (974+)
فاكس : 44022343 (974+)

البريد الإلكتروني:
al-marzouqi501@hotmail.com
doha.distribution@yahoo.com

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 0096777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات	الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
مملكة البحرين	دينار واحد	الجمهورية العراقية	3000 دينار
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم	المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
سلطنة عمان	800 بيسة	الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
دولة الكويت	دينار واحد	جمهورية السودان	1.5 جنيه
المملكة العربية السعودية	10 ريالات	موريتانيا	100 أوقية
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات	فلسطين	1 دينار أردني
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير	الصومال	1500 شلن
الجمهورية التونسية	2 دينار	بريطانيا	4 جنيهات
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً	دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
المملكة المغربية	15 درهماً	الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة	كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف الأول:



لوحة الغلاف
أحمد الحجري - تونس

مجاناً مع العدد:



عبد الكبير الخطيبي
نحو فكر مغاير
ترجمة تقديم :عبالسلام بنعبد العالي

متابعات 4

خبراء اللغة العربية يطرحون السؤال الصعب: العدوان على الفصحى مزاحمة أم إرادة سياسية للإقصاء؟
المعرض الدولي للنشر والكتاب بالدار البيضاء..حضر الكتّاب وغاب القرّاء
الجزائر.. قنوات خاصة بمقاييس عامة
عبد العزيز مريد.. نضال، رسوم وأشباح
«موازين».. على صفيح ساخن
المنتدى الاجتماعي العالمي.. احتفاء بتونس الثورة

ميديا 18

موسم الفضائح
حزب مارك زيكربارغ
أحمد النور ممنوع
محاكمة مبارك بين سخرية المصريين وتعاطفهم
احتجاج على «كنال +»
مع أمينة بدون ترخيص
إسرائيل .. حالة طوارئ
«التونسية» للبيع؟
«ميديا بارت» عربية!
ويكيليكس من تاني
«6.6» مليار «لايك» عربي شهرياً
رسائل فيسبوك لم تعد مجانية
بوبي وروني على فيسبوك الحيوانات



محمود البدوي
الكاتب الجوّال
ملف الأدب

50

مقالات

لغتنا في عالم صاخب .. (د. حمد بن عبدالعزيز الكواري) 6
اللمبي .. (ستفانو بيني) 33
عن العربي العمومي! .. (هدى بركات) 40
غرباء في الوطن .. غرباء في أي مكان .. (إيزابيلا كاميرا) 46
همـوم في الإدارة .. (مرزوق بشير بن مرزوق) 56
العياط والاعتباط .. (عبدالوهاب الأنصاري) 73
العَلمانية والعِلمانية .. (د. محمد عبد المطلب) 101
فن الأقلية.. (أَمجد ناصر) 115
أعباء الكتابة .. (أمير تاج السر) 139
قارئ الصدى.. (محمد المخزنجي) 150
كل أبواب المعارف الحديثة هو فاتحها .. (جمال الشرقاوي) 154
ضغطة زر .. (محمد المنسي قنديل) 160

بروفيل 68

ذو العصا الذهبية .. (سليمان فياض)

ترجمات 70

«أتشيبي» شيخ قبيلة أدباء إفريقيا .. (طلعت الشايب)
الكاتب الفرنسي فردريك أنرو: رحلة البحث عن ألبير قصيري..(حوار - طلال فيصل)
مسيو ألبير.. (فردريك أنرو)
غي غوفيت..الشاعر المسافر في كل الاتجاهات .. (ترجمة وتقديم - خالد النجار)
منمنمات الكسندر سولـجـينيتسين.. (ترجمة - د. أنور إبراهيم)
الترجمة والهوية .. ثلاثة أزمنة .. (رضوان السيد)

نصوص 90

حلمٌ في منتصفِ الليل .. (عبدالمنعم رمضان)
البحر لا يبرح مكانه .. (جمال فايز)
امرأة مؤجَّلة.. (عبدالإله المويسي)
اعتكاف .. (عائشة أحمد)
فـتـوة.. (عبدالعزيز الزراعي)
قصيدتان.. (فرات إسبر)

كتب 102

المغرب ومصر: هويّات وفتن مشتركة .. (أنيس الرافعي)
الكتابة في الزمن الصعب.. (شيرين أبو النجا)
شخوص الرواية المصرية الجديدة.. درجات الوعي.. (د. عبد الواحد التهامي العلمي)
قصص خفيفة
زواج سياسي غريب .. (جو سكاربورو)
تحت ضوء ساطع
لماذا لم تكتب «حياة» روايتها ؟ .. (شعيب حليفي)
دع الفيسبوك وابدأ الحياة.. (حسين محمود)
لغة رافضة تتغنى بالعذاب .. (عبد اللطيف الوراري)

دوحة العشاق 100

المرأة التي نُسِبت إلى من أحبَّت .. (نزار عابدين)

تشكيل 116

متحف جبران..«440» لوحة للشاعر الرسّام.. (د. خالد البغدادي)
نوفارينا .. ملحمة السبات العلني.. (عبد الله كرمون)
أحمد الحجري .. أصداءُ عوالمَ اختزلَ أزمنتها حلمٌ بلا نهاية .. (بدرالدين عرودكي)
سمعان خوّام: كرسي، طاولة، والرجل العصفور.. (محمد غندور)

فوتوغرافيا 126

محمد تاغزوت..موسيقى في الصورة .. (إبراهيم الحَيْسن)

عمارة 128

من الكوكاكولا إلى المدينة..مفاهيم في التسويق العمراني والمعماري.. (د.علي عبدالرءوف)

سينما 132

غاتسبي ما يزال يؤرق مخيلة السينمائيين ..(ليلى المر)
تحفة فيكتور هوجو عمرها 151 سنة.. البؤساء.. (د. رياض عصمت)
كاميرات في الكنائس.. (حسن بن محمد)
سورية في مهرجان كان.. الكلب والغراب

مسرح 140

وجدي معوض في «وحيدون»: أنا مَنْ ضيّع في الأوهام عمره .. (أوراس زيباوي)
«بيرلسبوتين» .. تهجين الواقع والأبطال .. (منتر بدر حلوم)

دراما 138

سقف الوطن يهبط على الدراما السورية .. (يسار قدور)

موسيقى 148

أدرار إنو: جبال بلادي.. سيرة موسيقية تلمّ الشمل.. (محسن العتيقي)

علوم 154

عام الساعة الذكية
جهاز تقوية الذاكرة
«إنفلونزا الطيور» مرة أخرى
العنف والتوحد
زحل يقترب من الأرض
هل تسقط نظرية الاحترار الكوني؟ .. (د. أحمد مصطفى العتيق)

صفحات مطوية 156

النقد والفن.. (سيد قطب)



خبراء اللغة العربية يطرحون السؤال الصعب:

العدوان على الفصحى مزاحمة أم إرادة سياسية للإقصاء؟



فاروق شوشة

القاهرة - مكتب الدوحة

عقد مجمع اللغة العربية بالقاهرة مؤتمره السنوي التاسع والسبعين تحت عنوان (قضايا اللغة العربية المعاصرة) على مدى أسبوعين نهاية مارس وبداية إبريل الماضيين ناقش خلالها العديد من قضايا اللغة ومنها: المصطلح اللغوي والثقافي والعلمي بين المشرق والمغرب العربي، ولغة العصر والتراث اللغوي. تواصل أم انقطاع؟ وتعريب العلوم. ضرورة لغوية أم حاجة قومية؟ واللغة في الدراما التليفزيونية ولغة الحوار في الأجناس الأدبية المعاصرة، ولغة الإعلان الصحافي وطرق الارتقاء به، اللغة العربية في مدارس اللغات، واقع الترجمة من العربية وإليها، مشكلات اللغة العربية الآن وقضاياها.

وقد شارك في أعمال المؤتمر مع أعضاء المجمع من داخل مصر وخارجها الأعضاء المراسلون العرب والأجانب وخبراء المجمع المصريون، وأعلام اللغة والأدب في اللغة والأدب والفنون من مصر والوطن العربي.

المجمع والإعلام العربي

طالب رئيس المجمع حسن الشافعي بضرورة تفعيل الشراكة بين المجمع والإعلام العربي، وطالب الإعلاميين بأن يكونوا عوناً للمجمع في إذاعة قراراته وتوصياته ووسيطاً أميناً بين فعاليات المجمع والرأي العام، مشيراً إلى أهمية الدورة الحالية «لأنها تأتي مع سابقتها في ظل ثورات الربيع العربي، وتتناول مشكلات اللغة من الماضي إلى الحاضر، وهو الموضوع الذي ترتفع الشكوى بشأنه في كل الفضاء العربي».

وأشار في كلمته إلى اهتزاز العربية في عقول الشبيبة العربية وضمائرها معتبراً أن المسؤول عن ذلك كله أهل الجيل الحاضر الذي أساء تقديم اللغة إلى الجيل الجديد، بل أسلمهم إلى من حببوا إليهم لغات أخرى غير لغتنا، غير أن الأمل كما يري د. الشافعي يتجلى في عدة منظمات تربو على الخمس، تقوم في عواصم عربية لخدمة اللغة ودراسة شؤونها، وعسى أن يكون ذلك فاتحة لمرحلة جديدة ترفع عنا حالة الإهمال والاستمرار فيه، وأضاف أن المجمع يعمل للحصول على موقع في الفضاء الثقافي الحقيقي في قلب القاهرة للتواصل مع جمهور العاصمة المثقف من خلال موسم ثقافي سنوي يضع قضايا العربية وهموم الفكر العربي في مكانها الصحيح من مجرى الأحداث في حياتنا الفكرية، يشارك فيه مع المفكرين المصريين الإخوة العرب وعشاق اللغة العربية لنقل الربيع العربي من عالم السياسة إلى عالم الفكر والوجدان.

أزمة اللغة وفرص العلاج

من جهته استعرض الأمين العام الشاعر فاروق شوشة جهود المجمع بين الدورتين، مؤكداً أن الوظيفة التواصلية للعربية تتمثل في إتقان عمليات القراءة الصحيحة، والكتابة السليمة والاستماع الواعي والتحدث والمشاركة والتذوق الجمالي والبلاغي وتأكيد الدور الذي يقوم به المعلم بوصفه محوراً أساسياً في العملية التعليمية حتى تصبح العربية بحق لغة للحياة.

وطالب شوشة وسائلَ الإعلام والاتصال بتجنب اللهجات والعاميات المغرقة في الطابع المحلي، حرصاً على الارتفاع بالذوق اللغوي السليم، واقتراباً من أفق الفصحى الذي يلتقي حوله كل العرب.

وجاءت كلمة الدكتور حمد بن عبدالعزيز الكواري وزير الثقافة في دولة قطر في الجلسة الافتتاحية بمثابة درة العقد، إذ وضعت أمام المؤتمر علل اللغة ومشاكلها مشتملة على خريطة تفصيلية واضحة بالبنود للنهوض باللغة العربية من عثرتها والارتقاء بها.

وأهم ما أثار انتباه الحاضرين كان الصراحة التي تحدث بها د. الكواري حول تحديات اللغة العربية، وخصوصاً في منطقة الخليج، وربما كانت هذه هي المرة الأولى التي يتحدث بها مثقف ومسؤول خليجي بهذه الصراحة حول الخليج، مشيراً إلى أن المجتمع الخليجي يختلف في تكوينه عن أية مجتمعات أخرى، حيث يمثل المواطنون أقلية بالنسبة لعدد السكان، وبحكم الضرورات والمتطلبات الاقتصادية لم تعد هناك لغة أو ثقافة غير موجودة في هذا المجتمع مع الإشارة إلى تفوق الإنجليزية ووجود لغة هجين للتعامل مع المربيات الأجنبيات كان الأطفال أول ضحاياها.

بدا التجاوب كبيراً مع المحاضر الذي خرج على المحاضرة المكتوبة والموزعة سلفاً في أوراق المؤتمر متحدثاً عن سنوات دراسته في القاهرة وعن النضال الذي خاضته الدبلوماسية العربية لإقرار العربية لغة في الأمم المتحدة، ثم تراجع



د.محمد عبد الرحيم كافود



د.عبد العزيز بن عثمان التويجري

الاهتمام بهذا المكتسب.

الأرقام العربية لا الهندية

في ذلك السياق دعا الاستاذ عبدالهادي التازي عميد أعضاء مجمع اللغة العربية بالقاهرة المشرق العربي إلى اعتماد الأرقام العربية كما هي معروفة عالمياً عوض الأرقام «الهندية» المستخدمة في عدد محدود من البلدان في هذه المنطقة ومنها مصر.

وبالإضافة إلى الاختلاف في استخدام الأرقام توقف المؤرخ التازي عند اختلافات أخرى بين المشرق والمغرب ومنها ترتيب حروف الأبجدية، والذي يتعين أخذه بالاعتبار، خصوصاً أن المشرق والمغرب معاً عمدا إلى استخدام هذه الحروف في عملية التأريخ.

العاميات والفساد اللغوي

من جانبه أكد الدكتور عبد العزيز بن عثمان التويجري، المدير العام للمنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة - إيسيسكو -، أن إصلاح تدريس اللغة العربية لن يتم ما لم يبدأ الإصلاح من القاعدة على المدى البعيد. وذكر أن الانتشار الواسع للعاميات في الحياة الثقافية والإعلامية والأدبية والفنية، يعدّ مشكلة مستعصية على الحل، لأنها تعكس سياسة ممنهجة لفتح المجال أمام العاميات في وسائل الإعلام، وفي الإعلانات المنشورة في الصحف والمجلات والفضائيات، والمنصوبة على الطرقات، والمبثوثة على المواقع الالكترونية، والرائجة في المدارس والجامعات، مشيراً إلى أن الاستقراء الدقيق لتضاريس الخريطة اللغوية في العالم العربي، يكشف عن وجود إرادة سياسية مصممة على إقصاء اللغة العربية ومزاحمتها لا منافستها.

ضرورة لغوية أم قومية؟

وجاءت الورقة البحثية للأستاذ الدكتور: محمد عبد الرحيم كافود - دولة قطر لتطرح موضوعاً بالغ الأهمية حول: التعريب ضرورة لغوية أم حاجة قومية لتتوقف عند ثلاثة أمور: هل التعريب ضرورة لغوية في ظل تهميش اللغة العربية ومزاحمة اللغات الأخرى... على نظمنا التعليمية والثقافية، والاقتصادية، والتقنية، وهل اللغة العربية سياج للثقافة والتراث، وحافظة للهوية القومية للأمة، ولماذا عجزت معظم المؤسسات المعنية عن إنجاز مشروع أو مشروعات التعريب...؟ وما هو دور القرار السياسي في ذلك؟ وتشير ورقة الدكتور كافود إلى إن كل الدراسات والتوصيات تؤكد على ضرورة التعريب وأهميته. ووجود بعض العقبات في تحرير المصطلحات، أو اختلاف وجهات النظر بين المجامع، أو لجان التعريب يجب ألا يقف حجر عثرة في تأخير عملية التعريب، وإلى أن مختلف اللغات الحية عندما تحاول النقل والترجمة، تواجه عقبات وبعض الإشكالات، ولكن مثل هذه الأمور والعقبات لم تصد أو تؤخر تلك الأمم عن الاعتماد على لغتها، وجعل تلك اللغات بعد فترة قصيرة سائدة في كل مجالات الحياة، في الطب والهندسة، وتقنيات المعلومات، متجاوزة كل العقبات. رغم أن بعض هذه اللغات ليست لها ذلك الرصيد اللغوي والحضاري الذي تمتلكه اللغة العربية.

توصيات

جاءت التوصيات ترجمة للمقترحات والمشكلات التي عرضت في دورة المجمع، ومنها تفعيل وسائل الاتصال وتدعيمها بين كل المجامع العربية، لمتابعة ما يحدث فيها والعمل على تطوير المناهج وأساليب التعليم وتأهيل المعلمين وتدريبهم، وتعزيز الجوانب الإيجابية في وسائل الإعلام وتصويب كثير من سلبيات الأداء التي تزيد من حدّة الاتهام لهذه الوسائل بنشر الأخطاء وزيادة الرقعة المتاحة لاستخدام العاميات واللهجات بديلاً عن اللغة الصحيحة الفصيحة، كما أثنى المؤتمر على ما يقوم به مجمع اللغة العربية الآن من تعزيز للعمل في إنجاز المعجم الكبير الذي أصبحت لجنته الواحدة ثلاث لجان، تضم الأعضاء والخبراء والمحررين، تحقيقاً لما أعلنه المجمع في مستهل هذا العام من ضرورة إنجاز ما تبقى من المعجم الكبير في خمس سنوات.

ودعا المؤتمر إلى تخصيص دورات قادمة لبحث القضايا والمشكلات التي لم يتم حسمها وفي مقدمتها قضية التعريب التي يختلف الموقف بالنسبة إليها بين أعضاء المجمع الواحد، مطالباً اتحاد المجامع اللغوية العلمية العربية أن يخصص ندوة أو ملتقى أو مؤتمراً يتم التوصّل فيه إلى موقف موحّد لكل المجامع، كما أوصى بأن يكون موضوع المؤتمر القادم للمجمع هو «التعريب في مراحل التعليم المختلفة بالوطن العربي».

ودعا المؤتمر إلى ترشيد استخدام الشباب والناشئة لوسائل الاتصال الجديدة الالكترونية، وتشجيعهم على استخدام العربية في رسائلهم وتغريداتهم، بهدف تدريبهم على الكتابة الصحيحة والتعبير عن كل ما يريدون التعبير عنه بطريقة لا تجافي اللغة. كما تبنى المؤتمر الدعوة التي تقدم بها المشاركون فيه من ضرورة العمل على وضع شهادة كفاية دولية يشترط الحصول عليها لمن يمارسون تعليم اللغة العربية وشهادة دولية للناطقين بغير اللغة العربية تعبيراً عن إتقانهم وإجادتهم لتعلمها.



د. حمد بن عبد العزيز الكواري

واقع عربي واحد لكنه في الخليج أصعب

لغتنا في عالم صاخب

- قال الله تعالى «وإنه لتنزيل رب العالمين، نزل به الروح الأمين، على قلبك لتكون من المنذرين، بلسان عربي مبين».

صدق الله العظيم

- «فإن اللسان العربي شعار الإسلام وأهله، واللغات من أعظم شعائر الأمم التي بها يتميزون».

ابن تيمية رحمه الله

- «وإنما يعرف فضل القرآن من عرف كلام العرب، فعرف علم اللغة وعلم العربية، وعلم البيان، ونظر في أشعار العرب وخطبها في مواطن افتخارها ورسائلها».

ابن قيم الجوزية رحمه الله

- 1 -

لم تتعرض اللغة العربية في تاريخها إلى تحديات بقدر ما تتعرض له في العقود الأخيرة.

وقد تسارعت التحديات منذ بدأت مقولة «القرية الكونية» والسماوات المفتوحة للبث الإعلامي بمختلف اللغات، كما فتحت العولمة الاقتصادية الحدود أمام حركة البضائع ومعها الأثر الثقافي المصاحب، ثم جاءت شبكة الإنترنت بكل وسائل الاتصال العامة والشخصية، وبكل ما تفرضه علينا يومياً من مصطلحات جديدة مستلّة من اللغة الإنجليزية التي صارت لغة عالمية بفضل ما ينتج فيها يومياً من معارف وأفكار. هذا الواقع يؤكد أن التحديات المفروضة على اللغة العربية جسيمة، ولا بد من الإقرار بذلك الأمر وتحديد أفضل السبل للتعامل معه.

علينا أن نفكر في كيفية تحاشي ما نستطيع من الآثار السيئة للتحديات الجديدة التي تواجهها العربية بشكل عام، وأن نضاعف من الآثار الحسنة التي يمكن أن يحدثها احتكاك اللغة العربية بمنطق لغوي ومعرفي مختلف.

إلى أي حد يمكن أن يكون الاحتكاك بلغات مختلفة مفيداً أو مؤذياً للغتنا؟ وإلى أي حد يمكن أن يكون تعايش كل هذه الثقافات مفيداً أو مؤذياً لثقافتنا؟ وكيف السبيل إلى تقليل المخاطر؟

نحن بحاجة، أولاً وقبل كل شيء، إلى الاعتزاز بلغتنا والحرص على مكانتها بين لغات العالم. قبل التفكير في الإجابة على هذه الأسئلة التي تحتاج إلى تضافر جهود الدول العربية مجتمعة. وإلى دور مصر المحوري في الحفاظ على اللغة العربية، والنهوض بالثقافة وهذا شأن من شؤون اللغة كذلك، إذ لا لغةَ يمكن أن تنهض أو حتى أن تعيش من دون محتوى ثقافي يعمق اعتزاز أهلها بها، ويغنيهم في حياتهم العلمية والعملية عن لغات الآخرين.

وقد كانت مصر دائماً درة الثقافة العربية وواسطة عقدها، احتضنت أعلام الشعر العربي وعلماء النحو والفقه والحديث، منذ فجر الدولة الإسلامية، فيها عاش أعظم شعراء العربية طراً: المتنبي، وفيلسوف النحو ابن جني، وشمس الدنيا الإمام الشافعي، وغيرهم كثير.


محمود سامي البارودي.. رائد التجديد اللغوي

وكانت مساهمتها الأهم في قيادة عصر النهضة في الثقافة العربية من أوائل القرن التاسع عشر حتى بدايات القرن العشرين، بعقول أبنائها وبرحابة صدرها لكل من ضاق به صدر المحتل في بلاده.

ولا يمكن أن ننسى فضل الشيخ رفاعة رافع الطهطاوي الذي وضع الأساس العقلي للحداثة العربية بشجاعته الفكرية التي لم تتهيب اللقاء بالحضارات الأخرى، حيث كانت مدرسة الألسن أهم المنشآت الثقافية التي تستهدف اللحاق بركب الحضارة.

لا ننسى محمود سامي البارودي، رائد الإحياء الشعري، الذي كان له أفضل الأثر في إقالة عثرة اللغة العربية من خلال إبداعه ومن خلال مختاراته من الشعر العربي. بفضل هذا الرجل وأمثاله من الكبار دخلت اللغة العربية القرن العشرين قوية، وانطلق الفكر العربي على أيدي كوكبة لامعة من المصريين أثارت الجدل الفكري وحركت الراكد من العقول.

ومجمع اللغة العربية بالقاهرة الذي دخل عقده التاسع، لم يزل حصناً للغة وللقيم الثقافية التي تأسس عليها، وأهمها قيم الانفتاح. لم يشترط قانون المجمع عند إنشائه عام 1932ديناً معيناً لأعضائه أو جنسية محددة، اشترط فقط حب اللغة العربية والقدرة على المساهمة في رفعتها، يستوي في ذلك أبناء اللغة مع محبيها من الباحثين الأجانب.

هي، مرة أخرى، روح مصر القوية القادرة على القيادة وقبول التعدد وصياغته في سبيكة واحدة تحمل في تمازجها سر قوتها.

وما أحوجنا اليوم إلى مصر، وما أحرصنا على الحفاظ عليها كي تضطلع بأدوارها في صنع قواعد المجد بما فيها مجد اللغة العربية التي تواجه اليوم الكثير من التحديات، تزيد وتنقص في بلد أو آخر، في منطقة أو أخرى، حسب بعض الخصوصيات التي تفرضها الظروف الاقتصادية والاجتماعية في كل بلد عربي.

- 2 -

إن مجتمعنا في الخليج العربي يختلف في تكوينه الاجتماعي عن أي مجتمعات أخرى حيث يمثل المواطنون أقلية بالنسبة لعدد السكان، وبحكم ضرورات ومتطلبات اقتصادية فلن تجد هناك لغة أو ثقافة غير موجودة في هذا المجتمع مع تباين قوتها وتأثيرها وحجمها، كما أن مقتضيات العمل وبحكم سيطرة اللغة الإنجليزية جعل منها اللغة الأكثر تأثيراً واستعمالاً في جوانب عدة من جوانب الحياة كقطاع الأعمال والبنوك ووسائل الاتصال الاجتماعي والإعلام والأهم من كل ذلك التعليم. وكان لهذا كله تأثيره الكبير على اللغة العربية.

ومن بين الآثار المَرَضية للوفرة المالية في الخليج جاءت

> يختلف الخليج العربي في تكوينه الاجتماعي عن أية مجتمعات أخرى حيث يمثّل المواطنون أقلية بالنسبة لعدد السكان، وهذا له تأثيره الكبير على اللغة العربية



أحمد لطفي السيد

ظاهرة المربيات الأجنبيات والاعتماد عليهن حيث يتعاملن مع الطفل في فترة تكوُّن اللغة لديه. وبحكم الضرورة تم تشويه اللغة العربية بلغة هجينة تهدف تيسير الفهم والتعاون مع هؤلاء. وأصبح الأطفال هم الضحايا لهذه اللغة الهجينة التي أصبحت للأسف لغتهم أيضاً.

لاشك أن وجود الجاليات العربية وبالذات الجالية المصرية لكثرتها وقدراتها في دول الخليج العربية يجعل الكفة راجحة لتعزيز مكانة هذه اللغة، ولذلك يجب تعزيز وجود هذه الجاليات لتعزيز وضع اللغة العربية، فهي الرابط الأكبر بين الشعوب العربية. وضعفها يضعف الأمة وقوتها قوة للأمة.

ولكن الواقع الذي تفرضه العولمة على العرب جميعاً، وتفرضه الضرورات الاقتصادية على منطقة الخليج خصوصاً سيظل قائماً. ورغم أن جهوداً حثيثة وكبيرة تبذل لمواجهة هذه التحديات في بلدي وغيره من دول الخليج العربية يبقى هناك الكثير الذي يتعين علينا وبوسعنا أن نفعله.

- 3 -

لقد اتخذت الجمعية العامة للأمم المتحدة قراراً عام 1973 بإضافة العربية إلى اللغات الرسمية: الصينية، الفرنسية، الإسبانية، الروسية، والإنجليزية. وكان هذا إنجازاً تاريخياً للعرب بذلوا في سبيله جهوداً وأموالاً. وفي عام 1980 توّج هذا الإنجاز باعتماد العربية لغة رسمية في كل لجان وفروع الجمعية العامة، وفي عام 1982 أصبحت العربية لغة رسمية في مجلس الأمن.

وكان المندوبون العرب -وكنت منهم لمدة ست سنوات- حريصين على التمسك بتطبيق هذا الإنجاز والالتزام به في مداخلاتهم والتمسك بتوفير الوثائق بالعربية. وشيئاً فشيئاً بدأ كثير من العرب يتخلون عن هذا المكسب ولا يطالبون بتعميم العربية في الوثائق مما خلق حالة من التراخي أضعفت الإنجاز. ولازلت أتعامل مع هذا الأمر وأراقب تطوره لأنني عملت في الأمم المتحدة ومازلت رئيساً لمؤتمر الأونكتاد (مؤتمر الأمم المتحدة للتجارة والتنمية). وبوصفي مشاركاً في العلاقات الدولية لمست واقع التمسك بحضور اللغة العربية في المحافل الدولية، كما ألمس اليوم تراجعه.

وأحسب أن مجامع اللغة العربية ينبغي أن تضطلع بمسؤولية حث الحكومات على ضرورة تمسُّك مندوبيها باللغة العربية وإعادة إحياء الإنجاز التاريخي الذي حققته لغتنا وعدم التفريط فيه. وهذه المسؤولية لا تنفصل عن مسؤوليات مجامعنا اللغوية تجاه لغة الضاد على أرضها وبين متحدثيها.

- 4 -

من جهتها لم تدّخر دولة قطر جهداً في سبيل الحفاظ على اللغة العربية وتطويرها في التعليم والإعلام ومن خلال المبادرات المختلفة للنهوض بلغة الضاد، حيث تحرص دولة قطر على الالتزام باللغة العربية منذ الصفوف الأولى بالتعليم الإلزامي إلى الجامعة سواء على مستوى المنهج أو على مستوى الشرح وأداء المعلم في الفصل.

ولا يقتصر تدريس اللغة العربية في جامعة قطر على قسم اللغة العربية بشعبتيه (اللغة والأدب) فحسب، بل تعتمد الجامعة نظاماً يجعل اللغة العربية متطلباً إجبارياً على جميع


طه حسين

طلابها، وبموجب هذا الالتزام يدرس الطالب مقرراً أو مقررين في اللغة العربية بحسب الكلية، يركز أحدهما على مهارات التحدث والاستماع والقراءة، ويركز الثاني على مهارات الكتابة.

كما تعتمد الجامعة نظام التخصص الرئيسي والفرعي، ويتيح هذا النظام توسيع تدريس اللغة العربية من خلال إقبال عدد كبير من الطلاب عليها لغةً ثانيةً إلى جانب تخصصاتهم الأصلية.

وعلاوة على جهودها في تخريج الطالب القطري والعربي ملماً بلغته، خصصت جامعة قطر برنامجاً خاصاً لتعليم العربية لغير الناطقين بها، يهدف إلى تعزيز التفاهم مع الثقافات الأخرى وإتاحة الفرصة أمام الدارسين لفهم دور اللغة العربية في الحضارة الإنسانية.

بدأ هذا البرنامج عام 1986 بوصفه وحدة أكاديمية تابعة لقسم اللغة العربية، قبل أن يستقل في عام 2006 ويصبح تابعاً لعميد كلية الآداب والعلوم. ويوفر البرنامج بطاقة السفر والسكن والعلاج وبعض النفقات المالية، وقد تخرج فيه ستمئة طالب ينتمون إلى أكثر من خمسين جنسية، أتيح للمتفوقين منهم حضور مقررات قسم اللغة العربية وقسم الإعلام، وقسم العلوم الاجتماعية، وقسم الدعوة والثقافة الإسلامية في كلية الشريعة.

وكما في التعليم، تولي دولة قطر أهمية كبيرة للغة الإعلام المكتوب والمسموع والمرئي، وتسعى إلى تقليص استخدام العاميات إلى أقصى حد، ليس في الإعلام المحلي الموجّه للمواطن القطري فحسب، بل في الإعلام القومي الذي يخاطب المواطن العربي في كل مكان.

وتقوم شبكة الجزيرة بدور كبير في هذا المجال، من خلال قنواتها المختلفة، من قناة الأخبار الرئيسية إلى الجزيرة مباشر والوثائقية، بل والرياضية التي جعلت التعليق على المباريات بالفصحى مقبولاً، بل محبباً، مما أدخل العربية إلى قطاع كبير من الجمهور ارتبط طويلاً باللهجات المحلية، ولا ننسى هنا الدور الأكثر أهمية لقناتي الأطفال «الجزيرة» و«براعم» التي تصاحب أطفال العرب في بداية تعلمهم النطق، حيث يندهش الكثير من الآباء عندما يجدون أطفالهم يتحدثون الفصحى.

هذا الدور الذي تقوم به شبكة الجزيرة في مجال الإعلام المرئي حملته مجلة «الدوحة» في مجال الإعلام الثقافي المطبوع. وقد اضطلعت بدورها منذ عام 1969 وحتى العام 1986. حيث شكلت زاداً ثقافياً ولغوياً لجيل من العرب ارتبط بها. وقد عادت المجلة إلى الصدور منذ خمس سنوات لتستأنف دورها، صلة للوصل بين كتّاب العربية وقرّائها.

من بين الآثار المَرَضية للوفرة المالية في الخليج جاءت ظاهرة المربيات الأجنبيات وبحكم الضرورة تمَّ تشويه اللغة العربية بلغة هجينة أصبح الأطفال ضحاياها



شوقي ضيف

ومنذ يونيو/حزيران 2011 ارتأينا تدعيم رسالة المجلة باستعادة فكر الاستنارة العربي من خلال «كتاب الدوحة»، الذي يوزَّع مجاناً مع المجلة، وقدم حتى الآن عشرين كتاباً لعمالقة الفكر واللغة من أمثال طه حسين، والعقاد، ومحمد حسين هيكل، والكواكبي، وقد لمسنا من خلال استجابات القراء حجم إقبال الشباب على كتب هؤلاء الرواد.

وفي العام الماضي تم تأسيس «المنظمة العالمية للنهوض باللغة العربية» بمبادرة من سمو الشيخة موزا بنت ناصر حرم سمو الأمير، بناء على توصيات منتدى النهوض بالعربية الذي أقامته الدوحة في مايو/أيار 2012، وكان له أفضل الأثر بين المهتمين باللغة والثقافة العربيتين.

وقد تم إنشاء مجلس أمناء للمنظمة التي تتمتع باستقلال أمثالها من المنظمات العالمية بما يمكنها من تحقيق أهدافها. وتولي المؤسسة أهمية خاصة للتعاون بين المنظمة وبين المجامع اللغوية العربية.

وعلى رأس أولويات المنظمة الاهتمام بمناهج التعليم وتطويرها بكل ما يتطلبه ذلك من تعزيز إكساب الطالب العربية قبل المدرسة، إلى تطوير المناهج، إلى إعداد المعلم، إلى وضع معجم عربي يناسب الطالب، إلى استخدام التقنيات الحديثة في التعليم وبينها شبكة الإنترنت.

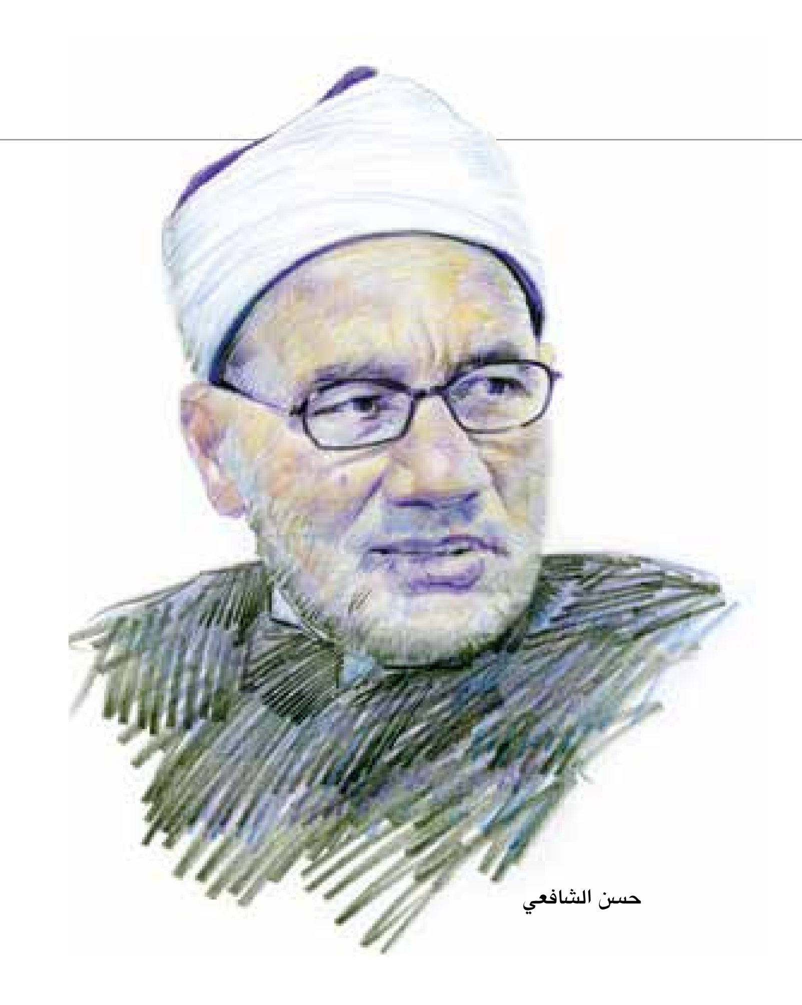
وفي مجال الإعلام تهدف المنظمة إلى تحفيز استخدام الفصحى في البرامج الإذاعية والتليفزيونية ووضع خطة لإنتاج برامج تساعد على تنوق العربية وبرامج تدريب للعاملين في مجالات الإعلام المختلفة، بالإضافة إلى دعم المشاريع البحثية ودعم مشاريع المعاجم الكبرى.

وتولي المنظمة أهمية خاصة للوسائل الحديثة كمحركات البحث على شبكة المعلومات الدولية، ودعم المحتوى العربي على الشبكة ودعم جهود الترجمة من وإلى العربية.

وفي هذا الإطار أيضاً جاءت مبادرة «إثراء» من معهد قطر لبحوث الحوسبة، لتعزيز المحتوى العربي الرقمي، من خلال خطوات عملية مثل دعم ويكيبيديا العربية والعمل على توفير قارئ إلكتروني وتطوير محرك بحث عربي.

هذا يوضح ما تحتله القضية من تفكير القيادة والمواطن في قطر، ولعلني أنوِّه في هذا المجال بدعوة شابة قطرية ليوم تغريد بالعربية على «تويتر» عام 2011، وقد لاقت الدعوة في حينها استجابة كبيرة بين الشابات والشباب العرب مما يؤكد وعيهم بأهمية لغتهم بوصفها أحد مكونات وجودهم في هذا العالم الذي يرفع العولمة شعاراً لكنه، محكوم بمختلف أنواع الحدود. وقد احتضنت قطر هذه

كان المندوبون العرب بالأمم المتحدة حريصين على التمسك بلغتهم، وشيئاً فشيئاً بدأ كثير من العرب يتخلون عن هذا المكسب ولا يطالبون بتعميم العربية في الوثائق الدولية



حسن الشافعي

الرسوم للفنان:
إسماعيل عزام

رؤساء المجمع

تأسس مجمع اللغة العربية في القاهرة بتاريخ 14 شعبان سنة 1351هـ الموافق 13 ديسمبر 1932م. وتوالى على رئاسته 7 من علماء اللغة، هم على التوالي:
- الأستاذ محمد توفيق رفعت (1934 - 1944)
- الأستاذ أحمد لطفي السيد (1945 -1963)
- الأستاذ الدكتور طه حسين (1963 - 1973)
- الأستاذ الدكتور إبراهيم مدكور (1974 - 1995)
- الأستاذ الدكتور شوقي ضيف (1996 -2005)
- الأستاذ الدكتور محمود حافظ (2005 -2011).
- الدكتور حسن عبد اللطيف الشافعي (2012- ...).

المبادرة الشبابية في لقاء نظمته الدوحة في نوفمبر من العام نفسه، ضمّ ثمانين شاباً وشابة من سفراء التغريد بالعربية، تحدثوا فيه عن طموحاتهم لزيادة المحتوى العربي في شبكات التواصل وتأسيس شبكات عربية.

هذه الطموحات الشابة، مهما كانت بساطتها إلا أن دلالتها كبيرة في التأكيد على أن الأجيال الشابة ليست أقل منا غيرة على اللغة العربية، وهذا من شأنه أن يقول لكم، أنتم حماة العربية، إن ما تفعلونه ليس صرخة في واد، وإن ما تحتاجه أمتنا اليوم هو المزيد من العمل لتجديد شبابٍ لغتنا لكي تكون قادرة على استخدام الوسائل الحديثة، بل إن هذه الوسائل ذاتها يمكن تسخيرها لخدمة اللغة العربية بما توفره من إمكانيات التواصل السريع والبحث.

- 5 -

لا شك في أننا جميعاً نستشعر التحديات المتعاظمة، ولا شك أن كل بلد عربي يبذل منفرداً جهوده للحفاظ على اللغة العربية بالإضافة إلى صور التعاون، وفي القلب منها جهود اتحاد المجامع العربية، وبعض المؤسسات الثقافية الوليدة مثل مؤسسة الفكر العربي.

لكن طبيعة العصر الذي نعيش فيه أصبحت مختلفة أشد الاختلاف. تضاعفت التحديات سواء من حيث مزاحمة اللغات الأخرى للعربية أو من حيث سرعة الاكتشافات والاختراعات العالمية التي تتطلب البحث عن معادل عربي لأسمائها كلما أمكن. ومن جهة أخرى وفرت وسائل التواصل الحديثة إمكانيات أفضل للتعاون بين المهتمين باللغة العربية مؤسسات وأفراداً.

- 6 -

أفكر ببعض المقترحات التي قد تكون مفيدة لتفعيل العمل العربي المشترك في مجال الحفاظ على اللغة العربية:

- ضرورة توسيع البنية الإدارية وتحديث المجامع العربية تكنولوجياً، والاستعانة فيها بالشباب القادرين على استخدام التكنولوجيا الحديثة لتحقيق التواصل السريع بين أعضاء المجامع ومؤسسات حماية اللغة، بحيث يكون التلاقي شبه يومي بين لجان المجامع المختلفة وليس موسمياً من خلال المؤتمرات.

- أن نضع بين طموحاتنا كذلك زيادة انفتاح مجامع اللغة على المعلمين والإعلاميين من خلال الورش التربوية ودورات اللغة، على غرار ما تفعل المراكز الأجنبية المعتمدة في بلادنا. وأقترح في هذا الصدد إنشاء بوابة للغة العربية على شبكة الإنترنت، ينشر عليها إنتاج المجامع وأنشطتها يوماً بيوم مثل كل المواقع الثقافية، ويمكن للموقع أن يكون تفاعلياً مع القراء، بحيث يجتذب الأجيال الجديدة، بالإضافة إلى إمكانيات تحميل المعاجم والبحوث العلمية.

- إنتاج برامج مصورة لتعليم اللغة تُبثّ على بعض القنوات العربية وتوضع على البوابة الإلكترونية للمجامع العربية، وتتضمن إمكانيات التفاعل وتدريبات النطق، وقد قطعت اللغات الأخرى أشواطاً في هذا المجال.

- وأخيراً، إيلاء اللغة العربية في دول الخليج أهمية خاصة، نظراً لطبيعة التحديات التي تواجهها.

* المقال مجتزأ من محاضرة الكاتب أمام مجمع اللغة العربية بالقاهرة.

المعرض الدولي للنشر والكتاب بالدار البيضاء

حضر الكتّاب وغاب القرّاء

الدار البيضاء - خاص بالدوحة

في الوقت الذي أطلقت فيه وزارة الثقافة المغربية برنامجها الوطني لتنشيط المراكز الثقافية تحت شعار «لنَعش المغرب الثقافي»، كان المعرض الدولي للكتاب والنشر بالدار البيضاء (29 مارس/آذار - 7 إبريل/نيسان 2013) يسدل الستار على دورة استثنائية لم تحقق النجاح المأمول، خصوصاً أن رهان تغيير تاريخ انعقاد المعرض (المعتاد تنظيمه سنوياً شهر فبراير/شباط)، يضاف إلى اعتذار تركيا عن حضور فعاليات الدورة كضيف شرف، ليتم تعويضها بليبيا، والتي حضرت بوفد ثقافي مهم. وحسب حسن الوزاني، مدير مديريات الكتاب بالوزارة، فإن الموعد ليس «نهائياً»، مما يعني احتمال عودة الوزارة، السنة القادمة، إلى موعد المعرض السابق، وهو ما يؤشر إلى طبيعة التدبير الثقافي اليوم والذي طالما عبَّر الكتّاب والفاعلون والمثقفون عن ضرورة تغيير هذه المنظومة التي أمست لا تواكب التحولات الهيكلية والعميقة التي يشهدها العالم. وذهب أحد الناشرين المغاربة (محمد مرادي، مدير دار التوحيدي) إلى اعتبار هذه الدورة الأخيرة من المعرض فاشلة، وزادت شكوى بعض العارضين ممن التقيناهم في ردهات المعرض من سوداوية الصورة خصوصاً عندما نواجه بلغة الأرقام والمبيعات، فقد ساهم تردّي الطقس في تراجع روّاد المعرض، كما إن البرنامج الثقافي الموازي غابت عنه الأسماء المهمة، رغم أن الوزارة خلقت تقليداً لافتاً من خلال التنسيق بين معرضي الإسكندرية والدار البيضاء وإعلان التوأمة بين المعرضين، حيث اتفق الطرفان على شعار «الدار البيضاء.. الإسكندرية.. رايح جاي» و«الإسكندرية.. الدار البيضاء رايح جاي»، وتم التنسيق بين مكتبة الإسكندرية ووزارة الثقافة المغربية لاستضافة أنشطة ثقافية داخل فعاليات المعرضين.

وسبق أن أعرب العديد من الكتاب المغاربة عن تخوفهم من إقدام وزارة الثقافة المغربية على تعديل تاريخ انعقاد المعرض الدولي للنشر والكتاب بالدار البيضاء، ومردّ التخوف هو أن يشكل التعديل ضربة «لدولية المعرض» ضمن أجندة المعارض الدولية، كما ظل بلاغ وزارة الثقافة مبهماً في الإشارة إلى الأسباب الحقيقية للتأجيل، إذ إن الحديث عن تعديل تاريخ تنظيم الدورة التاسعة عشر للمعرض علّل «بمسار تعديل جائزة المغرب للكتاب، حرصاً على فتح الجائزة أمام المؤلفات المكتوبة بالأمازيغية والحسانية.. إلى جانب «الموازنة المالية».. وهي تبريرات اتُّخذت تحت ضغط خلفيات تنظيمية ومالية أخرى تهمّ سياسة وزارة الثقافة.

جوائز الكتاب

وقد أعلنت وزارة الثقافة عقب انتهاء أشغال لجان القراءة والمداولة والتحكيم، النتائج النهائية لجائزة المغرب للكتاب، والتي توّجت الشاعر محمد السرغيني، بجائزة الشعر، عن ديوانه «تحت الأنقاض فوق الأنقاض». وفاز بجائزة الحكي والسرد الشاعر والمترجم محمود عبد الغني عن روايته «الهدية الأخيرة»، أما جائزة الترجمة فذهبت إلى الباحث عبد السلام الشدادي عن ترجمته إلى الفرنسية «كتاب العبر» الجزء الثاني، لصاحبه عبد الرحمن بن خلدون، وبخصوص جائزة العلوم الإنسانية فتوّجت مناصفة كلاً



احتمال العودة إلى موعد المعرض السابق

من الأستاذين محمد أوبحلي وعادل حدجامي، الأول عن كتابه «اليد والمعجن: طعام القمح وألوان الطبخ بالغرب الإسلامي في العصر الوسيط» (بالفرنسية)، والثاني عن كتابه «فلسفة جيل دولوز: عن الوجود والاختلاف». وبالنسبة لجائزة العلوم الاجتماعية، ففاز بها الباحث عبد الله ساعف عن كتابه «سنة متميزة» (بالفرنسية)، أما جائزة الدراسات الأدبية واللغوية والفنية، ففاز بها الباحث محمد المدلاوي المنبهي عن كتابه «رفع الحجاب عن مغمور الثقافة والآداب/ مع صياغة لعروضي الأمازيغية والملحون». هذا وقد تشكلت لجان القراءة والمداولة والتحكيم طبق المرسوم المنظّم للجائزة، متكونة من ست لجان، تضم كل منها خمسة من الأساتذة المختصين حسب المجالات، برئاسة الأستاذ مبارك ربيع.

لقد التأمت الدورة الحالية للمعرض الدولي للكتاب بالدار البيضاء تحت عنوان كبير دال هو «لنَعش المغرب الثقافي» في الوقت الذي َسبق للوزارة الوصية أن أعلنت عن مجموعة من الورشات الكبرى بهدف تحويل الثقافة إلى «رافعة أساسية لتحديات المغرب الراهن، وجعل المواطن المغربي في صلب هذه الحركية». واستقبلت الدورة في آخر لحظة ليبيا كضيف شرف ، وشارك في نسخة السنة الحالية 47 بلداً، وبلغ عدد العارضين المباشرين 260 وغير المباشرين 560. فيما بلغ عدد المؤسسات المهنية والثقافية المغربية المشاركة 47 دار نشر، و16 جمعية و11 مركزاً ومؤسسة، و4 وزارات، و4 موزعين، و3 جامعات وكلّيات، بالإضافة إلى 10 سفارات و9 مراكز ثقافية. وحاولت البرمجة الثقافية أن تجيب عن جزء من تحديات ورهانات المعرض، بتنظيم حوالي 120 نشاطاً ثقافياً بمعدل 12 نشاطاً في اليوم موزّعة على ثلاثة فضاءات، وتتضمن موائد مستديرة ومحاضرات وندوات موضوعاتية وقراءات وتوقيعات إصدارات جديدة، حيث راهنت الوزارة الوصية «في خطوطها الناظمة على تحقيق انعكاس وفيّ للمشهد الثقافي الوطني، عبر استضافة الأسماء



شارك في النسخة الحالية «47» بلداً



الثقافية المغربية الوازنة، دون إغفال للأصوات الجديدة..».

وتمثلت المشاركة الثقافية الليبية في أربع ندوات: الأصوات النسائية في الحياة الأدبية الليبية، ثقافة الطفل، والعلاقات التاريخية المغاربية، اللغات والدوارج المغاربية. إلى جانب ست محاضرات موضوعاتية تمحورت حول الترجمة، الإعلام، المسرح، تراث النوبة، الشعر الليبي المعاصر، ومجتمع المعرفة المغاربي، إضافة إلى ثلاث أمسيات شعرية، وأمسية قصصية، مع عرض أعمال تشكيلية لفنانات وفنانين ليبيين. وتمثلت أبرز الفعاليات المبرمجة في فضاء مكتبة الإسكندرية في استضافة المفكر المغربي عبد الله ساعف كباحث مقيم، وتنظيم ندوتين مشتركتين حول «الرحلات المغربية: الإسكندرية معبراً وموئلاً» شارك فيها شعيب حليفي (المغرب)، وسعد القرش وحسين حمودة من مصر، مع تقديم كتاب «عتبات الشوق: من مشاهدات الرحالين المغاربة إلى الإسكندرية والقاهرة» الذي أعده شعيب حليفي. فيما انعقدت الندوة الثانية حول موضوع «مصريّو المغرب» وشارك فيها كل من محمد مزين (المغرب)، وسحر عبد العزيز سالم (مصر)، إضافة إلى تقديم كتاب «نجيب محفوظ في النقد المغربي» من طرف زهور كرام والباحث المصري محمد الضبع. كما تمّ عقد لقاء مع الجمهور المصري حول بعض التجارب الأدبية المغربية، مع إصدار ثلاثة كتب بالمناسبة.

عموماً توزعت فعاليات البرنامج الثقافي على محاور أساسية لعل أبرزها لقاءات مع الفائزين بجوائز المغرب للكتاب، كما شكل حفل توزيع جائزة الأركانة أحد أهم الفقرات اللافتة، وقد دأب بيت الشعر في المغرب على تخصيص جائزة الأركانة العالمية للشعر كل سنة لشاعر ينتمي لإحدى جغرافيات العالم، وقد احتضنت قاعة الصديق بلعربي احتفالية شعرية وفنية تَسلّم خلالها الشاعر الإسباني الشهير أنطونيو غامونيدا الجائزة نفسها، وأحيت الأمسية الفنانة القديرة سميرة القادري، رفقة فرقتها الموسيقية «أرابيسك».

الجزائر

قنوات خاصة بمقاييس عامة



التلفزيونات الخاصة في الجزائر .. حالة انتظار

الجزائر: نوّارة لحرش

مسوَّدة مشروع قانون السمعي البصري، في الجزائر، ما تزال تثير كثيراً من النقاشات في الداخل والخارج، فبعد هيمنة السلطة خمسين سنة على التليفزيون، سمحت، مطلع 2011 (تزامناً مع بدايات الربيع العربي) لبعض الخواص بفتح قنوات خاصة، قبل أن تفرض عليهم جملة من الإجراءات والقوانين، التي اعتبروها مجحفة، ولا تخدم مجال حريات التعبير في البلد. القنوات الموجودة حالياً (عددها أربعة) ظلت تشتغل سنة كاملة بدون ترخيص، وتبثّ برامجها من الخارج (من الأردن تحديداً)، بسبب مماطلة الحكومة في المصادقة على قانون السمعي البصري (المنتظر المصادقة عليه رسمياً في الأسابيع القادمة) واستمرار هيمنة التليفزيون الرسمي على المشهد الإعلامي في الجزائر. وبهذا الخصوص، يقول الإعلامي محمد بغداد: «إن الرهان الاستراتيجي للتجربة الإعلامية الجزائرية، لا يكمن في تداول عبارات انتهى وقتها، مثل فتح أو غلق مجال السمعي البصري، ولكن الرهان يكمن في كيفية الإجابة عن الأسئلة الكبرى، والمتمثلة في نوعية الرسالة الإعلامية الفضائية، التي ستنتجها المؤسسات الإعلامية الجديدة، وقبلها الثقافة الإعلامية التي سندخل من خلالها إلى هذا العالم». ويضيف صاحب برنامج (ضيف الثالثة) على الفضائية الجزائرية الثالثة: «إن إدارة العملية الإعلامية، تحتاج إلى أهداف واضحة، واستراتيجيات ذكية، وذهنيات متنورة، حتى يمكن للمؤسسات الإعلامية أن تكون إضافة نوعية في التجربة الإعلامية الجزائرية، واستمراراً للإنجازات النوعية، التي تحققت، وفي نفس الوقت، أن تكون اليد التي تأخذ بالمجتمع، وترفعه إلى مستويات أرقى وعوالم أفضل». وعن مستوى أداء هذه القنوات ومستقبل قطاع السمعي البصري، يضيف: «طبيعي أن يكون أداء هذه القنوات محلّ نقاش وجدل اجتماعي، ولكنها في بداية الطريق، ويمكن أن تحسّن أداءها في المستقبل بفضل المنافسة». مختتماً تصريحه لـ«الدوحة»: «طبعاً أنا متفائل، سواء تحسنت هذه القنوات أو جاءت قنوات أخرى». من جهته يقول إبراهيم قار علي (إعلامي وبرلماني سابق): «كثيراً ما نؤرخ للانفتاح السياسي والإعلامي في الجزائر بأحداث 5 أكتوبر 1988 والتي جاءت بالدستور الجديد الذي يقرّ التعددية الحزبية والذي ترتّب عنه قانون آخر للإعلام ينص على التعددية الإعلامية. وبالفعل فقد دخلت الجزائر عهداً جديداً فتعددت المنابر السياسية والإعلامية من أحزاب وجرائد»، موضحاً: «كان من المفروض أن يفتح المجال السمعي البصري بالموازاة مع الجرائد الورقية المكتوبة، مثلما ينص على ذلك قانون الإعلام، غير أن الأحداث الأمنية التي عرفتها الجزائر في مطلع التسعينيات أجهضت التجربة الإعلامية بمقتضى مراسيم حالة الطوارئ». وعن القنوات الجديدة التي ظهرت بسرعة يعلّق المتحدث نفسه: «إنني لا أعتقد أن القنوات التليفزيونية الخاصة أو شبه الجزائرية سوف تكسر هيمنة التليفزيون العمومي، بل إني أراها قد كرّست هيمنة أخرى أكثر سوءاً من هيمنة التليفزيون الرسمي، وهذه القنوات في الحقيقة ليست سوى جرائد ورقية أصبحت تطلّ علينا عبر القنوات الفضائية بعدما انتقلت الفوضى من الصحافة المكتوبة إلى المجال السمعي - البصري، وذلك ما كنا نحذّر منه منذ البداية!».

من جانبها تقول الإعلامية زهية منصر: «إن السلطة في الجزائر غير جادة في فتح قطاع السمعي - البصري، لأن قراراً بهذا الحجم يتطلب دراسة معمقة وإعداداً مسبقاً لتكييف المنظومة القانونية، وكذا تكوين الكفاءات البشرية القادرة على رفع التحدي. خاصة وأن المشاهد الجزائري يتعرض يومياً لسيْل من الأخبار والمعلومات القادمة من القنوات العامة والمتخصصة الأجنبية والعربية، وبالتالي، لكسب الرهان يجب رفع سقف المنافسة». وتضيف: «لا أعتقد، مع احترامي للجميع أن القنوات الموجودة اليوم، أنها قادرة على رفع هذا التحدي، فهي لا ترقى لتكون –قنوات- بالمفهوم الاحترافي للسمعي - البصري. وأعتقد أيضاً أن السلطة من مصلحتها منح الاعتماد لمثل هكذا قنوات حتى تضمن أنها لن تتعرض للانتقاد، وتشتري صمت الإعلام». وتختتم منصر: «تأخر السلطة في الإفراج عن قانون السمعي - البصري يعني أننا لم نحسم بعد في الفلسفة التي تنتهجها في هذا القطاع، وهي تبحث عن فتوى تبيح زواج المصلحة بين المال الفاسد والسياسية العرجاء». وأمام هذا الوضع، من الانتقادات المتبادلة، ومن أخذ وردّ، بين الإعلاميين من جهة، وممثلي السلطة من جهة أخرى، يبقى قطاع السمعي البصري في الجزائر، ينتظر ميلاداً حقيقياً له، وتحرراً كاملاً من منظومة الرقابة التي تفرضها عليه الجهات الرسمية.

عبد العزيز مريد

نضال، رسوم وأشباح

سعيد خطيبي

برحيل عبد العزيز مريد، تفقد المغرب كاتباً متبصراً، رساماً مشاكساً، مبدعاً مؤسساً لفن الكوميكس، ومناضلاً ملتزماً، لطالما ارتبط اسمه بالتجديد وبالدفاع عن لغة الهامش.

أعمال عبد العزيز مريد (1949 - أبريل 2013) الفنية تعبر على مرحلة مهمة من بدايات الشريط المرسوم، في المغرب العربي إجمالاً، والمملكة المغربية تحديداً، فقد اشتهر الراحل، بعديد من الأعمال المصورة، المنشورة في صحف وفي كتب مستقلة، أهمها «نجوع جيداً الجرذان» (منشورات باريس – ميديتيراني 2001)، التي حكى فيها تجربة عشر سنوات من السجن، فرغم ما عرفه من رقابة وتضييق ومحاولات متكررة لكتم صوته، عشرية السبعينيات ثم الثمانينيات، بسبب نشاطه السياسي وعمله النضالي الحثيث ضمن ما كان يعرف بـ «حركة 23 مارس/آذار» المعارضة ذات التوجه اليساري الراديكالي، لم يتوقف عبد العزيز مريد عن التعبير عن رأيه والدفاع عن مواقفه المعارضة للسياسة العامة في البلد، كتابة ورسماً، وراح يؤرخ ليوميات المغاربة في رسوم كاريكاتورية، أشرطة مرسومة وفي كتابة نصوص قصيرة عن حياة الهامش ومعاناة الشريحة الأوسع من أبناء الشعب.

في شريط «نُجوّع جيدا الجردان» تختلط السخرية السوداء بالدراما الإنسانية في رسم ملامح حياة مضطربة لمناضل مغربي أراد أن يرى بلده ينتقل نحو الأفضل فوجد نفسه مداناً باثنتين وعشرين سنة سجناً (قضى منها عشر سنوات)، داخل زنزانة بدرب مولاي الشريف بالدار البيضاء، ثم في سجن القنيطرة، حيث حكى الراحل في الشريط نفسه عن العزلة، التعذيب، الإضراب عن الطعام، الإهانات المستمرة التي كان يتعرض لها، وتداعيات الحقبة السوداء وسنوات الرصاص، أيام حكم العاهل المغربي الأسبق الحسن الثاني، حيث يتجاوز الواقع الخيال. عبدالعزيز مريد كتب ورسم كثيراً عن مسقط رأسه بالدار البيضاء، خصوصاً في روايته المصورة «الحلاق» (منشورات ميلود نويغا، 2005)، والتي يحكي فيها ظاهرياً الحياة اليومية في حي شعبي بكازابلانكا، بعيون حلاق شاب، سنوات الستينيات، وباطنياً، بدايات التضييق السياسي وتوسع المنطق البوليسي المفروض على الحياة العادية للمواطن، أما آخر أعماله فتمثلت في اقتباس رواية «الخبز الحافي» للكاتب المغربي الشهير محمد شكري في شريط مرسوم، إلى جانب ذلك فقد عمل الراحل في الصحافة والتدريس في مدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء.

صحيح أن عبد العزيز مريد قد رحل وتوقف عن الرسم وعن تمرير رسائله الثقافية والسياسية، لكن إرثه الفني والنضالي كفيل بأن يضمن له حياة ثانية على واجهة المشهد الثقافي في المغرب، فأشرطته المرسومة ليست تخاطب المراهقين فقط، بل الكبار أيضاً، لما تتضمنه من شحنة سياسية وعمق يتطلب وعياً فكرياً معيناً، فقد وجد مريد في الكوميكس واسطة مهمة للتعبير عن رأيه بنبرة ساخرة، بصور متحركة ونصوص قصيرة ومكثفة، خلطة جعلت منه عملة إبداعية مهمة، وصوتاً مكرساً في كشف المستور، حيث ظل طويلاً مدافعاً عن القناعات نفسها، وملتزماً بطرقه الفنية الثابتة، فعبد العزيز مريد لم يقم فقط باستيراد فن الأشرطة المرسومة، والذي يعتبر فناً غريباً بامتياز، بل قام بتوطينه عربياً، ومنحه نفساً محلياً وإيقاعاً يتماشى مع الحياة العربية اليومية، وظل يعرفه دائماً باعتباره «رسالة محبة وإنسانية».



مريد قام بتوطين فن الكوميكس عربيا



ريهانا



بسي

«موازين».. على صفيح ساخن

الرباط - عبدالحق ميفراني

يعيش المغرب، نهاية الشهر الجاري(24 مايو - 1يونيو)، على إيقاع «مهرجان موازين»، الذي يحظى برعاية رسمية، ويعرف سنوياً جدلاً شعبياً، بسبب ميزانيته المرتفعة، وإقدامه على دفع عقود ضخمة لاستضافة نجوم الغناء في العالم، من المغني الكوري بسي إلى جورج بينسون وكينغ كول، إضافة إلى ثلة من الوجوه الفنية من العالم العربي وأوروبا وبقية دول العالم، حيث تحول المهرجان نفسه، في السنوات الماضية، إلى حلبة صراع أساسية، بين معارضين يرونه مهرجاناً لإهدار المال العام، ومساندين، تتقدمهم جمعية مهرجان ثقافات (الجهة المنظمة) التي تدافع عنه باعتباره مناسبة هامة تعكس صورة «المغرب المتعدد والمنفتح على ثقافات العالم».

ويبدو أن المهرجان قد استفاد من الوضع السياسي الجديد والذي دفع باتجاه تحمل حزب العدالة والتنمية (الإسلامي) رئاسة الحكومة، وهو حزب خاض، في السابق، حرباً شرسة ضد المهرجان بفعل أن بعض المحيطين به قريبون من «ديوان» القصر الملكي، وهو ما حول «موازين» حينها إلى حلبة صراع بين الإسلاميين والدولة، أما اليوم فتحول كل شيء، وأصبح الحزب يقود الحكومة الجديدة، والمهرجان لم يتوقف عن استدعاء النجوم وإعلان الأرقام الخيالية في تعاقدات أصبحت «تلهب» حتى بعض النجوم الكبار، حسبما أسر لنا أحد المنظمين، وهو ما يتجه إلى جعل مهرجان «موازين» من أهم المهرجانات الموسيقية العالمية.

وسبق لحركة 20 فبراير أن خاضت أيضاً عديد المعارك من أجل إيقافه، فالحركة ليست ضد الفن أو الموسيقى، بقدر ما ترى في الأرقام المعلنة لتعاقدات المهرجان مع الموسيقيين أرقاماً مبالغاً فيها. وذلك إلى جانب قرب رموز الهيئة المنظمة من الدولة، وهما وجهان لعملة واحدة، وهو ما يؤشر على خلل بنيوي دفع الحركة أكثر من مرة إلى إعلان وقفات احتجاجية أمام منصات الحفلات، والتنديد مرات بسوء التنظيم، ف«موازين» يحظى بمتابعة جماهيرية غير مسبوقة، وهو ما أدى في إحدى دوراته إلى تساقط الجمهور في مدخل إحدى المنصات الرئيسية، الحادث الذي خلف إصابات بليغة، وظن الجميع حينها أن المهرجان سيتوقف لكنه تواصل بإصرار.

وفيما تستمر حركة الفيسبوك الداعية لمقاطعته والاحتجاج على تنظيمه، أعلنت جمعية مغرب الثقافات عن «أطباق» الدورة الجديدة الثانية عشرة، التي ستتضمن فقراتها استضافة المغني الكوري «بسي»، صاحب أغنية «غونغنام ستايل»، التي تخطت مشاهدتها حاجز الملياري شخص على موقع اليوتوب، إلى جانب العديد من المشاهير، نذكر منهم المغني الإسباني إنريكيه إغليسياس، كما سينظم احتفاء خاص بعازف القيثار الشهير وموسيقى الجاز الأميركي جورج بينسون والذي سيحيي حفلاً بمسرح الوطني محمد الخامس بالرباط. وتفتتح النجمة الأميركية ريهانا، فعاليات النسخة الثانية عشرة من المهرجان، وتنهي مواطنتها «بيونسيه» حفل الاختتام، كما تشارك في الفعاليات مجموعة «الراب» الفرنسية الشهيرة «سيكسيون داسو»، إلى جانب عدد من نجوم الغناء العربي والافريقي والمغربي، كالفنانة السورية أصالة، والفنان اللبناني عاصي الحلاني، والمصري تامر حسني، والفرقة المالية الشهيرة تيناريوان. كما أعلنت جمعية الجهة المنظمة دائماً عن مشاركة مجموعة من الفنانين المغاربيين، وعلى رأسهم عميد الأغنية المغربية، الفنان عبد الوهاب الدكالي، إلى جانب الفنان التونسي لطفي بوشناق، ويحيي أمير الراي، الجزائري الشاب مامي حفلاً غنائياً في إطار فعاليات المهرجان الثاني عشر. فعلى امتداد تسعة أيام ستتواصل فعاليات «موازين، إيقاعات العالم» والذي ينتظم هذه السنة تحت شعار «في قلب عالم متغير»، وفي فترة يعيش فيها المغرب على إيقاع احتقان اجتماعي تؤججه توقعات الاقتصاد الوطني المتراجعة وسياسة التقشف المعلنة.

المنتدى الاجتماعي العالمي
احتفاء بتونس الثورة

تونس- عبد المجيد دقنيش

بتحدٍّ كبير استقبلت تونس فعاليات الدورة الثالثة عشر للمنتدى الاجتماعي العالمي (26 - 30 مارس/آذار 2013)، واستضافت 120 ممثلاً عن دول عربية وإقليمية، وألف ورشة عمل في شتى المجالات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية.

وتعتبر هذه الدورة الجديدة من المنتدى أو (الفوروم)، الذي ينظم لأول مرة في دولة عربية احتفاء خاصاً بالثورة التونسية وبالثورات العربية.

والسؤال الأهم الذي يُطرَح هو: ما الفائدة المرجوّة من هذا المنتدى الضخم والوضع لم يستقر بعد؟ وما هي أهم الإيجابيات والتحولات التي يمكن أن يأتي بها الفوروم الاجتماعي العالمي؟

«الفوائد كبيرة والإيجابيات لا تحصى ولا تُعَدّ». هذا ما يؤكده عبد الرحمان الهذيلي المنسق العام للفوروم وكاتب عام الرابطة التونسية للدفاع عن حقوق الإنسان، حيث يقول : «أعتقد أن انعقاد مثل هذا الملتقى المهم في هذا الظرف الثوري الذي تمر به البلاد هو تحدّ كبير لتونس الثورة، خاصة أن المشاركة فيه كانت مفتوحة لكل الحزازيات الفكرية والسياسية ولكل الفاعلين الاجتماعيين، والمجتمع المدني، وكانت هذه فرصة لالتقاء كل هذه الأطياف من التونسيين الذين لا تتوافر لهم فرصة الالتقاء جنباً إلى جنب كل يوم. وقد كان لهذا المنتدى انعكاسات أخرى خارجية اقتصادية وخاصة فيما يخص صورة البلاد في الإعلام الخارجي وتغييرها على أساس أنها كانت صورة قاتمة وسلبية ملتصقة بالعنف وبالإرهاب.

برنامج المنتدى تناول عديد القضايا، حيث ضمّ أكثر من ألف ورشة، وتدارس قضايا اجتماعية وسياسية، مثل الإسلام السياسي، والحركات الجهادية، والعنف المتصاعد، وقضية سورية، وقضية الصحراء بالمغرب. وقد جاء تقييم المجلس الاجتماعي العالمي لهذه الدورة إيجابياً، حيث صرح أن دورة تونس تعتبر من أكثر ثلاث دورات نجاحاً خلال كل دورات المنتدى، ورغم هذا التقييم الخارجي لابد من تقييم داخلي تونسي وعلى مستوى منظمات المجتمع المدني كي نعرف كل الانعكاسات والتأثيرات القريبة والبعيدة على المجتمع التونسي بكل أطيافه وفي كل مجالاته». ويضيف عبدالرحمن الهذيلي: «ما لمسناه كلجنة منظمة خلال كل أيام هذا الفوروم هو الاستبشار الكبير والترحيب الذي وجدناه من قبل كل فئات المجتمع، وهذا من طبيعة التونسي الذي يحب الانفتاح على الثقافات والحضارات الأخرى، ولذلك رأيناه يندمج بسرعة وينخرط في الحوار والنقاش مع كل الضيوف رغم تنوع ثقافاتهم وانتماءاتهم وبلدانهم، وهذا يحسب لهذا المنتدى الذي شجّع على مثل هذا الحوار وهذا النقاش. ويكفي أن أذكر أن أكثر من 900 شاب متطوع ساهموا في إنجاح المنتدى وإعطاء صورة إيجابية عن تونس وثورتها».

وفيما يخص التحولات التي يمكن أن تحملها هذه التظاهرة للمناطق الداخلية في تونس يؤكد المتحدث نفسه: «بالنسبة إلى مسألة إمكانية انعقاد هذا الفوروم في المناطق الداخلية حيث انطلقت الشرارة الأولى للثورة، فكّرنا مع المجلس الاجتماعي العالمي وتدارسنا الأمر في مرحلة التحضير لإمكانية تطبيقه في منطقة الحوض المنجمي أو قفصة أو القصرين أو سيدي بوزيد، ولكن وجدنا أن البنى التحتية من طرقات ونقل وسكن وتوفير الأكل.. كل ذلك لا يسمح لإقامة هذا الفوروم في المناطق الداخلية، ومع ذلك أصرت لجنة التنظيم على أن تكون قضايا هذه المناطق ذات أولوية في الورشات، ووقع تخصيص حافلات لنقل كل من يرغب في المشاركة في هذا المنتدى من المناطق الداخلية، وفعلاً كان الحضور كثيفاً من منظمات المجتمع المدني الداخلية وكذلك من المواطنين الذين ساهموا مساهمة فعالة في أغلب الورشات والنقاشات وعرفوا بقضاياهم وانشغالاتهم بضيوف المنتدى والمنظمات الدولية المشاركة، وهذا سيعود بالفائدة عليهم وعلى هذه المنظمات التي تتبنى مثل هذه القضايا وتحرص على التعريف بها دولياً».



المدونة والناشطة لينا بن مهني

ومن هذا الموقف والرأي لطرف رسمي من لجنة التنظيم في المنتدى أردنا أن ننتقل إلى رأي مستقل ويرى الأمور من الخارج، فاتجهنا إلى الناشطة والمدوّنة المعروفة لينا بن مهني التي قالت: «رغم أني لم أشارك بصفة رسمية، ورغم أن اللجنة المنظمة طلبت مني تنظيم ورشة، ولكن لضيق الوقت لم أستطع الاستجابة لهذا الطلب وتحمّل مسؤولية لا أستطيع إتمامها، ولكن رغم ذلك كله حضرت عديد الأنشطة وخاصة المسيرة الحاشدة والكبرى التي انتظمت يوم الافتتاح من ساحة (14 جانفي) حتى المنزه، وكانت فرصة لألتقي وأتحدث مع الكثير من الناس والضيوف. وحضرت أيضاً في باقي الأيام في ورشات تعنيني مباشرة وتهتم بقضايا حساسة ومهمة كقضية المرأة والحريات بصفة عامة والمشاكل الاقتصادية. حقيقة بالنسبة إليّ الفوروم مهم جداً أنه صار في تونس بالرغم من بعض الانتقادات، ولكنه يبقى فرصة مهمة لتونس والتونسيين لكي ينفتحوا على العالم».



موسم الفضائح



فجأة تحوّلت الصحف في الجزائر إلى موضوع نكت وسخرية في المقاهي وعلى صفحات مواقع التواصل الاجتماعي. ففي الأسابيع القليلة الماضية، اشتركت غالبية الجرائد اليومية في تكريس افتتاحيتها لقضايا الفساد التي انتشرت بسرعة، مثل قضية سوناطراك، قضية الطريق السيّار شرق- غرب، قضية رئيس اتحادية كرة القدم وغيرها، لدرجة أن المواطن صار لا يجد ما يقرأه عدا فضائح الاحتيال وتبيض الأموال التي تنشر يومياً. كثير من الصحف اشتركت فيما بينها في العناوين وفي المواضيع التي تنشرها، إلى درجة التطابق أحياناً. حالة لم يجد لها البعض مبرراً، خصوصاً أن البلد يعيش كثيراً من القضايا المهمة الأخرى، والتي يحاول بعض الإعلاميين التغطية عليها، مثل قضية التحضير السياسي لترشيح الرئيس الحالي عبد العزيز بوتفليقة لعهدة رئاسية رابعة.

حزب مارك زيكربارغ



كشفت، مؤخراً، صحيفة «وال ستريت جورنال» الأميركية نوايا مارك زيكربارغ (مؤسس الفيسبوك) السياسية، وأشارت الصحيفة نفسها إلى أن المعني ينوي خلال الأشهر القليلة القادمة تكوين، رفقة زميله الأسبق هارفرد جوي غرين، جبهة ضغط سياسية تحمل اسم (fwb.us)، والتدخل لدى الحكومة الأميركية لإعادة النظر في قانون الهجرة، وتسهيل شروط الحصول على حق المواطنة للأجانب، وكذا المساهمة في مشروع الإصلاح التربوي، والحث على تقديم إعانات أكبر لقطاع البحث العلمي.

وبحسب الصحيفة نفسها فإن مارك زيكربارغ (28 سنة) سيعلن، قريباً، عن تأسيس الجماعة السياسية، بعدما تلقّى وعوداً باستلام دعم مادي من طرف شركات اقتصادية هامة، تتجاوز قيمته سقف الخمسين مليون دولار. والسؤال الذي يطرح حالياً: ما هو التوجه السياسي الذي سيتخذه مؤسس الفيسبوك؟ جمهوري أم ديموقراطي؟



أحمد النور ممنوع

أقدم جهاز الأمن الوطني، في الخرطوم، مطلع الشهر الماضي، على منع الصحافي أحمد النور، من ممارسة مهامه كرئيس للتحرير بصحيفة «الصحافة»، مهدداً، في الوقت نفسه، بمصادرة الصحيفة، في حال مواصلة المعني نفسه تولّي منصب رئاسة التحرير. وشجبت كثير من الهيئات الحقوقية القرار، واعتبرته تعسفاً، خصوصاً أنه يأتي في وقت أعلنت فيه الحكومة والرئيس عمر البشير التزامهما بالحوار مع المعارضة ورفع سقف الحريات.



محاكمة مبارك بين سخرية المصريين وتعاطفهم

سامية بكري

ما بين محاكمة مبارك الأولى التي بدأت وقائعها في أغسطس 2011، وما دار في جلسة محاكمته الأخيرة التي جرت يوم 13 إبريل 2013 فرق ما بين السماء والأرض. في المرة الأولى ظهر مبارك بمشهد الديكتاتور المخلوع المنهزم، في المرة الأخيرة ظهر في دور الضحية البريء المظلوم الذي ثبت صحة كل ما قال، يقف منتصباً أمام الكاميرات، يبتسم رافعاً يده ويحيي أنصاره، ليرد على الشامتين فيه، وكأنه يقول لهم «ألم أحذركم من الإخوان؟ ألم أقل لكم أنا أو الفوضى؟».

أثار ظهور مبارك في جلسة محاكمته الشهر الماضي أمام محكمة جنايات القاهرة، وهو يحيي أنصاره ردود أفعال كبيرة على فيسبوك وتويتر، فتغيرت تعليقات النشطاء من ملاحظة تلاعبه بأنفه في جلسات محاكمته في المرة الأولى، إلى تحيته للجماهير بيده مثل القائد المنتصر في المرة الأخيرة.

وفسروا التحول في مشهد مبارك لحصوله على الثقة والتعاطف نتيجة تردي أحوال البلاد سياسياً واقتصادياً تحت حكم خلفه الرئيس محمد مرسي وجماعة الإخوان.

وكتب الساخر سامح سمير على صفحته بالفيسبوك:

أساتذة طب نفسي: مبارك يبحث حالياً عن استعادة لكرامته.

مع احترامي لكل أساتذة الطب النفسي، لكن المنظر اللي ظهر به النهاردة، يؤكد أن مبارك لا يبحث حالياً عن استعادة كرامته، ده بيبحث عن عروسة.

أنباء عن اتجاه لنقل مبارك إلى مزرعة طرة بعد حدوث عطل مفاجئ في أجهزة الساونا والجاكوزي بمستشفى المعادي.

مبارك بعد ما مات قابل عبدالناصر والسادات سألوه:سم ولا منصة؟ قالهم كريزة ضحك.

مبارك فاضله إعادتين محاكمة ويسافر يمثلنا في بطولة العالم لكمال الأجسام للناشئين.

خبراء دستوريون: أي قرار بالإفراج عن مبارك قبل استكماله كورس الريجيم وجلسات المساج والساونا، باطل دستورياً وسيؤدي إلى ثورة ثانية.

هيئة الدفاع عن مبارك تتقدم بطلب للإفراج الصحي عنه والسماح له بالسفر لحاجته إلى إجراء جراحة دقيقة لشد الوجه وزرع شعر بالخارج.

وقالت المتحدثة باسم التيار الشعبي هبة ياسين على حسابها في فيسبوك: «مبارك من قفصه يبدو كما لو كان أصغر 20 عاماً، مبتسماً، متشفياً. لا ألومه، من أعطاه هذه الفرصة هو مرسي عدو الثورة الأول».

وأكد الناشط السياسي كريم الشاعر أن ابتسامة مبارك وتلويحه بيده لأنصاره، تدل على انهيار الثورة في ظل حكم الإخوان، قائلاً على حسابه على فيسبوك: «ليس غريباً أن يحصل مبارك على البراءة، لأن نظيره الذي يحكم مصر من بعده ارتكب نفس الجرائم ومازال موجوداً في الحكم ويتحكم في مفاصل الدولة».

وكتب القاص الشاب وحيد فريد

الرئيس السابق مبارك يعكف على كتابة مذكراته في السجن والتي وضع لها عنواناً هو: تلويحات وابتسامات في زمن مرسي العياط.

ويعلق الصحافي السيد الحراني على حسابه بالفيسبوك: «من الممكن أن تكون المحكمة بالفعل تشعر بالحرج في محاكمة مبارك، بعد كل ما شاهدته في حكم الإخوان».

ويسخر مدير تحرير صحيفة المصري اليوم إيهاب الزلاقي على حسابه بتويتر من الحالة المعنوية المرتفعة التي ظهر بها مبارك قائلاً: «حقائق مؤكدة: مبارك صحته زي الفل، والغرور يكاد يقفز من عيون الأسرة المباركية، العادلي نفوذه أكبر من نفوذ محمد إبراهيم. مبروك يا مرسي».

احتجاج على «كنال +»

وقع أكثر من ستمئة مغربي عريضة تدعو إلى مقاطعة برامج القناة التليفزيونية الفرنسية الشهيرة «كنال +»، مع مطالبتها بتقديم اعتذار رسمي لما اعتبروه «إساءة للملك محمد السادس ونجله ولي العهد الأمير الحسن»، وذلك عقب انتقاد برنامج «لوبوتي جورنال»، الشهر الماضي، لبعض سلوكيات الرسميين المغاربة، خلال مراسيم استقبال الرئيس الفرنسي فرانسوا هولاند، خاصة فيما يتعلق بقضية تقبيل اليد، والعدد الهائل من الزرابي التي فرشها الديوان الملكي المغربي، بإحدى ساحات الدار البيضاء، للوفد الفرنسي. واعتبر الموقعون على العريضة نفسها أن الإساءة للملك محمد السادس هي إساءة للمغاربة كلهم.



مع أمينة بدون ترخيص

نادر بوحموش شاب مغربي يدرس السينما في الولايات المتحدة، تابع السنة الماضية قضية أمينة الفيلالي (15 سنة) التي انتحرت بعد اغتصابها ومحاولة عائلتها إجبارها على الزواج من مغتصبها عبر وسائل الإعلام العالمية، واكتشف لأول مرة وجود فصل في قانون العقوبات المغربي (الفصل 475) يتيح للمغتصب الزواج بضحيته إفلاتاً من العقاب. الفصل المسكوت عنه سرعان ما اتضح أنه كان قنبلة موقوتة شكلت أمينة الضحية الأشهر له في تاريخ جرائم الاغتصاب بالمغرب، الأمر الذي جعل المخرج الشاب يعود إلى القضية من خلال شريط وثائقي بعنوان «475: حين يتحول الزواج إلى عقاب» عرضه على موقع الفيديو الشهير vimeo، ويعالج فيه مأساة أمينة من زاوية ترصد الأسباب الثقافية والاجتماعية التي تؤسس ذهنية «الشرف والعار». وبدون ترخيص مسبق، حمل بوحموش كاميرته متوجهاً من أميركا صوب وطنه الأم، لتصوير ملابسات الحادثة كما حصلت في قرية أمينة التابعة لإحدى بلدات شمال المغرب، ليكتشف أن ما حصل للضحية اختزلته تقارير الإعلام الدولية في تخلف قانون العقوبات المتمثل في الفصل (475)، بصورة عكست، في نظر بوحموش، حسب تصريح لقناة (فرانس 24)، «نساء المغرب كضحايا ورجاله كمغتصبين»، مضيفاً أن شريطه الوثائقي شكل من أشكال العصيان المدني ضد المجتمع الذكوري الذي لا يمكن للقوانين وحدها تغيير ذهنياته، وإنما هو مجتمع لا يزال في أمس الحاجة لثورة ثقافية وتربوية تقطع مع ثقافة العار والشرف قبل التفكير في قوانين الزجر والعقاب.

في مقدمة الجينيريك كتب نادر بوحموش: «هذا الفيلم خارج عن القانون، كشكل من أشكال العصيان المدني، لكي نطالب بحرية التعبير والفن في المغرب، ولكي نقف ضد احتكار تقنين صناعة الأفلام من طرف المركز السينمائي المغربي». تليها مشاهد قديمة من طقوس زواج مغربي تقليدي في البادية، ثم مشهد من زواج حديث بالطقوس نفسها، وفي المشهدين فتيات صغيرات يتزوجن في سن مبكرة. وبين عودة الشريط إلى أرشيف الأعراس المغربية واستناد مادته على تصريحات: حقوقيين وحقوقيات، منظمات نسائية، سوسيولوجيين. متظاهرين، مسؤولين في الحكومة. محامين، ومقتطفات من الإعلام المغربي والعالمي حول قضية أمينة... تعود كاميرا بوحموش إلى قرية أمينة لتقدم خلاصة مفادها أن الحاضر لا يختلف عن الماضي، ولتبرير هذا الموقف ترجع مشاهد الشريط إلى قرية أمينة الفيلالي لنقل تصريحات والد الضحية وأمها في لقطة لم تخل من رسائل انتقادية للحكومة، حيث انتقل المونتاج من مناقشة قضية أمينة داخل غرفة البرلمان إلى بكاء أم الضحية في غرفتها على فقدان بنتها.

قبل أن يشرف الشريط على نهايته يقول المستطلعون: (ماكاين حتى نص فالقرآن تيقول بلي المغتصب خصو يتزوج بالضحية ديالو).



* رابط الفيلم على الشبكة
http://vimeo. com/60159666

إسرائيل .. حالة طوارئ

استيقظت إسرائيل، صبيحة السابع من إبريل الماضي، على وقع حرب إلكترونية، تختلف قواعد اللعبة فيها عن قواعد الحرب العسكرية الميدانية، حيث قامت مجموعة من «الهاكرز» (من جنسيات مختلفة، خصوصاً تونسية، مصرية، ماليزية، جزائرية، فرنسية، جنوب إفريقية ومغربية)، بقرصنة أربعة عشر موقعاً إلكترونياً حكومياً إسرائيلياً حيوياً، وتعطيل أكثر من عشرين ألف حساب فيسبوك وتويتر، مع تسريب معلومات بطاقات ائتمان بنكية وعناوين بريد 1500 شخص، نعتهم الهاكرز «بعملاء إسرائيل».

المعروف أن إسرائيل تعتبر واحدة من الدول الأكثر تحصيناً إزاء القرصنة الإلكترونية. لكن، ما حصل الشهر الماضي يؤكد هشاشة نظام الحماية المستعمل، فحرب الهاكرز (المنتمي لمجموعة الأنينوموس) مست مواقع جد حساسة، وحملت شعار «من أجل مسح إسرائيل من العالم الافتراضي»، حيث عطلت مواقع جد مهمة، مثل مواقع رئيس الوزراء، الدفاع، الجيش، والإذاعة الرسمية، مما دفع بمسؤولين ساميين في قطاع الاتصالات بتل أبيب لطلب المساعدة من تقنيين فرنسيين وأميركان، لإعادة النظر في تجهيزات الحماية الإلكترونية التي يتوافر عليها البلد. ولم تأت حملة القرصنة المنظمة على إسرائيل مفاجئة، فقد أعلنت أنينوموس، في وقت سابق، عن تحضير العملية نفسها، كردّ منها على انتهاكات الدولة العبرية للمواثيق الدولية ومواصلتها اضطهاد الفلسطينيين، ولكن لا أحد توقع أن تتخذ الهجمة الإلكترونية ذاتها بعداً واسعاً، حيث تعرضت إسرائيل، في الأشهر الماضية، لعمليات مماثلة، وتعرضت بعض المواقع فيها لعمليات قرصنة، لكنها ظلت عمليات جد محدودة ولم تمس المواقع الحساسة في البلد. وفي حصيلة غير رسمية، أشار القائمون على الهجمة الإلكترونية إلى الأرقام التالية: قرصنة 20.000 حساب فيسبوك، 5000 حساب تويتر، 30.000 حساب مصرفي، إضافة إلى 400 موقع إلكتروني مفصلي آخر (هيئات رسمية، وأخرى غير رسمية إسرائيلية). القراصنة الإسرائيليون ردوا بالمثل، وقاموا بقرصنة موقع «opisrael»، الذي نسق عملية قرصنة المواقع الإسرائيلية وهددوا بمسح مواقع هاكرز عرب. في الوقت الراهن، يبدو أن حمى تبادل القرصنة بين الطرفين قد انخفضت، لكنها لم تنته، فالأيام القادمة تعد بمزيد من التصعيد، والهاكرز المناهضون للسياسة الإسرائيلية الرسمية في فلسطين يتوعدون بعمليات أوسع في حال تواصل اضطهاد الفلسطينيين في الأراضي المحتلة.

«التونسية» للبيع؟



ترددت، في الفترة الأخيرة، أنباء تتحدث عن إتمام صفقة بيع القناة التليفزيونية الخاصة «التونسية». والأسباب ترجع، بالأساس، إلى شح التمويل المادي، خصوصاً بعد إيداع مالك القناة سامي الفهري، شهر أغسطس الماضي، السجن، على خلفية قضية فساد مالية، ورفض النيابة العامة الإفراج عنه، بسبب وقوع «إشكال قانوني» بحسب محامي المتهم. ويعتقد البعض أن سجن الفهري له دوافع سياسية، خصوصاً بعدما اشتهر ببرنامج سياسي يحمل عنوان «اللوجيك السياسي» والذي كان يتضمن نقداً صريحاً لحركة النهضة الحاكمة.

«ميديا بارت» عربية!



لأول مرة، أسقطت صحيفة وزيراً من الحكومة الفرنسية، حيث نابت «ميديا بارت» المختصة في التحقيقات وفي متابعة الشؤون الأمنية، عن قضاة التحقيق في باريس، وكشفت حساباً بنكياً سرياً لوزير المالية جيروم كاهوزيك، في سنغافورا، لم يصرح به وقت توليه الحقيبة الوزارية. قضية فجرتها صحيفة وترتب عنها إقالة الوزير المعني من الحكومة وطرده نهائياً من الحزب الاشتراكي، مع إحراج الرئيس فرانسوا هولاند نفسه، الذي نشّط، الشهر الماضي، ندوة صحافية ردّ فيها على منتقديه، معلناً تخلّيه عن وزيره الأسبق ورفع الحصانة عنه. حادثة لم تمر مرور الكرام على الأوساط الإعلامية العربية، وحرّكت كثيراً من الردود والتعليقات، وتساءلت صحيفة تونسية: «متى نرى ميديا بارت عربية؟».

ويكيليكس من تاني



عاد موقع ويكيليكس إلى صدارة الأنباء العالمية، بعد أن نشر حزمة جديدة من الوثائق الدبلوماسية الأميركية، بلغت قرابة 1.7 مليون من البرقيات والمذكرات والتقارير، تعود إلى سنوات 1973 ـ 1976.

ورغم أنّ السلطات الأميركية رفعت الصفة السرّية عن هذه الوثائق، بالنظر إلى تقادمها، فإنّ الاطلاع عليها ظلّ مقيداً بشروط الدخول إلى الأرشيف الوطني الأميركي؛ ومن هنا امتياز نشرها، وفتحها للعموم، في «ويكيليكس».

وعن ذلك كتب موقع 24 يقول:

على سبيل المثال، ثمة هذه الواقعة التي لا تغيب دلالاتها مع غياب صانعيها، أو اختفائهم من المشهد المباشر: ما الذي فعله الرئيس الأميركي السابق جورج بوش، حين ارتأى الانحناء أمام «إلهام ربّاني»، حسب تعبيره، أراده (وعلى ذمّته: أوكل إليه) أن يجتثّ شرور الشرق الأوسط من جنورها، وأن يرسل منّ الحرّية وسلوى الديموقراطية إلى شعوب المنطقة البائسة؟ الخطوة الأولى على درب تلك «الحملة الصليبية الخيّرة»، كانت قراءة كتاب «حجّة الديموقراطية: جبروت الحرّية في التغلّب على الطغيان والإرهاب»، لمؤلفه... ناتان شارانسكي، السياسي الإسرائيلي، والمنشقّ السوفياتي السابق! الأرجح أنّ بوش لم يجد في هذا الاختيار أية مفارقة أخلاقية، كأنّ يبدو من غير اللائق نصح المقهور العربي باعتماد فلسفة القاهر الإسرائيلي. لعلّ سيّد البيت الأبيض قدّر العكس تماماً، وربما وعلى مبدأ: داوها بالتي كانت هي الداء!

أو، في مثال ثانٍ، حين قادت برقيات «ويكيليكس» إلى قطع الشكّ باليقين في أمر السياسات المراوغة التي اعتمدتها إدارة الرئيس الأميركي الحالي باراك أوباما، بين مداهنة المسلمين، علانية، في خطبتيه أمام البرلمان التركي ومن جامعة القاهرة؛ والإمعان أكثر فأكثر، سرّاً، في تخريب العلاقات مع العالم المسلم، من خلال تحويل إيران إلى شغل شاغل أقرب إلى الهوس اليومي، هنا وهناك في المنطقة. كأنّ ما تغيّر على مستوى الأفراد في البيت الأبيض، ظلّ ثابتاً أو يكاد على مستوى السياسات؛ فكانت إدارة أوباما، في شخص وزيرة الخارجية هيلاري كلنتون، وفلسفة دنيس روس المتشددة المطالبة لعقوبات اقتصادية أقسى، تعيد إنتاج السياسة ذاتها التي اعتمدتها إدارتا بيل كلنتون وجورج بوش.

بذلك فإنّ وثائق «ويكيليكس» كانت بمثابة «غسيل دماغ»، بالمعنى الإيجابي، عند أولئك الذين يعتقدون أنّ السياسات الأميركية الكبرى، بصدد الشرق الأوسط تحديداً، يمكن أن تشهد طفرات جوهرية، أو تبدّلات تكوينية تفضي إلى انقلابات رأساً على عقب.

«6.6» مليار «لايك» عربي شهرياً

كشفت آخر الأرقام التجميعية من إحصاءات عالمية، حجم الإقبال والطلب الكبير والتفاعل الذي تشهده شبكة فيسبوك الاجتماعية من قبل مستخدميها في المنطقة العربية.

وأظهرت الإحصاءات أن «الفيسبوكيين العرب» ضغطوا على زر الإعجاب المعروف بـ«لايك» 6.6 مليار مرة خلال فترة شهر فقط «الفترة الممتدة من منتصف شهر فبراير (شباط) الماضي حتى منتصف شهر مارس (آذار) الماضي»، بحسب تقرير نشرته صحيفة الغد الأردنية الجمعة. وأظهرت الإحصاءات الواردة من الشبكة العالمية أن عدد مستخدمي فيسبوك العرب سجّل خلال الشهر الماضي نحو 49 مليون مستخدم لهذه الشبكة الأكثر شعبية ونمواً في العالم الافتراضي، استحوذت مصر على أكبر عدد منهم بنحو 13 مليون مستخدم، جاءت خلفها السعودية بنحو 5.5 مليون مستخدم.

وفي مؤشر آخر يصف حجم التفاعل والإقبال على استخدامات ومزايا فيسبوك، أظهرت الأرقام أن مستخدمي الشبكة العرب صنعوا قرابة 262 مليون حالة أو ما يطلق عليه «status» تصف حالة المستخدمين أو نقلهم لخبر أو حادثة أو مناسبة معينة، فيما استطاعت هذه الحالات أو الصفحات المتخصصة لشخصيات أو



مؤسسات أن تستقطب قرابة 6.6 مليار حالة «إعجاب» أو ما يسمى بـ «لايك». وسجلت تلك الأرقام خلال فترة شهر واحد فقط، الفترة الممتدة من منتصف شهر فبراير (شباط) الماضي حتى منتصف مارس (آذار) الماضي، إذ ذكرت الإحصاءات كذلك أن مستخدمي فيسبوك العرب صنعوا تعليقات بحجم 2.1 مليار تعليق أو ما يسمى com-ments. وجاء في الإحصاءات كذلك بأنه جرى خلال فترة الشهر المذكورة سابقاً تحميل 502 مليون صورة من قبل مستخدمي فيسبوك العرب.

رسائل فيسبوك لم تعد مجانية

قالت فيسبوك في بيان لها عبر موقعها: اتباع نظام دفع للرسائل الموجهة لغير الأصدقاء من شأنه حماية حساب المستخدم من تعرضه للبرامج الخبيثة واستقبال صندوق الواردات لرسائل مزعجة غير مرغوب فيها، وقد قررت فيسبوك انتهاج سياسة جديدة تجاه مستخدميها تدر ربحاً إضافياً على الشركة، تتمثل في فرض رسوم مالية على عملائها، حال رغبتهم في إرسال رسائل إلى النجوم والمشاهير والشخصيات العامة والأشخاص غير المدرجين ضمن قائمة جهات الاتصال الخاصة بهم على الموقع.

وحسب فيسبوك فالهدف الرئيسي جراء هذه الخطوة الجدية حماية الشبكة وتصفيته من الرسائل الضارة غير المرغوب فيها «سبام»، وكذلك تحجيم وتقليص عدد الرسائل الهائلة المزعجة والغريبة إلى المشاهير والنجوم ولغير الأصدقاء.

فيما عدا ذلك فبإمكان الفيسبوكيين التواصل مع الأصدقاء والأهل والأقارب ومشاركتهم وتبادل الرسائل والملفات فيما بينهم مجاناً.

وينبغي على المشتركين بالشبكة دفع 10 يورو لقاء رسالة صادرة منهم إلى أحد المشاهير، وتختلف حسب درجة شهرة النجم المرسل إليه، فمثلاً تبلغ تكلفة رسالة إلى الغواص البريطاني «توم دالي» الحائز على الميدالية البرونزية في الغوص في دورة الألعاب الأولمبية بلندن العام المنصرم قرابة 10.68 يورو، بينما يصل سعر الرسالة إلى مغني الراب والهيب الهوب «سنوب دوغ» حوالي 10.08 يورو.



وأشارت فيسبوك إلى أنها تجري اختبارات مكثفة على قائمة الأسعار مع المستخدمين داخل المملكة المتحدة وعدد من الدول الأخرى، لدراسة صداها جيداً، من أجل إنشاء قائمة مناسبة للجميع، يمكن دفعها مباشرة عبر الشبكة العنكبوتية بواسطة بطاقات الائتمان أو بطاقات الخصم.

بوبي وروني على فيسبوك الحيوانات

في إطار نشر ثقافة العناية بالحيوانات الأليفة صمم موقع تواصل اجتماعي شبكة مخصصة للحيوانات الأليفة، أُطلق عليه اسم «ماي سوشيال بت نيتورك» ويعد أول شبكة تواصل اجتماعي في المملكة المتحدة المهتمة بهذا الشأن، موجهة لمحبي وعشاق الحيوانات الأليفة.

وتعمل هذه الشبكة الأليفة بمثابة حلقة تواصل بين القائمين على الموقع وأصحاب هذه الحيوانات وتزويدهم بمعلومات ونصائح هامة، تهدف إلى حماية الحيوان وزيادة وعي الأشخاص سواء مقتني حيوانات أليفة أو المقبلين على شرائها، وكيفية التعامل معها.

وتتيح هذه الشبكة إنشاء حساب خاص بالحيوان الأليف ومالكه، وبمجرد التسجيل يستطيع صاحب الحيوانات المشاركة بصور أو أخبار أو مقاطع فيديو وغيرها من المعلومات المفيدة، وتدشين صداقات جديدة مع من يبادلونهم الاهتمام والشغف بالحيوانات الأليفة.



كما تمنح الشبكة الجمعيات الخيرية المعنية برعاية وحماية الحيوانات الأليفة قاعدة بيانات واسعة عن الحيوانات، وليس هذا فحسب، بل أيضاً استخدامه للحصول على معلومات عن الحيوانات الضالة المهجورة وإمكانية إيجاد مأوى مناسب لها.

يشبه الموقع من حيث التصميم موقع «Pinterest» للتواصل الاجتماعي، إذ يركز بصفة أساسية على صور الحيوانات الأليفة.

من جانبها أشارت مديرة الشبكة «كاتريونا غولدن» إلى أهمية المبادرة، قائلة «مع ملايين الصور والفيديوهات المنشورة على الموقع والمحملة أيضاً من قبل أصحاب الحيوانات الأليفة، يعتبر أول موقع تواصل اجتماعي يعطي لأصحاب كافة سلالات وأنواع تلك الحيوانات فرصة المشاركة في مكان واحد ولقاء أصحاب الاهتمامات المشتركة وتبادل الصور والفيديو معهم وتحديثها أولاً بأول بمعلومات ونصائح تفيد الجميع».

وكما نقل موقع 24 أنه مع وجود 16 مليون قطة وكلب في المملكة المتحدة، فمن المتوقع جداً أن تصبح شبكة الحيوانات الأليفة الاجتماعية بمثابة سوق كبير يدعم الزائرين وأصحاب الحيوانات الأليفة وهؤلاء العاملين في هذا المجال.


THE
TIM
SPECIAL EDITION
t Thatcher
2013

احزنوا فقد ماتت الزعيمة
افرحوا فقد رحلت الساحرة

تاتشر

الأسطورة تحتجب

ملف يكتبه: صبري حافظ



يتميز الإنجليز بحدة ذاكرتهم التاريخية؛ فقد دفعهم موت مارجريت تاتشر إلى جدل محتدم فجّر العديد من الذكريات المرة، ونكأ الكثير من الجراح التي لم تندمل. وكشفت استعادة التاريخ عن أن المجتمع الإنجليزي لم يعش هذا الصراع اللفظي الحاد عقب موت زعيم منذ رحيل ديزرائيلي عام 1881، أثناء حكم أشد أعدائه شراسة جلادستون، وموقف الأخير النقدي من جنازته. كان الاهتمام المبالغ به بجنازة ديزرائيلي، مستنداً إلى ودّ الملكة فيكتوريا له من ناحية، وحرص مجتمعه اليهودي على أبهة جنازته من ناحية أخرى، قد صدم هذا الاهتمام جلادستون وروّعه. ولكن كبرياءه وترفعه أولاً، وجلال الموت ثانياً، منعاه مِن الاعتراض. لكن الأمر تغير الآن، وأصبح ما كان يُعدّ عيباً ولا يصح المجاهرة به، أمراً مقبولاً بسبب التغيرات القيمية والأخلاقية التي أحدثتها تاتشر نفسها، وها هي تعاني منها. لأننا نجد أن أصوات المعارضين للجنازة الباهظة التي نظّمتها حكومة المحافظين الحالية لها، أعلى من صوت المؤيدين لها.

الجدل حول مشروع تاتشر احتدم بشكل عنيف، ولم يتوقف منذ الإعلان عن موتها وحتى الآن، بصورة يقرّ فيها الجميع بأنه لم يفجر موت أي رئيس وزراء بريطاني جدلاً مجتمعياً وسياسياً واسعاً بهذه الدرجة من الحدة منذ موت تشرشل. لكن ما يميز هذا الجدل عن مثيله الذي جرى عقب موت تشرشل، هو انقسام المجتمع الشديد حوله، وتفوق المعارضين عدداً وحجة على المؤيدين، برغم تذكير المؤيدين المستمر بضرورة تحقيق التوازن بين حق الحزن وحق النقد والاعتراض.

فمنذ الإعلان عن خبر وفاتها، ودعوة رئيس الوزراء، ديفيد كاميرون، مجلس العموم للعودة مبكراً من إجازة عيد القيامة، لمناقشة ميراثها والموافقة على تنظيم جنازة رسمية لها أو رفض ذلك، لم يتوقف الجدل حول المشروع أو الجنازة، على جميع المستويات: من المستوى الرسمي، إلى المستوى الفكري أو الثقافي، وحتى المستوى الشعبي. لأن الشعوب الحيّة التي تتمتع بقدر معقول من الديموقراطية تعي أن حماية حقوقها لا تنفصل عن العمل المستمر على إرهاف العقل الكامن وراء ممارستها لتلك الحقوق. وأنه لا سبيل لتحقيق ذلك دون الاهتمام المستمر بالذاكرة التاريخية، وتمحيص التاريخ القريب منه والبعيد ودراسته، وبلورة مواقف مستمرة منه.

في الكنيسة: فخامة الوداع

وقد تناول هذا الجدل كل شيء: من تنكيس الأعلام، حيث يرى كثيرون أنها لا تستحق أن ينكّس من أجلها العلم البريطاني، إلى تكاليف الجنازة التي بلغت عشرة ملايين جنيه إسترليني، في زمن التقشف والاستقطاعات المستمرة من ميزانيات التعليم والدفاع والصحة، إلى طول المسيرة التي انطلقت من «استراند» وحتى كاتدرائية «القديس بول»، بمشاركة 700 من الجيش فيها وهي المسؤولة عن غرق آخر بارجة ضخمة في حرب الفوكلاند، إلى إطلاق الجند 19 طلقة مدفعية من برج لندن قبل بدء قداس الجنازة، إلى وقف دقات ساعة «بيج بن» لأول مرة منذ جنازة تشرشل. وقد وصلت المعارضة للأمر حدّ السخرية من إعراب ابنها الإشكالي مارك، الذي استعادت الصحافة فضيحة تورطه في تمويل مرتزقة للقيام بانقلاب عسكري في غينيا الاستوائية بمباركة أمه عام 2004، وابنتها الصحافية كارول، عن رغبتهما في أن تدق «بيج بن» 87 دقة، دقة لكل سنة من سنوات عمرها، لكن العقلاء أقنعاهما برمزية الصمت. ولم ينج الجانب الاستعراضي في الجنازة من النقد والتمحيص، وقراءة دلالات من ظهر في الجنازة الرسمية ودوافعه، ومن غاب عنها. وكيف أنها ستكون جنازة جمعت بين الرسمي والشعبي بدعوتها لبعض نجوم الغناء والموسيقى والرياضة.

لكن حضور الملكة للجنازة حقق كرامة حزب المحافظين، وردَّ عنه غائلة النقد والزراية. بالرغم من انزعاج الأسرة الملكية مما قيل أنه رغبة تاتشر في أن تماثل جنازتها جنازة الملكة الأم، أو جنازة الأميرة ديانا.

زعماء حضروا وآخرون غابوا. في المحصّلة 170 دولة كانت ممثّلة في الجنازة التي غاب عنها ممثلون عن روسيا والأرجنتين. وتستحضر العقول بالدلالات الاستشرافية لرفض ملكة بريطانيا حضور احتفال الشاه المخلوع بالعيد



في الشارع: ماتت الساحرة

كيف استطاعت ابنة الخضري البسيط الطالعة من قاع الطبقة الوسطى أن تتحول إلى بطلة الرأسمالية المالية المتوحشة، وإلى أشرس المدافعين عن مصالح كبار الرأسماليين، وأكثر من أَضَّرَ بالطبقات الاجتماعية المتوسطة منها والدنيا؟

2500 للإمبراطورية الفارسية، مع وعيها بأن أسلافها كانوا يعيشون في الكهوف حينما كان للفرس حضارة، وكيف أن رفضها النابع من أن هذا الأمر كله لن يدوم ثبتت فيما بعد صحته. والتذكير برفض تشرشل حضور جنازة روزفلت عام 1945، وردّ ليندون جونسون على ذلك بعد عشرين عاماً حينما رفض حضور جنازة تشرشل. ودلالات غياب جورباتشوف أو نيلسون مانديلا، وحضور ديكليرك، آخر حكام الفصل العنصري الأبيض في جنوب إفريقيا، عرفاناً بأنها لم تتخلَّ حتى نهاية حكمها عن تأييد حكم البيض والفصل العنصري، رغم تخلي الكثيرين عنه. ولم تفلت من الجدل حتى دلالات القرار بعدم توجيه الدعوة لرئيس الأرجنتين مخافة أن تفسد أي من تصريحاته وقار الجنازة، أو مناورات السياسة الداخلية.

لكن الجدل حول الجنازة ليس إلا أحد تجليات الخلاف الحاد والجاد حول إرثها السياسي وأثره الاقتصادي والاجتماعي على بريطانيا. فإذا كانت صحيفة (الديلي تيلجراف) المحافظة قد بذلت جهداً شديداً في حشد الأقلام اليمينية كي تدافع عن إرثها وسياستها. واهتمت بإبراز قدرة سياساتها على التأثير حتى على حزب العمال المعارض. وجعله بفضل توني بلير، ابن مشروعها المخاتل، ينفذ سياساتها في الإجهاز على ميراث الاشتراكية البريطانية الهادئة التي وفرت رعاية صحية جيدة وتعليماً متميزاً للجميع، بل ويبدد فكرة الرعاية الاجتماعية ذاتها ومسؤولية المجتمع عن رعاية غير القادرين فيه. فإن الصحف الكبيرة الأخرى من (الجارديان) و(الإندبندنت) وحتى (التايمز) و(الميل) أبرزت الهجوم على سياستها وتفنيد مشروعها. وكيف أنه حوّل المجتمع البريطاني إلى مجتمع جشع، يزداد فيه ثراء 1 % من سكانه، بينما يدفع الـ 99 % الباقون ثمن هذا الثراء بدرجات متفاوتة. مما بدّد السلام الداخلي للطبقة الوسطى، مستودع القيم في أي مجتمع، ودمّر نمط حياتها القديم عندما فقدت أهم ما تقدره: وهو التعليم المجاني الجيد والرعاية الصحية.

وبدأ الجميع يستعيدون كيف استطاعت ابنة الخضري البسيط الطالعة من قاع الطبقة الوسطى أن تتحول إلى بطلة الرأسمالية المالية المتوحشة، وإلى أشرس المدافعين عن مصالح كبار الرأسماليين، وأكثر من أضرّ بالطبقات الاجتماعية المتوسطة منها والدنيا في المجتمع الإنجليزي في القرن العشرين، وأكبر مدمّر لدولة الرفاهية الاجتماعية المحدودة التي عاشتها بريطانيا منذ الحرب العالمية الثانية. وكيف أنها استمتعت بلقب «المرأة الحديدية» الذي أطلقه عليها صحافي روسي، وروّجت له، وإن كانت تحب لقب التحبب الشعبي «ماجي» الذي روّجت له بمهارة آلتها الدعائية. فقد استطاعت أن تخلق أسطورتها الخاصة من خلال هذا المزيج من المتناقضات. لدرجة أن الرئيس الفرنسي فرانسوا ميتران قد وصفها ببصيرة فرنسية نادرة (والعهدة على محمد حسنين هيكل) بأن لها عيني كاليجولا، الإمبراطور الروماني المستبد المجنون، وشفتي مارلين مونرو الساحرة المشتهاة.

وياليتها تصحو الآن لترى كيف يحتفل بها المخيال الشعبي البريطاني، وكيف يبدد أسطورتها التي نسجت خيوطها بمهارة. وكيف يعبّر عما تترفع الملكة عن التعبير عنه، بأنه لا يريدها أن تحظى بجنازة مماثلة لجنازة الملكة الأم أو الأميرة ديانا. فقد أعرب الكثيرون عن أنهم يشعرون بأن أي مديح لسنوات تاتشر أو مشروعها ينطوي على إهانة

مباشرة لهم واستخفاف بعقولهم. لذلك انطلقت الدعوات للناس لإدارة ظهورهم لموكب الجنازة على طول مسيرته. واستدعوا من المخيال الشعبي أغنية Ding Dong! The Witch Is Dead بمعنى (امرحوا وارقصوا فقد ماتت الساحرة الشريرة). وهي أغنية شهيرة من أحد كلاسيكيات هوليوود عام 1939 (ساحر أوز The Wizad of Oz) فيلم الأطفال الخيالي الذي يتكرر عرضه في أعياد الميلاد من كل عام. وهي أغنية تحولت إلى نغمة القرار في الكثير من الأغاني الإنجليزية، وكان آخرها أغنية شهيرة لإلفيس كوستيللو Elvis Costello كثر غناؤها في احتفالات موتها، التي سميت (حفلات التخلص من ماجي)، والتي انطلقت في المناطق الشعبية وخاصة منطقة بريكستون في لندن. وأضافوا لها أغنية جديدة على نغمة أغنية سليد لعيد الميلاد تقول: «إننا نغني معاً بصوت واحد/ إننا سعداء للتخلص منك يا تاتشر/إننا نحتفل اليوم بحبور/لأنك قابلت موتك في نهاية الأمر!»

واندلعت شبكة من المواقع الداعية للاعتراض على أي تكريم رسمي لها، خاصة وأن هناك عدداً من أنصارها يريدون تخليدها، وقد كوّنوا جمعية لهذا الغرض يدعمها نواب من حزب المحافظين، تسعى لبناء مكتبة ومتحف لتخليد اسمها، على غرار مكتبة ريجان ومتحفه في كاليفورنيا، وقد جمعوا حتى الآن مليون جنيه، لكن الأمر يحتاج إلى 15 مليون. وكان من أشرس من هاجموا هذا المشروع اللورد بريسكوت، النائب السابق لرئيس حزب العمال، الذي كتب مقالاً حاداً في (الميل) يرفض فيه دفع تكاليف جنازتها من الخزانة العامة، ويعتبرها دعاية لحزب المحافظين لا يجب تمويلها من الخزانة العامة قائلاً: «إنني أزدري كل ما تمثله من أفكار وسياسات. ومع أنها امرأة فإن سياساتها لم تفد النساء، ولم تظهر أية رحمة بالمرضى أو المحتاجين. وحتى في موتها فإنها تمارس الزيف من قبرها. حيث أعلنت أنها لا تريد أية جنازة رسمية، ومع ذلك فقد خططت لنفسها جنازة على غرار جنازة الملكة الأم». وطالب بخصخصة جنازتها بما يتماشى مع مشروعها في خصخصة كل شيء. مقترحاً أن هناك 13 ألف مليونير استمتعوا بإعفاء ضريبي، مؤخراً نتيجة خفض الضريبة على شريحة الدخل العليا، يزيد على مئة ألف جنيه في السنة. فلو دفع كل منهم 770 جنيها فقط، فسيغطي هذا الجنازة بدلاً من تغطيتها من الخزانة. وقد انتقد كبير الأساقفة كذلك تكاليف الجنازة الباهظة، واعتبرها أمراً غير لائق في ظل احتدام الخلاف حول ميراثها السياسي.

أما كين ليفنجستون (صحيفة الجارديان 11 إبريل/ نيسان) عمدة لندن العمالي السابق، فقد كتب مقالاً يبدد فيه الكثير من الأساطير الكاذبة التي أحاطت بها نفسها، أو نجحت في تكريسها في الذهن الشعبي من أنها حققت ازدهاراً اقتصادياً، أو فرضت رؤية سياسية مستقلة. حيث يكشف عن أن سياساتها هي نسخة من الريجانية وهي سرّ دورات الكساد المتعاقبة التي لم يبرأ منها المجتمع البريطاني منذ صعودها. وكيف أن السحر الخادع لسياساتها، قد قضى على حزب العمال وعلى رؤيته الإنسانية للمجتمع. أما جليندا جاكسون، الممثلة الشهيرة وهي الآن عضو بالبرلمان، فقد هاجمتها بشدة في جلسة النقاش التي عقدها البرلمان بسبب الدمار الاجتماعي والاقتصادي والروحي الذي أحدثته في المجتمع الإنجليزي أثناء رئاستها للحكومة. ثم هاجمت من هاجموا هجومها عليها بحجة أنها لم تحترم حرمة الموت أثناء هجومها الحاد، وأكدت لهم أن 90 % من الإيميلات التي وردت إليها عقب النقاش أيدت هجومها الشديد عليها ودعمته بالمزيد من البراهين. وأكدت أنه قد حان الأوان لمراجعة جذرية لميراثها ولمسار بريطانيا معاً، لأن الكثيرين لا يعتبرون أن منهجها حكم بريطانيا للأعوام الأحد عشر التي كانت فيها رئيسة للوزراء (1979 - 1990) فحسب، وإنما للثلاثين عاماً ونيف التي انصرمت منذ تسلُّمها الحكم عام 1979 وحتى الآن.

ولم تكتف الصحف بالمقالات التي تبرِّر رؤاها السياسية والاقتصادية، أو تلك التي تكشف مدى جناية سياساتها على المجتمع الإنجليزي وعلى إنجازاته. وإنما أدارت صحيفة (الإندبيندنت) مناظرة على صفحتين بين مفكر اشتراكي هو مارك ستيل، ومنظر رأسمالي مناصر لسياساتها هو بروس أندرسون. وكانت نتيجة هذا كله في غير صالحها، فلجأ بعض أنصارها إلى أميركا المستفيد الأكبر من سياساتها لطلب العون. فجاءهم في صورة دفاع متهافت من هنري كيسنجر في (النيويورك تايمز) عن شخصها وميراثها باعتبارها آخر السياسيين ذوي الرؤية العقيدية الواضحة، والصرامة الأيديولوجية في زمن كثر فيه المترددون. وأنها نموذج للزعيم الذي يصرّ على أن يقود، وأن يفرض رؤية واتجاهاً. مؤكداً أن أهم إنجازاتها هي أنها أجهزت تماماً على كل التقاليد الاشتراكية.

ولم يتوقف رفض سياساتها وما مثّلته على الكلام وحده، وإنما تجسّد في المظاهرات الثلاث الحاشدة التي نظمت يوم السبت 13 إبريل، وكان أكبرها في ميدان «الطرف الأغر» بلندن، وكانت تلبية لدعوة منظمة (الحرب الطبقية Class War) قبل عقدين من الزمان، حيث دعت لتظاهرة في السبت التالي لوفاتها. وقد توافد الكثيرون من عمال المناجم الذين دمّرت حياتهم على العاصمة: من دارام، ويوركشاير، وويلز، وكل المناطق التي اعتمدت الحياة فيها على مناجم الفحم قبل تدمير تاتشر لها. وكيف أن الكثيرين من عمال المناجم قد تعهدوا بينهم وبين أنفسهم، وبينهم وبين أبنائهم أو زملائهم بأنهم عندما تموت، سيجتمعون للاحتفال بذلك وشرب نخب الخلاص من تلك الساحرة الشريرة التي دمّرت حياتهم وهم أحياء، ووضعتهم في قوائم العاطلين علن العمل، بعد أن كانوا يتوارثون تلك المهنة أباً عن جد، بل وأضافت فوق ذلك جعلهم يشعرون بالذنب عن بطالتهم التي كانت هي سبباً فيها. وكان من أكثر القصص تأثيراً قصة عامل للمناجم من ويلز تعاهد مع أبيه قبل ثلاثين عاماً على أن يلتقيا عقب وفاتها في نادي النقابة لشرب كأس احتفالاً بذلك. وقد روى للصحف كيف أنه ذهب وحده للنادي، وشرب كأساً له، وآخر لوالده الذي مات في العام الماضي.



في معنى هذا الرحيل

العولمة تتداعى

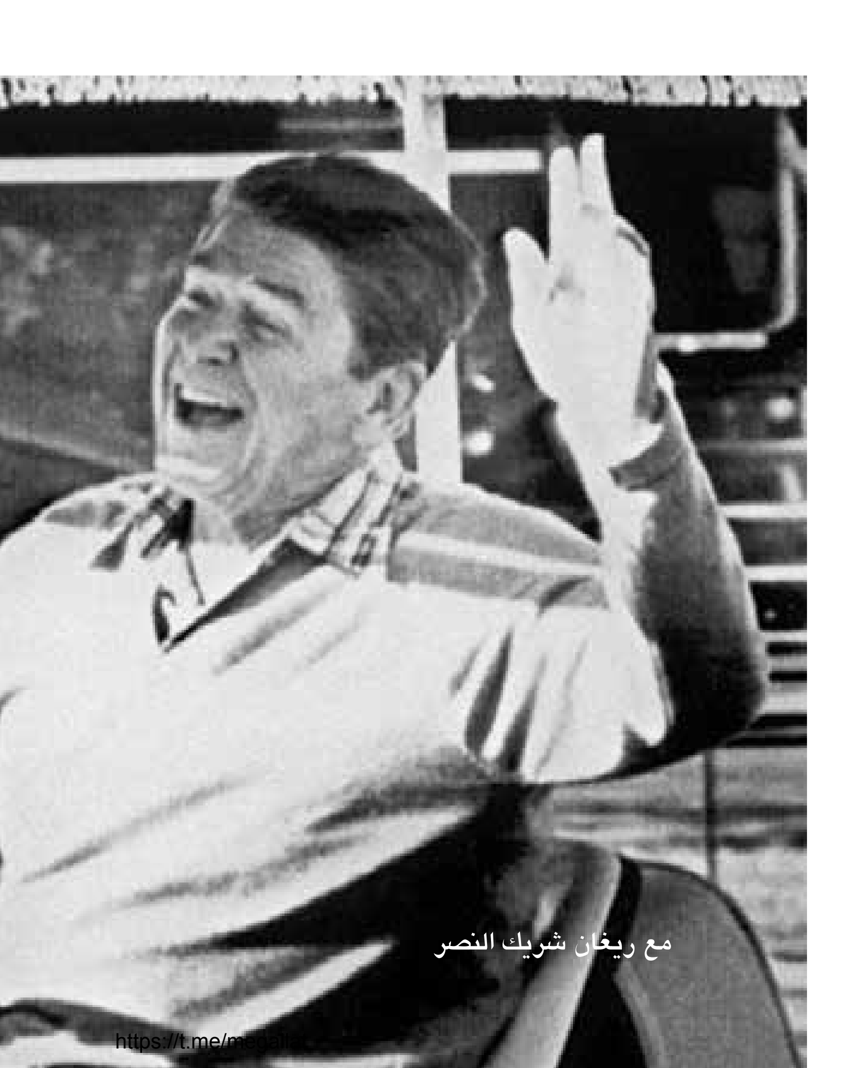
للزمن منطقه المراوغ، وترتيباته الخلّاقة في بلورة السياقات. فبعد شهر من رحيل هوجو شافيز (5 مارس) ترحل مارجريت تاتشر (8 إبريل) مع أنها تكبره بنحو ثلاثين عاماً، ومع أنها عاشت شبه ميتة لاثني عشر عاماً بعدما أصابها الخرف Dementia أو تدهور العقل، فقد آثر إعلان الوفاة أن يرجعه إلى سكتة دماغية لعقل سكت قبل أكثر من عشرة أعوام، وظهرت للعالم كل اختلالات مشروعه، بينما مات شافيز نتيجة هجوم الخلايا السرطانية المتوحشة على جسده.

كأن الزمن ينبهنا بهذا التتابع بين الموتين إلى مفارقاته الدالة. حيث تموت من اعتمد مشروعها على العقل وحده ووأد القلب والعواطف، بخلل وظائف المخ، بينما يحاصر السرطان قلب من حاول أن يتعاطف مع ضحايا مشروعها العقلي الصارم والمختل معاً وينصفهم. أو كأنه يريد بالتوقيت أن يربط بين الميتتين: ميتة العقل بالخرف، وميتة الجسد عاجزاً، برغم صحوة العقل ويقظته، عن صد هجوم سرطان ينمو بمنطق عقل جيني مختل.

وكأن تتابعات الوقائع تريد أن تذكرنا بأن ثمة رابطاً خفياً بين المشروعين: مشروع تاتشر الذي بدأ عام 1979 واستمر حتى سقوط خلفها المنتقى جون ميجر 1997؛ ومشروع هوجو شافيز الذي تخلقت أجنّته الأولى بعد صعودها للسلطة بأعوام قليلة، ووصل صاحبه للحكم بعد عامين من سقوط خليفتها، إذ بدأ شافيز حكمه عام 1999. أو كأن الزمن يصوغ استعاراته الدالة حول المشروع الذي جسدته تاتشر، ومات بالخرف أو لايزال يترنح بسببه، والمشروع الذي جسده شافيز ولايزال يقاوم شراسة الهجوم السرطاني عليه. وأن يربط بين ما فعلته تاتشر، وما قام به شافيز، وينبهنا إلى الخيط المشدود بين الدمار الذي جرّه مشروع تاتشر بالعولمة والرأسمالية المتوحشة، وبين ردود فعل ضحايا توحشها من المهمشين الذين كان شافيز أحد أبطال قضيتهم. فثمة علاقة عضوية بين سيادة النمط الذي بلوره مشروع تاتشر الرأسمالي الشرس، وبين كل أشكال المقاومة السياسية والاقتصادية له والتي مازلنا نشهد فصولها حتى اليوم، خاصة وأن رحيل شافيز رافقه أو سبقه بأيام رحيل المفكر الفرنسي / الألماني ستيفن هيسّيل Stéphane Hessel (في 26 فبراير) أحد أهم المنظرين لما جسده شافيز من رفض لمنطق تلك الرأسمالية العولمية المتوحشة، وتمرد عليها. فهيسيل هو صاحب الكتيب الشهير (اغضبوا Indignez-vous) عام 2010، أو عبروا عن سخطكم واحتجاجكم السلمي على أوضاع هذا العالم المختل، الذي شيدته تاتشر وريجان والذي يسوده نظام اقتصادي وحضاري واحد مختل. وهو كتاب أو بالأحرى كتيب بيعت منه ملايين النسخ وترجم للعديد من اللغات وعلى رأسها الإنجليزية بالطبع بعنوان Time for Outrage وأصبح مانفيستو حركة «احتلوا وول ستريت» في أميركا، وحركة السخط الإسبانية الشهيرة Los Indig-nados التي لم تتوقف تظاهراتها منذ عام 2010 وحتى اليوم. ويعود الكتيب إلى نشاط مؤلفه مع حركة المقاومة الفرنسية إبان الاحتلال النازي لفرنسا، كاشفاً عن أن محرك تلك الحركة كان السخط على واقع الاحتلال، والغضب من أجل فرنسا. وأن اللامبالاة أو ما يعرف باسم «حزب الكنبة» في مصر كان أسوأ الخيارات، وقتها وفي أي سياق آخر، لأنه يصب في صالح الخلل والظلم في نهاية المطاف.

لكن العودة بجنيولوجيا الغضب والسخط إلى مرحلة المقاومة الفرنسية بما لها من دلالات أيقونية في الواقع الغربي عامة والفرنسي خاصة، لم تتم إلا لتأسيس جذور غضبه الذي يركزه على الواقع الراهن وما يسود فيه من ظلم وتضليل، لأن أشد أسباب سخطه الراهنة هي معاناة الفلسطينيين غير الإنسانية في غزة والضفة الغربية المحتلة، وخلل النظام العالمي الذى بدأ مع صعود تاتشر وروّج لحرية السوق غير المشروطة، ولاجتياح حدود الدول الضعيفة وانتهاك سيادتها، وتوحّش بعد انهيار المعسكر الاشتراكي، وسيادة ما سمي بنهاية التاريخ، أو فقدان السرديات الفكرية الكبرى، وعلى رأسها أي أفكار عن الاشتراكية أو العدالة الاجتماعية، مصداقيتها. وهو النظام الذي يزدهر فيه المركز (الغرب الأوروبي الأميركي) وتعاني الهوامش، أي بقية العالم من الفقر المدقع. تثرى فيه الأقلية، حتى في المركز نفسه، بينما تعاني الأكثرية من الاستغلال البشع. وهو النظام الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمشروع مارجريت تاتشر السياسي وحليفها الأميركي الكبير رونالد ريجان.

وإذا أردنا أن نفهم حقيقة هذا النظام، لابد لنا من العودة إلى كتاب إيمانويل واليرشتاين الضخم (نظام العالم الحديث The Modern World-System) والذي يقع في أربعة مجلدات. ويسعى هذا السفْر الذي يمتزج فيه التاريخ بالاقتصاد بالعلوم الاجتماعية إلى تقديم أشمل دراسة للعالم منذ بداية التحديث وحتى تخلّق العولمة وتطوّرها في العقود الأربعة التي انصرمت منذ صعود تاتشر إلى الحكم وسيطرتها عليه.



مع ريغان شريك النصر

لم تحكم إلا أحد عشر عاماً، إلا أن منهجها الاقتصادي والسياسي استمر يحكم بريطانيا حتى اليوم،

ذلك لأنه بالرغم من أن تاتشر لم تحكم إلا أحد عشر عاماً، إلا أن منهجها الاقتصادي والسياسي استمر يحكم بريطانيا حتى اليوم، مع خليفتها جون ميجر حتى 1997، ثم مع ابنها الفكري توني بلير الذي دمر قيم حزب العمال البريطاني القديمة، بسياساته التاتشرية المسماة New Labor والتي بلغت ذروتها في أكاذيبه التي سوغت احتلال العراق. ثم عودة المحافظين بعده بسياساتهم التقشفية الراهنة. ويكشف الكتاب عن كيف أن عملية تطور العالم الحديث قد أدت لاتساع الفجوة بين الشمال والجنوب، وبروز هيمنة الولايات المتحدة وأوروبا الغربية التي لحقت بركابها، وتعاظم دور الرأسمالية المتوحشة على حساب بقية العناصر الصانعة للقيمة الاجتماعية والأخلاقية، وإلى جناياته المتنامية على بقية سكان العالم، بل وحتى على المستضعفين في المركز نفسه.

ويقدم والرشتاين في سفره الضخم أطروحته التي يطلق عليها نظرية نظام العالم World-system theory وتنهض على أن نظام العالم الحديث، يتميز عن النظام الاستعماري القديم بأنه نظام واحد كامل وشديد الترابط. نظام تتحكم فيه مجموعة متراكبة ومعقدة من أدوات التحكم وعلاقات التبادل الاقتصادية والسياسية والثقافية جميعاً. نظام قائم على مركز وهوامش: مركز ينهض بدور التحكم الاقتصادي، وهيمنة رأس المال المالي العالمية الكبرى سياسياً واقتصادياً بمؤسسات مثل صندوق النقد والبنك الدولي على المناطق الهامشية أو شبه الهامشية في هذا النظام، والتي تسعى حركية النظام الداخلية إلى إبقائها على حالها من التهميش، والحيلولة بينها وبين الاستقلال أو التنمية الحقيقية، لأنه أمر يحقق توازن النظام الداخلي.

ومن خصائص هذا النظام الواحد تسليع كل شيء، بما في ذلك قوة العمل والإنسان بالضرورة، وتوسيع رقعة السوق وتعزيز سطوة هيمنته باسم حرية التجارة كي تكسب قوانينه فاعلية أكبر. في هذا العالم يصبح من صالح النظام، لا أن يحافظ على نفسه فقط، حيث تتحكم مراكزه في كل شيء، وتسعى دوماً إلى إخضاع هوامشه، ولكن أيضاً أن يعيد إنتاج نفسه في المركز والهوامش معاً. بالصورة التي تتسع فيها الفجوة بين الأغنياء والفقراء حتى في أكثر بلدان العالم فقراً. لأنه بدون إعادة الإنتاج تلك لا يتسنى للمركز في النظام الأكبر أن ينزح ثروات الهوامش، وأن يبقيها في الوقت نفسه رازحة تحت وطأة هامشيتها. ولذلك يعادي هذا النظام العالمي أي حديث عن العدالة الاجتماعية، أو التوزيع العادل للناتج القومي، أو حتى استقلال القرار الوطني. لأن هذا الأمر يصطدم مباشرة بآليات نهب ثروات الهامش، ونزحها إلى المركز بمعدلات أعلى كثيراً مما كان يتم أيام الاستعمار القديمة، كي يظل المركز مزدهراً برغم أزماته الكثيرة.

ويعتمد هذا المركز الذي تتحكم فيه الرأسمالية المالية على قانون جهنمي، وهو خصخصة الربح وتأميم الخسارة، يردّ به عوادي أزماته المتلاحقة. فقد تعلم دروس الكساد الاقتصادي الكبير في ثلاثينيات القرن الماضي، حين أفلس الجميع. وأخذ يتغلب على أزماته بالتضحية بمكاسب الطبقة الوسطى، حفاظاً على مزايا كبار الأثرياء. وتوزيع الخسائر عليها بالتضخم وطبع عملات لا غطاء لها من إنتاج اقتصادي حقيقي. وهي الممارسة التي تسمى ختالاً بالتيسير الكمّي. وبلغت وقاحة هذا النظام في إقناع الجميع بأن خصخصة الربح أثناء سنوات الازدهار، أمر طبيعي لأنه أهم فضائل الرأسمالية. لكنه ما إن يصطدم هذا النظام بأزمة حتى يدعو لتأميمها، وتحميل الدولة وبقية دافعي الضرائب خسائرها، بحجة أن الأمر ضروري بل حتمي من أجل الحفاظ على النظام المصرفي العالمي من ناحية، وعلى استمرار حيوية الرأسمالية، وحرية السوق، باعتبارها النظام الأفضل.

وقد تحرر هذا النظام المختل الجائر الذي يزداد فيه الأثرياء ثراء، والفقراء فقراً، من كل الروادع الأخلاقية التي كانت تلزمه

بها سنوات الحرب الباردة، والتنافس مع مشروع مضاد يوفر لمواطنيه على الأقل نظرياً، أعلى درجات العدل الاجتماعي والرفاه الثقافي، ويضطر المعسكر الرأسمالي المناوئ له إلى تقديم كثير من الخدمات في مجالات الصحة والتعليم وإعانات البطالة والضمان الاجتماعي، وحماية الفئات الضعيفة في المجتمع ورعايتها. وكانت مارجريت تاتشر أول من بدأ الاستهزاء بتلك الأفكار الاشتراكية والإجهاز عليها. وأول من دعا إلى تقليص الإنفاق العام على التعليم والصحة والضمان الاجتماعي، بحجة ضرورة تخفيض الضرائب من أجل تعزيز دوافع العمل والنمو والاستثمار، أو بالأحرى إطلاق العنان للجشع والشره بلا حساب. ودعت لضرورة أن تتحلل الدولة من أي مسؤولية عن الأفراد الذين لا يستطيعون الحصول على عمل لأي سبب من الأسباب، تحت شعار ليس على الدولة أن تساعد من لا يستطيعون مساعدة أنفسهم، فهي ليست مأوى للعجزة. بل جعلت العاطلين يشعرون بالذنب والتقصير لأنهم يطلبون من غيرهم أن يدفع من حر ماله ضرائب كي تقدمها الدولة لهم في صورة إعانات.

ومن المفارقات المرّة، أن مارجريت تاتشر وهي ابنة خضري/ فكهاني بسيط (كان لأبيها دكان يبيع فيه الخضر والفاكهة قبل زمن السوبرماركت) ما كان لها أن تتعلم في الجامعة، ناهيك عن جامعة عريقة مثل أكسفورد التي تخرجت فيها عام 1947 بدرجة علمية في الكيمياء، إلا بمنحة من الدولة، هي التي تزعمت ضرورة أن تتحلل الدولة من أي مسؤولية عن غير القادرين. وحالت بين من جاؤوا من خلفية كالتي جاءت منها وبين التعليم الجامعي، اللهم إلا بدين باهظ تستأديه منهم الرأسمالية المالية بعد التخرج. وهي التي قلصت نفقات التعليم العالي، وأثارت سخط المؤسسة الأكاديمية البريطانية برمّتها عليها. وجعلتها تعاني حتى اليوم بسبب سياساتها التقشفية الحمقاء. وهذا ما أدى إلى رفض جامعتها نفسها، جامعة أكسفورد، منحها درجة الدكتوراه الفخرية، بصورة جعلتها أول رئيسة للوزراء تتخرج في تلك الجامعة ويرفض مجلسها، بأغلبية كاسحة، منحها تلك الدرجة. وكان هذا في السنوات الأخيرة لحكمها، مما دفعها إلى المزيد من تقليص ميزانية التعليم العالي وتفاقم جناياتها عليه.

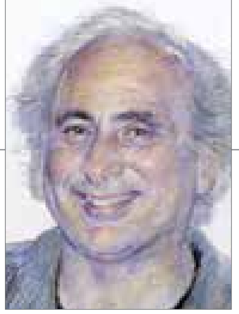
وإذا كانت الطبقة المتوسطة قد عانت من سياساتها، فإن عبء تلك السياسات على الطبقات الدنيا كان أشد وطأة. فقد عانت الطبقة العاملة منها أعلى معدلات البطالة المشفوعة بمعدلات مرتفعة من التضخم. وخاصة عمال المناجم الذين دمرت نمط حياتهم التقليدية التي كانت مستقرة لعقود، وخاصة في منطقة مناجم الفحم الشهيرة في شمال إنجلترا وويلز، حيث أغلقتها لأنها لا تحقق ربحية عالية، ناهيك عن ميل النظام العولمي الواحد إلى نقل الصناعات الملوّثة وباهظة التكلفة البشرية إلى الهوامش والعمالة الرخيصة. وقد تركت معركتها مع عمال المناجم جرحاً لا يندمل في النفس الاجتماعية البريطانية. وهو الأمر الذي بلوره الفن في أحد أجمل الأفلام البريطانية التي تناولت حكمها على كثرتها، ألا



احتلوا وول ستريت.. احتجاجاً على خلل نظامه العولمي السائد

وهو فيلم ستيفن دالديري (بيلي إليوت) عام 2000، والذي تدور أحداثه في عزّ سنوات جبروتها، عقب حرب الفوكلاند وأثناء المواجهة مع إضراب عمال المناجم 1984/ 1985 والتي انتهت بسحق تلك الطبقة وتدمير صناعة التنجيم العريقة معاً. وينطوي هذا الفيلم على العديد من الاستعارات البصرية اللامعة التي أثرت لغته التعبيرية عما دار للطبقة العاملة وقتها، وجعلتنا ندرك أنه لم يبق لأبناء هذه الطبقة أمام قهر تاتشر المادي والمعنوي لهم سوى أجسادهم يحاربون بها من أرادوا دفنهم في مناجمهم أحياء وإغلاقها عليهم، وكيف ولد من رماد عنقائها المحترقة أمل جديد.

أمل استشرفه ستيفن دالديري في فيلمه الجميل، ثم بلورت أسسه النظرية كتابات سيفين هيسيل، ومظاهرات الساخطين في إسبانيا واليونان وفي قلب أميركا المالي «وول ستريت». وبلغ ذروته في أيام الثورة المصرية العظيمة عام 2011، والتي رأى فيها عدد من أبرز المفكرين الغربيين المعاصرين، وفي مقدمتهم سلافو جيجيك (سلوفينيا)، وأنطونيو نيجري (إيطاليا)، وآلان باديو (فرنسا)، وجوديث بتلر ونعوم تشومسكي (أميركا) أكبر تظاهرات العالم احتجاجاً على خلل نظامه العولمي السائد. وصرخة مدوية ضد عملائه في الجنوب والهوامش. أما بيرى أندرسون وغيره من المثقفين الإنجليز فقد كتبوا عنها باعتبارها أكبر تعبير شعبي كاسح عن رفض المشروع الذي جسدته التاتشرية، والذي أكدت سنوات حكم ساركوزي المعدودة والعقيمة في فرنسا، أنه لم يعد ينطلي على أوروبا في قلب المركز المستفيد منه، ثم جاءت الثورة المصرية لتعلن رفض الهامش الذي عانى منه الأمرّين له أيضاً.



ستفانو بيني

اللمبي

الجزيرة التي أحبها محاطة ببحر جميل، ولكن تعلو بداخلة الجبال الوعرة والموحشة، تجعله منيعاً على المغامرة. غامرنا، أنا وصديق لي، هذا الخريف بالوصول إلى قمة تُسَمّى ثور القرن، فيها مقاطع شديدة الانحدار وطرق شديدة الوعورة، فوق أخاديد مخيفة. ومن هناك يمكنك أن ترى كيلومترات وكيلومترات من السهول تمتد حتى الشواطئ البعيدة. تغوّرنا أكثر مما تفرضه الحكمة، وبدأنا نهبط فيما كان يهبط الظلام. وفي منتصف الطريق، سمعنا صوت هدير الرعد وهطل المطر كأنه طوفان ما قبل التاريخ، فارتفع حائط من الماء أمام كشافاتنا، فلم نعد نرى أبعد من موطئ أقدامنا. كانت الشعاب الجبلية قد امتلأت بالطين وتيارات الماء، وكانت السحب تهبط لتتحول إلى ضباب كثيف، وفي كل لحظة كنا نحسّ بالصخور تحت أقدامنا تتدحرج في أعماق الجروف والمضايق. أصبحت متابعة السير مستحيلة.

توقفنا تحت نتوء صخرة، متعبين ومرعوبين. كان الشِّعْب الجبلي يتفتت تحت وطأة العاصفة، وكنا نشعر بضجة الانهيارات الأرضية المرعبة بينما كان الظلام يزيد كثافة.

- لقد وقعنا في ورطة وخيمة - قال الصديق وهو يمضي نحو الصخرة -لابد من اللجوء إلى اللمبي.

وهكذا سمعت للمرة الأولى عن هذا المخلوق الغريب.

الرعاة والفارّون الذين كانوا يعيشون هنا يروون هذه الأسطورة - قال الصديق- حيوان ينتمي إلى حد ما إلى الطيور الليلية، بين الماعز والتنين. عيناه ضخمتان لامعتان، كأنهما حرائق مشتعلة. فإذا تاه شخص في ظلام الليل، يجب أن يبحث عن هذا الضوء، الذي يمكن أن يقوده في الظلام وفي العاصفة.

- هل تؤمن بهذه الخرافات؟

- تقول الأسطورة إن اللمبي يظهر لأولئك الذين يؤمنون والذين لا يؤمنون به - همس الصديق- وأنا الآن في أمسّ الحاجة للإيمان به.

سقط النتوء، وضربتني صخرة في كتفي فجرجته. وكان المطر لا يزال يزداد عنفاً، ومن قمة الجبل كانت تتدحرج كتل من الصخر، وتحولت تيارات الماء إلى جداول. كان علينا ترك المكان ومواصلة السير، ولكن كل خطوة كان من الممكن أن تتحول إلى الخطوة الأخيرة، إلى سقوط في الهاوية.

عندئذ رأيت النور، حوالي مائتي متر تحتنا، شديد الوضوح حتى في تلك العاصفة الرهيبة. نظرت إلى صديقي. مشينا. كان النور بعيداً ولكنه كان كثيفاً، وكان يضيء الشعاب بما يكفي للمشي في وسطها وتجنُّب الوقوع. خطوة بخطوة وبحذر، هبطنا إلى الأسفل حتى وصلنا إلى كهف صغير. وكان هناك شيء في داخله يسطع بالنور، وبدا لي أن النور أخذ يأفل ويخفت. دخلنا، وأصبحنا الآن في الأمان.

ورأيناه. لا يمكنني شرح ما كان عليه شكله، أعرف فقط أن عينيه كانتا مضيئتين، وأنهما في سبيلهما للانطفاء، وبسرعة شديدة لم نعد نراه، كنا نسمع فقط صوت أنفاسه اللاهثة، وكان الكهف أكثر إظلاماً من الليل.

نمنا. وعندما صحونا، شقَّ ضوء الفجر ظلام الكهف، ولكن اللمبي كان جثة هامدة، وعيناه الكبيرتان مغلقتان. مررت بيدي عليه، وأحسست بشيء من السخونة فيه، كما لو كان شيئاً من النور مكث بداخله.

- لا أفهم! قلت، وأنا أخرج من الكهف والشمس تكشف طريق العودة.

- تقول الأسطورة - راح الصديق يشرح - إن اللمبي يضيء مرة واحدة فقط، لكي يرشد الضالين إلى الطريق. ولكنه بعد فترة وجيزة يموت. هذه هي طبيعته.

ثم فكرت في العودة إلى الكهف لدفنه. ولكن جسمه لم يعد موجوداً. فقط بعض الريش أو القشور، كما لو أنه قد تبخّر.

نزلنا صامتين منزعجين. كان الصديق يغني لحناً حزيناً. كنت أفكر في اللمبي وأشعر بالذنب. ولكن سرعان ما تحولت إلى الامتنان والعجب. وبينما كنا نترك الصخور وندخل غابة الفلين والسنديان، تخلت الأحاسيس المؤلمة عن مكانها لصالح نوع من الصفاء. خطر على ذهني تصوُّر أن اللمبي هو واحد من أجملنا جميعاً كمخلوقات. ما زلت أفكر فيه. وأعتقد أنكم سوف تلتقون به ذات يوم.



تفجيرات أميركا إعادة تدوير الشر

بشرى السعيد

في الخامس عشر من إبريل/نيسان الماضي وقعت تفجيرات ماراثون بوسطن الأميركي، وبفارق يوم واحد تم الإعلان (الأربعاء) عن اكتشاف رسالة مسممة موجهة إلى الرئيس الأميركي أوباما، ثم توالت الأحداث بانفجار مصنع الأسمدة في تكساس وإطلاق النار على شرطي الحرم الجامعي. الإرهاب دخل في اللاإرهاب، الأمر الذي أعاد أميركا والعالم إلى أجواء اعتداء الحادي عشر من سبتمبر/أيلول 2001.

التاريخ يعيد نفسه بشكل مريب، باستثناء بعض التفاصيل الصغيرة، ففي 11 سبتمبر/أيلول انفردت دهشة انهيار البرجين بالمشهد أكثر من شهر، قبل أن يبدأ هلع الجمرة الخبيثة التي جعلت من بوش ومن كل مواطن أميركي هدفاً محتملاً لشرها المستطير، ولكن هذه المرة ليس هناك سوى يوم واحد يفصل الاعتداء الواقع على المواطن عن استهداف الرئيس أوباما برسالة ملوثة بسم الريسين، وقيل إن تحقيقات أخرى تجري بشأن رسائل مماثلة استهدفت عضواً بالكونغرس.

وهذا ليس التفصيل الوحيد المختلف بالطبع، فالرئيس الأميركي عام 2011 كان جمهورياً وكانت عملية تصنيع العدو الإسلامي على أشدها، بينما الرئيس الحالي ديموقراطي وصل إلى البيت الأبيض بخطاب إنساني مليء بالوعود، وبدأ أثناء ولايته ربيع العرب وأعقبته المحاولة الأميركية المحمومة لتصنيع «الإسلام الصديق».

وربما كان هذا الاختلاف هو السبب في اختلاف التعاطي السياسي والإعلامي الأميركي في الحادثين، فبينما كانت الاتهامات واضحة من سبتمبر 2001 وفي الأحداث الممهدة لغزو العراق في مارس/آذار 2003 جاء التعاطي حذراً مع تفجيرات ورسائل اليوم، فلم تسارع الولايات المتحدة إلى تحميل المسؤولية على الإرهاب الإسلامي فوراً. ولكن المتحدثين السياسيين وسلطات التحقيق آثروا التريث قبل الإعلان عن المجرمين، لكنها لم تفوت فرصة توضيح أن القنابل بسيطة الصنع تتبع إرشادات موقع تابع للقاعدة «مجلة الإلهام» التي أسسها أنور العلقمي.

التعامل بحذر في مسألة توجيه الاتهام قد يحسب لصالح الإدارة الحالية، وقد يعني من جهة أخرى أن تحديد المجرم ليس الهدف، بل الهدف هو إثبات وجود الشر بحد ذاته، سواء كان الإرهاب الخارجي (الإسلامي بالطبع) مصدر هذا الشر أوالإرهاب الداخلي متمثلاً في اليمين المتطرف صاحب المصلحة في إزعاج أوباما لصرفه عن برامجه الاجتماعية أو





لعقابه على تخفيض مئة مليار جنيه من ميزانية التسليح التي تستفيد منها شركات صناعة السلاح.

تحفظ السلطات والمحللين السياسيين وتأنيهم لم يمنع الأميركيين العاديين من التعليق بحرية على صفحات التواصل الاجتماعي، وفي الموقع الإخباري التدويني الأشهر «هافنتون بوست» وكثير منها لم يتحفظ في توجيه الاتهام إلى المسلمين ويلوم أوباما على ما قدمه للربيع العربي وللحكومات الإسلامية التي ترد الجميل بقتل الأميركيين.

واللافت للنظر هو عدم الربط بين التفجير وبين الرسائل المسمومة، مع أنهما ظهرا متعانقين أكثر مما ظهرا في 2001. وهنا لا تبدو حقيقة التفجيرات أو الرسائل المسمومة مهمة، ولا يبدو مرتكبها مهماً بقدر ما تبدو فكرة وجود الشر ووجود العدو ضرورية وينبغي تحفيزها وإعادة التذكير بها في كل لحظة.

فكرة المؤامرة التي طرحتها أصوات محدودة في اعتداءات 11 سبتمبر سرعان ما تبددت، وقد تتبدد فكرة المؤامرة المطروحة بخجل في الأحداث الأخيرة، لكن قصة تصنيع العدو الإسلامي ليحل محل العدو السوفيتي معروفة.

وإن تدثرت وقائع الدم وتواطؤات التشجيع والتمويل بالسر، فالأفكار المؤسسة لأسطورة العدو الإسلامي معلنة في شكل نظريات راجت كثيراً عن صدام الحضارات ونهاية التاريخ بالانتصار النهائي لليبرالية.

ولا ينطوي اختيار الإسلام عدواً على كراهية خاصة للإسلام بقدر ما يتعلق الأمر بالحظ، فقد كان الإسلام البديل الجاهز، بعد أن انقلبت التيارات العنيفة على الولايات المتحدة التي استخدمتها لتقويض الشيوعية في أفغانستان.

وجود العدو الإسلامي يضمن خوف المواطن الغربي الذي وجد نفسه معنياً بصراع مع قوى غير محددة، صغيرة، لكنها تعمل في الظلام وتضرب خبط عشواء، بحيث يستطيع كل مواطن أن يعتبر نفسه هدفاً للموت المتربص في باص أو محطة قطار أو في سباق رياضي احتفالي كما حدث الشهر الماضي.

وطوال العقدين الماضيين كانت كفاءة العدو الجديد تزيد وتقل، لكنه عمل في اتجاه واحد فقط: تخويف المواطن الغربي دون أن يفرض أي تحد على الحكومات أو على النظام الرأسمالي، بينما كان هذا النظام مضطراً إلى السماح بالكثير من المزايا الاجتماعية للفقراء في ظل الصراع مع الشيوعية خوفاً من انتصارها.

كانت الشيوعية حلماً بالمساواة يصارع حلم الرفاه الأميركي ومثلما كانت علبة السجائر الأميركية قادرة على أن تخلب لب جنرال روسي كانت شعارات المساواة تخلب ألباب الكثير من الفقراء في الغرب، بينما العدو الجديد مجرد كابوس أمني تغلفه بين الحين والحين نقاشات خفيفة عن أسلمة أوروبا بسبب الهجرة.

عدم تقديم الحلم البديل البراق أتاح للرأسمالية شعوراً بالأمان جعلها تطلق أظافرها وأنيابها، حتى بدأ الصدام مع الفقراء في شكل احتجاجات كبيرة شملت الكثير من البلدان الأوروبية وأميركا ذاتها، وقد اتجهت احتجاجاتها إلى الصميم من خلال حركة «احتلوا وول ستريت» التي ظهرت في عهد الرئيس الديموقراطي الذي قدم تأييده العلني للربيع العربي، لكنه أيضاً الرئيس الذي أقدمت في فترة حكمه الولايات المتحدة على اغتيال ابن لادن وما أحيطت به العملية من غموض يستنهض سوء التفاهم إن لم يكن العداء مع المسلمين حتى ممن لا يؤيدون نهج ابن لادن ويؤذيهم الاستهانة بحرمة المقتول.

واليوم تعيد التفجيرات تدوير قوة الشر، وليس المهم من الذي يستهدف المواطن الأميركي، فالمهم أنه ليس في أمان!



في مئوية صاحب اليوتوبيا السوداء (1984)

جورج أورويل ينعي سذاجته!

علاء عبد الوهاب

(1)

ما اعتبره أو ثمّنه قراء الطبعة الأولى من «1984» لجورج أورويل خيالاً جامحاً، لابد، إن امتد به وبهم الأجل، أن يسخروا من سذاجته التي تورطوا معه في تيارها حين شاركوه إياها!

انتهاك الخصوصية الذي مارسه «الأخ الأكبر» - كما رسم أورويل ملامحه - يبدو بدائياً، متواضعاً، إذا ما قورن بما يموج به عالمنا اليوم، ودون شك الأمس القريب، قبل أن تصل عقارب الزمن إلى محطة «1984» فعلياً، فكيف يكون المشهد الراهن، وقد انكسرت الحوائط الفاصلة بين الواقع والخيال تماماً، بل تجاوزاته بمسافات هائلة ؟!

لم تكن«1984» إنجازه الوحيد، لكنها الباب الواسع الذي ولج منه للبقاء، رغم عمره القصير، فقد ولد إريك آرثر بلير - الذي اشتهر باسمه المستعار جورج أورويل - في يونيو 1903، وتوفّي في يناير 1950 بعد نحو عام من طرح رواية «1984» في الأسواق لتخلّده، كثاني أعظم 50 كاتباً بريطانياً، منذ نهاية الحرب العالمية الثانية في 1945.

لم يكمل أورويل عامه السابع والأربعين، لكن عبر تجربة عميقة من أجل المستقبل تجلّت في روايته الأكثر شهرة وتأثيراً، يبدو كما لو أنه بيننا يحتفل بعيد ميلاده المائة!

وربما يكون أكثر ما يدعوه لنعي سذاجته، ما ذهب إليه - آنذاك - حين وصف الحكم الشمولي وممارساته التي تسلب البشر إنسانيتهم، وتحوّلهم إلى مجرد أرقام في قطيع باعتبار الوضع الأسوأ، غير أن ما كان سيراه لو امتدّ به الأجل حتى عام 1984 يجعل سوداويته في الرواية أقرب للرمادية، بينما لو أتم المائة فإن عليه أن يؤهّل نفسه لرصد صراعات هائلة بين كثيرين، على مستوى الدول والمؤسسات والأفراد، يرى كل منهم نفسه الأكثر جدارة بحيازة لقب الأخ الأكبر!

(2)

«الأخ الأكبر» في طبعاته الأحدث في 2013 أصبح كامناً، ظاهراً، متربصاً، وكأن المعمورة تحولت إلى وكر تجسّس هائل، لا فرق بين نظام سياسي وآخر، إلا في القشرة الخارجية الرقيقة التي تغلّف تلك النظم، ثم إن هناك كيانات أقل من الدول لكنها تزاحمها، وتنافسها في سعيها الحثيث للسيطرة على البشر، عبر إحكام الدوائر على العقول، وعدم التهاونِ للحظة في مراقبة أية حركة، وكل نفس، فقد أصبحت التقنية لعنة من خلال ابتكار منجزات تطارد الإنسان حيثما وأينما كان! ثم إن القراصنة الإلكترونيين باتوا يتطلعون هم - أيضاً - إلى نسج نماذج لـ «الأخ الأكبر» لحسابهم أو لحساب من يدفع لهم، بل إن الأجهزة الرسمية للعديد من الدول، والمؤسسات تسعى لتجنيدهم أو اصطيادهم لـ «تأميم» خدماتهم وخبراتهم، بينما يتجه من اكتسبوا تلك المهارات في كنف «الأخوة الأكبر الرسميين» إلى «خصخصة» معارفهم

والنزول إلى الحلبة من خلال مشروعات تتيح لهم إرضاء نزعاتهم في السيطرة وجني الأرباح مباشرة!

إنه الشوق الشبقي المجنون لحيازة السلطة، عبر استعباد الإنسان لأخيه الإنسان، بما يتجاوز اليوتوبيا السوداء، فيما سطّر أورويل، حتى وكأنه بالكاد تلميذ في إحدى المدارس الابتدائية التي قرر أن يفتتحها أحد «الأخوة الأكبر» في القرن الحادي والعشرين، إذ الواقع الراهن لا يفترق تحت ظلاله نظام على آخر، بغض النظر عن الشعارات المرفوعة هنا أو هناك، وعملياً لم يبقى للفرد من الحريات غير نصيب متواضع، إلا إذا قرر أن يخوض غمار السلطة عبر امتلاكه من أدوات التقنية ما يجعله قادراً على اقتحام عالم الأسرار، سواء أكان لدولة أو مؤسسة أو فرد.

بالقطع لم يدر بخيال أورويل أن دولة «أوشانيا العظمى» التي يحكمها «الأخ الأكبر» في روايته سوف تصبح أكثر رحمة من العالم البشع الذي بات كل سكانه أسرى العيون المبثوثة في كل مكان، ولا تقتصر على جهاز «التلسكرين» الموجود في كل غرفة، ولا يستطيع «ونستون» بطل أورويل في (1984) أن يبتعد عن رصده لكل حركاته وسكناته وكلماته، بل ومشاعره!

(3)

لو قرر أورويل أن يؤلف رواية عنوانها «1984» في العام ذاته، فإنه كان سيواجه واقعاً تجاوز أقصى خيالاته القديمة، والأمر سيبدو أكثر صعوبة وتعقيداً إن هو قرر أن يسهر في عامه المائة على كتابة رواية يعنونها بـ (2013).

في 1984؛ أي بعد رحيل أورويل بـ 34 عاماً، عندما تنبأ بأن في ذلك العام سوف تسود النظم الشمولية العالم بعيداً عن تبادل أنصار كل نظام التهمة مع غيرهم، لم يكن أورويل يوارب في الإعلان بصراحة تامة أنه لم يقصد مهاجمة الشرق أو الغرب، لكن هدفه كان التحذير من أخطار النظم الشمولية والفاشية والدكتاتورية أينما كانت، وأياً كانت اللافته أو الشعار التي تخفي حقيقتها وجوهرها تحت غلالة رقيقة.

الحيز الزمني ما بين إصدار الرواية والوصول إلى المحطة التي تنبأ بأحداثها، كان زاخراً وغنياً بتطورات هائلة، والمثير أن التقنية كانت الداعم الأخطر لـ «الأخ الأكبر» وليست السلطة وتجلياتها.

قبل 1984 كانت الأقمار الصناعية مندوبة لـ «الأخ الأكبر» في السماء، ترصد بدقة بالغة ما تشاء، لا يتهددها سلاح، ولا يقف دون ممارساتها لمهامها في التجسس على البشر والدول والأهداف العسكرية والمدنية أي عائق، فالفضاء الفسيح عالمها الأثير الذي تلاحق فيه من تشاء، وكانت المنافسة في هذا المجال - حينذاك - بين أميركا الرأسمالية والاتحاد السوفياتي الشيوعي، لا فرق - إذن - بين أن يكون «الأخ الأكبر» أبيض أو أحمر، مادام الهدف فرض السيطرة والسطوة، والممارسة المجنونة للسلطة المطلقة.

(4)

بعيداً عن العيون المزروعة في الفضاء؛ فإن البشر حين وصلوا إلى محطة أورويل في 1984 كان «الأخ الأكبر» قد أضحى ظاهرة مستفحلة، فلم يكن القابضون على أزرار الحكم والسلطة في القصور والدور الحكومية، هم وحدهم الراصدون المتابعون لمن شاءوا، بالصوت والصورة، وإنما امتدت ظلال «الأخ الأكبر» إلى العديد من المؤسسات والشركات الخاصة!

في أي شركة أو مؤسسة أو حتى متجر يمكن زراعة ميكرفونات غير مرئية، لا تكف عن متابعة كل شاردة وواردة تصدر، وإن همساً، لتجد طريقها لحظياً إلى حيث يقبع «الأخ الأكبر» الذي لا يشفي نهمه للمعلومات إلا المزيد منها.

أشعة الليزر - أيضاً - قدمت خدمات جليلة في هذا المضمار، من خلالها يسهل تمييز الأصوات عبر النوافذ، سواء أكان الهدف موظفاً أو أسرة، فلا فرق بين منزل ومحل عمل يخترق الليزر زجاج النوافذ مسجلاً الذبذبات لتتحول بعدها إلى تسجيلات كاملة لثرثرة أسرية، أو أسرار صفقة مهمة لمفاوضات حساسة تجري وراء الأبواب المغلقة، على لسان رب أسرة أو رأس امبراطورية صناعية، لا فرق.

إنه اللقاء - بين عالمين - الذي لم يرد على خيال أورويل، في العام 1984 كما تصوره، حيث يتقاطع عالم «الأخ الأكبر» مع عالم الإنجازات التقنية المبهرة، فمن كان يصل خياله إلى أن سواراً إلكترونياً حول معصم شخص يجعله تحت السيطرة طوال الوقت، دون حاجة لاعتقاله أو سجنه؟ ومن كان يبلغ جموح تصوراته ذاك المدى : أن يتم حقن شخص - دون علمه بالطبع - بزر إلكتروني دقيق جداً تحت جلده، ليتحول بعدها إلى رقم كودي يتيح تتبع خطاه دون أن يدري؟

بالتأكيد؛ فإن أورويل لو أحيط علماً بهذا النزر اليسير مما عجّ به العالم في 1984 لصرخ : كم كنت ساذجاً!

(5)

ربما ننتحل للرجل الأعذار، أو قد يهون هو على نفسه، فحين فكّر أورويل في تأليف رائعته كان ذلك قبل أن يشرع في كتابتها بأكثر من عقد، راودته الفكرة في 1934، لكن أول سطورها لم ير النور إلا في 1946، واستغرقت كتابتها نحو عامين، وقبل أن تغرب شمس 1948، وما بين منتصف الثلاثينيات من القرن الماضي، وأواخر الأربعينيات كان مخاض التليفزيون الذي أوحى له، أو استوحى منه فكرة «التلسكرين»، وإذا كانت الكلمة تعني «مشاهدة البعيد»، فإنها في الاختراع الذي انطلق أولاً في ظل حكومة النازي بألمانيا، كانت تشير إلى نقل الصورة من حيث تبثّ للمشاهدين الذين يقتنون الجهاز السحري العجيب، إلا أنها كانت تلعب في «1984» دوراً عكسياً، إذ «التلسكرين» مهمته رصد وتسجيل من يحتل زاوية في غرفته بالصوت والصورة، لحظة بلحظة، حتى لا تفلت شاردة من رقابة «الأخ الأكبر»، فالحزب الحاكم يقوم بتركيب جهاز «تلسكرين» في كل بيت!

ليس هنا فقط فهناك (شرطة الفكر) التي تعتمد على دوريات الهليكوبتر تقترب من النوافذ والأسطح لمراقبة سكانها، والتجسس عليهم، بالطبع حين وصلت البشرية إلى العام 1984 لم يكن أي «أخ أكبر» بحاجة للاستعانة بالخيال البدائي الذي اعتمد عليه أورويل، ففي السماء أقمار صناعية تغني عن الهليكوبتر، وميكرفونات سرية تزرع حيثما شاء،

وأشعة ليزر تخترق الجدران، وإزاء ذلك لا يملك أورويل إلا أن ينعي سناجته!

(6)

ماذا يكون عليه حال أورويل لو عاش في عالمنا اليوم ؟

ربما لا تكفي ممارسة للنقد الذاتي العنيف مرةً على محدودية خياله، وأخرى على طيبته المفرطة، ولن يسلم من تأنيب ضمير من وصفه الحزب الحاكم في «أوشانيا» بالسادية السياسية، فماذا يقول بصدد تهمة الإرهاب الجاهزة على ألسنة قادة الأحزاب الحاكمة في الديموقراطيات الغربية على ضفتي الأطلنطي ؟

من ثم فإن فزاعة الإرهاب تصوغ لـ «الأخ الأكبر» - في أحدث طباعته - أن يسنّ من التشريعات ما يجعل الميديا الإليكترونية محل متابعة «الأخ الأكبر» على مدار الساعة، ولا يفلت من ذلك مواطنوه، تماماً كما يتابع كل من يتوجس منه تهديداً مهما كان بعده الجغرافي، وبغض النظر عن السيادة الوطنية للدولة التي يقبع فيها! وثمة اشارة مفيدة هنا إلى إدانة قضائية وكالة الأمن القومي الأميركية بمباشرة برامج مراقبة للإنترنت دون تفويضات رسمية!

ولعل المفارقة المثيرة للدهشة - هنا - أن الديموقراطيات الغربية على استعداد دائماً للتعاون مع الأنظمة الاستبدادية عبر مدّها بأحدث تقنيات التجسس على مواطنيها، وقد يكون أحد بنود هذه النوعية من الصفقات، تقديم تسهيلات لدول العالم الحر لمتابعة من تشاء عبر اختراق شبكة الاتصالات الوطنية لهذه الدولة أو تلك!

«التنصت الحي» على الاتصالات الهاتفية، والبريد الإلكتروني، ومواقع التواصل الاجتماعي، عبر برامج اعتراضية، وحجب مواقع على الإنترنت، أو الحد من حرية المشتركين في الوصول إليها، سواء بالتقنين، أو بفرض الأمر الواقع من خلال آليات التفافية وخبيثة، والهدف يراوح بين إحصاء الأنفاس أو كتمها، يستوي في ذلك الدول التي تباهي بديموقراطيتها، أو تلك التي تقبع تحت وصاية أنظمة استبدادية، ليقفز تحذير أورويل من سطور الرواية بخطورة



انتشار المبادئ الشمولية، بعيداً عن التجمل بالشعارات الزائفة، والتلاعب بالألفاظ الفارغة.

وقد تبلغ صدمة أورويل مداها حين يرى السعي الحثيث في لندن مسرح أحداث روايته، من جانب حكومتها في عيد ميلاده المائة لـ «التحرش» بالإعلام الإلكتروني، بعد أن عجت شوارعها وميادينها وأبواب أبنيتها بكاميرات المراقبة المنتشرة كالفراش المبثوث، لكن هنا - تحديداً - يقتص أورويل لنفسه منكراً بمغزى اختياره بريطانيا مسرحاً لأحداث روايته، فلسان حاله أن تلك الأجناس المتحدثة بالإنجليزية لم تجبل على الديموقراطية، فالشمولية يمكن أن تنتصر إن لم تجد من يواجهها بحزم وحسم حقيقيين.

(7)

في جنة الغرب الديموقراطي دحض عملي لوجود فرق حقيقي بين النظم، ومع الطفرات المستمرة للتقدم العملي والتقني تتعاظم قرارات الدولة، ويعلو شأن «الأخ الأكبر» مقابل الحرية الفعلية التي يتمتع بها الفرد. والأمثلة أكثر من أن تحصى:

نظام تحديد المواقع العالمي «جي. بي. اس» - رغم فوائده - فإن مهمته التتبع دون إذن أو تصريح، وباستطاعته تعقب البشر والأشياء والمركبات و.. و..

أجهزة الكمبيوتر مزودة بخاصية مماثلة، وبإمكان مصنعيها المتابعة اللصيقة والدائمة لحامل الجهاز؛ ثم إن أي جهاز أو آلة مزودة بالعديد من الكمبيوترات المخفية، يمكن لأي واحد منها أو أكثر أن يعمل كجاسوس حميم لا يرحم صاحبه.

وإذا كان هناك من يستطيع تفادي أجهزة التنصت المزروعة في منزله، أو مكتبه، أو سيارته بالخروج للفضاء الفسيح، هرباً من الملاحقة الإلكترونية المتوقعة، غير المنظورة، فإن نقمة التقنية تجعل من هذه المحاولات ترفاً أصبح موقعه الروايات القديمة، وإن وصفت يوماً بالمستقبلية كحال «1984» - فهب أنك خرجت إلى الشارع أو أحد المتنزهات، فهنا أو هناك أنت تحت السيطرة بالصوت والصورة.

ببساطة أنت أسير «الشوارع النكية»!

إنها مزودة بمصابيح، هي في حقيقتها وسيلة تتبّع لأي وكل حركة يقوم بها المارة الآمنون، أما عمود الإنارة فإنه يحتضن معالجاً يشبه «الآي فون» يتلقى مدخلات ومخرجات، بل إن الأعمدة تتبادل الأحاديث، كل منها يسلمك للذي يليه، وبمجرد الدخول لمجال رؤية ضوء الشارع، فثمة كاميرا تتابعك، ليس هذا فقط، فالنظام أيضاً يستطيع تسجيل ما يدور من أحاديث وأصوات! وبالطبع فإن هناك نظاماً مركزياً للتحكم، واستقبال المعلومات فورياً.

وإذا استطعت الهروب من «الشوارع النكية»، ووصلت إلى الطرق السريعة، فإن إعلانات «ذات عيون واسعة» بانتظارك، هي الأخرى مزودة بأنظمة رقمية ذات أجهزة استشعارية، وكاميرات قادرة على تمييز الوجوه، أين، إذن، المفر من «الأخ الأكبر» عبر تجلياته اللا متناهية ؟!

هل يشاركنا أورويل ممارسة هواية الحسد لبطل «1984» المدعو ونستون سميث؟ أم يكتفي بنعي سناجته مرة ثالثة ؟

(8)

«الأخ الأكبر» لا يتوقف طموحه الجنوني عند حد. نهم غريب للسيطرة!

لا يكفيه أن يرصد ويسجل ويحصي الحركة والكلمة والصورة، إنه يتقدم خطوة أخرى أكثر خطورة، لقد بات هدفه

القادم قراءة الأفكار، واختراق الأدمغة بالمعنى الحقيقي لا المجازي للكلمة!

باستخدام التقنيات الفائقة سوف يكون الدماغ تحت السيطرة، إما لزراعة أفكار بعينها، أو قراءة ما يدور في خلاياه.

حين أنتجت هوليوود فيلماً يحمل اسم «البداية» سيطرت حالة من الانبهار على ملايين المشاهدين، إذ تدور فكرته الأساسية حول إمكانية أن يخوض إنسان داخل اللاوعي لإنسان آخر يغط في النوم، ليرسم له حلمه كمقدمة لتوجيهه وفقاً لإرادة الآخر، الفكرة تبدو موغلة في الخيال، لكن إذا كان ثمة جهاز يستطيع قراءة موجات الدماغ، فإن خطوة باتجاه ما يبدو أنه ينتمي لعالم الخيال، يمكن أن تستهلك زمناً أقصر، عندما تتقاطع مع خبرات أخرى معنية بالتحكم في اللاوعي.

فريق علمي بإحدى الجامعات الأميركية يسهر على تطوير جهاز هدفه كشف العمليات الإرهابية من خلال قراءة موجات أدمغة الإرهابيين المحتملين، العلماء ركزوا على موجة دماغية تحمل اسم «بي 300» ترتبط بتذكر الإنسان لأمور خطيرة، وبالفعل فإن التجربة على مجموعة من المتطوعين أثبتت نجاحاً مذهلاً، والمؤشرات مبشرة بإمكان قراءة موجات الدماغ مع تطوير الجهاز المستخدم في التجربة.

التجربة معنية بنوعية معينة من البشر، ونوع بعينه من النشطاء الإجرامي، لكن ما الذي يمنع توسيع الدائرة لتشمل محاولات لقراءة أدمغة ساسة أو علماء أو رجال أعمال ؟ ثم ما الذي يمنع - أيضاً - أن تتم هذه العملية لصالح منافسين أو معارضين - دون أن يدروا - لمعرفة خططهم ونواياهم إما بهدف إحباطها أو استباقها ؟

الأدمغة، إذن، سوف تصبح معرضة للاختراق بالمعنى الحرفي للكلمة وفق آليات أقرب لما يتعرض له جهاز الكمبيوتر أو المحمول.

وفي سياق مقارب؛ فإن أشعة الرنين المغناطيسي تتيح قراءة الأفكار عبر تحليل الصور التي تلتقطها للمخ - طبقاً لدراسة أميركية حديثة - فعند تكوين انطباع حول شخص بعينه تتولد أنماط فريدة من النشاط في المخ، تتكرر عند التفكير مرة أخرى في ذات الشخص، وتكشف الدراسة القدرة على فك الشفرة التي تحكم المخ، وتختلف باختلاف الأشخاص، ومن ثم قراءة أفكارهم، ومعرفة ما ينوون فعله من خلال مراقبة ورصد نشاط المخ.

«الأخ الأكبر» لن يدع الفرصة تفوته، فكما التقنية في خدمته، فإن أي منجز علمي لن يفوته دون أن يمارس هوايته الأثيرة بتوظيفه لإحكام السيطرة على البشر.

(9)

يشعر الإنسان أنه عار ليس فقط حينما يشعر بأن أحداً يتلصص عليه، وقد خلع ثيابه، ولكن أيضاً عندما يفاجئه شخص بأنه يعرف تماماً ما يفكر فيه!

غير أن تعرية الأفكار ربما لا تدعو لخزي، بينما فرض تعرية المرء كما ولدته أمه لا شك أنها تسبب ألماً جماً.

«الأخ الأكبر» لا يدع فرصة إلا ويقتنصها؛ الإرهابيون العابرون للحدود يستخدمون المطارات، من ثم فإن الإجراءات التقليدية للأمن وتفتيش المسافرين لم تعد مجدية.

أجهزة المسح الضوئي بأشعة إكس هي الحل، فحين يمر الشخص عبر الجهاز، فإنه يكون كما ولدته أمه!

لا مجال للحديث عن الخصوصية، إذ أنها انتهكت تماماً، لا لشيء إلا أن «الأخ الأكبر» يتذرع بحماية البشرية من الإرهابيين، فيرهب الجميع!

ولأن هواجسه لابد أن تكون محل تقدير الجميع، فلا بأس بأن يتحمل «الرعايا» إلى جانب انتهاك أجسادهم، وكأنهم دون ملابس تماماً، مخاطر صحية جمة، وأي حديث عن الآثار أو النتائج السلبية، ومدى خطورتها على صحة كل من يتعرض للمرور عبر هذه الأجهزة، مسألة لا محل لها من الإعراب في قاموس «الأخ الأكبر»!

ما يثير مخاوف مشروعة من جانب من يفرض عليهم التعاطي الإجباري مع أجهزة المسح الضوئي في المطارات، هي تلك السرية الشديدة التي يحيط بها مندوبو «الأخ الأكبر» التفاصيل الخاصة بآليات عمل الأجهزة، والحجة الجاهزة : دواع أمنية عليا!

ماذا بقي من خصوصية للإنسان أمام سطوة «الأخ الأكبر» المتفاقمة وفق متوالية هندسية لا حسابية ؟!

(10)

كلما كانت البشرية تقترب من العام 1984، كانت الذاكرة تستدعي أورويل وروايته، وعندما أدركت السنة الموعودة، إذا بالواقع يتجاوز كل تصورات أحد المبدعين البارزين في القرن العشرين، فما كان في عداد الخيالات أو الجنوح للوهم فيما يذهب إليه الإنسان، أصبح فجأة بإبداعات «الأخوة الأكبر» وتجلياتهم أكثر تحليقاً ولكن على الأرض!

«الأخ الأكبر» في تطوراته المتلاحقة، لم يعد معنياً بامتلاك مفاتيح السياسة فحسب، ولكن قبلها يسعى نهماً باتجاه امتلاك المعرفة والغوص في أغوارها، فالاستحواذ على أدوات العنف، والثروة وحدهما لا يكفيان، والسادية السياسية في نموذج أورويل قد تفلح أحياناً في السيطرة، ولكن في ظل الانفجار المعلوماتي، واجتياز الإنسانية لمرحلة مجتمع المعرفة، ومنتجاته المعلوماتية من إنترنت وشبكات تواصل اجتماعي، وهواتف محمولة ذكية، وفضائيات لا تعرف الحدود السياسية، كلها تطورات تدفع «الأخ الأكبر» لابتداع آليات ربما تكون أكثر نعومة للسيطرة، وممارسة شبق السلطة الجنوني، لكنها يقيناً أكثر إحكاماً ونجاعة.

ويبقى ثمة سؤال حائر :

أيهما أكثر تعاسة : ونستون سميث الذي كان تحت رحمة «التلسكرين» عند أورويل، أم ونستون سميث أسير منتجات مجتمع المعرفة والانفجار المعلوماتي الذي يفتقر تحت ظلاله لأبسط معاني الخصوصية؟

إن ونستون الأول كان مجبراً على اقتحام «التلسكرين» لحياته، لكن ونستون الثاني لا يملك إلا التسليم بانتهاك خصوصيته، بيده، وبماله، أحياناً، ومضطراً ومغصوباً أغلب الأحيان.

إنها بركات الزمن الرقمي، حيث تسقط الحواجز بين الافتراضي والواقعي، ولا عزاء لجورج أورويل!



هدى بركات

عن العربي العمومي!

نقع في العنصرية كمن يقع في حفرة تتوسّط طريقاً معبّداً سلساً وناعماً كمفرش من حرير.

نعتقد أننا محصّنون إزاء ذلك الشعور المعيب، وأسبابنا عديدة ومتنوّعة. أوّلها أننا كمتنوّرين، متعلّمين، مثقفين.. أو سمّها كما شئت، نصنّف وعينا في الدرجات العليا من الأنشطة الذهنيّة، ولنا على ذلك دليل مثابرتنا الدؤوبة على الانتقاد.. انتقاد مجتمعاتنا وسلطاتنا كافة، وأيضاً تعلّقنا بالحريّات وحقوق الإنسان واحترامنا اللامحدود للشرعات الدوليّة إلخ...

وثاني الأسباب أننا كعرب ننتمي إلى عالم «ثالث». وقد خبرنا تاريخاً عريقاً، ما زال مستمراً، كنّا فيه ضحايا العنصريّة الفجّة، بدءاً من- أو عوداً إلى- تلك التي جعلتنا على قائمة النازيّة الهتلرية في أسفل سلّم السلالات، نسبق فقط زنوج إفريقيا المتوحّشة. فنقول مثلاً «كيف لمن عانى ويعاني من العنصرية أن يكون عنصرياً!؟» وهو سؤال طرحناه بإلحاح على الإسرائيليين. حتى أن بعضنا اختصر علاقتهم بنا وبالفلسطينيين بأننا نحن صرنا «يهودهم»، نعاني منهم ما عانوه من الأوروبيين، طبعاً دون جدوى.. إذ وحتى يقوى جندي تسحال على سلوكه «الأخلاقي النمونجي» يجب أن يتربّى على مبدأ أن العربي ليس إنساناً بالمعنى «العمومي» للكلمة بما أنّ....

ولمن عاش منّا في الغرب فترة - طالت أو قصرت - واجهته صورة سافرة وشديدة الوضوح. فإن كان غنياً قيل إنه مسرف عن جهل، بتروله يطيح بعقله ليقدّم هوساً بالجنس وولعاً بالمقامرة، فلا يستأهل إلا السخرية الفاحشة. ومن كان منا فقيراً ضاقوا به عالة على اقتصاداتهم في كسله وطمعه بالمساعدات الاجتماعية وكثرة إنجابه غير المسؤول، وأضافت الأيّام القاتمة تهمة كامنة فينا جميعاً هي.. تهمة الإرهاب، تلازمنا كطبيعة ثانية، سبحان الله وحتى يثبت العكس... كأن تسعى مثلاً إلى طلب «غربنة» اسمك فتتحوّل من علي إلى «ألان» أو من جعفر إلى «جف» وهكذا... وأنا ما زلت، منذ وصولي إلى فرنسا منذ أكثر من عقدين أهجئ اسمي على الهاتف بشكل آلي.. ثم يصلني اسمي مشوّهاً في الأوراق. كما يحصل تكراراً أن نسمع في نشرات الأخبار أسماء شخصيات وأمكنة وبلدان في لفظ خاطئ متكرّر، لا يسعى أحد إلى تصحيحه مهما كان الأمر سهلاً بسيطاً وميسّراً.. حتى أننا نروح نضحك بمرارة عالية حين نسمع الفراعنة يتكلّمون العربيّة بلهجة مغاربية في أفلام وثائقيّة عالميّة، جادّة، عالية الجودة وضخمة الإنتاج. العربيّة المغاربيّة - لغة الكومبارس - في فم الفراعنة؟ إي نعم! أين المشكل؟ كلّو من «هناك»، من هذه «الحتّة»، زيّ بعضو...

ومن أسباب اعتقادنا أننا بمنأى عن مشاعر العنصرية ادّعاء بعض مثقّفينا، من الكتّاب مثلاً، محاربة العنصرية الغربيّة في عقر دارها، وبأدواتها. فيصير انتقادهم لأية مظاهر «تمييزيّة» كمثل ذلك الحامل عاموداً في عينه ويحارب النسرة الصغيرة في عين الآخر، إلى أن ينبري أحدهم، وقد ضاق ذرعاً، إلى كشف علاقات مشبوهة جداً لهذا الكاتب الشهير بسلطات بلاده الفاسدة والتي تكرّمه لنجاحه في الغرب موكلة إليه دوراً وطنياً، أو حتى قومياً مميّزاً و.. مفيداً للطرفين. وما يدعونا - نحن البعيدون عن القيام بمثل هذه الأدوار التمثيلية لبلداننا- للأسى والمرارة، أنّهم- أي «المشاهير»- يتكلّمون باستمرار باسمنا دون أن يكون لنا أدنى حقّ في التعليق. إننا ببساطة غير موجودين، شفّافون إلى درجة أقلّ من شبحيّة... ولنقل إنّي شخصياً، أعاني من هذا التمثيل وأعتبره أداة عنصرية قادرة على الإقصاء الفعلي. فـ «ممثّلونا» يتفقون مع المرجع الغربي في اعتبارنا جماعات - كما في بلداننا الأصلية- لا أفراداً كما يقضي مبدأ الديموقراطيّة الغربي نفسه.. هكذا، وعلى سبيل المثال، حين أردت يوماً، وبمناسبة نادرة، أن أسعى لدعم مخطوطة رواية لكاتب عراقي شاب، أجابني مسؤول دار النشر بأن «مستشار» الدار للغتنا الجميلة - وهو طبعا عربي - لم يأت على ذكر أهمية ما لذلك الكاتب الشاب، ثم أردف - وهنا بيت القصيد - أنّ لدى الدار حالياً الكثير من «هنا» إذ على رفوف المشاريع مخطوطات عديدة من «هناك/ أو من هذا الصنف!»

بما يعني أن لديهم كميّة من كتابات الصنف، من أفغانستان... إلى سورية. والله يعين «المستشار»...

إننا منهلون في كيفية دفاعنا عن العنصرية الموجّهة إلينا، أحياناً. ومنهلون أيضاً في استيلادها، في استدخالها وفي استنساخها، فيما نحن ندّعي المعاناة من بطشها، ظلمها وعماها..

***

أعرف تماماً كيف - في داخل وسائل الإعلام العاملة هنا- تقوم حروب داحس والغبراء بين المشارقة والمغاربة، وهي - ببساطة متناهية - تستند إلى مبدأ التمييز «العنصري»، فيعلو صوت المعركة على «ترّهات وسخافات» الإدارة الفرنسية ونظم عملها الأرعن والشوفيني مع أقسام الأخبار الناطقة بالعربية. فتتحالف النقابات مع هؤلاء أو أولئك، وتدور شائعات الدّهاء ونصب الأفخاخ، وتقوم الجبهات الساخنة وترسم خطوط التّماس... حتّى تتدخل الإدارة الفرنسيّة فـ «تنصّب» الأكثر طواعية.. لها.

وأعرف- بما أني لبنانيّة- كيف يتعاطى بعض اللبنانيين «الوطنيين» مع الثورة السوريّة، وحماسهم المنقطع النظير لالتزام كلمة الحقّ وإعلائها ونشرها، ليس بسبب نبل هذه الثورة، وهم هم أنفسهم من كان أفتى بوجوب التحصّن من «تسوير لبنان» في ما يخصّ الوجود الشعبي السوري - لا هيمنة السلطات السوريّة- والذي يهدّد، كان، بالتأثير سلباً على الاقتصاد الوطني، بل على وجه البلد الحضاري... هم أنفسهم الذين لم يتوقفوا عند «تفاصيل» اضطهاد العامل السوري، ولم يلتفتوا يوماً إلى أدب السوريين الذي، بحسبهم، ينقصه دوماً «شيء ما». هم أنفسهم وكلاء ثقافة «التنوير والعروبة» يعلون من يشاؤون، من سلطة المقهى إلى سلطة زاروب البيت...

هم أنفسهم العروبيّون المتعصّبون، الذين، بسهولة الدردشة البريئة من أيّة شعوبيّة، يلصقون النعوت المشينة على ظهر كل شعب عربي على حدة... على سبيل التسلية، أو استعراض الفطنة.

وأعرف شكل تعاطينا، في الأوطان والمهاجر، مع صورة العرب الذين «أغرقونا خجلاً» من سلوكياتهم العنيفة والمتعصّبة دينياً والعصبيّة على الاندماج، فأقمنا مراكز «للبحوث» تساعد الأجانب على فهم ما ينبغي أن يستأصلوه عندنا... وأعرف كيف نستولد قدرة كبيرة على الشجب والاستنكار، حين يقوم عربي «ما» بإقلاق راحة ركّاب الأوتوبيس، مثلاً، فنعتذر بابتسامة خجولة، معتبرين مثلهم أن الازعاج مصدره أحد العرب لا أحد البشر من خلق الله.

أعرف كيف نسعى الآن إلى المشاركة «المعولمة» في مشاعر كراهية الآخر.. وتسعدنا سهولة أن نتّفق مع الجميع حالياً، مثلاً، على كره الصينيين!.. كأن نشارك الفرنسيين التأفّف من غلبة المتاجر والمطاعم الصينية على تلك الوطنية. نقول معهم إنهم الأغنياء الجدد، والمستبدّون الجدد. موجودون في كل مكان، يتكاثرون كالفطر الشديد الضّرر، يتشابهون جميعهم بحيث يسهل تزوير أوراقهم لمراوغة دوائر الهجرة، أعدادهم أكثر من اللازم، مخرّبو البيئة الأرضيّة والذوق العام، آتون من ثقافة غريبة، لا أحد يفهم أديانهم أو حضارتهم، متبسّمون دوماً عن خبث دفين، يحتلّون مناطق بأكملها يجعلونها غيتوهات مغلقة...

يسعدنا بالفعل تحوّل تلك العنصرية اليوميّة والعاديّة عنّا إلى غيرنا، حتى أننا نشارك فيها على نحو مريح، بارز وفعّال.. جداً.

***

العنصرية العاديّة سهلة وميسّرة كقروض شركات التسليف. البند الصغير بحروف خفيفة الحبر، في أسفل الصفحة الأخيرة من عقد يحوي عشرات الصفحات، هي ما سوف يأكلك.

والعنصرية العاديّة هي غواية القوّة. الاستقواء. وفرصة الخروج المجّاني من صنف الدونيّة لارتقاء لا تدفع ثمناً له ولو أن الدائن وراء الباب. وهي أيضاً متعة الخيانة السريّة للجسم الضعيف وتخلّيه عن مكابدة القسوة. فالعلاج مكلف وموجع، والغرغرينة قضاء لطيف حتى تحين ضرورة البتر.



إسطنبول

إمبراطوريات بعضها فوق بعض

عمر كوش



يأخذنا التجوال في شوارع مدينة إسطنبول وحواريها إلى منطقة «تقسيم» التاريخية، الواقعة في مركزها، والمعروفة بساحتها الشهيرة «ميدان تقسيم»، أو ساحة تقسيم، التي عرفت بهذا الاسم، نظراً لتواجد مبنى تقسيم المياه في الميدان على المناطق الأخرى، الذي تم تغييره مع الزمن، ووضع نصب أبطال الجمهورية الأتاتوركية مكانه. وهو النصب الحالي الواقع وسط الميدان، وأمام مدخل شارع الاستقلال. وتمّ بناؤه في العام 1928م، وصممه النحات الإيطالي الشهير «بيترو»، تخليداً لذكرى أتاتورك وحرب الاستقلال.

ويضم النصب العديد من الشخصيات السياسية الهامة في عهد مؤسس الجمهورية مصطفى كمال أتاتورك. ويقال إنه بُني تحدياً للمحظورات، التي كانت سائدة، إبان العهد العثماني، وكانت تقيّد تصوير أو تجسيم المجسمات البشرية. ويتكون من تماثيل برونزية، ملفوفة بالرخام الإيطالي، ويقابل مباشرة فندق «مرمرة» الشهير.

ويتفرع عن الميدان شوارع وطرقات كثيرة، تفضي إلى كافة أنحاء المدينة، ويوجد بالقرب منه محطة المترو الرئيسية. ومع الزمن تحول ميدان تقسيم إلى منطلق للمظاهرات السلمية، لكل مناسبة محلية أو دولية، ويشارك فيها أحياناً، قرابة المليون ونصف المليون إنسان. وفي أيامنا هذه صارت الساحة، منطلقاً لتجمع المتظاهرين المناصرين للثورة السورية، ومكاناً لبعض فعاليات المعارضين السوريين، وسواهم.

غير أن الشارع الرئيسي المفضي إلى الساحة يشهد في أيامنا هذه، حركة لا تهدأ للحفارات وناقلات الأتربة. وتختلط الأصوات المنبعثة من آلات الحفر مع أصوات المتظاهرين المنبعثة، بين الحين والآخر، من «شارع الاستقلال» الشهير، الذي لا تنقطع فيه حركة المارة، ليلاً ونهاراً.

ويتحدث القائمون على بلدية إسطنبول عن مشروع ضخم، يرمي إلى تسهيل حركة المرور في محيط ميدان تقسيم، الذي يعرف ازدحاماً كبيراً في حركة السيارات والحافلات، خاصة أن الميدان يستخدم وكأنه مجرد نقطة عبور. ويريدون ضخ دم جديد في الساحة التاريخية التي تحتل جزءاً هاماً من ذاكرة المدنية، وتحويل الشارع المفضي إليها إلى «شانزيليزيه»

إسطنبولي، حيث تشمل المرحلة الأولى من المشروع حفر أنفاق متعددة الاتجاهات للسيارات والحافلات، التي ستسير داخل الأنفاق فقط، وتحويل الشارع فقط للمارين والسياح، ما يعني الإبقاء على «الترام الأحمر» القديم، الذي يستقله سياح إسطنبول، عابرين به شارع الاستقلال، جيئة وذهاباً.

ويضيف المخططون أن مشروعهم لن يمس المعالم التاريخية للساحة، وخاصة نصب أبطال الجمهورية التركية، مع فتح المجال للمشاة للتنقل دون إزعاج عليه. بعدها ستبدأ أعمال بناء الواجهة الخارجية للشارع العريض المفضي إلى الساحة، وتحويل الحديقة العامة إلى مكان للباعة والمقاهي ومعرض للفنون وللاستعراضات والكرنفالات والحفلات الراقصة، وإعادة بناء الثكنات القديمة، المحاذية للحديقة التي كان الجيش الانكشاري يتمركز فيها، ولكن ليس لاستقبال جنوده، هذه المرة، بل لإقامة مركز ثقافي وفني.

والواقع، هو أن التجوال في منطقة تقسيم، وخاصة حواريها الضيقة وأزقتها، أشبه برحلة استكشافية للتاريخ والدول والإمبراطوريات، تتحول إلى سبر لأغوار المسكوت عنه والمنسي، وإلى ما يشبه عملية إعادة اكتشاف وكتابة لتاريخ هذه المدينة الساحرة، التي عرفت تاريخياً باسم «القسطنطينية»، أو «الأرض المحمية»، حسب إحدى تسمياتها التاريخية.

وتكشف شوارع منطقة تقسيم جوانب من تاريخ هذه المدينة المديد، وما خبأته كواليس سلاطينها وحكامها، من حياة زاخرة بالعلم والعمل في السياسة والتاريخ والأدب، وصولاً إلى ما قدمه فن العمارة والقصور الحجرية الضاربة في أعماق التاريخ. ولعل التاريخ الاجتماعي والمعرفي والمعماري لهذه المدينة، يكشف زوايا عن هوية الناس وطباعهم فيها، وحياتهم العائلية، وعن حياة الحكام والقصور، والمعالم الأثرية، وأبرز الفنون والزخارف.

وخلال تاريخها المديد، حملت إسطنبول اسم «الأرض المحمية» لقرون عديدة، إلا أنها كانت تسمى في مراسيم ووثائق السلطنة العثمانية، القسطنطينية. ولم تجد إسطنبول العثمانية أي غضاضة في حمل اسم قسطنطين العظيم، كما لم يبالغ أحد في الحساسية حيال هذا الاسم، لكن خلال الأيام المضطربة لحرب الاستقلال، حاول اليونانيون، كقوة محتلة، وضع اسم الملك قسطنطين، حاكم اليونان، في ذلك الوقت، بدلاً من اسم قسطنطين العظيم القديم، لذلك حذف اسم القسطنطينية رسمياً.

وكانت هذه المدينة العظيمة تحمل العديد من الأسماء الأخرى. منها، على سبيل المثال، «روما الجديدة». وقد أفضى غنى إسطنبول وأهميتها إلى ظهور أسماء متنوعة لها في لغات أمم مختلفة، مثل دار السيادة، ودار السعادة، والباب العالي، ومقر الخلافة، وبوابة النعيم، وسواها. وكلها أسماء بقي الناس العاديون يستخدمونها حتى بعد سقوط السلطنة العثمانية. ولعل إسطنبول تحولت إلى ملكة العواصم في ذلك الزمن، كونها امتلكت ميزات وقدرات، جعلتها عاصمة الثقافة والفنون والتجارة، وعاصمة

أرض وسطى.. بين آسيا وأوروبا



ساحات وحارات.. وحركة لا تهدأ



عالمية بامتياز، وشهدت اختلاطاً كبيراً بين افراد وجماعات، جاؤوا إليها من مختلف أنحاء الإمبراطوريات، ومن سائر أصقاع العالم.

ويبدو أن عبارة «الباب العالي» كانت معروفة لدى لأتراك - ذات يوم - على أنها اسم المنطقة التي تضم مكاتب الصحف في إسطنبول، حسبما يذكر المؤرخ التركي ألبير أوطايلي. لكن لم يعد أحد يستخدمها أبداً كمرادف للمؤسسات الصحافية. فيما كان اسم الباب العالي في عالم القرن التاسع عشر، يفهم منه على الفور، على أنه يعني الدولة والحكومة العثمانية.

والمدينة معروفة بتاريخها، وبضفتيها المتراميتين على القارة الآسيوية والقارة الأوروبية، فتاريخها يعود إلى الأزمنة الغابرة، حين كانت عاصمة الإمبراطوريات، البيزنطية والعثمانية والرومانية، فيما يروي تاريخها الخاص حكايات وقصصاً كثيرة، ويمكن لعاشق لها أن يروي حكايات تاريخها وحاضرها ومستقبلها، إلى جانب كونها، كمدينة، تشكّل جسراً للثقافات والحضارات. أما إسطنبول اليوم، فهي تعاني كثيراً في زمن العولمة، حيث تقطع وسائط النقل الحديثة سهول وجبال الأناضول لتربط المدن الحديثة بالقرى البعيدة النائية، التي ما تزال تعيش في القرون الوسطى.

ويمثل «البوسفور» محوراً رئيسياً لحكايات المدينة وحياة ناسها، ويصلح استعارة لانقسام الهوية التركية بين عالمين وضفتين، بعد أن أصبحت هوية البلاد - وفي مقدمتها إسطنبول - حائرة بين انتمائها إلى آسيا والعالم الإسلامي، وتطلعها إلى حداثة القارة الأوروبية، وتمزقها بين عالمين وثقافتين مختلفتين.

وكتب كثير من المؤلفات عن إسطنبول. كتبها مؤلفون ومؤرخون ورحالة، ونظم العديد من الشعراء قصائد تتغنّى بها وتصفها، وصنعت أفلام كثيرة، روجت لها وأنتجتها كبريات شركات الإنتاج السينمائي، وتناولت حكايا وتاريخ مدينة إسطنبول التي ظلت تحمل بين حواريها وبيوتها عبق تاريخ عظيم للحضارات.

خلال تاريخها المديد، حملت إسطنبول اسم «الأرض المحمية» لقرون عديدة، إلا أنها كانت تسمى في مراسيم ووثائق السلطنة العثمانية، القسطنطينية

وقد نقل الرحالة الأوروبيون، عبر مراحل مختلفة من التاريخ، صوراً وحكايا كثيرة للمدينة. وكتب عنها كتّاب كبار، من أمثال «فلوبير» و«نيرفال» و«غوته» و«جايد» و«برودسكي». كما كتب عنها أدباء أتراك كبار، مثل الروائي «تانبينار»، والشاعر «يحيى كمال»، والروائي «أورهان باموق». لكن ما كتبه أهل إسطنبول عن مدينتهم، مختلف عما كتبه سواهم، ذلك أن غالبية كتاباتهم ممزوجة بالحنين والذكريات، وأحياناً بالحزن.

وحين تجلس، كي ترتاح، في بعض الحواري الضيقة، تلمس تعبيرات من الحزن بادية على وجوه بعض الناس، وتحسب أنهم مازالوا يعيشون في حضرة أمجاد إمبراطورية زائلة، وتشدهم محاولات دولة، تسعى كي تكون حديثة، عند مفترق طرق بين الشرق والغرب، وما يرافق ذلك من خطوات، تصيب بالدوار وتشوّش الفكر. وتدرك أن كل ما بذله كمال أتاتورك لمحو آثار المدينة العثمانية، في سعيه إلى تحديث تركيا ونقل عاصمتها إلى أنقرة، لم يؤثر على إسطنبول، التي مازالت تملك سحرها الخاص، وتاريخها المديد، وطابعها المميز.



إيزابيللا كاميرا

غرباء في الوطن
غرباء في أي مكان

في وقتنا هنا، عندما نتحدث عن الهجرة يسود الظن بأننا نتحدث عن وجود المهاجرين في بلداننا الأوروبية، وما ينبغي أن نفعله لاستقبالهم، ومن ثم ما نفعله لكي نجعلهم يندمجون في مجتمعنا، بحيث يمكن أن يحسّوا هم وأطفالهم ببلداننا كوطن ثانٍ لهم. ويبدأ الاندماج يؤتي ثماره، عندما نرى في إيطاليا أطفالهم، الجيل الثاني للمهاجرين، الذين ولدوا في بلدنا، أو جاءوها صغاراً، فيتكلمون بلغة إيطالية سليمة، غنية بظلال لهجات المناطق التي يعيشون فيها. عندما نسمعهم، لا نحس بأن هناك فرقاً كبيراً بين هؤلاء الطلاب، الأطفال الأجانب، والطلاب الإيطاليين. فقط الأسماء وملامح الوجه، هي التي تكشف أحياناً عن أصولهم: الأوكرانية، أو الباكستانية، أو العربية، ومن بيرو، أو بنجالاديش. لقد أصبحت مدارسنا مثل الفسيفساء الملونة الجميلة التي تجعلنا نستبشر بأن ولادات المستقبل في إيطاليا ستكون أكثر جمالاً لو تحقّق الاندماج في جميع الاتجاهات. ولكن تبقى المشكلة مع ذلك في ثقافتهم الأصلية، المنسية أحياناً للأسف أو المهملة لأن آباء هؤلاء الصبية لهم خلفيات ثقافية واجتماعية متواضعة جداً أو أنهم في منازلهم يتحدثون بلغة أسرية مبسطة جداً، وغالباً ما لا يعرفون الكتابة حتى بلغتهم. في جامعة روما «لا سابينسا»، حيث أحاضر منذ سنوات عديدة، أصبح من المألوف اليوم بشكل متزايد أن تلتقي طلاباً من أصول عربية مختلفة، المغربي، والمصري، والتونسي، والفلسطيني، والسوري، وهم مقيدون في برنامج المرحلة الجامعية في اللغة والأدب العربيين، نظراً لأنهم يريدون امتلاك عناصر لغة وثقافة لا يعرفون سوى القليل أو اللا شيء عنها. كان من الجميل جداً أن أعرف، كما أَسَرَّتْ لي ذات مرة طالبة مصرية، أن والدتها كانت تدرس معها، وأنها بفضل الابنة كانت تتعلم أشياء كثيرة عن ثقافة بلدها لم تكن تعلم عنها شيئاً من قبل، لأنها لم تكن قد قطعت أشواطاً طويلة في الدراسة قبل الهجرة إلى إيطاليا. ومن المفارقات الأخرى أن هؤلاء الطلاب، على سبيل المثال، اكتشفوا الأدب العربي من خلال ترجماتنا له في الإيطالية، نظراً لأنهم لم يكونوا قادرين على قراءة اللغة العربية، فكانوا مثل الطلاب الإيطاليين سواء بسواء. و لحسن الحظ فمكتبات البلدية عندنا ملئت في السنوات الأخيرة رفوفها بالكتب العربية المترجمة إلى الإيطالية، والتي يقرأها المهاجرون في الأساس.

أحكي لكم الآن قصة أخرى تتناقض مع ما قلته حتى الآن: كما تعلمون الأزمة الاقتصادية الجبارة التي دمرت الاقتصاد في العديد من البلدان في العالم، أصبحت محسوسة حتى في إيطاليا، لا سيما في السنة الأخيرة، فأغلقت العديد من المصانع والشركات، لا سيما في شمال البلاد، فلفظت إلى الشوارع وإلى الإحباط واليأس عائلات بأكملها للعاملين الذين ظلوا يعملون في تلك المؤسسات لسنوات طوال.

أزمة اقتصادية مثل هذه لم نرها منذ سنوات، ولا تتحدث التليفزيونات عندنا إلا عنها، مع السياسيين الذين ألقوا اللوم بعضهم على البعض الآخر لعدم تمكنهم من التنبؤ مسبقاً بها، ولعدم معرفة وضع سبل العلاج، ولعدم فعل أي شيء لمكافحة الفساد المستشري في البلاد على مدى السنوات العشرين الماضية، بفضل السياسيين الفاسدين وعديمي الضمير، وهو الفساد الذي ساهم في انهيار اقتصادنا.

صحيح أننا لم نصل بعد إلى مستوى اليأس الذي وصلت إليه اليونان أو قبرص، ولكن المصانع والمحلات التجارية والمستشفيات (للأسف)... تواصل الإغلاق واحداً تلو الآخر. إذا قمت بجولة في الأسواق أو في المراكز التجارية، يمكنك أن ترى العديد من المتاجر وقد أغلقت أبوابها، وأشهرت إفلاسها، فلم يعد هناك أي عمل، ولا أحد اليوم يمكنه المخاطرة لبدء أعمال تجارية جديدة. كارثة حقيقية مع بطالة بين الشباب وصلت إلى40٪. وفي ظل هذه الكارثة كنا نتساءل ماذا يحدث لاحبائنا المهاجرين الذين ساهموا في بناء الثروة وخاصة في شمال إيطاليا، عندما تولوا العمل في مرافقها وصناعاتها؟ فالعمال الإيطاليون الذين فقدوا وظائفهم، يمكنهم البقاء في المنزل إن كانوا يمتلكون منزلاً وإلا يعودون إلى أسرهم الأصلية، وسوف يكون هناك دائماً أم، أو أخ على استعداد لمساعدتهم، أو على الأقل هكذا ينبغي أن يكون الحال. بعضهم ولسوء الحظ، سوف يشعرون بأنهم مهجورون، ولا يمكنهم التغلب على الأزمة والتي تتحول بالنسبة لهم أزمة وجودية، فينتحرون: لقد زادت حالات الانتحار بصورة ملفتة.

وماذا عن مهاجرينا؟ لم يعد أمامهم شيء إلا العودة

إلى البيت، ولكن أين، في البلاد التي تركوها قبل عشرة أعوام أو عشرين أو ثلاثين عاماً؟ لم يبق أمام المهاجر إلا العودة إلى بلده الأصلي، من حيث هرب من الفقر، البلد الذي أحب دائماً ولن ينساه أبداً، البلد الذي يعود إليه خلال فترات العطلة مع عائلته، مع أطفاله الذين يتحدثون بلغتهم كأنهم أجانب، البلد الذي يعود إليه بفرحة مع علمه بأنه وجوده الحقيقي هو في الطرف الآخر حيث بنى بالعرق والجهد حياة جديدة. وهؤلاء الأطفال الذين ذهبوا إلى المدارس الإيطالية والذين يتحدثون بلهجات أقاليم ميلانو، والبندقية أو برجامو؟ ماذا يفعل هؤلاء الأطفال الذين جلعناهم يندمجون في المدارس الإيطالية؟

يعودون، ولكن مصيرهم لن يتغير، فبعد أن كافحوا حتى لا يعتبرهم أحد في إيطاليا أجانب، وها هم الآن يشعرون بأنهم أجانب في بلدانهم الأصلية، على الرغم من الحب الذي يستعيدونه من ذويهم وأقاربهم.

وكما كان يقول الكاتب الفلسطيني الكبير إميل حبيبي: «إنني أشعر بأنني أجنبي في وطني»، رغم أنه لم يترك وطنه أبداً.

أدب

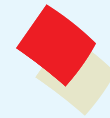


50 محمود البدوي

الكاتب الجوّال

بانفتاحه على ثقافات العالم وبيئات اجتماعية مختلفة تنوعت نصوصه لغة وموضوعاً. جال أوروبا شرقاً وغرباً، وكان من أوائل الكتّاب الذين زاروا اليابان وهونج كونج والهند، كما ربطته صداقات مع أدباء ومفكرين عالميين من بينهم رائد التحليل النفسي سيجموند فرويد.

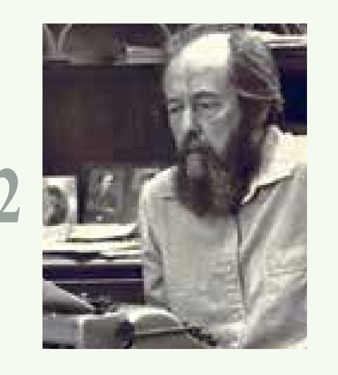
بدأ مترجماً قبل أن يتجه إلى كتابة القصة والرحلات وأما ما كان يعرفه ويخشاه عن ثقافتنا؛ فهو آفة النسيان.



ترجمات

منمنمات

ألكسندر سولجينيتسين



82

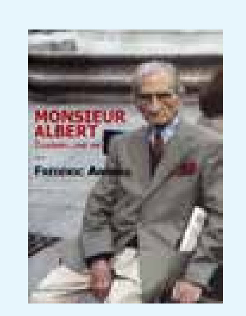
«يا له من إحساس شديد الوطأة أن تشعر بالعار من أجل الوطن عندما تمسك بقياده أيد لا مبالية مرتعشة جاهلة ومغرضة».

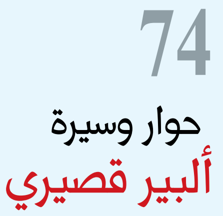


78 غي غوفيت

الشاعر المسافر في كل الاتجاهات

ثمّة أراض قصيّة لن ندركها أبداً سوى في الحلم... عندما يخيّم المساء باتساعه، وتصير السماء بحمرة الأوبرا المتعددة الأطياف نكون جالسين على العتبة، أو قد نكون متكئين على حافة نافذة ما ونرى في أعماقنا وبسكون انهيار تلك القصور الكبيرة التي شيّدها بجَلد وعناء نهاراً يمضي..



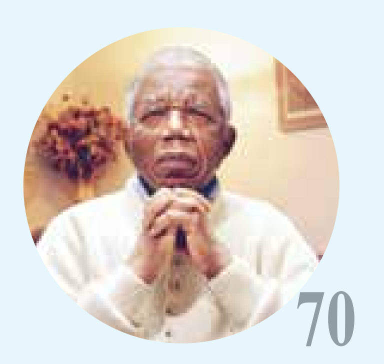


74

حوار وسيرة

ألبير قصيري

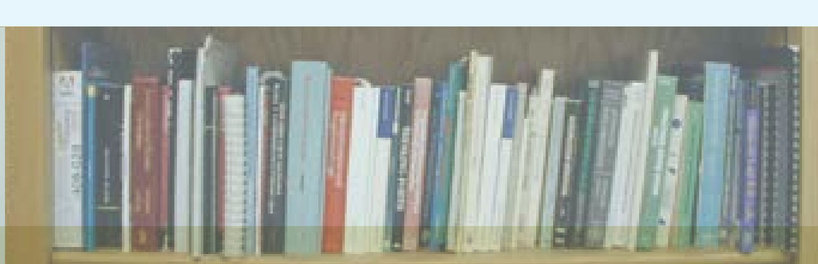
صدرت السيرة الذاتية للروائي المصري الراحل ألبير قصيري بقلم الكاتب الفرنسي فريدريك أندرو، الذي التقت «الدوحة» به في باريس وحاورته حول الكاتب والكتاب. فضلاً عن ترجمة صفحات من السيرة، تنقل أجواء قصيري الغرائبية.

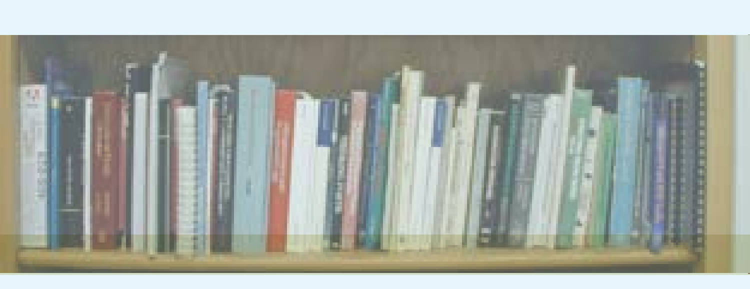


70

شينوا أتشيبي

رَحَل بلا نوبل





نصوص

90

قصائد

فرات إسبر

عبدالمنعم رمضان

عبدالعزيز الزراعي

قصص

سعيد الكفراوي

عائشة أحمد

عبدالإله المويسي

محمود الرحبي

جمال فايز

كتب

102

المغرب ومصر

هويّات وفتن مشتركة

ثلاثة مؤلفات تسبر ما يجمع البلدين، صدرت ضمن احتفاء معرض مكتبة الإسكندرية الدولي للكتاب بالثقافة المغربية.



محمود البدوي
الكاتب الجوّال

محمود البدوي (1908 - 1986) فرع شديد العنوبة في القصة العربية. ولد بمحافظة الشرقية بمصر، وبدأ اتصاله بالأدب مترجماً شاباً، ينشر في مجلة «الرسالة» منذ ثلاثينيات القرن العشرين، قبل أن يتجه إلى كتابة القصة التي أخلص لها، إلى جانب كتب الرحلات؛ فقد كان عاشقاً للسفر، ولم يقتصر عشقه على أوروبا ومراكزها الثقافية المهمة، بل انفتح على ثقافات مختلفة شرقاً وغرباً، زار رومانيا مراراً، وكان من أوائل الكتّاب الذين زاروا اليابان وهونج كونج والهند، وربطته علاقة صداقة مع أدباء ومفكرين من مختلف بلاد العالم من بينهم رائد التحليل النفسي سيجموند فرويد. وبهذا الانفتاح على الثقافات تنوعت نصوصه وانفتحت على البيئات الاجتماعية المختلفة، فاقتربت قصصه من الحياة لغة وموضوعاً. وقد حصل على جائزة الدولة التقديرية متأخراً؛ في العام الذي رحل فيه، وأما ما كان يعرفه ويخشاه عن ثقافتنا؛ فهو آفة النسيان.



القصة
سلاحه ضد الخوف

يوسف الشاروني

ولد محمود البدوي عام 1908 في قرية الأكراد، ودرس في كتّاب القرية الحساب واللغة العربية والقرآن الكريم حفظاً وتلاوة، وظل فيما بعد يشيد دائماً بما كان للقرآن الكريم من تأثير فاق حد التصور على مكوناته الأسلوبية والإبداعية، بعدها التحق بالمدرسة الابتدائية بأسيوط ثم قدم إلى القاهرة ليدرس فيها مرحلته الثانوية، وليعيش أجواءها، وحياتها وفنادقها ومقاهيها، لكنها كانت عيشة المراقب الذي يخشى على نفسه الانحراف وشدة التيار، ويتخرج في المدرسة السعيدية الثانوية، ليلتحق بكلية الآداب قسم اللغة العربية، في الوقت الذي أقبل فيه على قراءة الكتب التراثية القديمة، كأنما ليقيم توازناً بين ما يقرأ من أدب غربي يكوّن قشرته الثقافية وما تمتد إليه جنوره من تراث جنبه فيه بوجه خاص كتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني، وكتاب ألف ليلة وليلة، وصبح الأعشى للقلقشندي....، لكن طموح البدوي لم يقف عند هذا الحد إذا ما لبث أن عبر البحر، حيث تعرف على الحياة الغربية بعد أن كان قد تعرف على الأدب الغربي عن طريق إجادته اللغة الإنجليزية فقرأ لأمثال تشيكوف ودستوفيسكي وتولستوي وجوركي وديكينز وهمنجواي وغيرهم في الوقت الذي كان قد قرأ فيه لطه حسين والزيات والعقاد، وأغرم على وجه الخصوص بالمازني لروحه المصرية الفكهة، ولم يتم البدوي مشواره الجامعي، حيث ترك الدراسة وهو في السنة الثالثة، وواصل مشواره الأدبي، وبدأ اتصاله بمجالات النشر، وكانت أولى كتاباته ترجمات لقصص أقطاب القصة موبسان وتشيكوف وجوركي، وكان قد اتصل بالزيات الذي نشر له هذه الترجمات في مجلة الرسالة، وكان في ذلك الوقت قد التحق موظفاً بوزارة الخزانة وقتئذ وتزوج وأنجب وظل موظفاً بهذه الوزارة حتى أحيل إلى المعاش، ولقد أغرم البدوي بالرحلة فسافر إلى الهند والصين وهونج كونج وفنلندا واليابان وروسيا والمجر ورومانيا واليونان وتركيا وغيرها، وكانت رحلته الأخيرة إلى مكة المكرمة والمدينة المنورة وفاضت روحه في فبراير عام 1986.

يقول محمد قطب في مقدمة كتابه محمود البدوي عاشق القصة القصيرة: «إن البدوي لم يصرفه عن فنه ظلم وقع عليه أو ضوء انسحب عنه أو عجزة أقزام نالوا شهرة لم تصله وهو في عزلته.. وكان رحمه الله لا يقترب من المعارك أو يقحم نفسه فيها، ومن ثم لم ينتم إلى حزب أو اتجاه.. كما نأى بنفسه عن كل تجمع شكلي تهبط في مداخله الأخلاق التي يحرص عليها حرصه على حياته، لكنه للأسف سقط فيما حاول أن ينأى عنه فقد انشغل الجميع باتجاهاتهم وشعاراتهم وتجمعاتهم وتلميع من يريدون تلميعه، ونشر ما يريدون نشره، ونقد ما يتوافق مع ما ينادون به اقتناعاً أو ادعاء، وظل كما هو بعيداً عن التجمعات، وعن حركة النقد، فعاش مظلوماً مجحوداً فضله».

ولقد كانت قصة «العمى» أول قصة نشرها محمود البدوي في عددين متتاليين من مجلة الرسالة بتاريخي 29 يونيو 1936 و6 يوليو 1936، أي أن إبداعه استمر نصف قرن.

ويمكن تحديد ثلاثة مسارح لأحداث قصص محمود البدوي: الريف، المدينة، والرحلات الخارجية والريف عنده ليس ذلك الريف الرومانسي ذا الطبيعة الخلابة، بل هو ريف خشن قاس، استمده من قريته ابنوب مركز أسيوط، أما عن رحلاته فيقول: «في الأسفار يتفتح الذهن، وتتغير المرئيات، ويتعمق فكر الكاتب وتجاربه».

كذلك يمكن تحديد ثلاثة أماكن أكثر خصوصية في قصص محمود البدوي هي: المقهى والفندق أو البنسيون والشارع، فالمقهى كثيراً ما شوهد البدوي وهو يمسك بالقلم ويفرد أوراقه على إحدى مناضده ليكتب عليها

معظم قصصه، كما كان ملتقى أحبائه وأصدقائه، بالإضافة إلى أنه مصدر وحي لكثير من قصصه، أما الشارع فيقول عنه البدوي: «أنا أحب الشارع جداً فهو مصدر إلهامي بأغلب الأفكار التي دارت قصصي حولها، ربما لهذا السبب يراودني ذلك الشبح المخيف الذي مات به الأديب الأميركي إدجار آلان بو، فقد كان يشعر دائما بأنه سيموت في الشارع، وبالفعل مات في الشارع، صحيح أن الموت واحد.. الفارق الوحيد بين شبح الأديب الأميركي والشبح الذي أراه أن «بو» وجد كرسياً في الشارع مات فوقه، أما أنا فأشعر أني لن أجد حتى حجراً أرقد عليه (من حديث لمجلة السياسة الكويتية 16 يناير 1986)..

أما حياة البنسيونات فهي التي أطلعته على حياة فئات كانت تعيش في مصر في المدن لا سيما حتى الحرب العالمية الثانية، وهو لون من الحياة لم يشاهده المصريون ولم يقرأوا عنه كثيراً من قبل وقد استطاع البدوي عن هذا الطريق تصوير الفساد في هذه الحياة وانعدام الأخلاق بها والخيانات الشائعة فيما بينهم، وقد نقل البدوي في بعض قصصه القصيرة انطباعاته عن سلوك جنود الاحتلال، وإلى أي حد انعكس هذا السلوك على الأخلاق بعض المصريين والمصريات، ومن ثم وجد البدوي مجالاً خصباً لتصوير قطاع من الحياة المستترة والغريبة على مجتمعنا. وعن علاقته بالمرأة يقول محمود البدوي في كتاب اتجاهات القصة المصرية القصيرة للدكتور سيد النسة «في وجودها وغيابها، لا شبع لي ولا ارتواء.. إنني أحب الجمال وأعبده إلى حد القداسة، والمرأة الجميلة تهز مشاعري، لقد عشت في البنسيونات وطالت فترة عزوبتي، فقمت برحلات عديدة، وواجهت المرأة وعرفتها جيداً..».

غالباً ما تكون رواية القصة عند محمود البدوي بضمير المتكلم فهي أشبه بالاعترافات، كأنما راويها مأزوم يريد أن يفضي بما يثقله إلى آخر، فضلاً عن أنها أسلوب فني لمضاعفة الإيهام بصدق ما يرويه الراوي، وقد ترتب على ذلك أن يكون الفعل الماضي هو الزمن الرئيسي للقصة، فالأبطال لا يحلمون بقدر ما يسترجعون أحداثاً مرت بهم.

كذلك كثيراً ما يختار محمود البدوي شخصياته من ذوى العاهات - كما لاحظ سيد النساج بحق-: الأعمى، والأعرج، والمشلول والدميم ممن يشعرون بأنهم غير طبيعيين، ومن يشعرون بأنهم يعيشون في وحدة وأن أشياء معينة تنقصهم، وكأنه يريد حينما يجعل محيط تفكيرهم الجنس، أن يعوضهم عن شيء افتقدوه..

وهكذا نجد أن البدوي قد كرّس حياته للقصة القصيرة، وقصر إذاعته لها عن طريق الكلمة المطبوعة: صحافة أو كتابة، دون أن يلهث وراء الإذاعة أو التليفزيون أو السينما مع أن كثيراً منها يصلح لهذه الوسائط الجماهيرية، فقط لو كان لديه موهبة العلاقات العامة، أو وكيل يتولى ترويج أعماله على نحو ما يفعله زملاؤنا الأدباء في الغرب.

ولئن كان بعض الأدباء يعلنون أن كتابة القصة عندهم ضرورة بيولوجية مثل الطعام والنوم والإفراز، فإن البدوي يعلن سبباً لم يسبقه إليه أحد حين يقول: «إنني أكتب لنفسي، إنني بالكتابة أدفع عن نفسي الخوف، الخوف من شيء مجهول لا أعرفه ولا أستطيع أن أحدد مداه.. فحين تنتابني ساعة الخوف من شيء مجهول أفكر في كتابة قصة، وبعد كتابة القصة أشعر براحة لا حدود لها..» معنى هذا أن محمود البدوي كان شعاره:

أنا خائف إذن أنا كاتب قصة

وأنا كاتب قصة إذن أنا موجود.



التناسق الجمالي عند البدوي

أمين ريان

يلحظ القارئ لأدب محمود البدوي ذلك المناخ العاطفي الذي ينسجه في بدايات وثنايا قصصه فهو يتميز بلحظات تهيئ للمغزى قبل وضوحه واكتشافه فتثير نوعاً من القلق العنب، وأشجاناً غامضة، ومؤانسة نفسية عميقة تكاد تستخرج من النفس عللها الكامنة فتعرضها في الضوء وتعالجها كما يعالج الطبيب مريضه فيحس المريض بلون من الراحة المتوهجة والسرور العقلي مع الإحساس بمرارة خفية وراء الكلمات في نفس الوقت.

مثل هذا المزاج العاطفي قد يكون أكثر أهمية من لحظة وضوح المغزى أو المحور الذي تدور من حوله الأحداث والشخوص لارتفاع مبناها الفني المعبر عن التعاطف الشديد بين الشخصية الإنسانية والأشياء.

ويبدو أن الفنان قصد إلى هذا التعاطف، ولكن بعد أن صهره في أعماقه فانطوت أمنيته الواقعية على علاقات دقيقة بين الإنسان وعالمه الخاص، وهي علاقات تشير إلى أن الشخصية الإنسانية هي المحور الحقيقي كجزء من عالم أكبر منه مزدحم بمعطيات الزمان والمكان، ولكن الفنان يتخذ موقفاً من العالم ومن الحياة فيستخلص من حركة الزمان والمكان رؤية تشير إلى الدور الإنساني والإدارة الإنسانية إشارة تحليل لعلها تجيء في دقتها الفنية أصدق من إشارات العلم والمعامل. لأنها رؤية بصيرة وليست تحليلاً منطقياً.

وهذه الرواية ليس سرداً أو تصويراً للواقع وإنما هي موقف من الحياة يتضمن دقائق التفضيلات التي يحصيها العلم دون حاجة إلى إحصاء. ولعلنا نتذكر كيف كان السلف من أمثال أبي حيان التوحيدي يسألون عن معنى الزمان والمكان والحد الفاصل بينهما، وكيف أفاض العلم الحديث في إحصاء وشرح العوامل النفسية للإنسان المعاصر، فيخيل إلينا أن الفن قديماً وحديثاً كان أسبق وأعمق وأدق في رؤيته للحياة فهي ليست رؤية إحصائية، ومع ذلك أضافت إلى العلم ما لم يعرفه الاستقراء والتجريب. وهنالك في الأدب القديم والحديث علامات مضيئة مثل شعر المتنبي وابن الرومي ومسرحيات شكسبير وروائع دستوفيسكي تعتبر إضافات هامة إلى تحليلات الباحثين في موقع الإنسان من الحياة.

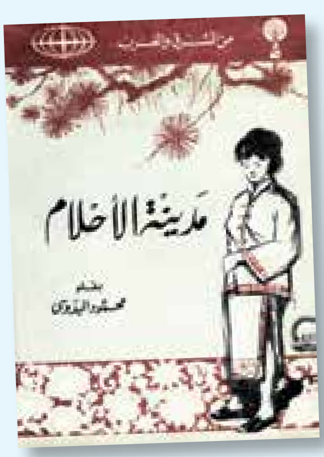
* * *

إن النظرة العابرة إلى قصة السباك- مثلاً - تشير إلى رجل ذي مواهب مقبل على الحياة بحب وحماس يبدو وكأنه معجزة تقهر العجز وتقيم عيداً للنبوغ الإنساني، ولكن النظرة الفاحصة تترك أننا أمام موقف وأن الحياة مسؤولية وقضية، وأنه لابد للدور الإنساني من لغة للحوار مع القضية، وقد تكون اللغة بارعة أو ساذجة ولكن المهم أن يجرى حوار بين الإنسان وعالمه الذي يعيش فيه، وقد جرى الحوار بين السباك وتناقضات زمنه فتعامل معها دون أن يتوقف أو يتجمد، ومن خلال تعامله ظهرت مواهبه، وتعددت انتصاراته، وعندما وقع أسيراً لشلل بيده عرف أنه يواجه لغزاً صعباً محيراً.. لقد نجح في الماضي عند حشد مواهبه: حاسة الفهم، ودقة الملاحظة، وحبه للعمل، وتعاطفه مع مساعديه، وإيمانه وثقته في يده.. ولكن تغيرت الآن لغة القضية فكان لزاماً عليه أن يفكر في وسائل أخرى ليستمر في مشواره ولا يعرّض نفسه ولا يعرّض الآخرين لنتائج العجز والتخلف الذي يصيب الحياة حين تتوقف وتتجمد بينما كل شيء في حركة دائبة.

واستمر محمد السباك يمرن يده اليسرى حتى استعاد النجاح الذي كانت تحققه يده اليمنى، ولكنه أحس أن شيئاً جديداً - لا يعرف كنهه - لابد أن









يحدث.. لم يعرف محمد السباك معنى ما يفعله بعقله، وعرفه بكل حواسه الأخرى. كل ما أدركه هو أنه يجب أن يفعل ما يعوضه عن شلل يمناه.. وقد صدقت بصيرته دون أن يكون للعقل دور في وعيه.. لقد خطر له أن ينفس عن شعوره بالألم فامتنع عن العمل إلا بشرط غريب هو أن تنتقل إليه الطائرة ليصلح ما بها، لا أن ينتقل هو إليها.

وماذا تكون الطائرة العملاقة بالقياس إلى عقل الإنسان!! هنالك حدث الشفاء، إذن فلم يكن هناك أكثر من إملاء رغبته كتعويض عما ألـمّ به، ولكن الحقيقة غابت عن المنطق بينما لم تغب عن الوجدان.. ولم يفصح السباك عنها إلا بعد أن اكتملت معالمها وتأكد ظهورها. وتلك طبيعة الوجدان قبل اللسان.

* * *

إن الحياة قضية مزدوجة لا تسير على خط واحد، وقد أضاء الفن والفلسفة كثيراً من أركانها، وقد يكون للفن دور أهم من دور الفلسفة كما يقول شيلينج. إذ يمتزج الفنان في عمله امتزاج الذات بالموضوع بينما لا يتم ذلك في عمل العقل النظري، ومهما تكن صعوبة الصراع فعلى الإنسان أن يكون له دور على نحو من الأنحاء.. تلك رؤية البدوي «في مشوار إبداعه القصصي»..

ومع تعدد صور هذه الرؤية الفلسفية فقد اشتملت على خصائص هي في مجملها المناخ - أو عالم الفنان الذي نتعرف فيه على موقفه الإنساني.. وذلك من خلال اللحظة العاطفية التي هي أدق وأشمل من اللحظة الزمنية، لأن العاطفة هي المظهر الأسمى في الوجود، وليست العواطف هنا هي تلك المشاعر التي تدور على هامش الشعور وتحتاج إلى ضابط من العقل يكبحها ويهديها إلى الصواب، فتلك هي العواطف بمعناها العام السطحي، أما العاطفة في حقيقتها الفلسفية فهي ذلك الانعطاف بين الأشياء بقوانين كونية تخضع للتجاذب والتنافر.

إن كل الكائنات تتعاطف في وحدة شاملة قد لا يدركها العقل، ولكن لا يمنع قصور العقل أن تدركها البديهة الصادقة، وليس ما يمنع أن ترسل الشمس أشعتها، ويهطل المطر وينمو الزرع ويثمر الشجر، ويتخاطب أفراد النوع ويتحابون أو يتنافرون في إطار هذه اللغة العاطفية أو في إطار الرحلة المشتركة بينهم، وقد تنافرت الكائنات كالتنافر بين الحيوان غير الأليف والإنسان، ولكن لا يعد هنا إلا رد فعل عكسي لعلاقة التنافر بين النقائض، وإلا فكيف يقوم توافق بغير تنافر؟

والفنان في تحليله لا يعنيه الاستقصاء على طريقة العلم وإنما يعنيه أن يرسم المناخ ويلتقط الإشارات الخفية الموحية بأعماق الشخصيات ودلالة الحدث، فإذا بالزمن حينئذ لا يزيد عن إطار الصورة، بينما الجمال الفني يكمن في سلسلة من اللحظات العاطفية كلحظة أن أحس السباك بأن الناس ينظرون إلى يده المشلولة، وكلحظة أن اشترط أن تجيء إليه الطائرة الضخمة وتجثم تحت قدميه ليصلح ما بها من عطب.

أما لحظة انتصاره وفرحه عندما تحققت إرادته فتحقق له الشفاء، إنها جميعا لحظات مترابطة ليس الزمن رابطها وإنما هي العلاقات المتصلة بموقف إنساني وبمقومات الشخصية الإنسانية.. المواهب، الإرادة، الوطنية، الكرامة، ثم الثورة على الضعف والانتصار على العجز. وليس تحليل اللحظة العاطفية عند محمود البدوي دقة استقصاء إخباري، ولكن دقة ملاحظة نفسية. والفرق واضح بين الاستقصاء والتقاط اللحظة النفسية التي تشير إلى النموذج الدرامي في أدق مواقفه وأروعها وأدناها إلى أوتار القلب.

* * *

إننا نستطيع القول على الإجمال بأن الموسيقى الملحوظة في لغة البدوي، وكذلك البناء الفني هو الترجمة الدقيقة لعالم نماذجه الداخلي، وإن العزف على قيثارة الزمن ليس الهدف منه في إبداع البدوي- حركة الزمن المجرد.. وإنما الهدف هو اللحظة الوجدانية النابضة. وبهذا التصوير يصبح للزمن المعنى الشاعري الخارج على المألوف، ويصبح مفهومه مختلفا عن مفهومه «كوعاء للزمن» أو حيز لأنشطة الشخوص.

إن الزمن عند الكاتب جزء لا يتجزأ من بناء متكامل وعنصر تعبيري في السياق الدرامي للقصة، ولهذا فالحركة عند محمود البدوي محسوبة في سياق السرد بحساب قوامه الوحدة في النفس والتعبير والأداة.

أما التناسق الجمالي الذي يصنعه الإحساس الجمالي عند البدوي فهو دليل ناصع على اتحاد العناصر التي لا يمكن أن تتوافر إلا في التجربة الفنية.

عذارى الليل والنهار



د. سيِّد ضيف

محمود البدوي ترك عبارات مثيرة للعقل، إنِ قرأتها بعقل صاف ونفس سامية لامست فؤادك في لا زمن، لتجعلك تبحث عن هذ الرجل في قصصه، لتعرف ما وراء هذه العبارات التي حركتك كإنسان قبل أن تكون قارئ قصة أو ناقد أدب.

واحدة من أهم هذه العبارات المثيرة لاستكشاف عالم محمود البدوي هي قوله: «وأحسست بالحزن لأول مرة في حياتي عند موت والدتي، وكنت في السابعة من عمري، ولأن جنازتها كانت مفجعة.. كرهت من بعدها كل الجنائز وحتى الأفراح، كرهت كل التجمعات.. ولكن فقدان الأمومة وحنانها، يظهران من حيث لا أشعر، في بطلات القصص وغالبيتهن في سن الثلاثين..»!

وإذا كان ألم الفراق عظيماً فهو للأم أعظم، خاصة بالنسبة لطفل في السابعة من عمره، لكن ما هو أعظم من هنا وذاك في الإيلام هو عيش الكاتب دون ثقة أو دون أمل في أن يأتي كاتب من بعده ينقِّب في حياته بعد موته أو يخرج من أسرته مَنْ يعرف قيمة أدبه ويحرص عليه ويسهم في التنكير به. إذ يقول البدوي:«لا أتصور أن كاتباً ينقِّب في حياتي بعد موتي.. وحتى إن حاول أحد ذلك.. لن يجد في بيتي ولا في أهل بيتي من يعينه على فهم أي شيء»!!

وقد خاب ظن البدوي، فقد جاء من أسرته بل زوج ابنته(علي عبد اللطيف) ليكتب كتاباً تعريفياً به، وجاء محمد جبريل ليقدم مختارات من مجموعاته القصصية صدرت عن المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، ومع ذلك فإن مجرد إحساس البدوي بآلام الفقد جراء فقدان الأم، وبآلام الاغتراب عن المحيطين به اجتماعياً على نطاق الأسرة يمثل دافعاً قوياً لأي شخص ليقترب من عالمه القصصي ليؤنسه ويستأنس بخبرته وحكمته المستقاة من تجارب حِياتية متميزة عبر قصص قصيرة عُني في بنائها برسم شخصياته نفسياً على نحو يكشف عن أثر كل من فرويد وتشيخوف عليه، فقد قابل الأول بالنمسا في عام 1934، وترجم للثاني قصة «الجورب الوردي» في عام 1933.

إن عناية البدوي بالنقد الاجتماعي وتصوير الحياة الاجتماعية في مصر وقتئذ لدرجة اعتراف عبد الرحمن الشرقاوي بأستاذيته له في هذا المضمار، لم تكن على حساب العناية بالبناء النفسي للشخصيات.

وسوف أضرب مثالاً بعدد من القصص التي لاحظت أنها اشتركت في عناوينها في استخدام كلمة «عذراء» رغم أنها جاءت متفرقة بين عدد من المجموعات القصصية. وهذه القصص هي :

عذراء ووحش من مجموعة بنفس العنوان 1963.

قلب عذراء من مجموعة «الذئاب الجائعة» 1963.

عذارى الليل من مجموعة بنفس الاسم 1956.

في قصة «عذارى الليل» نجدنا في مرحلة ما بعد ثورة يونيو بأربع سنوات فقط، ويشير البدوي لهذه الثورة بأنها «رياح عاتية» تفصل بين ما قبلها وما بعدها في عالم قصة «عذارى الليل»؛ حيث يصف البدوي ما قبل الثورة من خلال مشهد في ماخور يتجمّع فيها أعيان البلد ليتنافسوا على الاستحواذ على الغواني في هذا المرقص. وهؤلاء الأعيان «المجانيب.. كانوا هم في الواقع الحكام الحقيقيين للإقليم. وكان الواحد منهم يأتي إلى البندر في موكب مسلّح من العبيد».

أما في عالم ما بعد الرياح العاتية/





الثورة يفتقر الخواجة ليمبو صاحب الفندق/الماخور بعد أن ذهب زمن الأعيان مع قدوم الثورة. وهنا نجدنا أمام عبقرية البدوي حين يضع هذا الإطار الاجتماعي لتبرز فيه العذراء، وهي شخصية أورانيا ابنة الخواجة ليمبو الذي اضطرّ لإرسالها لأثينا لتتعلم الطب مع خالتها، فلا تعود بشهادة في الطب وإنما بجسد فارع ينافس أجساد الغواني!

إن البدوي يستطيع أن يشعرك بحالة الأب النفسية رغم أنه الخواجة ليمبو صاحب الماخور حين يسعى لتزويجها خوفاً من طمع الرجال فيها، ويستطيع البدوي كذلك أن يجعلك تشعر بعصام تلك الشخصية المغتربة التي تنزل بالفندق ولكن دون قدرة على الاختلاط بمجتمع النزلاء بمن فيهم أورانيا ابنة الخواجة ليمبو رائعة الجمال. إن غربة عصام لا يتم فهمها في القصة إلا حين نسمع الأصوات المتصارعة داخله وهو يحاول التحايل على الباب ذي الشراعة الموجود خلف دولابه، والذي اكتشف أنه الفاصل بينه وبين غرفة «أورانيا»، وما إن يضع قدمه على أرض غرفتها وهي نائمة حتى يجد كلباً/ وحشاً يهبشه.

إن براعة البدوي في رسم شخصية عصام المغترب والمتصارعة أصوات الرغبة والخوف بداخلها لا يفوقها في هذه القصة جمالاً سوى براعته في رسم شخصية «أورانيا» التي لا يكون رد فعلها على محاولة عصام للوصول إليها سوى طرد الكلب/ الوحش من غرفتها.

وهنا نجدنا أمام مفارقة أن يكون الفندق صالحاً لأن يكون ماخوراً في زمن الأعيان للأعيان بحراسة «العبيد» وبرعاية الأب /الخواجة ليمبو، بينما يعاني عصام و«أورانيا» من صراعات الجسد والروح، أو الرغبة والخوف من الوحش/ الكلب عند عبور الحواجز.

إن هذا الصراع نجده يتكرر في قصة «عذارى الليل» إذ يصف البدوي شخصية بطلته في حال من البؤس والجمال في آن؛ فهي ابنة لأسرة رحل عنها عائلها واضطرت لأن تترك مدرستها الفرنسية، قابلها الراوي بصحبة خالها على محطة قطار الصعيد وهو في نفس الوقت صديق قديم له، ويأتمن الخال الصديق القديم على ابنة أخته ليقوم بتوصيلها للقاهرة. وبكلمات قليلة يصف البدوي الحزن البادي على الوجه الجميل بأنه مسٌ من الحياة. يقول:«فقد كان وجهها يعلوه شيء من السهوم أو الحزن كمن مسّه شيء من الحياة».

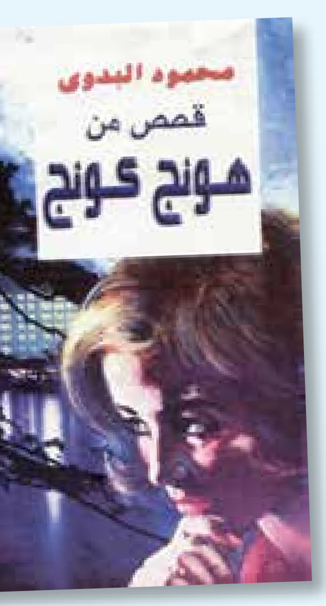
وينجح الراوي في إقناعها بالمبيت في بيته حتى الصباح، وتقبل العذراء. يدور الصراع داخل نفس الراوي ليكتشف أنها أغلقت الباب دون أن تغلقه بالمفتاح، فهل كانت دعوة غير مباشرة لتخطّي الحواجز؟! لكننا لا ندرك مدى عمق الصراع بين الرغبة والواجب، أو الرغبة والخوف من العاقبة سوى حين نصل لنهاية القصة لتظهر لنا البطلة/ العذراء وفي عيونها دموع الوداع للراوي وهي تحاول أن تقبّل يديه لأنها باتت وأصبحت عذارء مثلما باتت.

وإذا كانت بطلة قصة «عذراء ووحش» قد طردت الكلب/الوحش الذي نهش عصام المتسلل لغرفتها، وإذا كانت بطلة قصة «عذارى الليل» قد ملأت عيونها بالدموع في لحظة الوداع وهي تقبل يدي البطل الذي آواها، فإن بطلة قصة « قلب عذراء» ترفض الزواج من حسن بعد أن نالا لذة الوصال بعد فراق، وتقنعه بذلك لأنها ابنة مدينة وهو ابن الريف، إن البطلة «إحسان هانم» تطوعت لخدمة الفقراء في مهنة التمريض بعد موت أبيها وطمع الرجال في ثروتها. وحين ترفض الزواج من حسن لا ترفضه رفض العاهرات للرجل الواحد وإنما رفض العذراء التي شاخ قلبها كإحدى النتائج المحتملة لصراع الرغبة والواجب أو الرغبة والخوف من العاقبة، وهنا تبرز براعة البدوي في دقة تعبيراته عن أحاسيس عذراء يشيخ قلبها ليس لأنها تعاني فقراً في مال بل فقر دفء ومشاعر. «كانت أنوثتها ناضجة، ولكنها لم تكن تجد في الجو الذي تعيش فيه حرارة الشمس ودفأها.. كان قلبها قد أدركته الشيخوخة وهو لا يزال صبياً».

وختاماً، يمكن القول إن البدوي تلميذ نابغة من تلاميذ أهم رواد القصة القصيرة في العالم وهو تشيكوف، لكن هذا النسيج القصصي التشيكوفي عند البدوي مشغول بخيوط فرويدية ومطرّز بحلي مأخوذة بحرفية عالية من عوالم ماكسيم جوركي وديستوفيسكي.

متعة
الاكتشاف الأول





هاني عبدالمريد

«لم أفكر إطلاقاً وأنا أكتب لا في خلود ولا في ذكرى ولا في أي شيء من أحلام اليقظة.. لكن أعتبر أنني حققت بجهدي المتواضع شيئاً.. لابد أن يعيش ما عاش الأدب في محيطنا العربي..»

هكذا قال محمود البدوي الذي وهب حياته لكتابة القصة القصيرة، والذي يعد من أهم رواد القصة العربية، أعطى القصة كل شيء، ولم تعطه شيئاً، فلم نشاهد برنامجاً أو فيلماً تسجيلياً يتناول حياته، بل والقليل جداً من الكتب والدراسات النقدية التي تناولت أدبه بالنقد والتحليل، ولم نسمع عن أي من المؤتمرات حمل اسم محمود البدوي، فكما وصلنا من شيخنا يحيى حقي أن القصة القصيرة لم تكن من فنون العرب، بل وصلتنا من الغرب، في بداية العشرينيات من القرن العشرين، مع جماعة الفجر الأدبية، ليتبعهم مباشرة محمود البدوي في الثلاثينيات، الذي سيظل طوال الوقت مصراً لإبهارك، فهو الصعيدي مواليد 1908م المليء بالرغبة في زيارة كل بلدان العالم، والمتتبع لأعماله سيكتشف أنه زار العديد من الدول، لذا فقد تجد مجموعة قصصية واحدة قد تحوي قصصاً من الصعيد، والإسكندرية والقاهرة وهونج كونج، وروسيا، واليابان.....

وبالتأكيد فإن ذلك أثّر على لغته فيصف عمال السكة الحديد وهم متجهون من القاهرة للإسكندرية في قصة «نساء في الطريق» بقوله «وموظفي المصلحة، وهؤلاء أشبه بعمال السكة الحديد في المحطات الصغيرة في روسيا»، ويصف امرأة في قصة «الدرس الأول» قائلاً بأنها «امرأة اسبور»، وستفتح أمامه هذه الثقافة المتنوعة الباب على مصراعيه لينتقي لنا القصص المتنوعة من قصص الثأر وحراسات الأجران ليلاً، لقصص الغربة، والرحلات، إلى القصص التي تتناول حياة المهمشين كما في قصة «الجواد الجريح» التي تتناول حكاية «عربجي» سحبت منه الشفخانة حصانه لأنه جريح، لتبدو مأساته كبطل تشيكوفي، وهو يقف أمام الساخرين منه قائلاً: «لماذا تضحكون وتسخرون من التعساء؟»، إلا أن البدوي لم يسرف في ذلك وانعطف لمنطقته المحببة، وهي العلاقة التي نشأت بين ابنة الحوزي وطبيب جارهم كان يهتم بموضوع حصانهم، ويحاول التدخل لإعادته سريعاً، حتى أنها كادت تطعن الحصان عندما عاد حتى يرجع للشفخانة مرة أخرى، ويستمر مبرر حديثها مع الجار.

تعرفت على محمود البدوي في المرحلة الثانوية، وكنت ساعتها على علاقة وطيدة بسوق ينصب بالقرب من بيتنا أسبوعياً ويبيع - ضمن ما يبيع - الكتب القديمة، يومها لم أكن أعرف بالطبع من هو البدوي، ولكن ما أغراني بالشراء أن الكتاب كان طبعة 1962، مجموعة قصصية بعنوان «ليلة في الطريق»، عليها إهداء موقع بقلم الكاتب لأحد أصدقائه الذي وصفه بـ«صديقي العزيز»، عندما علمت أنه من الرواد، زاد اعتزازي بالكتاب، وزادت المساحة المشتركة بيني وبين الكاتب، حتى أصبحت كأن بيني وبينه سراً ما، مرت السنوات، وكنت مع بعض الأصدقاء نتذكر قراءاتنا السابقة التي ربما شكلت وعينا، إلا أننا كثيراً ما سخرنا من عبارات مثل «على حين غرة»، «يعض على نواجذه غيظاً»، «لا ألوي على شيء». البدوي قد تحمل قصصه بعض هذه العبارات التي كانت مستساغة في وقتها، لكنه بشكل عام متحرر من البلاغة القديمة، فلم ينسق خلف موسيقى الكلمات مثلاً، كانت فكرته واضحة يمضي إليها كالسهم، وكانت له دوماً تشبيهاته الخاصة فيقول مثلاً في قصة العربة الأخيرة التي تحمل عنوان المجموعة: «...حزيناً حزن الخصيان الأبدي»، أو في قصة «رجل على الطريق» حين يصف أسر الماضي لنا فيقول: «إنني معلق هناك بخيط لا يرى».







للبدوي حسّ وطني يبدو في قصصة بلا ضجيج، فيلصق دوماً كلمة «مصري» بكل ما هو أجمل، ففي قصة «الرجل الأعزب» يقول «وكان مهران يراه المصري الخالص الأمين الصافي النفس والقلب.. الذي لم يلو ث طباعه وأخلاقه الأجنبي الدخيل»، وعندما يصف لهجة إحدى الشخصيات مستحسناً يقول: «وكانت لهجتها مصرية خالصة..»، وفي قصة امرأة في الظل يحاول المصوراتي «الخواجة» تعرية سيدة «مصرية»، لكنها ترفض وتقاوم في شمم في مشهد واضح الدلالة.

لأن البدوي هو الرائد الأول الذي قرأت له، فقد ظلت دوماً كلمة «قصة» تنكرني به، البدوي الذي أخلص - بعكس جيله - فقط للقصة، فلم يكتب رواية، أو مسرحاً، والذي سافر إلى العديد من البلدان مخدّماً على فنه، ومكوناً كماً هائلاً من المشاهدات، أتنكره وأنا أستمع للقصيدة المنحازة للنثر، وأنا أستمع للأغنية التي بها حس درامي، بل وأنا بالمترو منذ أيام عندما وجدت امرأة بسيطة توزع - في صمت - على الركاب ورقة صغيرة تحمل قصتها المأساوية، حتى تستدر العطف وتنال ما فيه القسمة من جنيهات طيبي القلوب، وكأنها رسائل توجّه له، بأن القصة التي أضاع عمره في محرابها، ها هي تغطي مناحي الحياة، القصة التي ظن البعض أنها استسلمت أمام الرواية، إلا أن الناظر لإنتاج 2011/2012 في مصر سيرى أن القصة تسود.

والمتابع لإبداع البدوي سيلحظ اهتمامه الكبير بالمرأة، والعجيب أنه قلما وصف امرأة بالقبح، ففي كل ما قرأت المرأة لديه دوماً جميلة ومثيرة «خمرية اللون سوداء العينين جذابة الملامح إلى حد الفتنة»، وفي موضع آخر «وكانت شابة بيضاء طويلة.. لفّاء العود.. سوداء الشعر.. وعلى خدها غمازتان مع أنف دقيق وشفتين في لون الكريز»، يحتفي البدوي أيضاً بالكتابة عن حياة الفنادق والشقق المفروشة، ولعل ذلك يرجع لكثرة انتقاله، وكان دوماً يسيطر عليه هاجس الجنس، فما يجتمع رجل وامرأة في كتابة البدوي إلا وكان دوماً الشيطان ثالثهما، وربما لظروف الرقابة أو ظروف المجتمع في حينها، فقد كان الجنس في قصصه على طريقة الأفلام العربية القديمة، يتمنى ويظل يراوغ طوال الوقت، وفي النهاية ينطفئ النور ويترك الباقي لخيال القارئ، كان مهتماً أشد الاهتمام بعلاقة الرجل بالمرأة، كصائد وفريسة، حتى أنه يقول في قصة «تحت الأمطار»: «وكنت أستطيع بكل بساطة أن أصعد بها إلى غرفتي...»، لكن كثيراً ما منعه عن تحقيق رغباته مرجعيته الأخلاقية كما في هذه القصة فقد قاوم تمنيه لفتاة هونج كونج «ولكن صورة يونج أخيها الذي عرفته ووضعت يده في يدي كانت في ذهني.. فضغطت على أعصابي.. وجلست معها أقاوم كل رغبات نفسي».

وبالرغم من أن المجموعة القصصية الأولى للبدوي ظهرت عام 1935م، إلا أنك كثيراً ما تلمح بين أعماله اهتمامه بالرمز وبتقنية الكتابة، كما حدث في قصة «الرماد»، التي تناولت قضية الثأر، فطوال الوقت تشعر بالنار المتقدة داخل صدر «حسان» الذي يود أن يأخذ بثأر أبيه، ولكن القرية تحترق في نفس الوقت الذي كان يحمل فيه البندقية، يشارك في إنقاذ بيت غريمه وينتصر للعقل، وتتحول نار قلبه لرماد في تداخل فني بديع بين النيران المشتعلة داخل قلب حسان، والنيران المشتعلة ببيوت القرية، فيصف النيران قائلاً «وكانت النيران مازالت تأكل بعض الجريد والدريس.. ولكن ثورتها قد خمدت تماماً.. ولم يعد بمقدورها أن تأكل شيئاً آخر.. كانت قد تحولت ثورتها إلى رماد».

وأخيراً نَمْ قرير العين يا جدنا الجميل، فما زلت بيننا بإبداعك، وما زال لك أحفاد ينكرونك، وينكرون فضل صلابتك وجهدك.

رجل على الطريق

قصة: محمود البدوي



اشتغلت وأنا في العشرين من عمري في شركة من شركات الملاحة بالسويس براتب تافه، كنت أسكن بنصفه، وأشرب بالنصف الآخر جعة، ولا أحفل بعد ذلك بشيء في الوجود، وكنت أقيم مع أسرة إيطالية تسكن في منزل صغير على شط القناة في بور توفيق، وتعيش عيش الكفاف.

وقد كانت الحياة شاقة على شاب في مثل سنّي ونشاطي في هذه المدينة الصغيرة التي ليس فيها شيء سوى القناة، ومنازل الشركة المتناثرة على الشاطئ، وسكانها جميعاً من الأجانب الذين وضعتهم الأقدار العجيبة في هذا المكان، ولا صلة تربطهم بالمواطنين ولا مودة ولا إخاء.

على أن ولعي بالمطالعة، وحبي للهدوء، خفّفا مما كنت ألاقي من وحدة ووحشة في هذه الضاحية. وكنت أذهب كل مساء إلى السويس لأشرب الجعة في مشرب صغير، وأتمشى في طريق الزيتية... ثم لأعود إلى بور توفيق لأنام.

وكنت أجد على رأس الطريق الموصل لبيتي رجلاً غريب الأطوار، يجلس على الحشائش قرب القناة وبجواره كلب ضخم وزجاجة فارغة...!

وكان الرجل ينظر دائماً إلى ناحية القناة، ويخط باهتمام في دفتر أمامه.. ويجلس هكذا معظم النهار. فإذا غربت الشمس حمل متاعه ومضى ووراءه كلبه واختفى في الظلام. وكان موضع

السخرية من العابرين في الطريق.. وكان أكثر الناس سخرية به العمال الذاهبون إلى ورش الميناء.. وما كان الرجل يعبأ بسخريتهم أو يحفل بكلامهم.. كان يمضي في عمله ولا يجيب. ولعلي كنت الوحيد الذي يمر به الصباح والمساء ولايسمعه كلمة نابية، ولذلك كان ينظر إليّ في استغراب ودهشة. وكنت أخرج لأتمشى كل أصيل ومعي كتاب... وأتخذ طريق القناة عادة.. وأجلس هناك على كرسي حجري وأطالع، والرجل على مقربة مني يكتب في كراسته. ودنوت منه ذات مرة، وجلست إلى جواره فوق العشب، وحيّيته فحيّاني بهزّة من رأسه وهو يبتسم، ومرّ مركب في القناة فانحنى على كراسته وكتب شيئاً في تمهّل وعناية. فسألته:

«ماذا تكتب...؟»

فنظر إليّ بوجه ضاحك وقال:

«إنني أتلهى..»

ثم أضاف وقد لمعت عيناه بعض الشيء:

«لقد كنت ملاحظ (فنار) في البحر الأحمر، وكان هذا هو عملي في النهار والليل.. أرقب السفن وأدوّن أسماءها. وأنا أفعل هنا الآن بحكم العادة، وأجد في ذلك لذة تنسيني متاعب الحياة..»

«لاشك أن العمل في المنارة وسط البحر ممتع للغاية..»

«جرب وسترى..»

ثم شاعت في وجهه ذي التجاعيد ابتسامة وسألني:

«هل أنت متزوج؟»

«لا..»

«إذن فيمكنك أن تركب البحر إلى هناك.. ولا بأس عليك.. كتاب وفونوغراف. وكل شيء سيمضي على سننه.. أما إذا كنت متزوجاً فستعود من هناك نصف مجنون..!»

«هل اعتزلت هذا العمل من مدة..؟»

«مدة طويلة جداً يا بني.. منذ سنين وسنين..»

وتغير صوته وأطرق.. فأدركت أنه تنكر شيئاً يؤلمه.. فتحولت بوجهي عنه، وأخذت أقلّب صفحات الكتاب الذي معي حتى أقبل المساء فحييته وانصرفت.

• • •

والتقيت به بعد ذلك كثيراً في هذا المكان حتى توثقت بيننا مودة صادقة. وكان الرجل مخموراً أبداً، وما رأيته غير ثمل في نهار أو ليل. وكانت زجاجة الخمر معه لا تبارحه قط. وكان إدراكه الصحيح للحياة قد جعله لا يعبأ بشيء مما تواضع عليه الناس، فهو يسكر وينام في الطريق. وما رأيته متبرماً بشيء، أو شاكياً من شيء.

ورآني مرة في حانة صغيرة في مدينة السويس.. أتحدث مع زوجة صاحب الحان.. فلما انصرفت المرأة لعملها جاء وجلس إلى مائدتي.. وسألني:

«لماذا تسكر في هذه السن؟..»

«لأنني أشعر في أعماق نفسي بالتعاسة..»

«إن هذا أحسن جواب لسكّير..!»

«ولماذا النساء..؟»

فصمتّ ولم أقل شيئاً، واستطرد هو:

«إنك تسكر لأنك وحيد.. ولا رفيق ولا أنيس لك في هذه المدينة الكئيبة. ومع كل مساوئ الخمر فإنها قرّبتك مني ولم تجعلك تسخر من ضعفي، وأنا أشرب على قارعة الطريق في بورتوفيق، إنك تدرك الضعف الإنساني لأنك إنسان..!»

«إن هذا لا يغير من نظرة المجتمع إلى السكّير..»

«هذا صحيح. ولكنني أسكر رغم أنفي وكذلك أنت. وهناك شيء فوق إرادة الإنسان يربطنا بهذه الدنان... وإن تشرب في ساعة مظلمة من حياتك ثم تصحو. إن هذا لا شيء.. ولكن النساء.. هذا شيء آخر.. إنك لا تستفيق من خمرهن إلا وأنت ساقط في الهاوية..»

وجاء الساقي بكأس فشربها وعضّ على نواجذه.. ثم أشعل لفافة من التبغ، وأخذ يسرّح الطرف في سماء الدخان.

فسألته، وأنا أنظر إلى وجهه، وقد غضّنته السنون:

«لماذا تركت البحر..؟»

«إنها الأقدار...»

ثم صمت.. وأمسك بالكأس البللورية الفارغة.. ورفعها إلى عينيه كأنه يقرأ من لوح الغيب، ثم سألني:

«أركبت البحر...؟»

«ذهبت منذ سنتين إلى إستانبول..»

«أشاهدت منارات في الطريق..؟»

«أجل..»

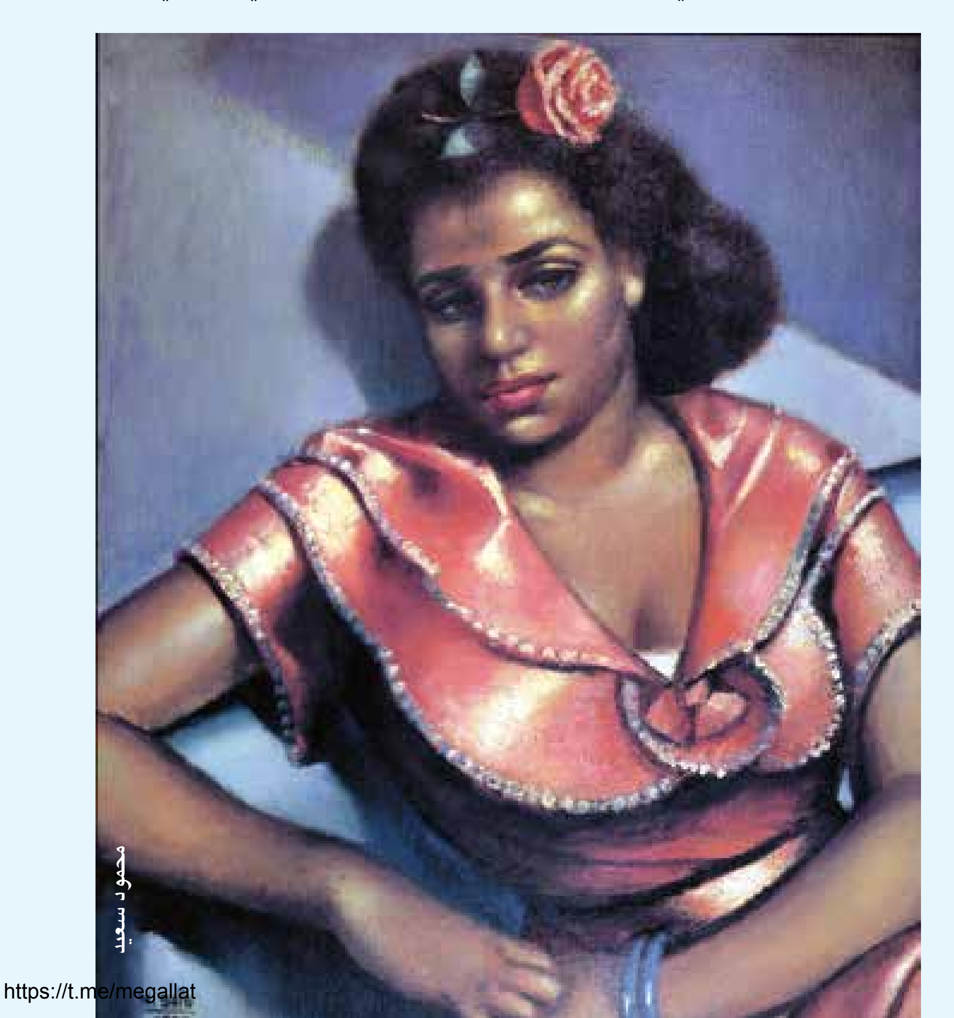
«سأحدثك عن قصة منارة من هذه المنارات..»

ووضع الكأس البللورية على المائدة.. وأشعل لفافة أخرى وأقبل عليّ يتحدث:

«كنت أعمل في منارة بالبحر الأحمر منذ سنين.. وكان معي زميل لي يساعدني على العمل. أمضيت شهرين في المنارة وسط البحر.. ولا شيء تراه هناك غير البحر. وكنا نطالع ونصطاد السمك، ونسمع الفونوغراف.. وننير المنارة في الليل للسفن، ونغني ونفعل كل شيء لنتلهى. ولكنك في ساعة من الساعات تحس بالاختناق.. وتنظر ولا ترى حولك غير البحر وبينك وبين الأرض سفر أيام، في هذه الساعات كنت أجلس على سلّم المنارة وأدلّي بساقي في الماء.. وأحلم بعرائس البحر التي قرأت عنها في الأساطير... وأتصور أنّ واحدة منهن ستطلع وتجيء إلي.. وتمرّ السفينة من بعيد، وأنوارها ترقص على الموج، وأتصور أنني أسمع ضحكات نساء.. ورقص نساء... وأرى بعين الخيال واحدة منهن تتجرد من ثيابها وتتهيأ للنوم، فيأخذني السعار.. وأظل أفكر وأحلم في المرأة.. ولا شيء غير المرأة.. إنها تأخذ عليك مسالك تفكيرك، وتشغل حواسك، فإذا رأيت شيئاً أبيض يلوح في سفينة من بعيد تصورته ساق امرأة.. وإذا أبصرت شيئاً يتثنى على سطح مركب تصورته امرأة.. إنك تراها في كل شيء ولا تراها. وكنت أنا وزميلي أحسن صديقين.. كنا نعمل في صفاء ووئام.. وكان الطعام لابأس به، ووسائل التسلية متوفرة... أما إذا جن الليل وثارت الغريزة فقد انقلب كل شيء إلى جحيم. وكان صاحبي متزوجاً وكنت أعزب. وكان يحب زوجته ويحدثني كثيراً عنها.. ومضت شهور، واقترب موعد عودتي إلى السويس لأستريح في الإجازة المقررة لأمثالنا. وجاءت الباخرة التي ستقلني إلى السويس، وأعطاني صاحبي رسالة إلى زوجته.

• • •

وأمضيت أياماً في السويس، والرسالة موضوعة في جيبي حتى كدت أنساها.. وفي أصيل يوم تذكرتها، فاتجهت إلى بيت صاحبي وكان في أقصى



المدينة.. وتقدمت في الشارع الضيق، وشمس الأصيل تضرب رؤوس المنازل البيضاء بأنوارها الساطعة، وكل شيء يسبح في الضوء الباهر... ووقفت أمام البيت، واجتزت العتبة، ورأيت فتاة في مقتبل العمر تمسح الدرج وقد شمرت عن ساقيها.. ولما رأتني توقفت عن العمل، ونظرت إليّ في سكون فاقتربت منها وسألتها وأنا مفتون بجمالها:

«أهذا منزل عبد السلام أفندي..؟»

«أجل...»

«أريد أن أقابل زوجته...»

«أنا زوجته...»

فابتسمت وظهر على وجهي الارتباك، فما كنت أتوقع أن تكون زوجة صاحبي صغيرة وجميلة هكذا.

رأيت أمامي فتاة فوق العشرين بقليل، خمرية اللون، سوداء العينين، جذابة الملامح إلى حد الفتنة. وعرّفتها بنفسي وسلّمتها الرسالة.. فأخذتها في لهفة، ثم ردتها إليّ وهي تضحك وقالت بصوت ناعم:

«أرجو أن تقرأها لي فأنا لا أعرف القراءة..»

وقرأتها لها فأشرق وجهها وزاد سرورها...

ثم طوت الرسالة وقالت وهي تشير إلى الداخل:

«تفضل...»

ودخلت. وجاءتني بعد قليل بكوب من الليمون.

وأخذت أحدثها عن البحر، وعرائس البحر.. حتى أقبل الليل فحييتها وانصرفت وأنا جذلان طروب.

• • •

وبعد أيام التقيت بها عرضاً في السوق، وكانت معها سيدة وفتاة أصغر منها قليلاً.وسلمت عليّ في بشاشة وقالت:

«لماذا لا تقبل عودتي إلى المنارة..»

«وقبل ذلك..؟»

«وقبل ذلك..!»

«سلم على أمي وأختي.. إنهما قادمتان من بورسعيد لزيارتي. وقد حدثتهما عنك..!»

وسلمت على أمها وأختها، ومشيت معهن إلى البيت، وبقيت معهن حتى ساعة الغداء...

• • •

وذهبت إلى الإسماعيلية، وأمضيت فيها أياماً.. ورجعت إلى السويس، وفي أصيل يوم مررت بمنزل زينب زوجة صاحبي لأخبرها بموعد عودتي إلى المنارة حتى أعطيها فرصة لتعد بعض المأكولات لزوجها. ووجدتها في البيت وحدها. كانت أمها وأختها قد سافرتا.. وشعرت وأنا جالس في الحجرة بالسرور والارتياح.. وهذه مشاعر لم أستطع تعليلها...

وكانت زينب تلبس رداء أزرق بسيط التفصيل.. وقد صففت شعرها وعقدته جدائل فوق ظهرها، وكانت تعصب رأسها بمنديل أزرق كذلك، وفي عينيها كحل خفيف، وعلى خدها الأيمن حسنة،

ولما جاءت إليّ بفنجان من القهوة، ومددت يدي لأتناوله من يدها، شممت من جسمها روائح الطيب، فتنبهت حواسي، ونظرت إليها وكأنني أراها أمامي لأول مرة.. ولأول مرة أشعر بقلبي يدق وأنا معها في غرفة واحدة وبالعرق وقد أخذ يتصبب على جبيني!

ومالت الشمس إلى الغروب. ونهضت لأنصرف فقالت وهي تنظر إليّ:

«لماذا أنت مستعجل..؟»

«الليل قد أقبل..»

«إن هذا أدعى لبقائك لأنني وحدي في البيت، فانتظر حتى تأتي خالتي أم إسماعيل...»

وبقيت.. وظللنا نتحدث.. حتى مضت فترة من الليل. ووجدت أمامي أنا الشاب القوي الذي يعاني مرارة الحرمان امرأة ناضجة محرومة مثلي...

كانت نظراتها تكسر وتلين. وكان جسمها يروح ويجيء أمامي وهي في أحسن مجاليها، فأخذت أنظر إليها، وأنا مستغرق فيها بحواسي ومشاعري جميعاً. ونسيت أنها امرأة صاحبي، نسيت هذا وذكرت أنني وحيد في قلب الليل مع امرأة اشتهيها من كل قلبي.

ودون أن ندري ما حدث كانت بين ذراعي وكنت أرتوي منها. وغرقنا في النشوة فلم نحفل بأحد. وأصبحت أقابلها كل يوم...

• • •

ولما حان موعد عودتي إلى المنارة حمّلتني هدية لزوجها، وودعتها وفي قلبي جمرات من نار. وركبت السفينة،

وذهبت إلى المنارة وأعطيت الهدية لصاحبي وسألني عنها، وكان يتلهف على كل كلمة يسمعها مني.. كان يحبها إلى درجة العبادة.. سألني عن صحتها وأحوالها، وأخذت أجيبه على مئات الأسئلة التي أمطرني بها. وكان من فرط ولهه يود لو يقبل يدي لأنها لمست يدها..! وحلَّ موعد عودته فتركني ورحل.. وكنت في خلال ذلك أعاني عذاب السعير، وأتصورها بين ذراعيه فأكاد أجن.. وانتهت إجازته وعاد... ورأيته يصعد سلم المنارة بعد غيبة ثلاثة شهور... وكدت أنكره.. فقد تغير.. إذ ظهر على وجهه الشحوب والذبول وحياني في فتور.. ووضع متاعه في جانب من المنارة.. وصعد إلى البرج.. وهو صامت... وجلست بعد هذا أفكر وأسائل نفسي.. ما علة تغيّره..؟ هل عرف..؟ هل علم بكل شيء..؟ ما أشد جنون المحبين! إنهم يتصورون أن الناس لا تعرف عنهم شيئاً... وسيرتهم تدور على ألسنة الناس. إن الحب يعميهم عن إدراك الحقائق. وكان عليه أن يسهر في البرج، وعليّ أن أنام لأحل محله بعد ذلك.. واستلقيت على الفراش، ولكنني لم أنم.. كانت نظراته إليّ ترعبني.. وكنت أخافه.. كان أشد مني قوة.. فأغمضت عيني نصف إغماضة وسمعته يهبط السلم.. ويدور في الغرفة الصغيرة حتى وقف على فراشي وتظاهر بأنه يبحث عن شيء وعاد إلى البرج.. وبعد ساعة سمعته يهبط السلم مرة أخرى. ورأيته يتجه نحوي. وكانت في يده قطعة من الحديد.. إنه يود قتلي.. ودون أن نتبادل كلمة واحدة تشابكنا في عراك دموي، وظللنا نقتتل حتى لم تبق فينا قدرة على الحركة، ورحت في غيبوبة طويلة.. ولما فتحت عيني ونظرت إليه كان الدم يلطخ وجهه، وكان صدغه قد تهشم من ضربة قاتلة.. فأدركت هول ما حدث وأغمضت عيني..

• • •

نمت على الأرض وهو بجواري فاقد الحراك.. ونظرت إلى السماء فوقي، وإلى البحر الصاخب من حولي، وإلى الظلام الذي تضل فيه الأبصار، واستعرضت في ذهني صور حياتي إلى أن التقيت بصاحبي هنا.. وجمعتني الأقدار معه في عمل واحد... وامرأة واحدة..!!

وبكيت وماتت في نفسي كل عواطف البغضاء، ووددت لو افتديته بحياتي. وأخذني بعد قليل ما يشبه الدوار.. ثم فتحت عيني، وتصورت أن الجثة تتحرك وأنها اقتربت مني.. وكنت مشلولاً ولا أستطيع الحركة.. فتملكني غيظ مستعر، وجعلت أصر بأسناني، وأهذي كالمجنون، وأصرخ بأعلى صوتي.. ولكن موج البحر كان أعلى من صوتي.

كان يزمجر وكنت أصرخ فيختلط الصوتان معاً ويذهبان أباديد... وظللت ساعة كاملة وأنا فاتح عيني ومعلّق بصري بالجثة.. وقد عجزت عن كل حركة.. وخيّل إليّ أنها انتفخت.. وأن وجهه يزحف عليه النمل.. والهوام! وازددت كراهية لها ونفوراً.. وخطر لي خاطر: لماذا لا أدفعها إلى البحر... وأتخلص من هذا العذاب..؟ وزحفت بجسمي كما يزحف الثعبان.. وحاولت أن أدفع صاحبي فلم أستطع. فتمددت في مكاني وبصري إلى النجوم...إن الليل مرتع للهواجس.. فإذا طلعت شمس النهار ذهبت هذه الخواطر المرعبة أباديد.. ولكن متى يطلع الصبح..؟

لقد كنت أرتعش، وأصر بأسناني، وأشعر بجفاف حلقي. ولما صحت بأعلى صوتي كان صوتي قد انقطع.. فأغمضت عيني وأخذت أبكي كالأطفال. وكنت كلما أغمضت ازداد سمعي حدة.. وخيل إليّ أنني أسمع صياح مردة في برج المنارة وعواء ذئاب...! ووضعت أصابعي في أذني ولكن هيهات كان الصوت قوياً، وكان يجلجل في البرج. وارتعشت.. وتصبب العرق وأخذني الدوار.

• • •

ولما فتحت عيني، كان النور قد غمر الكون.. وظللت طول النهار في مكاني، وأنا أتلوى من الألم والعذاب. وكنت كلما أدرت وجهي عن رفيقي عدت برغمي أنظر إليه وأرتعش.. حتى طار صوابي.

ومرت مركب في المساء... ولاحظت انطفاء المنارة... فاقتربت وحملتنا.. هو ميت وأنا أشبه بالموتى.

وسجنت.. وخرجت من السجن. وذهبت إلى كل مكان لأتلهى وأنسى.. ولكن صورة البحر بأمواجه وأشباحه والمنارة المنطفئة.. والزميل الراقد بجواري لا تبارح مخيلتي أبداً..

إنني معلق هناك بخيط لا يرى..

• من مجموعة العربة الأخيرة - طبعة أولى القاهرة 1948



مرزوق بشير بن مرزوق

همـــوم في الإدارة

تمنت الدكتورة هند المفتاح في كتابها الصادر حديثاً من وزارة الثقافة القطرية أن يفقه الإداريون بشكل عام والمخضرمون بشكل خاص أن الإدارة في هذا العصر بها القليل من الثوابت، والكثير من المتغيرات، وأن كل إداري يتلقى شيئاً ممن سبقه ويترك أشياء لمن سيخلفه، كما تمنت الكاتبة من قياديي المستقبل، وتعني بهم الشباب، أن يتفادوا توريث الممارسات واستيراد الحلول الجاهزة والمعلبة.

بتلك التمنيات تقدم المؤلفة كتاباً موجهاً إلى القارئ العادي والقارئ المتخصص في ذات الوقت، حيث إنها حاولت قدر الإمكان الابتعاد عن الجوانب النظرية التي عادة ما تحفل بها كتب الإدارة، وتعكس تجربة عاشتها في ميدان العمل الإداري وفي مجال الثقافة الذكية.

قسمت الكاتبة الكتاب إلى أحد عشر هماً بدلاً من تقسيمه إلى فصول تقليدية، تبدأ بها المنصب الإداري والتضخم البيروقراطي للإدارة، والاختلاف على اتخاذ القرارات الصحيحة بين القيادي والمدير، ومسألة التطنيش، وقيم العمل والخلل في القوانين والإجراءات الإدارية، وإشكالية تقييم الأداء الوظيفي، والخلل في مفاهيم التوطين والتقطير، ومرض إدمان السلطة، والفرق بين الإدارة الراكدة وإدارة التغيير، وموقع إدارات الموارد البشرية في تطوير إدارة العمل في المؤسسات.

تستعير الكاتبة في همها الثاني الوارد في الكتاب عن التضخم الإداري والبيروقراطي بقصة (إدارة عموم الزير) لمؤلفها الدكتور حسين مؤنس، التي تتناول حكاية الوالي الذي يسير برفقة وزرائه وتقع عيناه على مجموعة من الناس ينحدرون إلى النهر ليشربوا الماء، فاقترح عليه وزراؤه أن ينشئ صهريجاً، ليتضخم مشروع الصهريج فيما بعد وتتفرع منه إدارات تابعة له، ويتم بناء مبنى بكلفة عاليه ليكون مكاناً لإدارة عموم الزير، وتكون المفاجأة عندما يزور الوالي إدارة عموم الزير، التي كانت عبارة عن خلية نحل من الموظفين البيروقراطيين الذين ليس لديهم عمل يقومون به، وعندما يشاهد الزير الذي من أجله أقيمت هذه الإدارة المتضخمة يعرف أنه تم نقله إلى ورشة لإصلاحه منذ سنوات طويلة، بهذه الحكاية التي تستدعيها الكاتبة من التراث قاصدة فيها بصورة رمزية استعارية عن التضخم الذي يصيب الإدارة، والبطالة المقنّعة، واستغلال امكانية الدولة والمجتمع لمصالح خاصة.

في همّ آخر للكاتبة تشير إلى أن فشل بعض الشخصيات اللامعة وذات التعليم العالي والثقافة الواسعة في مناصبهم القيادية، بينما ينجح الأقل علماً وثقافة في ذلك، يعود إلى التعامل مع القرار الإداري الصحيح، والذي يعتمد على معرفة القرار بطريقة صحيحة واتخاذه وتنفيذه.

في مسألة تقطير الوظائف أو توطينها أشارت الكاتبة إلى أن هناك بطئاً شديداً في هذه المسألة، ومازالت نسب توطين الوظائف قليلة جداً مقارنة مع مخرجات التعليم وتاريخه الطويل، وعرضت الكاتبة الصورة النمطية المأخوذة عن الموظف القطري، بأنه كسول، وغير منتج، وكثير التغيب والتأخير عن الدوام، وغير كفؤ، ويريد أن يصبح مديراً بسرعة ويطالب بامتيازات عالية ولا يرغب في العمل الميداني ويبحث عن وظيفة سهلة.

عموماً الكتاب بشكل عام شيق وسهل وابتعد عن المصطلحات الأكاديمية الخالصة، مما يجعله قريباً من القارئ العادي، وعلى الرغم من أن كاتبته تستدعي في هذا الكتاب تجربتها الإدارية - كما تقول - إلا أنها لم تذكر متى وأين حدثت هذه التجربة، حيث أصبحت مواضيعه مجردة عن زمانها ومكانها، مما جعله كتاباً، يمكن تطبيق الهموم التي وردت فيه على كل إدارة، بغض النظر عن مسماها، وحتى يكون في الختام كتاباً عاماً وشاملاً.

لا ربيع للشعراء في الجزائر

سليم بوفنداسة

الشعر هو الغائب الأكبر عن المشهد الأدبي في الجزائر، فشعراء البلد اليوم يختفون ليموتوا في ظلام أنفسهم، بسبب عزوف عام عن تنوق هذا الفن، يزكيه غياب منابر تحتفي بالشعر أو تروّج له أو تشيعه. ويبدو الشعر الجزائري منسياً في المشهد العربي، لكأنّ أرض هذا البلد لم تنبت شعراء يدلّون عليها ويخصونها بالنشيد، لكأنّ ورثة كاتب ياسين وابن قيطون ومحمد ديب لا يحسنون «الغناء بالعربية».

ثمة صمت شعري لا يعبّر عن حقيقة الشعر الجزائري الذي ينمو في الظلام، ويكفي أن تصعقنا بين الحين والحين أسماء شابة تجعلنا نتساءل أين نضج كل هذا؟

لكن الأمر يبقى متوقفاً على تجارب فردية معزولة، في غياب حركة شعرية، كما حدث ويحدث في أكثر من بلد عربي.

هذا اليتم الشعري له أسبابه بكل تأكيد، منها ما هو تاريخي وما هو مرتبط بالسياسة الثقافية ونظام التعليم.

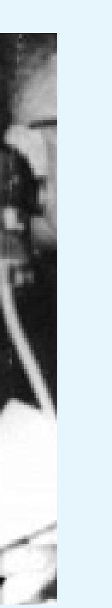
يحيل الحفر في الشعر الجزائري إلى أن هذا البلد لم يعرف شعراء كباراً بالعربية، وحتى الشعراء المعروفين في العالم العربي كتبوا أصلاً بالفرنسية ووصلوا إلى القارئ العربي في ترجمات مشوّهة في الغالب، كما هو الشأن بالنسبة لمالك حداد، الذي كرّس النقاد العرب عنه صورة الكاتب المنفي في الفرنسية، مع أنه كان سعيداً فيها، وحمّلوا عبارته الشهيرة: «الفرنسية منفاي» فوق ما تحتمل.

وحتى وإن كانت الجزائر تعرف كموطن للرواية إلا أن الشعر المكتوب بالفرنسية تمتّع فيها بحظوة لوقت امتدّ من مرحلة الآباء المؤسسين إلى المرحلة التي تلت الاستقلال، على العكس من الشعر المكتوب بالعربية الذي ارتبط بالمقاومة خلال مرحلة الثورة (1954 - 1962) وبرز شعراء كلاسيكيون خدمهم موضوع الشعر أكثر مما خدمهم الشعر نفسه في صورة «شاعر الثورة» مفدي زكريا. لتظهر بعد ذلك موجات شعرية سرعان ما تبدّدت، كجيل السبعينيات الذي ارتبط بالتوجه الاشتراكي وهو توجّه عام تبنّته الدولة الجزائرية حديثة الاستقلال، وبالتالي لم تكن هذه الموجة موجة أصيلة، بل كانت ترجمة ثقافية لتوجّه سياّسي، مع اختلاف الاجتهادات من «ترجمة» إلى أخرى. لكن هذا الجيل راكم تجربة وأرسى تقاليد خدمت الأجيال الشعريّة اللاحقة وربط المدونة الشعرية الجزائرية بمدونات عربية أخرى، حتى وإن أتى على بعض القضايا متأخراً وأعاد طرح نقاشات طرحت في وقت مبكّر بالمشرق.

وإذا كان كتّاب الجزائر اليوم، يشتكون من غياب القارئ وقلة الاهتمام النقدي أو انعدامه، فإن لأنظمة التعليم التي تم تبنيها بعد الاستقلال، مسؤولية في «قتل» الاهتمام بالأدب إجمالاً، حيث جرى توجيه أضعف التلاميذ والطلاب إلى الشعب الأدبية، ضمن توجه إلى تكوين كوادر في الاختصاصات التقنية التي تم الإعلاء من شأنها على حساب العلوم الإنسانية عموماً، وتم القضاء بذلك على إرث المدرسة الفرنسية التي كانت الآداب والفلسفة من دعاماتها الأساسية. وربما ذلك ما يفسّر الإقبال الكبير على الأدب المكتوب بالفرنسية في الجزائر ورواجه مقارنة بالأدب المكتوب بالعربية، حيث لازال الجيل الذي انتمى إلى المدرسة الفرنسية محافظاً على الأدب الذي غرس فيه في مرحلة مبكرة من التعليم، في حين تبدو الأجيال اللاحقة منغلقة داخل تخصصاتها إن كان لها حظ استكمال المسار التعليمي أو ضائعة خارج اللغات كلّها إن لم تكن كذلك.

وتكتمل المأساة في اختصاص الأدب العربي في الجامعات، حيث تنشط تيارات ماضوية سجينة كلاسيكيات الأدب العربي، ويكفي للتدليل على ذلك أن طيب الذكر بديع الزمان الهمذاني لازال يحظى برسائل جامعية حول مقاماته


مالك حداد


مفدي زكريا

إلى يومنا هذا! في حين لازال مدرسو الأدب في الثانويات والجامعات «يحكمون» بعدم شرعية قصيدة النثر. وهو سلوك سيؤثر بكل تأكيد على أجيال جديدة من الشعراء وعلى المتلقين. وربما كان من الأسباب التي جعلت الجزائر لا تعرف حداثة شعرية بأتمّ معنى الكلمة، وتوقف الأمر عند تجارب الحداثة، ولازال الشعر النثري الذي تكرّس عربياً محل نقاش في الجزائر، في وقت بدأت موجات من «السلفية الشعرية» تظهر بشكل محير.

مسؤولية نظام التعليم في وضع الشعر الجزائري يعزّزها غياب الإعلام الثقافي وما ترتب على ذلك من حجب للتجربة الشعرية، حيث لم تصمد كل المنابر الإعلامية الثقافية التي عرفتها الجزائر واختفت، باختفاء المبادرين إليها والذين هم في الغالب من الكتّاب والشعراء الذين يفتقدون إلى تجربة في الإعلام، ويرون في الإعلام الثقافي مجرّد جمع لنصوص شعرية أو نثرية ودراسات نقدية، وكان دعم الدولة لهذا النوع الإعلامي متقطعاً ومتعلقاً بوجود «أشخاص» في مواقع مسؤولية، وليس نتيجة لسياسة مدروسة. وكانت البداية من تجربة مجلة «آمال» التي ارتبطت بوجود مالك حداد في وزارة الثقافة، ونجحت التجربة في إبراز أعمال جيل كامل من الكتاب، بل وكلّلت بإصدار عشرات الأعمال قبل أن تختفي، وكذلك كان مصير مختلف المنشورات التي صدرت عن وزارة الثقافة، التي لم تنجح في استيعاب التجارب الأدبية ولا الوصول إلى القارئ أو البقاء على قيد الحياة.

رغم الانفجار الإعلامي الذي عاشته البلاد منذ بداية تسعينيات القرن الماضي، إلا أن الإعلام الثقافي ظل مغيّباً، وارتبط وجود الملاحق أو حتى الصفحات الثقافية في الجرائد بوجود كتّاب في هذه الصحف، ولم يكتب الاستمرار إلا لملاحق ثقافية قليلة لم تكن معنية بالشعر وحده، بل إن الشعر كان دوماً آخر ما تحتفي به هذه الملاحق.

تضاعف عدد الصحف الجزائرية بمرور الوقت، لم يكن مفيداً للثقافة، إذ تلتقي معظم الصحف في رفض استدراج «القيمة» إلى ساحتها، فتتجنب استكتاب كتّاب أو شعراء إلا فيما ندر، وإن كتبوا فإنهم يكتبون «تطوعاً»، ما جعل النصوص والكتابات الجزائرية تهاجر إلى منابر عربية. وبالطبع فإن ذلك يحرم الشعر والأدب عموماً من الرواج، وتكفي الإشارة إلى أن دواوين قليلة من عشرات الدواوين الشعرية التي تصدر سنوياً يتمّ عرضها في الصحافة وعادة ما يكون العرض نتيجة لعلاقات شخصية وليس عن التفات نقدي إلى عمل أدبي، وحين يضاف إلى ذلك عدم توزيع الأعمال في كامل القطر، منذ حل المؤسسة الوطنية للكتاب قبل نحو عشرين سنة، تكتمل محنة الشعر والأدب الجزائريين.

ولا يختلف وضع الشعر في المهرجانات التي تقام باسمه على مدار السنة، تموّلها الدولة ويسند تنظيمها إلى تنظيمات ثقافية مدنية محلية ووطنية، يديرها كتّاب وشعراء، إذ تتحول هذه المهرجانات إلى لقاءات حميمية لا تترك أثراً، تتشابه وتتناسخ على مدار السنوات، ويطغى الارتجال على فعالياتها.

ولم يستفد منظمو هذه المهرجانات من التقاليد العالمية المعروفة في هذا المجال التي تشرف عليها مؤسسات تتولى تقديم الشعر إلى المجتمع وتبرز شعراء وتستدرج شعراء كباراً، أي تحوّل الشعر إلى «حدث» جدير بالمتابعة.

بل إن الكثير من المهرجانات ظلت تتداول الأسماء ذاتها لسنوات أمام عزوف «الشعراء الحقيقيين» الذين فضلوا التخلّف عن تظاهرات باتت تسيء إلى الشعر أكثر مما تخدمه.

هذه بعض أسباب جعلت صوت الجزائر الشعري خافتاً، وجعلت شعراء يختفون في ظلام أنفسهم في ميتات مؤقتة.

ذو العصا الذهبية

سليمان فياض

سمع الشاعر والإعلامي وجيه طرقَ الباب، فقال: ادخل.
دخل الطارق على مهل، محركاً عصاه أعلى وأسفل. بدا لوجيه واثقاً من نفسه وعصاه. صافحه ثم قال له: تفضل بالجلوس.
خالج وجيه خاطر. يد ضعيفة ممتلئة بالنعمة دافئة في عز الشتاء. جلس الضيف قائلاً لوجيه: ألم تعرفني؟ أتنكرني؟
ابتسم وجيه، وقال لضيفه: لا. شرِّفني بمعرفتك.
فقال له الضيف: ألا تنكر شاعراً كانت صوره تملأ المجلات الأدبية والصحافية، مع شعره وأخباره اسمه: حمادة..
قاطعه وجيه قائلاً: حامد. أهلاً بك. تنكرتك.
وغادر مكتبه مرحِّباً بضيفه، ونهض حمادة وتعانق الاثنان.
قال وجيه لحمادة: أين كنت كل هذه السنين؟ انقطعت عن الناس، واختفيت عن المدينة والكل، توقفت عن الشعر وانزويت، وفشل الصحافيون في العثور عليك. كان شعرك خير أشعار جيلك، وكان شعرك واعداً بقمة لا يطالها واحد من جيلك.
تجاوز حمادة ما قاله وجيه قائلاً: تابعت شعرك الحر، واستمعت إلى صوتك الدافئ وأنت تلقيه عبر الأثير، طوال ثلاثين سنة.
وضع كفَّي يديه على مقبض عصاه الذهبي، وأسند ذقنه إلى ظهرهما. وسكت قليلاً. ثم عاد إلى جلسته المطمئنة، وقال وهو يتنهد: لم أعد أنا أنا طوال ثلاثين سنة. غيرت اسمي مختاراً، وانتحلت اسماً مستعاراً كتبت به أشعاراً.
فقال وجيه مفاجئاً بدهشة: أي اسم اخترت؟ أتابع تقريباً كل الأشعار، وكل الشعراء.
قال حمادة: تسميت باسم لطفي.
صاح وجيه ضاحكاً: أهو أنت؟ كثيراً ما خالجني الشك في أن أشعار لطفي قريبة الشبه من أشعارك. ولكنها تفوقها شعرية عاماً بعد عام. لكن أخبرني: لِمَ غيَّرت اسمك؟ ولِمَ غيَّرت معه شعرك من قالب القصيدة إلى قالب المسرح، وصار الكثيرون في العاصمة يشاهدون مسرحياتك الشعرية، ويعجبون بها، صرت التالي بها بعد مسرح شوقي الشعري.
وضع الضيف ساقاً على ساق، وأسند ظهره إلى ظهر الكرسي، وقال بحزن: لذلك قصة.
تركزت عينا وجيه الشاعر على عصا الضيف. كان مقبضها ذهبيّاً، وكانت ساقها فضية.
قال وجيه: عصاً غريبة، وجديدة وباهرة.
قدم الضيف عصاه إلى وجيه قائلاً: عصاً غريبة. لا أظن أن أحداً رأى مثلها من قبل.
قال وجيه وهو يقلِّبها: أجل. لم تنظر مثلها عيناي. وأعاد العصا إليه، وقال له: عفوك. شغلني ما قلته عن تحيتك.
ونهض واقفاً، وضغط على زر مكتبه، وعاد يجلس، ودخل ساعي المكتب. فقال له: شاي من غير سكر ثقيل من فضلك. وانصرف الساعي. وقال وجيه للضيف: إذا أذنت لي سنتغدى معاً في كافتيريا على شاطئ النيل. ألديك مانع؟
قال له الضيف: لا. أنا تحت أمرك.
ونهض وجيه إلى تليفون مكتبه، وتحدث بصوت هامس معتذراً عن الغداء في بيته هذا اليوم، فمعه ضيف عزيز.

•••

في انتظار الغداء، جلس الشاعران يرتشفان مشروبهما، وظلا ينظران إلى النيل صامتين برهة. ولاحظ وجيه أن عصا صاحبه الذهبية لا تفارق وضعها بين ساقيه، إن وضعهما متجاورتين، وإن وضع أحدهما فوق الأخرى. وأدرك الضيف ذلك، فقال: هذه العصا عزيزة عليّ. الشيء الوحيد الذي فزت به طوال ثلاثين عاماً. بديلاً عن اسمي، ونسبة شعري إلى اسم غير اسمي، اسم لم أختره. فُرض عليّ، وقبلته برضاي لشخص غيري.
وقال له وجيه: أدركت ذلك في أول لحظة نطقت فيها باسمك المستعار، اسم أعرف جاه صاحبه، ولقبه الرسمي في الدولة، وغناه، وأكاد أراه، وكل مسئول يزوره يسرع إلى سيارته ليفتح له بابها. وضحك الاثنان.
وقال وجيه مضيفاً: في بيتك وعملك اسمك: حمادة، وفي شعرك اسمك: لطفي. وأنت لم تتوقف بصفتك حمادة عن قولك الشعر بصفتك لطفي، ولابد أنك كنت تعمل بصفتك حمادة تحت رئاسة رئيسك لطفي، ولكن ما يثير فضولي الآن: كيف حدث ذلك؟



قال حمادة وهو يسترخي في مقعده وكأنه يتذكر ما كان:

كان لطفي رئيسنا نحن- الموظفين- بالمكاتب الملحقة بمكتبه، وكان من عادته أن يمر بيننا ونحن وقوف، وينظر إلى وجوهنا مبتسماً يمنة ويسرة، تاركاً مدخله الخاص إلى مكتبه، وأذكر أنه توقف بنظره أمامي لحظة لا غير، وحدَّق في وجهي. وحين استقر بمكتبه، دعا مدير مكتبه إليه، وسأله عني، فقال له إنني موظف جديد وشاعر ممن أدركته حرفة الأدب، ومرَّ أسبوعان قبل أن يطلبني باسمي، وفوُجئت به يقف لي، ويأمرني بالجلوس، وجلس مقابلي، وراح يسمعني شعراً من شعري، بأداء لطيف من معجب بشعري، ثم قال لي: تعال لتأكل عشاءك معي في فيلتي على النيل، وأعطاني بطاقة بعنوانه.

وتَنَهَّد حمادة ثم قال: بعد العشاء الجميل جلسنا في شرفة على النيل، وأعطاني (سيجار) فاخراً، أشعله لي بنفسه، ثم قال لي بعد برهة: أنا ذواقة لروائع الشعر لك ولغيرك، ولي محاولات متواضعة في قول الشعر لا يعرفها أحد، فهي سري الخاص، وأريد منك أن تبدع باسمي شعراً مجدداً، في قوالب جديدة على الشعر العربي.

وسكت حمادة لحظة ثم قال: لسوء حظي أو لحسنه، قلت له: القالب الشعري الجديد إلى يومنا هو قالب الشعر المسرحي، الذي بدأه الشاعر أحمد شوقي. فقال لي لفوره: أصبت. هل تستطيع أن تكتب مسرحيات شعرية. قلت له: أعتقد ذلك، لكنني لم أجد فراغاً من الوقت، ولا حياة صالحة للتفرغ للشعر المسرحي، فهو يحتاج إلى نَفَس طويل، وتخطيط مسرحي للأدوار.. وقاطعني قائلاً: هذا هو بالتحديد الشعر الذي تكتبه باسمي، بصفته اسماً مستعاراً لك لا غير، ولا يعرف أحد سوانا هذا السر. الفراغ سأوفره لك، يسر الحياة سيكون رهن قبولك. أنا رجل ثري، محب للشعر. سيكسبني شعرك علواً في المناصب، ويمنحني لقب الباشوية، ويجعلك تقيم في فيلا على النيل، وتعلِّم أولادك أفضل تعليم، وحين يتخرجون سيتولون أفضل المناصب. إذا وافقت فقد ربح كلانا، وإذا رفضت، وهذا حقك، خسر كلانا، ماذا ترى؟

لا أعرف لما قبلت لفوري. فقد قال لي: من الآن أنت سكرتير لي في العمل، وفي البيت، لديك مكتبة عامرة سيكون فيها مكتبك. وغادر لطفي الشرفة، وغاب لحظة ثم عاد إليّ حاملاً معه عصا مقبضها من ذهب، وساقها من فضة، هي هذه العصا التي تراها معي الآن. وقال لي: لك وحدك، وقبل كل أحد سأخبرك أنني نقلت وترقيت لأكون مديراً لإقليم في الصعيد به قرية باسم أسرتي، وكل سكانها من عشيرة أجدادي.

وأقبل حمادة نحو وجيه بوجهه قائلاً: تصور أنه نال بشعري وغناه لقب الباشا الذي يحلم به وترحيباً بمسرحياته في الحياة الأدبية. لم أكن لأناله لو نسبت هذه المسرحيات إليّ.

جاء الغداء. وفرغ الشاعران له، وجيه لا يزال مبهوراً، وهو يقول ضاحكاً: وحققت لنفسك كل ما وعد به؟ فقال له حمادة: نعم. كله وزيادة، ولكنني خسرت نفسي بخسارتي لشعري. تحررت من اسمي المعار لي بيني وبين نفسي حقًّا، فقد ودع لطفي الدنيا، وأخذ اسمي المستعار معه، لكن هل أستطيع أن أعلنه، أن أخبر الكل أنني كنت هو، وأنني سأعود أنا؟ لا أظن يا صاحبي، فقد جفّ نبع الشعر الذي كان يحمل اسمي المستعار، وصار من المستحيل عليّ أن أكتب بيتاً واحداً باسمي الحقيقي، وليس المستعار، ولا أدري فقد يتدفق شعري لو صدَّرته باسم لطفي الذي مات. وهل يستطيع الموتى أن يكتبوا شعراً؟

•••

زارني صديقي الشاعر وجيه في بيتي، وصحبني إلى الكازينو القريب من بيتي، وجلسنا سوياً ننظر إلى النيل. وحدثني بمأساة الشاعر حمادة، إذا صحت دعواه، وسألني رأيي.

وحين سيطرت على دهشتي، قلت له: ربما ما قاله صحيح مئة بالمئة، أو كذب مئة بالمئة.

فعاد وجيه يقول لي: دع رأي عقلك المتحفظ، وأخبرني بما تظنه أنت؟

فقلت له: من المحتمل أنه كان مجرد سكرتير له، في البيت، وفي المديرية، وأن لطفي كان شاعراً حقًّا، وأن دور حمادة مع شعره، كان مجرد تنقيح لشعر لطفي. واستبدال لفظة بلفظة، وحمله إلى الناشر، وإهداء كتب لطفي الشعرية إلى الصحافيين والنقاد ليملأوا الدنيا مديحاً للشاعر وشعره.

سكتنا نحن الاثنان، وتذكرنا حادثاً قريباً، ذكّرته أنا به، فبعد وفاة طه حسين، ظهر سكرتيره في الصحافة وادّعى أنه هو الذي كان يكتب لطه حسين كل ما كتبه، وأن طه حسين لم يكن يملي عليه كلمة واحدة.

الأشياء تتداعى.. ولكن الكتابة ليست دخاناً في الهواء!

«أتشيبي»
شيخ قبيلة أدباء إفريقيا

طلعت الشايب - القاهرة

توقف قطار نوبل للآداب أربع مرات في القارة السمراء، وذلك منذ منحها لأول مرة للفرنسي سولي برودوم (1839 - 1907) في سنة 1901؛ ففي سنة 1986 حصل عليها النيجيري ولي شوينكا (1934)، وفي 1988 كانت من نصيب المصري نجيب محفوظ (1911 - 2006)، وفي 1991 ذهبت إلى كاتبة من جنوب إفريقيا هي نادين جورديمر (1923)، ثم عادت في 2003 مرة أخرى إلى جنوب إفريقيا ليحصل عليها جون ماكسويل كويتزي (1940).

وعلى مدى ربع القرن الأخير، كانت تتردد على قائمة المرشحين لها أسماء إفريقية أخرى، لعل أبرزها النيجيريان شينوا أتشيبي (1930 - 2013)، وبن أوكري (1959) والصومالي نور الدين فرح (1945).

وحيث إن الجائزة لا تمنح سوى لكتّاب على قيد الحياة، ينتقل اسم أتشيبي الذي رحل عن عالمنا مؤخراً (22 مارس الماضي) من بورصة التكهنات السنوية إلى قائمة «من كانوا يستحقونها ولكن!» سواء أولئك الذين أدركهم الموت قبل أن تركهم الجائزة أو مَنْ تَمَّ تجاهلهم لأسباب في بطن لجنة الجائزة المتخمة بالحسابات والأسرار، وهي قائمة طويلة تضم أسماء مازالت تملأ دنيا الإبداع وتشغل القراء والنقاد والمترجمين والناشرين إلى اليوم. (مثل تولستوي، وغوركي، وتشيخوف، وزولا، وبروست، وجيمس جويس، ولوركا، وإبسن، وكافكا، وناظم حكمت، وبرخت وبورخيس، وعزيز نيسين... وغيرهم).

أما أتشيبي، أو شيخ قبيلة أدباء إفريقيا، كما وصفته نادين جورديمر، فكان قد لفت الأنظار إليه عندما أصدر روايته الأولى «الأشياء تتداعى» Things Fall Apart في 1958 (قبل عامين من استقلال بلاده) لتتوالى بعدها أعماله الروائية، التي ارتادت آفاقاً جديدة في الكتابة الإفريقية (باللغة الإنجليزية) لتكون إضاءات هادية على طريق جيل جديد من كتّاب القارة الذين يبحثون عن أشكال جديدة ووقائع مختلفة، كما جاء في تقرير لجنة تحكيم جائزة «مان بوكر» التي منحت له في 2007، تقديراً لمسيرته الإبداعية على مدى نصف قرن تقريباً.

كانت «الأشياء تتداعى»، تحديداً، هي الدجاجة التي باضت له الذهب والشهرة بعد ترجمتها إلى أكثر من خمسين لغة وبيع أكثر من عشرة ملايين نسخة منها، وإدراجها ضمن المناهج الدراسية في المدارس والجامعات الأوروبية والأميركية، كما أنها مازالت بين أكثر الروايات المقروءة في العالم.

تمثّل هذه الرواية مع الروايات الثلاث الأخرى التي صدرت بعدها (لم يعد ثمة راحة - No Longer at Ease في 1960، وسهم الله - Arrow of God في 1964، ورجل من الشعب - A Man of the People في 1966)، رباعية توثق تاريخ قبيلة «الإيبو» التي ينتمي إليها، وذلك في الفترة ما بين 1890 و1965 بما تضمنته من صراعات اجتماعية وسياسية حادة وعجز جماهيري عن الفعل المؤثر، رباعية تتعامل مع التاريخ من منظور شخصي وجمعي، لكاتب لم يَحِدْ عن الاتجاه الذي حدده لنفسه منذ البداية باعتباره «عابد الأسلاف» الذي يمهد لمستقبل أفضل ولا يهرب من مواجهة قضايا إفريقيا المعاصرة، وإلا أصبحت الكتابة أشبه بدخان في الهواء على حد تعبيره.

الكاتب عند أتشيبي مواطن قبل أن يكون كاتباً، والرواية في مجتمع من النوع الذي يعيش فيه لابد أن تكون «حبلى برسالة» يحرص الكاتب على توصيلها. هذه الرسالة هي التأكيد على أن إفريقيا لم تكن فراغاً قبل مجيء المستعمر الأوروبي، وإنه



من غير الصحيح على الإطلاق أن الثقافة لم تكن معروفة في إفريقيا وأن البيض هم الذين حملوها إليهم. بقي أتشيبي حتى آخر العمر على يقين من أن النقاد الغربيين يعملون على تهميش إفريقيا وأبنائها، وعندما كان المتابعون يستغربون تجاهل الأكاديمية السويدية له كل عام وحرمانه من جائزتها الكبرى، كان كثيراً ما يعزو السبب لموقفه الفكري ولسعيه الدائب إلى التحرر من نمنجة إفريقيا في الغرب، والمعروف أنه كان قد انتقد «نايبول» في 1985 ووصفه بأنه «كاتب لامع باع نفسه للغرب»، وتوقع أن يكافأ بنوبل للآداب أو بغيرها ذات يوم.. وقد كان، إذ حصل نايبول على الجائزة في سنة 2001.

في رواية «سهم الله»، يستكمل أتشيبي أحداث «الأشياء تتداعى» بشخصيات جديدة، بعد مرور ربع قرن وزوال صدمة المواجهة الأولى وتغير الظروف في ظل واقع استعماري جديد. وإذا كانت الرواية الأولى تنتهي بانتحار البطل بعد هزيمة حضارة الجماعة أمام حضارة المستعمر، فإن «سهم الله» تنتهي كذلك بهزيمة الكاهن - الرئيس الذي يجمع بين السلطتين الدينية والسياسية اغتصاباً، والقائد هنا مهزوم أمام الغازي الأجنبي وأمام أبناء جماعته في الوقت نفسه.

في الروايتين الأخريين، تظهر نيجيريا الجديدة في مواجهة صدمة جديدة، صدمة الاستقلال وانتشار الفساد والفوضى وتوالي الانقلابات وما يتبع ذلك من تغيرات اجتماعية واقتصادية وصراعات فكرية وثقافية، في مجتمع شَوَّه الاستعمار تاريخه وثقافته، وسيطرت عليه نخب جديدة حَلَّتْ محل المستعمر السابق، وورثت عنه أسوأ ما فيه.

بعد توقف عن كتابة الرواية لفترة استمرت نحو عشرين عاماً، (كان يكتب أثناءها قصصاً للأطفال ومقالات وقصائد) أصدر أتشيبي روايته الخامسة «كثبان النمل في السافانا» - Anthills of the Savannah في 1987. كان ذلك التوقف عن كتابة الرواية في أواخر الستينيات أثناء الحرب الأهلية في بلاده (انتهت في 1970) حيث «لم يكن هناك وقت لكتابة الرواية» - كما يقول - «فالظروف القائمة آنذاك كانت تفرض عليّ أن أقول ما أريد بإيجاز شديد في مقال أو قصيدة أو قصة قصيرة [...] كانت تلك الحرب، الأكثر فظاعة في التاريخ الحديث قد تركت في نفسي أذى للحد الذي بدت لي فيه الرواية عملاً تافهاً».

رواية كثبان السافانا عن نظام عسكري في دولة إفريقية متخيلة، تتناول أحداثها الحاضر في علاقته بالماضي، بالتاريخ، وليس من الصعب أن يعرف القارئ أن هذه الدولة المتخيلة هي نيجيريا وأن العمل يتبع خطوط موضوعات روايات أتشيبي الأربع السابقة، «فهي ذات القصة.. ذات المشكلة» كما يقول هو شخصياً «وإن كانت من زوايا مختلفة، بحيث إنك إذا وضعتها كلها معاً تصبح أكثر اقتراباً من القصة الحقيقية لما يجري».

كانجان، الدولة المتخيلة في كثبان السافانا، تقع في غرب إفريقيا، حيث يمسك بالسلطة رئيس جاء بانقلاب عسكري. الاضطرابات عامة، والانتفاضات الطلابية على أشدّها، والتضخم صارخ، والفساد منتشر، والعنف سيد الموقف في كل مجال. رئيس الدولة الفاشل (سام) يبحث عن كبش فداء يحمِّله مسؤولية هذا الفشل، فهل هو صديقه القديم «كريس أوريكو» وزير إعلامه المقصِّر الذي لم ينجح في تحسين صورته أمام الشعب؟ هل هو «أيكم أوسودي» الشاعر، رئيس التحرير صاحب المقالات النقدية التي جعلت الناس ينصرفون



عنه ؟ «كريس» و«أيكم» شخصيتان أصيلتان، مرسومتان بدقة بالغة، وهما أكثر إقناعاً من شخصية «سام» الباهتة التي لا تستطيع أن تفرض نفسها سواء على الرواية أو على الطبيعة المتخيلة لدولة كانجان بما فيها من توترات قبلية. على لسان رئيس التحرير، الشاعر، تنطلق الكثير من الآراء التي تعبر عن أفكار يمكن نسبتها لأتشيبي. على أن أبرز ما في رواية كثبان السافانا، أو الجديد الذي جاء به الكاتب على نحو يميزها عن أعماله السابقة، هو الدور المركزي للمرأة، النساء هم الأمل في مستقبل أفضل لأسباب كثيرة، ليس أقلها القدرة على إنجاب جيل جديد يمثل إمكانية استيعاب تجربة الماضي والتعلم منها، الميلاد يؤكد أن النظام سوف يخرج من بين أنقاض الفوضى والحياة، من بين مخالب الدمار والموت. «بياتريس أوكاه»، صديقة كريس التي تعلمت في لندن، يرفد كل تفكيرها وسلوكها التزام مخلص بقضايا المجتمع كله، ومن خلال هذه الشخصية الفذة والفريدة تتم مناقشة قضايا عدة تتعلق بدور المرأة في تحرير جنسها والمجتمع بأسره؛ كما أنها الأقرب من بين كل شخصيات أتشيبي النسائية إلى تكوينه الفكري والثقافي.

هي الأكثر نضجاً بما تؤكده من أن المرأة الحامل ليست مجرد وعاء لأطفال لم تولد بعد. يقول أتشيبي إنه حاول في هذه الرواية «تأكيد دور المرأة في إخراجنا من أزمتنا المجتمعية، ذلك الدور الذي يتسق تماماً مع ثقافتنا التقليدية، النساء لا يتدخلن في السياسة إلا بعد أن ينكشف فشل الرجال وإفسادهم كل شيء. يصبح المجتمع في حالة شلل تام، عاجزاً عن الحركة إلى الأمام أو حتى إلى الخلف وهنا تتدخل النساء. هكذا كانت القصص دائماً. وهو ما حاولت أن أفعله»، ويتذكر في هذا السياق أحد أفلام السينمائي «صمبيني أوسمان» الذي يصور هذا الموقف، عندما يناضل الرجال وينهزمون أمام المستعمر الفرنسي، ويعجزون عن الدفاع عن حقوقهم فتتقدم النساء ويحملن الرماح والحراب ويبدأن رقصتهن الخاصة، ويضيف «هذا إذن ليس في ثقافة الإيبو فحسب، يبدو أنه شيء تعلمناه من الشعوب الإفريقية الأخرى.».

عندما كتب أتشيبي روايته الأولى «الأشياء تتداعى» كان قد أخذ عنوانها من قصيدة للشاعر الأيرلندي ييتس كما أسلفنا، وعندما كتب روايته «لم تعد ثمة راحة» استوحى عنوانها من قصيدة لـ «إليوت» عن المجوس الثلاثة التي يعتبرها من عيون الشعر الإنجليزي، أولئك الناس الذين ذهبوا ثم عادوا، لم يكونوا يشعرون بأن هناك ثمة راحة.

أما عنوان روايته الخامسة «كثبان النمل في السافانا» فيحيل إلى حكاية من الموروث الشعبي لقبيلة الإيبو، مفادها أن النار بعد أن تكتسح وتحرق الأرض في حقول السافانا، لا تخلِّف سوى الكثبان التي يمكن أن نرى بداخلها المنكرات الحية التي تروي ما حدث.

خمس روايات مهمة، ومجموعة شعرية بعنوان «حذار يا شقيق الروح» أعيد نشرها في 1973 بعنوان «كريسماس في بيافرا»، تعبِّر عن المأساة الإنسانية للحرب - Girls at Ware بعضها عن أهوال الحرب ومعظمها يتناول الصراع بين القيم الدينية والتقليدية والقيم العلمانية الحديثة، وعدد كبير من المقالات منها مجموعة بعنوان آمال ومعوقات: Hopes and Impediments، ومسيرة طويلة مع الصحافة الأدبية والعمل الإذاعي والعمل الأكاديمي في بلاده وخارجها، وأكثر من عشرين دكتوراه فخرية من جامعات العالم. وبالرغم من هذه المسيرة الحياتية والإبداعية الثرية لا يذكر اسمه إلا ويقفز إلى الذاكرة عنوان روايته «الأشياء تتداعى»، ولم يكن ليزعجه ذلك الاحتفاء بالرواية الذي ربما يبدو وكأنه يختزله في عمل واحد. «لا أرفض أن تكون هي أفضل أعمالي، وربما لا أريد أن أقول ذلك. هي نوع من القصة الأساس لحالتي التي كانت تتطلب الاستماع إليها. كنت أريد أن أعيد حكي قصة التقائي بأوروبا على نحو مقبول لي. الروايات الأخرى ليس لها نفس الموقع في تفكيري، ولكن كل عمل حاول أن يكون مختلفاً، وأنا مؤمن بتعددية القصة الإنسانية وبأن ليس هناك طريقة واحدة لروايتها. هناك دائماً من سيرويها بشكل مختلف من المكان الذي يقف فيه.. من زاوية رؤيته، حتى إن الشخص نفسه الذي يغير مكانه سيرويها بشكل مختلف. في ذهني دائماً احتفاليات الرقص التنكرية لدى ناس الإيبو، لكي ترى جيداً ينبغي ألا تقف في مكان واحد وإلا فقدت الكثير من متعة المشاهدة. لابد من أن تتحرك وأعتقد أن تلك هي الطريقة التي يجب أن تروى بها قصص العالم.... من مواقع وزوايا مختلفة.».

سئل أتشيبي عن رأيه في إبداع شوينكا بعد حصوله على نوبل للآداب في 1986، فعبَّر عن احترامه له بالرغم من اختلاف الرؤى السياسية لكليهما، ثم استرخى قليلاً وهو يبتسم ليعيد على مسمع سائله حواراً دار في بلاده بعد إعلان فوز شوينكا:

من هو أعظم كاتب نيجيري ؟

- وولي شوينكا.

ما أفضل أعماله ؟

- «الأشياء تتداعى».



عبدالوهاب الأنصاري

العياط والاعتباط

لا يزال أمرُ اللغات في داروينيَّتها مبعثاً للدهشة: المعاني تمر بطفرات، وتتطور، وتنقرض، وينمو منها أجناس جديدة، والبقاء للأصلح! لننظر إلى بعض الكلمات. يروي جهاد الخازن في بعض ذكرياته قصة اصطحابه لسمير، وهو أردني، إلى السينما وهم في بيروت:

وكان أمامنا رجل ضخم طلب منه سمير أن يزيح رأسه قليلاً، فلم يفعل، ورفع سمير صوته فاستدار الرجل وقال له: ليش عم بتْعيط؟ وردّ سمير: أنا ما بْعيِّط. إنت بتْعيِّط. وتدخلت محاولاً إفهام المواطن الأردني أن «تعيِّط» بالعامية اللبنانية تصرخ، وفي الأردن تبكي.

وفي مصر أيضاً تعني الكلمة ما تعنيها في الأردن، حيث يكرر الكثيرون جملة عادل إمام المشهورة في «شاهد مشافش حاجة»: «وأنا أعيَّط!» والحق أن ما بين الصراخ والبكاء جنس مشترك. وفي البلدان المغاربية تستخدم الكلمة بمعنى النداء والاتصال والاستدعاء (بالهاتف مثلاً). إذن تتمحور الكلمة حول الجلبة والصوت في صورة من الصور. ولكننا لا نجد أثراً للكلمة في الجزيرة العربية في لهجاتها الحديثة. ما الذي نجده في القواميس القديمة لكلمة «عيط»؟ تعني الكلمة في المقام الأول طول العنق، ومجازاً «الأبيّ الممتنع». وفيما انقرض من معنى على ما يبدو: «والعائط من الإبل: ما أُنْزِيَ عليها فلم تحْمِلْ». ثم يمضي قاموس المحيط بعد سرد المعاني الأولى شارحاً:

والتَّعيُّط: أن ينْبُع حجرٌ أو عودٌ، فيخرج منه شِبْهُ ماء، فيصمِّغَ أو يسيل، والجلبة، والصِّياح، أو صِياحُ الأشِرِ، والسَّيلان.

والعيط، بالكسر: خيارُ الإبل، وأفْتاؤها. وعيط، بالكسر مَبْنِيَّةً: صَوْتُ الفِتْيانِ النَّزِقين إذا تصايحوا، أو كلمة يُنادى بها عند السُّكْرِ أو عند الغَلَبة، وقد عيَّط تعْييطاً إذا قاله مرّةً، فإن كرَّر، فقل: عطْعط. وهذا الشرح في بعض أجزائه من نوع القاموس الذي هو بحاجة إلى قاموس! ولكننا نجد أصول المعاني الحديثة: الصياح والجلبة، وهي المعاني التي غلبت ما سواها.

لننظر إلى كلمات أخرى: الاعتباط والعشوائية. بالرغم من حرص العربية على التمسك بالشوارد إلا أن المعاني الأصلية لهذه الكلمات تكاد أن تندثر. الكلمتان أضحتا تعنيان حصول أمرٍ ما دونما ضبط أو انتظام. فمن العراق، مثلاً، نقرأ: اتهم مجلس محافظة ذي قار، (350 كم جنوب العاصمة بغداد)، اليوم الاثنين، وزارة الداخلية بإجراء تنقلات «اعتباطية» بهدف ترفيع منتسبيها من دون مراعاة حساسية وضع المحافظة وما تواجهه...

ومن اليمن: ...تقسيم اليمن وفقاً لمقترح فرنشتاين-بن عمر وبموافقة الرئيس هادي يقوم وفق الخارطة المنشورة على معايير اعتباطية لا علاقة لها لا بالجغرافيا ولا بالاجتماع ولا بالاقتصاد والابالهويات المحلية ولا بأي شيء آخر...

ولكن لم يكن ذلك معنى الاعتباط قديماً، حيث إن الكلمة كانت تعني أساساً الموت دون علة. ثم اضمحل معنى الموت وبقي معنى «دون علة». يقول قطري بن الفجاءة:

ومن لا يعتبط يسأم ويهرم وتسلمه المنون إلى انقطاع

ومثل ذلك كلمة عشواء. كلنا نعرف بيت زهير بن أبي سلمى:

رَأَيْتُ المَنَايَا خَبْطَ عَشْوَاءَ مَنْ تُصِبْ
تمِتْه وَمَنْ تُخْطِئ يُعَمَّرْ فَيَهْرَمِ

فالعشواء هي الناقة التي لا تكاد تبصر. لكن الكلمة اكتسبت معنى «كيفما اتفق»، دون ضبط أو نظام. ولعل هذه الكلمة اكتسبت ذلك المعنى قديماً. وارتبطت الكلمتان (تخبط وعشواء) حتى أن كلمة التخبط لوحدها اكتسبت معنى من معاني العشوائية.

من مصر نقرأ: استراتيجية جديدة للإفتاء المصرية للحد من عشوائية الفتاوى. ومن السعودية: إزالة 9 مخططات عشوائية في مكة.

لا سبيل للرجوع إلى منشأ اللغة العربية للنظر في اللغة السامية الأم. ولا سجلات لدينا أقدم من أشعار الجاهلية. لكنني على يقين أن هذه الكلمات (العياط والاعتباط والعشوائية)، بل والكلمات كلها، كانت تعني أموراً أخرى ضمن أفلاك معانيها.



الكاتب الفرنسي فردريك أندرو:
رحلة البحث عن ألبير قصيري

حوار - **طلال فيصل**

نلتقي في مقهى فلور Café de Flore، الواقع في بوليفار سان جرمان الشهير بباريس. لا يوجد مكان أنسب للقاء الكاتب والصحافي فردريك أندراو، الذي أصدر مؤخراً كتابه «مسيو ألبير»، ويعد الكتاب أول سيرة للكاتب المصري الفرنسي الشهير ألبير قصيري الذي يعتبر أحد معالم حي سان جرمان، حيث كان يتمشى يومياً: بين مسكنه بفندق اللويزيان وشارع سان جرمان ومقهى فلور، الذي كان ولا يزال قبلة الأدباء في عاصمة النور. قابلت الصحافة الفرنسية الكتاب بحفاوة شديدة فور صدوره، وكذا كان الأمر في معرض الكتاب Salon du livre الذي شهد اهتماماً كبيراً بالكاتب وكتابه، وبسيرة الرجل التي تبدو عصيّة على النسيان. حول الكتاب، وقصيري وسيرته، كان لنا معه هذا الحوار.

■ في البداية، وقبل الدخول في تفاصيل الكتاب، لماذا ألبير قصيري؟ ولماذا الكتابة الآن عن ألبير قصيري؟

- لا أظن أنني أملك إجابة واضحة لهذا السؤال. أحياناً يبدو الاختيار جذاباً- بسبب جاذبية قصيري لدى القارئ الفرنسي، لذا فإن الكتابة عنه تضمن نجاح الكتاب، كما يقول الناشرون. ومن جهة أخرى قد يبدو اختياراً غريباً، فليس هناك الكثير مما يمكن كتابته عن سيرة الرجل. فقد كانت حياته هادئة تماماً؛ بلا دراما صاخبة وبلا تنقلات عنيفة. هذا الهدوء الظاهري في حياته جعل الكتاب مهمة عسيرة بعض الشيء..

■ ربما لهذا السبب اخترتَ ضمير المخاطب «أنت» لكتابة هذه السيرة، الأمر الذي جعله أقرب إلى رسالة حنين لألبير قصيري؟

- ربما. ثمة حنين فرنسي قائم طوال الوقت نحو الرجل. يمكنك ملاحظة ذلك في طبيعة استقبال الكتاب حتى الآن، وفي حماس الحاضرين عند حفل إطلاق الكتاب - وقد شهدت ذلك بنفسك، كان أصدقاؤه القدامى حاضرين وكذلك الصحفيون الراغبون في الكلام عن الرجل دون انقطاع. ثمة شغف بالرجل، ويبدو أن موته لم يغير من طبيعة الأمر!

■ هذا ما يقودني إلى السؤال عن هذا الشغف الفرنسي بـ «ألبير قصيري»؟ هل هو شغف بالكتابة ذاتها؟ بحياة الرجل الغامضة؟ أم بمواضيع رواياته - تلك العوالم السحرية الغرائبية التي يقدّمها؟

- الاهتمام بالعالم الغريب الذي يقدمه قصيري في رواياته قد يكون كافياً لبعض الوقت، لكنه لا يصنع كاتباً؛ أو يحفظه في الذاكرة طوال هذا الوقت، خصوصاً وأن قصيري ليس كاتباً غزير الإنتاج. وكذلك لا يمكن اعتباره كاتباً أجنبياً بأي شكل من الأشكال. لغته الفرنسية باريسية أصيلة ولا تشعر معها بأي غرابة.

■ لكن لغته الأصلية هي العربية؟

- لا يمكنني الجزم بذلك. يقول بعضهم إنه لم يكن يتحدث بالعربية إطلاقاً، ويقول بعض آخر إنه نسيها جراء إقامته الطويلة في باريس. المؤكد أن ألبير قصيري كاتب فرنسي تماماً - اختار أن يكتب عن مصر، وهي جزء من عالمه الروائي. أما الاهتمام القائم به فهو اهتمام بكتابته التي تتجاوز بعمقها وعذوبتها أي زمن.

■ اللغة عند ألبير قصيري هل هي أهم عناصر الكتابة؟ لغة مختلفة تماماً؟

- بالطبع. قصيري بدأ شاعراً، وله ديوان نشر في القاهرة عام 1931 بعنوان «لدغات» إلا أنه مفقود - وربما يستطيع أحد ما العثور عليه!! اختيار خاص جداً

للمفردات ولتركيب الجملة. استعمال للمفردة بشكل يخصه هو وحده.

■ استخدمتَ ذلك الجزء من روايته مقدمةً للكتاب، حيث يقول «وإذا كنتَ قد قرأت كتبي دون أن تعرف من هم أولاد الحرام، فأنت لم تفهمني - إذن - أبدا»، فهو يستخدم كلمة مثل salopard، ذات الوقع البذيء، في هذا السياق الغريب؟
- بالضبط فكلمة salopard قد تجدها في المعجم، كما أنها تستخدم في لغة الشارع، لكن وضعها في سياق حديثه عن «أعداء الإنسانية» يبدو غريباً، وخاصاً.

■ من هم «أولاد الحرام» إذن، من وجهة نظر قصيري؟
- هم «الكبار» يمكن أن يكونوا السلطة، القيادات، رجال الدين، كل من يظن أن من حقه أو من واجبه هداية الناس أو توجيههم أو فرض رأي معين أو حياة معينة عليهم. قصيري كان مقتنعاً بأن الفقراء المهمشين - اللصوص الصغار أو الرعاع كما يطلق عليهم - هم ضحايا لهؤلاء الكبار في كل زمان ومكان.

■ وفق وجهة النظر هذه - ووفق تعريف قصيري نفسه لنفسه، فهو «فوضوي» لا يثق في النوع البشري كله، هل يفسر هذا - في رأيك - ما عُرف عنه من كسل وزهد في كل شيء؟
- أظن أن مسألة كسله هذه أبعد من ذلك. فقد نشأ قصيري في أسرة أرستقراطية. وكان جده، وكذلك والده، بلا عمل. ثم انتقل إلى باريس. ثمة مفارقة تستحق التأمل؛ في الصناديق التي يحويها أرشيف دار جاليمار؛ وتضم رسائل ومخطوطات وأجزاء من روايات لم تنشر، يبدو قصيري مهووساً بفكرة النسيان. أنه سينسى، أن أحداً لن يتذكره، أن مصير كل مجهوده هو العدم. قد يكون ما عرف عنه من كسل هو حيلة دفاعية هرباً من هذا الخوف الملحّ،



وتعبيراً ساطعاً عن رغبته الشديدة في البقاء.

■ هل هذا الأرشيف موجود حتى الآن؟
- بالطبع، تحتفظ به دار جاليمار، كعادتها مع كتّابها، وأظن أن الاطلاع عليه متاح؛ وهو يضيء مناطق مجهولة وذات دلالة في حياة الرجل، منها أنه ظل يراسل والده لسنين بعد استقراره في فرنسا، وأنه كان يحاول زيارة مصر من آن لآخر، ثم انقطع عن هذه الزيارات بسبب وضعه المالي بعد ذلك. كذلك ثمة الرسائل بينه وبين أخيه في مرحلة متأخرة، ويبدو لمن يقرأ هذه الرسائل أن علاقته بمصر انقطعت نهائياً بعد وفاة هذا الأخ. الأوراق تضم كذلك بطاقات بريدية كثيرة عليها عبارات متناثرة - هذه هي الطريقة التي كان يكتب بها، والمفاجأة أنها تضم روايته الأخيرة - غير المنشورة - وهي شبه مكتملة تقريباً، وأظن أن هناك نية لإصدارها. ربما.

■ حضرت الحفاوة التي قوبل بها الكتاب في معرض باريس، وفي معرض بروسل من قبل. ما يجعلني أسأل؛ أي صورة يكوّنها القارئ عن مصر من خلال قراءة أدب قصيري؟
-إنه ذلك العالم الساحر، شيء قريب من عالم محفوظ لكن مع لمسة سحرية ووحشية تخص قصيري، الرجل الذي يعمل بالرقص مع القرود مقدماً عروضه في الشارع (هل تزال هذه المهنة موجودة للآن؟!) كذلك حديثه عن المقاهي والمناطق الفقيرة، بحيث يبدو الأمر ساحراً، كأنه خارج من كتاب ألف ليلة وليلة!

■ بعد هذه السنوات، وبعد رحيله، ماذا يبقى من ألبير قصيري الآن؟ وماذا سيبقى منه، في رأيك؟
- يبقى منه ثمانية كتب وثلاثة صناديق في أرشيف جاليمار، يبقى الشغف الدائم به وبالكلام عنه، يبقى هذا الحوار الدائر بيننا، ويبقى ظله المطل من كل ركن في جادة سان جرمان أو من مقهى فلور، وتبقى الحكايات التي لا تنتهي عنه؛ آخرها ما قاله لي هذا النادل العجوز هناك - وسأضيفه في الطبعة الجديدة، أنه سأل قصيري؛ وكان جالساً وحده «ألا تشعر بالملل يا سيدي؟» فأجابه بسرعة «يستحيل أن أشعر بالملل وأنا مع ألبير قصيري».

مسيو ألبير

فردريك أندرو

وصلت أمام الفندق، لم يكن النهار قد رحل بعد. رفعت عيني، ألقيت على الواجهة البيضاء نظرة متشككة، توقفت طويلاً أمام اللوحة المعلقة على البوابة: فندق لويزيانا. كلمة فندق فوق، ثم تحتها كلمة لويزيانا. فقط لا غير. الحروف البنية، والخط ينتميان لفترة الآرت ديكو. هاهو المكان. لم أعبر باريس من أجل لا شيء إذن.

تفحصت ببصري كل نافذة، محدقاً بالظلال خلف الستائر، كما لو أني سأتمكن من أن ألمحك. ثم بعد لحظة من التوقف، أدفع الباب الزجاجي الصغير، وأراك.

لقد رحلت منذ ثلاثة أعوام، لكني أراك.

هنا أنت، لقد كنت أمامي. واقفاً، ساكناً، كأنك تنتظر شيئاً ما، أو شخصاً ما. لم أصدق ذلك، كأن إيماني بك أحياك من جديد.

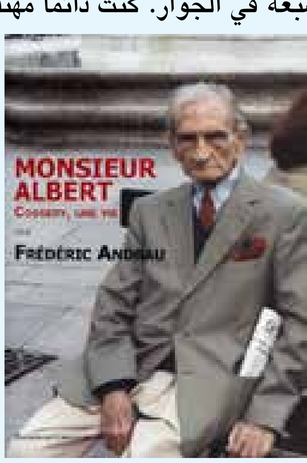
كنت ترتدي بذلة فاتحة اللون، ربطة عنق حمراء. كانت ياقة قميصك تبدو ضخمة بالقياس إلى جسدك النحيل الهش، غير أنها كانت مناسبة تماماً، بلونها الوردي الفاتح. ربطة العنق والجيوب المتنوعة، بكل تأكيد.

تصعد الخطوات القليلة التي تؤدي إلى المصعد، على اليسار، ونظرتي معلقة بك. من النظر أدرك أنك تحفظ هذه الخطوات عن ظهر قلب.

تنحرف يميناً كما اعتدت أن تفعل دائماً، برأسك المرتفع وملامح وجهك الخالية من أي تعبير. كأنك أبوالهول: شفتان مضمومتان، وخدان جافان مثل حبَّتَي تين. خامد قليلاً إلا أن توهجاً صارخاً يقبع في عينيك ولا يغادرك أبداً. لا تطيق أبداً الابتسام دونما سبب. وهناك، أمام المصعد، لا يوجد أي سبب حقيقي يدعو للابتسام.

تنتظر حتى ينغلق الباب ويحملك المصعد إلى الدور السادس. بخطوة بطيئة، بالغة البطء، تعرف إيقاعها جيداً جداً. طيلة ستين عاماً كنت تسلك الطريق نفسها كل يوم بالضبط، وأحياناً عدة مرات في اليوم الواحد.

كنت تحمل على ذراعك بعض القمصان وبدلة وحيدة، تمر بها على المصبغة في الجوار. كنت دائماً مهندماً،



غلاف الكتاب

لا تطيق إهمالاً في هيئتك. تحمل في اليد الأخرى كيس تسوُّق صغير، إلى محل في شارع بوسّي، يعرفك جيداً. وحين لا تكون مدعواً إلى العشاء تذهب هناك لشراء ما يبقيك على قيد الحياة. شرائح روزبيف (وينبغي أن تكون نحيلة) أو كبد الإوز غير المحشوّ (فهو أرخص ثمناً). كنت تحب الطعام الجيد.

يصل المصعد ويختفي ظلك. أقتربُ من موظف الاستقبال، أحجزُ غرفة، أريد أن أنام هنا، هنا حيث نمت أنت كل هذه السنوات، وأن أدوس على الموكيت الذي كنت تطأه بقدميك، أتنفس الهواء الذي كنت تتنفسه، أستمتع بالمنظر الذي لم يصبك أبداً بالضجر، وأستمع للضجيج الذي كان إيقاعاً لحياتك.

قبل أن أصعد إلى الأعلى، أسأل ما إذا كان هنا أنت، فعلاً. تأتيني الإجابة بأنهم لا يعرفون عما أتحدث، لا يفهمونني، فهم لم يروا أحداً ولابد أني قد أخطأت!

- لكن، السيد هناك، الذي أخذ المصعد..

- معذرة سيدي، لم نر أحداً، بالإضافة لأن المصعد اليوم يخضع للصيانة. لا يمكن لأحد أن يستخدمه.

لم أستمر في الجدال. قدمتُ الاعتذار، لكنني في قرارة نفسي كنت أعرف أني لا أحلم. لقد كنتَ هناك، أمامي، وكان المصعد يعمل. أنا واثق من ذلك، رأيته في الطابق الأدنى يعمل، ينفتح وينغلق عند دخولك وخروجك. كان أحد أيام الشتاء، الثلج يغطي شارع السين، والظل يتحرك كما تتحرك العرائس اليدوية، على سطح الستائر، بخطوات سريعة ومنحنية قليلاً، للهروب من البرد القارس..

ولدت في القاهرة، في أحد أيام الخريف عام 1913، في حيّ هو أقرب لحي الفجالة. في ذلك اليوم، كانت رياح الصحراء تعصف، وتغطي المدينة بسحابة من الغبار، كانت تدفع ظلال السائرين داخل الشوارع المكفهرة. كانت العواصف تتسلق جدار السماء، وكانت مياه النيل تتموج بينما تلمع أشعة الشمس على سطحها، كأنها ترحب بوصولك.

ربما هنا هو سبب افتتانك الدائم بالشمس، تقدم لها جسدك، وتمسِّد وجهك بأشعتها الدافئة. كان يمكنك



البقاء لساعات هكذا، من دون عمل شيء محدد، على مقعد في حديقة لوكسمبورج، أو أمام نافذة حجرتك. تفكر فحسب، لكن بماذا؟

كنت الابن الثالث للأسرة. آخر العنقود، يحمل أخواك اسمَيْ موريس وإدموند. لا يعلم أحد على وجه الدقة ما إذا كان قدومك إلى الحياة مرغوباً فيه أم لا. لكنك أتيت، كان والداك مكتفيان بخصوص الأولاد، وكان لديك أخت كذلك، ليندا، لكنها - لسبب ما- لم تكن تشغل المساحة نفسها التي يشغلها أخواك، لعلها التقاليد الشرقية، ربما.

كنت تعيش في حي راق بالفجالة، وكان أغلب سكانه من المسيحيين، كان ثمة الكثير من الإرساليات وقتها. مطلع القرن، وقد أنشأت الكنائس والمدارس والكليات. كنت تعيش في منزل مضيء يحسدك عليه الجميع. أمامه، فناء صغير مزروع بالنخلات الصغيرات التي تمنح المكان ألقاً رائعاً.

تنحدر أسرتك، المتحررة نوعاً ما، من دمياط في دلتا النيل. ينتمي أبوك سليم للكنيسة اليونانية الأرثوذكسية. ولد في سورية ولم يأت إلى مصر إلا أواخر القرن التاسع عشر. كان يعيش على إيراد أرضه وممتلكاته في منطقة دلتا النيل، كان يستغلها جيداً. الوادي خصيب، من دون أن يكون غنياً، كانت الإيرادات كافية، ينفقها فلا يعود بحاجة للعمل.

أحياناً، كان حجم الإيرادات يتغير بسبب المحصول السيئ أو مشاكل الطقس، عندها كانت أمك تبيع شيئاً من مجوهراتها، وتبدأ الأسرة من جديد.

كان دَخْل والدك قائماً على زراعة القطن، والتمر، والذرة، والبطيخ كذلك. وكانت تباع كلها في أسواق المدينة. يمكننا القول إنها كانت أفضل محاصيل البلاد. كان - والدك- يدعي أن بإمكانه التعرف عليها بمجرد النظر إلى أية منصة بيع. كان الأمر يصل به أحياناً أن يطوف في جولة، من دون سابق إنذار، على الأسواق للتأكد من جودة المنتجات، كان فخوراً بإنتاجه من البطيخ!

في المنزل، كان يتم جمع البنور، وتأخذ الأسرة كلها في طحنها ومضغها، وكذلك الفول السوداني (والذي يستغرق وقتاً أطول). طيلة حياتك، كان رأسك مزدحماً بهذه الضجة تحديداً دون غيرها: صوت أسرتك، وصوت قصقصة بذور البطيخ من الليل وحتى مطلع الفجر.

كان وضع والدك، كونه يستطيع الحياة بلا عمل، يثير غيرة الكثيرين، وكان يسخر منهم. يتحدثون من ورائه، إنه لا يبذل أي مجهود، إنه مجرد كسول يعطي قدوة سيئة لأطفاله، غير أنه كان يسخر من هذا الكلام كله.

كان يفضل تكريس وقته لشيء آخر، وكثيراً ما كان لا يفعل شيئاً غيره، كان تعليمه كافياً ليمكّنه من قراءة الجريدة، غير أن ثقافته لم تكن تسمح له باستكشاف الكتب. كان الأمر يزعجه جداً لكنه لم يكن يُظهر ذلك.

في كافة أنحاء العالم، كان الرجال يُعدّون، ببراءة، للحرب، وكان ذلك مدار الأحاديث اليومية، طوال الليل والنهار. والدك يحاول أن ينقل الأخبار لباقي الأسرة. تستمع باهتمام، وتحاول فهم الأحدا ث الجارية. كان الحديث حول ما يجري حول العالم يملؤك بالرغبة في الهروب.

في كل صيف، كانوا يرسلونك أنت وأخويك خارج المدينة للهروب من الحر الشديد. كان والداك قد اختارا مصيفاً في مدينة رأس البر، بين النهر والبحر. في ذلك السنّ الصغير، كنت تقضي وقتك لا تفعل شيئاً غير مرافقة الشمس، تقدم لها جسدك فوق الرمال الدافئة الناعمة.

كانت أمّك، نازلي، لا تقرأ ولا تكتب، ولا تخرج من البيت إلا نادراً، ترعى البيت، تقوم بالأعمال المنزلية وأمور المطبخ: أطباق العدس، وشوربة الفول التي تحبها. كانت كذلك تقطف البرتقال من الشجر في فناء المنزل، ليتم تقديمه بعد الطعام. كانت تقدم الطعام بطريقة أنيقة في أطباق من الفضة المنقوشة، وكنت أنت تعشق طعم تلك الفاكهة التي نضجت تحت ضوء الشمس.

---

* صفحات من السيرة ترجمة: ط . ف



غي غوفيت

الشاعر المسافر في كل الاتجاهات

ترجمة وتقديم - خالد النجار

غي غوفيت شاعر وناشر يكتب بالفرنسية ولد في منطقة اللورين البلجيكية سنة 1947، عمل مدرساً وناشراً ومسافراً -كما يوصّف نفسه- عبر دروب أوروبا. واخترق مدنها بقبّعته السوداء أسس دار النشر التيبوغراف وأصدر أعمالاً كان يطبعها بنفسه. كما بعث مجلة المثلث الشعريّة التي صدر منها اثنا عشر عدداً. حصل على حوالي 14 من أهمها جائزة غونكور للشعر وجائزة استيفان مالارمي التي تمنحها الأكاديميّة الفرنسية وجوائز فاليري لاربو وموريس كاريم وجائزة جمعيّة الكتاب الفرنسيين وغيرها...

يقيم غي غوفات حاليّاً في باريس حيث يعمل بلجنة قراءة دار غاليمار التي أصدرت أهم كتبه. من دواوينه: «مديح المطبخ البروفانسي» و«وداع للحواف» و«الحياة التي وعدناها»، و«صيّاد الماء».. كما له عدّة أعمال سرديّة ودراسات. وضع كتاباً عن بول فرلين بعنوان «سقوف الأردواز والمطر»، وله كتابات أخرى عن شعراء معاصرين: الفرنسي أندري فرينو وعن الشاعر الإنجليزي أودن بعنوان «أودن عين البالين». كما كتب عن الرسامين برنار بونار ويوليوس بالثازار.. له فصول نثرية عن رحلات قادته إلى أركان أوروبّا العجوز داخل جغرافيات واقعيّة وخياليّة في آن معاً وجغرافيات أخرى لم تطأها قدماه أبداً ويسميها الأسفار الثابتة، يعني السفر بالخيال، السفر في المكان دون أن تغادر.

يقول شارحاً ذك النوع من الأسفار:

الأسفار الحقيقيّة هي أساساً أسفار ثابتة. ثابتة ولانهائيّة. هي متوحّدة وصموتة وغالباً ما تبدأ داخل غرفة مغلقة لأنّه ثمة مطر يمنعنا من الخروج أو لأنّنا مرضى مضطرون للبقاء في السرير، ونحن في سنّ الثامنة أو التاسعة لدينا

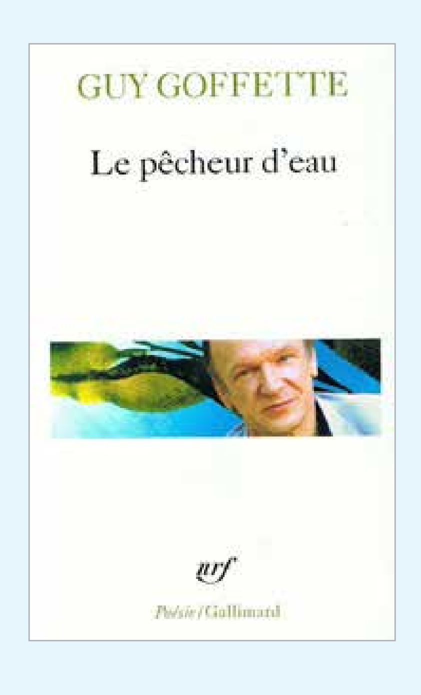
ذاك الإحساس بالصور التي تسافر بمفردها في كلّ الاتجاهات، التي نقتفيها قافزين فوق الزّمن.. هي ذكريات وبورتريهات صعلوك لا مرئيّ. هذه النصوص القصيرة تقدّم كما لو أنّها تنويع موسيقي لكلمة رامبو: نحن لا نغادر...

ثمّة أراض قصيّة لن ندركها أبداً سوى في الحلم... عندما يخيّم المساء باتساعه وتصير السماء بحمرة الأوبرا المتعددة الأطياف نكون جالسين على العتبة أو قد نكون متكئين على حافة نافذة ما ونرى في أعماقنا وبسكون انهيار تلك القصور الكبيرة التي شيّدها بجلد وعناء نهاراً يمضي..

ويقدم غي غوفيت أيضاً سيرته في نصّه السردي والذي استوحى عنوانه من كتاب جيمس جويس «صورة الفنان شابّاً» فيجعله على هذه الصّيغة: صورة الفنان بوصفه بلجيكياً تائهاً:

إذن أنا بلجيكي تائه كما كان يقول هنري ميشو عن نفسه. تنقلت من منطقة غوم في اللورين البلجيكية مروراً بالكيبيك ورومانيا وشمال كاليه الفرنسية ومنطقة الأردين حيث رامبو نفسه رفض أن يمدّ جذوره. المهم أن يكون السفر تعقّباً لتلك الآثار وبنعال الريح، تلك النعال التي اكتشفت والله يعلم أين وفي أيّ طفولة... المهم أن نبحث مرّة ومرّة وأخرى لنجد المكان والصيغة المثلى للعيش بجنون.

شعر غي غوفيت متجذّر في المدرسة الغنائية الفرنسية وفي الآن ذاته تطوّر لها. فهو أقرب إلى غنائية بول فرلين منه إلى غنائيّة رامبو، مستفيداً من عطاءات الحداثة من دادائيّة وسرياليّة وتجريبية حيث يتغير دور الكلمة ودلالتها في المتن الشعري. وتغادر قاموسها القديم لتكتسب ظلالاً جديدة، بيد أن المرجع الوحيد لنصّه والنّبع الأوّل لإبداعه يظلّ دائماً بالنّسبة له هو الإصغاء



إلى ذاك الصوت الداخلي والتعبير عنه بصدق. قد يكون هذا الكلام عن الصّدق بديهياً ومتكرراً في تاريخ الآداب الإنسانية بيد أنّه جوهري في الشعر. لذلك، كثيراً ما نراه يتحدّث عن ذاك الصّدق بوصفه عماد الإبداع الذي نسيه المعاصرون. المعاصرون الذين ضاعوا وأضاعوا الآخرين في متاهات تنظيرٍ لا يصنع بيتاً واحداً من الشعر. زجّوا جمهور الشعر في متاهات عناوين وشعارات عن الحداثة وما بعد الحداثة وعن الميتا لغة ولغة الجسد وعن البنية العميقة وبنية السطح واستقلالية النصّ عن مبدعه. هذه العناوين قد تكون مفيدة للبحث العلمي لدى المتخصصين من الأساتذة الأكاديميين وراء جدران الجامعات بيد أنها لا تقدّم للمبدع شيئاً...

وتقدم جماعة مجلة تال كال TEL QUEL الفرنسية في الستينيات ونسختها الحديثة ممثلة في مجلة شعر الفرنسية POESIE مثالاً عينياً لهذا الشعر الأكاديمي المؤسس على التنظير والعقل وليس على التجربة والمجاهدة، والذهاب إلى الأعماق الليلية المجهولة التي يقول عنها ريلكه في كتابه الجميل رسائل إلى شاعر شاب إذ يحثّ الشاعر الشاب على رعاية عالمه الداخلي في هذه الفقرة الشهيرة يقول مخاطباً الشاعر الشاب:

«لتترك كلّ انطباع وكل بذرة شعور تتفتح في أعماق أعماقك، في الظلمة، في ذاك الحيز المجهول، في اللاّوعي ذاك الفضاء الذي لا يستطيع أن يلجه فهمنا. وعليك أن تنتظر بكل خشوع وصبر اللحظة التي تدونها في ضوء جديد يتفتح».

ويقول غي غوفيت في هذا السياق: «على الشاعر أن يكتب عندما تأتيه الحالة الشعريّة، أمّا الجلوس أمام طاولة العمل بقصد كتابة قصيدة فهو اغتيال مسبق للقصيدة» ويستدرك قائلاً هذه الجملة هي لهنري ميشو... هنا يلتقي غوفيت بما قالته العرب منذ فجر الشعر الجاهلي بأن القصيدة يوحي بها جنّ وادي عبقر أي أنّ الفعل الشعري L'acte poètique ليس فعلاً إرادياً... وتحدّث لوركا بشيء مشابه عن القرين الذي يتلبس الشاعر... ويقول رامبو: أنا آخر je suis un autre.. يعني أن القصيدة تكتب وتقال عبره، أي ثمّة صوت آخر يقولها من خلاله وليس هو سوى وسيط... والشعر في تعريف غي غوفيت يقترب من هذا المعنى فهو مرور الروح في الكلام، وكأنّه بهذا التعريف يعيد أيضاً كلام الشاعر العربي علي محمود طه الذي يعتبر الشعر والشاعر ليس سوى

لمحة من أشعّة الروح حلّت
في تجاليد هيكل بشريّ

وفي تعريفه للشعر يقول غوفيت:

أن تكتب قصائد يتخللها الشعريّ كما يتخلل الضوء المياه، هو أن تمنح الإنسان- الذي لا يعيش فقط بالخبز والسمك وحده - كلمة تحمله على الارتفاع فوق نفسه وتضيئه من الدّاخل...

هنا بعض من هذا الضوء الذي يخترق الكائن من الداخل

قصائد

غي غوفيت

اجلسي أيتها الروح يا روحي

يأتي يوم تكون السعادة هنا
مثل بحر في أسفل البحر، نتلمس
النافذة، نتلمس خشبها لتلطيف فورة ذاك الدم
الذي اعتقدنا أنّه اضمحلّ
مع الحصان القديم الذي يجترّ زرقة السّماء
وصرخة العشب الخضراء تحت المطفأة
المثلّجة، نلامس ما لم يتخلّق بعد
ما سيأتي، أي الحياة
الموعودة، بيد أن لدينا أرجلاً أكثر من اللّزوم
وأذرعاً أكثر من اللّزوم والقلب يصنع عقداً
- اجلسي إذن أيتها الروح ياروحي، اجلسي واتركي
طفل تغضّناتك، الطفل الضائع
وحلحلي شبكة صياد الماء المسكين.

ذكرى من أوهريد *
إلى فيليب دو لافو

انتهت الأسفار الجميلة والإقامات
الكسولة بين دنان الخمور
والسجاجيد والأشياء الذهبية لشرق زهيد
انتهت مياه البحيرات الساكنة
حيث الرمال تظل وقتاً طويلاً تحت الأقدام
مثل نعال من حلم. وها هو الشتاء
يتسلّق الصّيف مثل قطّ
في الشجرة والأوراق سوداء
قبل الخريف هي مقدمات داكنة: والآن
ثمّة نساء ينتحبن ورجال يتنابحون
الرجال الذين كانوا فيما مضى يستقبلون سوية كلمات
الشاعر الزرقاء. والآن كل شيء اصطبغ بالحمرة
مثل جباهنا المنحنية فوق الخرائط المحترقة.

ليل

تدخل دون إذن
في الجسد المستسلم لخدر
النّطفة
تقول عبثاً تكتب
وتلقي على الطاولة
بين الحروف السّوداء
ما يزهد فيه
القروي الذي يرفع
غيوم الأرياف

مقاطع

II

نار تلتهم البيت
حيث نهض الشاعر
ليقبل جزيرة بيضاء
منتحباً إزاء الليل
وشيئاً فشيئاً
كلّ الطيور تعود
تشعل بين السعف
بعض الريح وبعض الثلج
وتجمّع العلامات
التي تفتح الفجر

III

تكنس الأبديّة
طاولة الشاعر
وبين كلمتين باعثتين على الدّوران
لا أحد تلفَّظ بهما
إلاّ أنهما تظلاّن في الهواء
على هامش
عتبة تقتحم

VI

يحصد الذباب

البستان المزرق تحت المصباح

أنتظر أمام ورقة بيضاء

أن يترجّع الصّمت

ولكن الصورة متجهة

بعيداً تحت الألفاظ

V

ليس للصحراء صورة

بين الطاولة والباب المغلق

الكراسي تنظر لبعضها ولكن

ولكن الكلمات لا تهجم على الخبز

IV

المحدلة في العشب العالي

والمقص مفتوح وسط الأزهار

والمطرقة حذو المسمار الصدئ

والقلم متمدّد وسط القصيدة

يعيش مؤجلاً على الدّوام

مسألة الأزرق

السماء أثمن عطاءات الوجود.

وهي الشيء الوحيد الذي نضيعه في الليل

ونلقاه في الصباح في مكانه تماماً

مغتسلاً بالنضارة

المرثيّة

ولكن الموت مرّر يده الثقيلة

في شعور الأصياف

والشمس الأخيرة صنعت شعلة

أمامنا من حطام الزيزفون

متفجرة أرجواناً وذهباً

حديقة حبّنا المغلقة

وعيوننا، ثم جاء الضباب

وجاءت دموعك وجاء الشتاء

معلقاً في خيوط الأفق الشائكة

فستان الرقص الأوّل، الفستان

غير المخيط والوعد الذي لم يلتزم به

لتحويل ماء الأيّام إلى نبيذ

لتغيير الماء كل يوم

وأيضاً العطش والبحر

وجه العالم المرير

كلّ يوم

ــ بلا جدوى

ترجمة: خ . أ

* أوهريد مدينة يونانية على البحر تقع في إقليم مقدونيا





منمنمات

الكسندر سولجينيتسين

ترجمة - د. أنور إبراهيم

هذه المجموعة من القصص القصيرة جداً تنشر للمرة الأولى في لغة غير الروسية، لم تصدر في كتاب بالروسية، لكنها منشورة متفرقات على شبكة الإنترنت، وقد تم تداولها في روسيا بعد البروسترويكا.

ولد الكسندر إيسايفيتش سولجينيتسين في الحادي عشر من ديسمبر 1918 في كيسلوفودسك. تخرج في كلية الفيزياء والرياضيات عام 1941. حكم عليه بالسجن في عام 1945 بتهمة «معاداة الدولة السوفياتية» لمدة ثماني سنوات، ثم بالمؤبد بعد ذلك أعيد له الاعتبار في مطلع عام 1957. حصل على جائزة نوبل عام 1970 في الآداب «للقوة الأخلاقية، التي واصل بفضلها تقاليد الأدب الروسي الأصيلة». توفي في موسكو في الثالث من أغسطس 2008.



تنفُّس

ينهمر المطر ليلاً، والآن تمر السحب في السماء سحابة وراء أخرى، يسّاقط المطر زخّات قليلة على فترات متباعدة.

أقف تحت شجرة تفاح نوت أوراقها وأتنفس، لا شجرة تفاح واحدة مثمرة. لكن الأعشاب تنضج بالماء بعد سقوط المطر، لا توجد كلمات تصف هذا العطر الخلاب الذي يفوح في الهواء. أستنشقه بكل رئتيّ، أشعر بأريجه في صدري، أتنفس، أتنفس، تارة وعيناي مفتوحتان، وتارة وهما مغْمضتان – لا أدري على أي نحو يكون التنفس أفضل.

هي إذن، ربما، الحرية، تلك الحرية الوحيدة، لكنها الأغلى، التي تفقدنا إياها الزنازين: أن تتنفس على هذا النحو، أن تتنفس هنا. ليس هناك طعام على وجه الأرض، ولا خمر، بل ولا حتى قبلة امرأة أشهى عندي من هذا الهواء، هذا الهواء المشبع بروائح الزهور، بالندى والطزاجة.

لتكن، مجرد حديقة صغيرة تزدحم من حولها منازل متوحشة من خمسة طوابق كأنها أقفاص. سأتوقف عن سماع دوّي الدراجات النارية وطنين أجهزة المذياع، ضجيج مكبرات الصوت. وما دام المرء قادراً على التنفس واقفاً بعد المطر تحت شجرة، فبإمكانه أن يواصل الحياة!

الانعكاس فوق سطح الماء

لا يمكنك أن تميز انعكاس الأشياء القريبة أو البعيدة فوق سطح تيار سريع، حتى ولو لم يكن هذا التيار عكراً، حتى ولو كان خالياً من الزّبَد. في التموج الدائم المنهمر، في تعاقب المياه المضطرب، يكون الانعكاس غير مؤكد، غير واضح، غير مفهوم.

فقط، عندما يصل التيار عبر نهر تلو نهر إلى المصب الفسيح الهادئ، أو بعد أن يتوقف عن الحركة في خور، أو في بحيرة صغيرة، حيث يكف عن التدفق، هناك فقط تستطيع أن ترى فوق سطح الماء الأملس كالمرآة، كل ورقة من شجرة زرعت على الساحل، كل غيمة رقيقة مثل ريشة طائر، وترى الأزرق المنسكب من عمق السماء.

هكذا، أنت وأنا، إذا كنا حتى هذه اللحظة لا نستطيع مطلقاً أن نرى كل شيء، أو نعكس، بحال من الأحوال،

الحقيقة بحنافيرها، ألا يعني هذا أننا ما زلنا نتحرك في اتجاه ما، أننا ما زلنا أحياء؟

حقيبة ظهْر ريفية

إذا حدث واندفعت داخل حافلة بعيداً عن المدينة، حيث يضغطونك في أحد الأركان في صدرك وجنبك إلى حد الألم. لا تسب أحداً، وإنما انظر جيداً إليها، هذه الحقيبة المصنوعة من الحبال المضفورة، ذات الحزام الوبري. في هذه الحقيبة يحملون اللبن وجبن القريش والطماطم لأنفسهم ولجارتيْن أيضاً. ومن المدينة يحملون فيها خمسين رغيفاً لعائلات ثلاث.

حقيبة واسعة، متينة ورخيصة. هذه حقيبة لا تحملها إلا النساء، لا تقارنها بحقائب الأخوة الرياضيين ذات الألوان المتعددة بجيوبها وأبازيمها البراقة. كم من الأثقال تتحملها هذه الحقيبة، حتى أن هذه الأكتاف الريفية تتحمل بالكاد هذه الأحزمة عبر المعطف القديم المحشو باللباد.

ولهذا اختارت الريفيات هذا الطراز من الحقائب: قفص مجدول يضعونه فوق منتصف ظهورهن، ثم يلقون بالحزام عبر رؤوسهن، عندئذ يستوي الحمل متوازناً على الكتفين والصدر.

إخوتي الكتّاب ! لا أقول لكم : جرّبوا هذه السلة على ظهوركم. ولكن إذا ما دفعتكن هؤلاء الريفيات في الحافلة، فاذهبوا وابحثوا لأنفسكم عن سيارة أجرة.

شاريك

في فناء منزلنا صبي يقيد كلبه المدعو «شاريك» في سلسلة وهو يحبسه منذ أن كان جرواً.

ذات يوم أحضرت له بعض عظام الدجاج، ما تزال دافئة، زكية الرائحة. وفي الفناء كان الصبي بالمناسبة قد أطلق سراح كلبه. كان الثلج منتفشاً يغطي الأرض بكثافة. وكان شاديك يتقافز مثل أرنب، تارة على ساقيه الخلفيتين، وتارة على الأماميتين، من ركن الفناء إلى الركن الآخر، ثم بالعكس وقد راح يغوص ببوزه في الثلج.

هرع نحوي أشعث الشعر، قفز إلى أعلى يتشمم العظام، ثم تراجع وعاد إليّ زاحفاً على الثلج ببطنه.

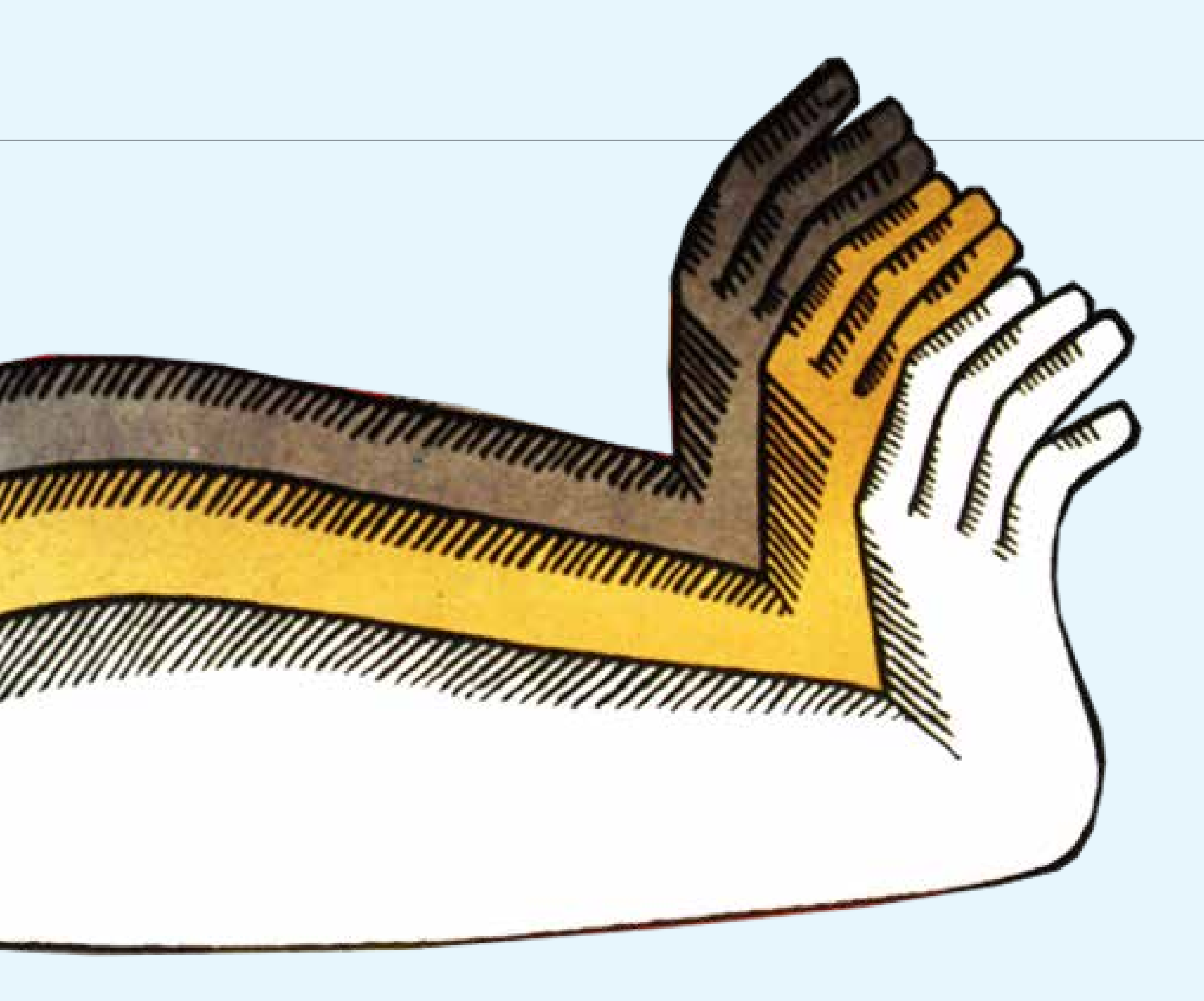
لا تلزمني عظامك، امنحني الحرية فقط !

فرخ بط

فرخ بط أصفر اللون، يعرج في مشيته على نحو مثير للضحك على النجيل المبتل، مستنداً إلى بطنه البيضاء يوشك أن يقع فوق ساقيه النحيلتين. يجري أمامي وهو يصأصأ منادياً: «أين أمي؟ أين أهلي؟».

والحقيقة أنه ليس لديه ماما على الإطلاق، وإنما





دجاجة أرقدوها فوق بيض البط، إضافة إلى بيضها لتدفئ الجميع على حد سواء. والآن وقبل أن يتلبد الجو أمام بيتهم، الذي هو سلة دون قاع قلبت على وجهها، حملوهم ليضعوهم تحت السقيفة وألقوا فوقهم بجوال. الجميع موجود الآن بالداخل، إلا أن هذا الفرخ الذي ابتعد عنهم. والآن أيها الصغير، تعال إليّ أضعك في راحة يدي. انظروا كيف يتشبث بها هذا المخلوق؟ يكاد لا يزن شيئاً. عيناه سوداوان مثل خرزتين. له ساقا عصفور، يضعهما في ضعف على كفي، ساقان دافئتان، أما منقاره فوردي شاحب، كما لو كان مطلياً بطلاء الأظافر، بين مخالبه غشاء لونه أصفر، له جناحان أزغبان ناتئان، وعلاوة على ذلك فهو ذو شخصية تميزه عن إخوته.

أما نحن البشر، فسرعان ما نصل إلى كوكب الزهرة، وإذا ما تولينا أمرنا بمحبة، فسوف يمكننا أن نطوف العالم كله خلال عشرين دقيقة.

ولكن. برغم ما أوتينا من قوة ذرية. فلن يمكننا إطلاقاً أن نخلق داخل دورق زجاجي مثل هذا الفرخ الأصفر البائس التافه، حتى ولو نجحنا أن نخلّق مخلباً أو شظية من العظم.

العار

يا له من إحساس شديد الوطأة: أن تشعر بالعار من أجل الوطن.

عندما تمسك بقيادِه أيد لا مبالية، مرتعشة، جاهلة، مغرضة. كيف نبدو للعالم من خلال هذه الوجوه المتعجرفة، الخبيثة، الشائهة. ويا له من علف متعفن يضعونه لنا، بدلاً من الغذاء الروحي السليم. إلى أي درجة من الدمار والفقر المدقع يقاد شعبنا، الذي لا يملك القوة للنهوض على قدميه.

شعور مخز، لا يتوقف. شعور لا يزول مثل أي شعور شخصي يومي، يأتي نتيجة ظروف عابرة. لا ، إنه شعور موجع دائم. قهر ملح. شعور يمر ببطء في كل ساعة من ساعات النهار، وفي الليل تشعر بسببه بالانحطاط. وحتى الموت، الذي يخلصنا من آلامنا الشخصية، لا يجعلك تنجو من هذا العار: لأنه يبقي معلقاً فوق رؤوس الأحياء، وأنت نفسك تصبح جزءاً منه.

تظل تقلب في بطون تاريخنا، تبحث عن التشجيع في المثل والقدوة. لكنك هنالك تعرف الحقيقة التي لا ترحم: أن ذلك قد حدث، وأن هذا قتل شعوباً على الأرض وأبادها عن بكرة أبيها.

كلا، هناك عمق آخر، عشرات الأقاليم التي عشت فيها، هذه تمدني بالأمل: هنالك رأيت الأفكار النقية والدأب الذي لا يخمد، أناس أحياء، لهم أرواح رحبة، أناس أعزاء. أليس بمقدور هؤلاء أن يخترقوا هذا القدر المحتوم. يخترقوه! ما يزال بمقدورهم.

لكن العار ما يزال يعلو ويعلو فوق رؤوسنا، مثل سحابة صفراء وردية من الغاز السام تنخر رئتينا. وحتى بعد أن ننحّي هذا العار بعيداً، فإننا لن نستطيع أبداً أن نمحوه من تاريخنا.



الترجمة والهوية

ثلاثة أزمنة

رضوان السيد

يقول فرانز روزنتال إنّ الترجمة مهما بلغ من سطوة المترجم وتأثيراته، لا تنفرد بإحداث التشابك والتبادل المبدع بين الثقافات والحضارت. وهو يورد هذه العبارة في تقديمه لكتابه الشهير عن «الحياة المتجددة للتراث الكلاسيكي في الحضارة الإسلامية»[1]. بيد أنّ تلميذه ديمتري غوتاس يخالفه الرأي في هذا الأمر، عندما يعتبر أنه لولا الموروث الكلاسيكي الذي استوعبه العرب والمسلمون لما كانت الثقافة العربية- الإسلامية الوسيطة على الصورة التي نعرفها عليها اليوم، بل ومنذ قرنين من الزمان[2]. لكنه وهو يدرس أمر الترجمة واختياراتها ومصائرها بين القرنين الثاني والخامس للهجرة (بين الثامن والثاني عشر للميلاد)، يضطرّ للإقرار بأنّ الهوية الخاصة العربية والإسلامية كانت لها تأثيراتها الكبرى في ثلاثة أمور: ماذا ترجم العرب ولماذا، وكيف فهموا ما ترجموه، وكيف بقيت روح حضارتهم السامية أو العربية أو الإسلامية بمنأى إلى حد كبير عن الموروث الحضاري الذي تلقّوه. وهكذا فإنّ العملية الحضارية التاريخية هي عمليةٌ مركّبةٌ أو معقّدةٌ، وإذا كان التأثير أو التأثّر بالدثائر المترجمة لا ينفرد بتحديد المصائر بين الحضارات، فإنّ الهوية الخاصةّ لأمة أو ثقافة لا تنفرد هي أيضاً بتحديد مصائر تلك الحضارة. ولكي لاّ نبقى في نطاق الجدال الذي قدّمْنا به، نبدأ باستعراض الحقب السالفة الذكر للتلقّي والتلاقُح الثقافي من خلال الترجمة في الثقافة العربية، لنقدّم بعد ذلك بعض الاستنتاجات الأولية بشأن عنوان المداخلة، أي جدلية الترجمة والهوية.

لدينا إذن ثلاث حقبٍ رئيسية للترجمة في حياتنا الثقافية، وهي: الحقبة الكلاسيكية أو القديمة بين القرنين الثاني والخامس للهجرة (أي فيما بين القرنين الثامن والثاني عشر للميلاد). وقد كانت الترجمات فيها إلى العربية عن الإغريقية مباشرةً أو بواسطة السريانية، وعن الفارسية الوسيطة، وعن الهندية، وقليل جداً عن اللاتينية القديمة. أما الحقبة الثانية فتمتدُّ فيما بين الربع الأول من القرن التاسع عشر، والثلث الأول من القرن العشرين. أما الحقبة الثالثة فهي الزمن المعاصر منذ السبعينيات من القرن العشرين وإلى الزمن الحاضر. وفي هاتين الحقبتين الثانية والثالثة، كان معظم المترجم عن الفرنسية والإنجليزية، مع كتابات أقلّ مترجمة إلى العربية عن الإيطالية والإسبانية والروسية.

يقول الأستاذ رشدي راشد[3] صاحب الإنجازات في تاريخ العلوم وفلسفتها، وبخاصة تاريخ الرياضيات والفلك إنّ الترجمات تحددها الاحتياجات العلمية والثقافية لثقافة معينة. وهو بذلك يُعَلِّل الاهتمامات العربية الأولى بالطبّ ومؤلّفاته، وبالرياضيات والفلك والكيمياء. ونحن نعلم الآن أنّ العرب الأوائل عندما كانوا يسعون



للحصول على نصوص في هذه التخصُّصات من مواطن الثقافة الكلاسيكية والعلم الكلاسيكي بحرّان وجنديسابور والحيرة وبيزنطة، كانوا يترجمون أيضاً نصوصاً في الصيد، وفي مرايا الأمراء (مثل رسائل أرسطو المنحولة التي يقال إنه بعث بها إلى الإسكندر)- كما يترجم لهم العاملون في دواوينهم نصوصاً عن الفارسية الوسيطة تتصل بسِير الأكاسرة، وآيين المُلْك عندهم. وقد اشتهر من بين هؤلاء بالترجمة عن الفارسية كلٌّ من عبد الحميد وسالم أبو العلاء وابن المقفَّع وكلُّ ذلك في البلاط الأُموي. أمّا أبو جعفر المنصور فقد اهتمّ بالحساب الهندي والأعداد والطب. ثم كانت النهضة الكبرى في الترجمة أيام المأمون وبيت الحكمة. فأيام المأمون وخلفائه وعلى مدى قرن كان هناك نهوضٌ بارز وعارم، وبلغ أمر الترجمات إلى النصوص الفلسفية، وصار كبار الأطباء اليونان معروفين، وكذلك كبار الفلاسفة وفي طليعتهم أفلاطون وأرسطو وأفلوطين والإسكندر الأفروديسي وفورفوريوس الصوري وغيرهم. ونحن نعلم الآن أنّ الترجمات الفلكية والرياضية والطبية بدأت تؤثّر مباشرةً في الحياة العلمية النظرية والتطبيقية. وهنا يختلف مؤرِّخو العلوم في حدود التأثير وحدود أو آفاق الإبداع. إنما فيما بين جورج سارتون وكنيدي وسزكين وراشد، هناك إجماعٌ على حدوث نهوضٍ علميٍّ هائل ظلّ منطلقاً في سائر المجالات التي ذكرناها حتى القرن السابع عشر الميلادي.

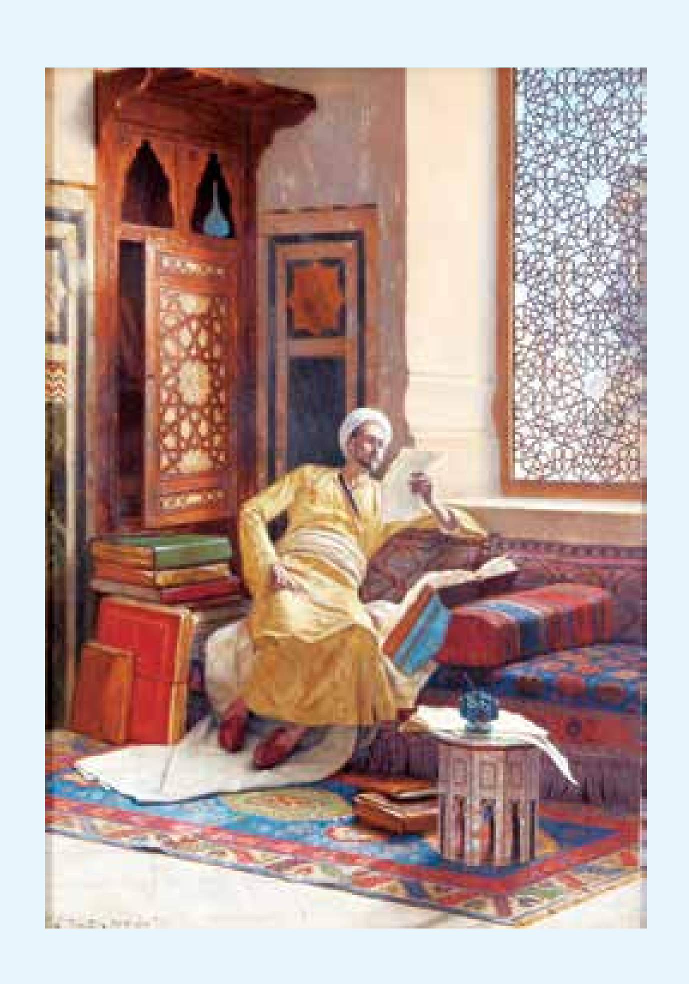
بيد أنّ هذا شيء، والحديث عن جدالية الترجمة والهوية شيء آخر. ففي الثلث الأول من القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي، نجد الجاحظ (255-هـ) يقول ما معناه إنه لم يحتج في كتاباته إلى حكماء اليونان، أو سياسات بني ساسان! ولكي نفهم معنى هذا الكلام، يكون علينا أن نأخذ بالاعتبار خمسة أمور: أنّ العرب وحوالي النصف الأول من القرن الثاني الهجري كانوا قد ترجموا المنطق الأرسطي أو على الأقلّ المقولات العشْر منه. ونحن نعرف اليوم ترجمتين كاملتين ومتواليتين لمنطق أرسطو تمتا خلال نصف قرن بين الثالث والرابع للهجرة. والأمر الآخر أنّ الجاحظ ما كان فقيهاً ولا محدِّثاً يجهل الميراث الكلاسيكي أو لا يحبه، بل كان من كبار العارفين بالتراثين اليوناني والفارسي، كما يبدو من كتبه: البيان والتبيين، والحيوان، والتاج. والأمر الثالث أنّ الكندي (252-هـ) المعاصر للجاحظ والذي أنتج في البصريات، حاول في رسالته في الفلسفة الأولى أن ينشئ لاهوتاً عقلياً على نمط الميتافيزيقا الأرسطية. والأمر الرابع أنّ الحارث بن أسد المحاسبي (243-هـ) المعاصر للجاحظ والكندي، كتب رسالةً سمّاها: «مائية العقل وحقيقة معناه واختلاف الناس فيه»، وقد انتهى فيها إلى أنّ العقل غريزةٌ

أو نورٌ وليس جوهراً فرداً، في ردٍّ مباشرٍ على الكندي وأهل الأخْذ عن الدثائر الإغريقية. والأمر الخامس أنه في مطالع القرن الرابع الهجري (العاشر/ الحادي عشر الميلادي) كان متى بن يونس وأبو سعيد السيرافي يتناقشان في المنطق والنحو، لأنّ السيرافي كان يعتبر أنّ النحو هو منطق العرب، وهو يرفض منطق اليونان لأنه غريبٌ عن روح الحضارة العربية- الإسلامية!

ماذا يعني هنا كلُّه؟ نحن لم نقل كلمةً واحدةً بعد عن الدين وعلائقه بالهوية، بل تتبعنا مسارات الترجمة، وأين أثّرت وتلاقحت، وأين وجدتْ مقاومةً لها علاقةٌ بالهوية إذا شئتم. ففي الحياة العلمية للناس، دخلت الترجمة مباشرةً وأثّرت وأنتجت دونما اعتراضٍ من أحد. لكنّ الهوية تدخلتْ عندما جرى المساس بها: عند المحاسبي والسيرافي في مفهوم العقل واختلافه بين الثقافتين، وعند الجاحظ في التقاليد الإدارية والسياسية والشؤون القيمية للإنسان فرداً وجماعة. وإذا تقدمنا قليلاً إلى القرن الخامس الهجري (الثاني عشر الميلادي) نجد الغزالي(505-هـ) يقدم رؤيةً متكاملةً في نقض النظام الفلسفي الكلاسيكي المؤسلم في «تهافت الفلاسفة»، لكنه في سائر كتبه (باستثناء إحياء علوم الدين بالطبع) مثل المستصفى ومعيار العلم، ومحكّ النظر، ظلَّ تابعاً أميناً للمنطق الأرسطي الذي قال عنه إنّ مَنْ لم يعرفْه لا يوثَق بعلمه! وهكذا فإنّ الترجمة عن اليونانية أثرت في شتّى المجالات وإن اختلف عمق التأثير واتّساعه بين مجالٍ وآخر، لكنّ تأثيرها ظلَّ محدوداً في المسائل المتعلقة بالهوية أو الروح العميقة للثقافة العربية- الإسلامية.

ولنمضِ مباشرةً إلى الحقبة الثانية، حقبة الترجمة في القرن التاسع عشر وبعض العشرين. وفي هذه الحقبة هناك مشابهات مع الأُولى. فالاحتياجات كانت ماديةً وحضاريةً وفي العلوم البحتة والتطبيقية، وكذلك الترجمات التي جاءت لتلبيتها. وكان هناك تركيز على الجانب الصناعي أو التقني بسبب الاحتياجات العسكرية والإدارية لدولة محمد علي[4]. ومع ذلك، فإنّ الفروق مع التجربة الكلاسيكية صارت هائلةً في المرحلتين الثانية والثالثة من مراحل التواصل منذ منتصف القرن التاسع عشر. فالحضارة التي كانت الترجمة تنصبُّ على نتاجاتها هي حضارةٌ حيةٌ ومسيطرة، وليست مثل الحضارة الإغريقية البائدة. فالإسلام الوسيط ما وجد تحديات جديةً لسواده وسطوته لا في اليونان ولا عند الفرس، ولذلك ما كانت هناك حساسيةٌ ظاهرة من الترجمة إلاّ ما تعلّق منها بالهوية الثقافية الخاصة. وما كان الأمر على هذا النحو مع الحضارة الأوروبية في القرن التاسع عشر. فقد كان الغرب وقتها يزحف على آسيا وإفريقيا ليضمَّ العالَمَ كلَّه قديمه وحديثه تحت سيطرته وفي متناول أسواقه وعساكره ورحّالته ومستشرقيه. والطهطاوي الشديد الثقة بدينه وثقافته ما وجد هو ولا شيخه شيخ الأزهر حسن العطّار، بُدّاً من عرْض التجربة الباريسية في كتابه: «تخليص الإبريز في تلخيص باريز»، والذي لخّص فيه دستور الثورة الفرنسية، مستعيناً بالله من كلّ ذلك، ومفتوناً به في الوقت نفسه. ثم بعد أربعين سنةً، قام بطلب من الخديوي إسماعيل بترجمة قانون نابليون(5). بل وأكثر من ذلك. ففي الثمانينيات من القرن التاسع عشر، وقد سيطرت القوانين المدنية الغربية في شتّى المجالات، أقبل قدري باشا وزملاؤه على تنظيم الفقه الحنفي في مواد قانونية مناظرة لقانون نابليون. بل وبدأ محمد عبده بعدها بقليلٍ هو وتلامذته بالمطالبة بإصلاحٍ ديني خجول بعض الشيء، لكنه دالٌّ ومؤثّر. ولكي لا أُطيل في مناحي ومجالات تأثير الترجمة والتواصل من طريقها، أذكر هنا نموذجاً واحداً وهو كتب غوستاف لوبون السوسيولوجي الفرنسي المتوفى عام 1897. ففيما بين العام 1988 والعام 1919 ترجم المصريون والعرب الآخرون ستة عشر كتاباً من مؤلّفاته، وتتعلق كلُّها بالحضارات والمدنيات القديمة، وبالثورة الفرنسية، وبقواعد قيام حضارات وانقضائها. ومن طريق لوبون وأمثاله ظهرت لدى النهضويين العرب فكرة السنن في قيام الحضارات والدول، التي بنى عليها محمد عبده تفسيره للقرآن الكريم والذي عرف بعده بتفسير المنار لأنه كان في الأصل دروساً تنشرها مجلة المنار على حلقات.

هل هناك ما هو أوقع وأبلغ من هذا كُلّه في المساس



بالهوية الخاصة والعامة؟ لقد شكّل هذا كُلُّه مشروعاً جديداً للدولة أولاً وللمجتمع ثانياً وللثقافة العامة والخاصة ثالثاً. وكما سبق القول، فإنّ الترجمة ما كانت السبيل الوحيد للتواصل والتأثير. لكنْ لدى النُخَب العالمة، فإنّ الكتاب كان هو المفصل في التأثير والاحتجاج والتوثيق والاعتبار: أوَلم يضطر طنطاوي جوهري وحسين الجسر إلى تجربة نظرية داروِن في تفسير علميّ للقرآن؟!

هل كانت هناك ردود أفعال لجهة الهوية والاعتداء عليها؟ لقد كانت هناك ردود أفعالٍ بالطبع، لكنّ السطوة العسكرية والسياسية والاقتصادية والثقافية للغرب، كانت من الضخامة والهول، بحيث نحّتْ كلَّ اتجاه آخر، وربما لأنه ما كان هناك اتّجاهٌ آخر، أوَ لم يقل خيرُ الدين التونسي(1888م) في مقدمته على «أقوم المسالك» إنّ هذا الغرب هو كالسيل الجارف الذي لا يمكن دفعه؟! ومرةً ثالثةً إنّ هذا الاجتياح كلَّه ما انفردت الترجمة في إحداثه، لكنّ الكتاب المترجَم كان ذا تأثيرٍ كبيرٍ على النُخب العالمة. ويكون علينا أن ننتظر بالفعل إلى الجيل التالي لتَبدو التأثيرات على المجتمع وثقافته وهويته ومصائره. ومع ذلك فقد يمكن تلمُّس الآثار المبكّرة لهذا الاجتياح في ردّة فعل وتحولات محمد رشيد رضا تلميذ محمد عبده بالذات، والذي تحوّل بعد الحرب العالمية الأُولى- ودائماً من خلال مقالاته بمجلة المنار- من إصلاحيٍ يبحث في القرآن عن تأصيلٍ للدستور والحكم البرلماني إلى أصوليٍ سلفيٍ، تراجعَ عن أكثر مقولاته النهضوية في سِنيّ المجلة الأُولى.

هل نحتاج بعد هذا الاستطلاع والتأمُّل إلى التحدث في وقائع الحقبة الثالثة من حقب الترجمة في علائقها بالهوية؟ لا أظنُّ ذلك ضرورياً. لكنْ ربما كانت بعضُ الملاحظات مستحسَنةً على سبيل الاستنارة. وأُولى هذه الملاحظات أنّ حضارة الغرب- وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية- صارت حضارة العالم، وصار ضرورياً ضرورةً وجوديةً لكلّ الثقافات الأُخرى، وعلى الخصوص في آسيا وإفريقيا، السعْي للتواصل والتلاؤم مع الحضارة الغالبة، وبشروط تلك الحضارة. وما عاد الاختيار ممكناً بين الاندماج أو التحدي والانفصال والانشقاق. ولاحظوا أنني أقول الانفصال والانشقاق وليس البقاء على الاستقلال أو التوازي أو الانكماش والانعزال. ما عادت هناك مشروعيةٌ لأيّ ثقافةٍ خارج الثقافة السائدة. والذين حاولوا ذلك من سائر الأُمم والأديان اضطروا للاستظلال بالثقافات الفرعية السرية المقموعة بالغرب وعياً وتعليلاً، أو لخوض صراع بالسلاح دفاعاً عن الذاتية المنقضية. وفي الحالتين كان المصير معروفاً: الانتحارالذاتي! وثانية هذه الملاحظات أنّ الترجمات إلى العربية في الحقبة الثالثة هذه تزايدت عدداً وعدّةً وتنوعاً إلى آفاقٍ بعيدة، لكنّ وظائفها وتأثيراتها تراجعت طرْداً وعكساً. وذلك لأنّ العلوم البحتة والتطبيقية وما اتّصل بها صارت تقرأ بلغاتها الأصلية، أمّا العلوم الإنسانية والاجتماعية ذات الطابع الأكاديمي والمدرسي، فإنّ أهل الاختصاص تلقّوها أيضاً باللغات الأصلية أثناء دراستهم بالغرب. إنما بقيت للترجمات بعض الوظائف المعرفية لدى العامّة، وهي أسهمت وتُسهم في الحداثة الاجتماعية والثقافية. ما عاد الكتاب المترجَم وسيلةً رئيسيةً بين وسائل الاتصال، ولذلك فقد لا يكون مسوّغاً الشكوى الدائمة من أنّ العرب لا يترجمون كثيراً، بل ربما كان الأصحّ أنهم لا يقرأون كثيراً بأيّ لغة.

والملاحظة الثالثة والأخيرة وهي تتناول العلائق بالهوية. لقد تفجّرت الهوية أو الهويات العربية- الإسلامية في العقود الستة الماضية. وهذا المخاض الهائل الذي نشهده اليوم هو خليطٌ من ثلاثة عناصر: الهوية أو الهويات المتعملقة، ودفاعٌ مستميتٌ من جانب أهل التحديث المنقوص الذين سادوا في الحقبة الماضية عن وجودهم ومصالحهم، وسعْيٌ حثيثٌ وصراعي وباسم الحرية من جانب الأجيال الجديدة للتلاؤم بل والاندماج في ثقافة العصر، وعصر العالم. إنها عمليةٌ تاريخيةٌ هائلة، وهي تقع بحسب تعبير فريدريك نتيشه فيما وراء الخير والشر.

لدينا إذن في المجال الثقافي / الحضاري ثلاثُ حقَبٍ لتأمُّل علائق الترجمة بالهوية. في الحقبة الأُولى الكلاسيكية أثرت الترجمات تأثيراً كبيراً في وعي النخب العالمة والحاكمة. ولأنّ الانتماء العربيّ - الإسلاميّ كان مزدهراً ومنتصراً، فإنّ الهوية استطاعت الاستيعاب والهضم والتخليق والتجاوز. وما كان الأمر كذلك في الحقبة الثانية المعروفة بعصر النهضة. فالموقف الثقافي والحالة الحضارية، كانا في حالة خمودٍ وتخثُّر، بينما كانت الحضارة المنقول عنها شديدة التوهُّج ويملؤها وعْي الانتصار. وقد أدّت الترجمة هذه المرة أيضاً دوراً رئيسياً، فاخترقت محرّمات الهوية وجرّحتْها. وحدثت عملية التخلخل العميقة التي شهدنا آثارها في الحقبة الثالثة الحاضرة. لقد تعمقت جراح الهوية إلى حدودٍ فظيعة، وسادت نُخَبٌ ثقافيةٌ وسياسيةٌ محدثة وتحديثيةٌ وليست ذات وعيٍ معاصر. ونشهد اليوم عملية تلاؤمٍ كبرى طال انتظارها ومن هنا تأتي صعوبتها، لكنّ الترجمة ما عادت تلعب دوراً بارزاً فيها.

الحواشي

(1) Franz Rosenthal: Das Fortleben der Antike im Islam. Artenis Verlag 1965. PP. 5-8.

(2) ديمتري غوتاس: الفكر اليوناني والثقافة العربية. ترجمة نقولا زيادة. المنظمة العربية للترجمة: بيروت 1988. ص 12 - 14. وقارن بفرانز روزنتال: مناهج العلماء المسلمين في البحث العلمي. ترجمة أنيس فريحة. بيروت 1961. ص 12 - 15.

(3) رشدي راشد: دراسات في تاريخ العلوم العربية وفلسفتها. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية 2011. ص 15 - 65. وقارن بجورج صليبا: العلوم الإسلامية وقيام النهضة الأوروبية. ترجمة محمود حداد. كلمة. أبوظبي، 2011. ص 15 - 64، 133 وما بعدها.

(4) قارن بجمال الدين الشيّال: الترجمة في عصر محمد علي: دار الكتب المصرية، 1962، ص 35 - 56. ولطيف زينونة: حركة الترجمة في عصر النهضة. بيروت: دار المنتخب العربي، 1995، ص 114 - 168.

(5) قارن بمعتز الخطيب: الفقيه وتقنين الشريعة، في: الأمة والدولة والتاريخ والمصائر، دراسات مهداة إلى رضوان السيد بمناسبة بلوغه الستين. بيروت: الشبكة العربية للأبحاث والنشر 2011، ص 491 - 518.

حلمٌ في منتصفِ الليل

عبدالمنعم رمضان

أشتهي أن أكونَ الحجارةَ فوق الرؤوسْ.
أشتهي أن أكونَ المسافرَ من بابِ مصرَ إلى بابِ أنطاكيهْ.
أشتهي أن أكون الفضاءَ، وتحتي النوافذُ مفتوحةٌ.
أشتهي أن أدسَّ ذراعيَّ تحت الثيابِ، وأن أتمكن من قوةِ الحبِّ مثل الملاكِ وأن أتمكن من غيبتي.
أشتهي أن أهيِّئَ بعد انتظارٍ طويلٍ متاهةَ عائلتي.
أشتهي أن أنامَ بغير نواميسَ، أن أتلفَّتَ كالموتِ، ثم أعودَ وأصعدَ مئذنةَ الله، لي قامةٌ تستحقُّ، ولي شفتانِ معلّقتانِ، ولي أملٌ يتبدّد قبل اكتمالِ عناصره ويضيعُ، ولي رئتانِ، ولي نخلةٌ قربَ آخر حلمٍ رأيتُ، ولي جسدٌ ضائعٌ منذ خفَّ، وأوغلَ في الطيرانِ.
ولي وحشة الماء في زمن الحرب.
لي آلة ضخمة من هدير العظام.
ولي درج واطئ.
لي فمٌ مثل سربِ عصافيرَ ميِّتةٍ.
لي حذاءٌ وحيدٌ.
ولي قدمانِ مفلطحتانِ.
ولي نَفَسٌ ساخنٌ.
لي حرائقُ تشبهُ أنفاسَ فبراير العنب.
لي دهشةٌ أستطيعُ إذا شئتُ أن أتجاوزها.
في أواخر مارسَ من كل وقتٍ، أحاول أن أتريّضَ بين هواءينِ، ثم أحاولُ أن أستوي.
في أواخر مارس أسألُ عن أمسياتِ الربيعِ، وحين أضلُّ أحسُّ كأني على جبلِ الثلجِ، أتركُ ألويتي للحنينِ المفاجئِ.
عندي منازلُ تشبهُ أقراطَ فاطمةَ الأمِّ، أميّ.
وعندي خزائنُ تشبهُ بعض ضفائر زينبَ.
عندي صخورٌ تكاد تطلُّ على البحرِ، عندي سياجٌ حميمٌ ورفّ مزاميرَ، عندي الغزالة والمسك، عندي القراصنة المفعمون بحب النساء، وعندي نياشينُ زرقاءُ، عندي كلابٌ، وعندي صدى الصوتِ والصوتُ، عندي سرابٌ وحيدٌ أسمّيه باسمي.
ولكنني مثل ماءٍ قديمٍ ومثل يمامٍ قديم، أظلُّ أفتّشُ عن أغنياتِ البراءةِ، أصنعُ منها مراكبَ بيضاءَ ناعمةً.
وقبيل اقترابي من حافةِ النورِ، أبدأُ في البحثِ عن خطواتي القويّةِ، أبدأُ في البحثِ عن ضفّتي.



قلتُ: هل هي بهوٌ طويلٌ بغير أرائكَ، هل هي عاديّةٌ، لم يُجبني أحدٌ.

قلت: هل هي آمنةٌ، قيل لي: سوف تعبرُها، قيل لي: سوف تفرشُ تحتك بعضَ حشائشِها وتنامُ، فأومأتُ للذكرياتِ، ونمتُ، وكان صباحٌ جديدٌ، مساءٌ جديدٌ، وكان الحضورُ، وكان الغيابُ.

ذهبتُ إلى قبر أمي.

ذهبتُ إلى نجمةٍ فوق سفحِ المقطّمِ.

أرخيتُ رأسي طويلاً، وسرتُ كأني اقتربتُ من السورِ.

ليست معي غيرُ قنّينتينِ من الروحِ، مملوءتين، وجرّةِ ماءٍ، وليست معي غير ريحٍ وآنيةٍ من غبارٍ.

لعقتُ فمي، والتصقتُ بساريتي، صرتُ أُشبهُ بعضَ فتاتِ الصدى، صرتُ أُشبهُهُ، كانت الأرضُ عاريةً، ومهاوى الخطى تتقدّمُني في اتجاهِ أبي.

كنت أعرفُ أني سأرجعُ قبل رجوع السماءِ إلى ركنها الأبديِّ.

سأرجعُ قبل رجوعِ المنازلِ، قبل الطيورِ الغريبةِ، قبل المساءِ، ولكنني خفتُ أن أتمادى وأخرجَ من قفصي، وأتوه.

وها أننا منذ جهّزتُ أمتعتي لأسافرَ من بابِ مصر إلى بابِ بيروت.

منذ اتجهتُ بعيداً عن الحلمِ، مازلت ألتفُّ بالظلماتِ، وأتفِلُ في الكلماتِ وأفركها، وأدحرجُ ما يتبقّى.

وهاأننا مثل ظلّين، أجلسُ كالليلِ في غرفتي.

أشتهى أن أكون وحيداً وحيداً على حافّةِ النورِ أو حافةِ الكائناتْ.

البحر لا يبرح مكانه

جمال فايز- قطر



أول مرة.. يستجيب لطلب ابنه.. بمصاحبته إلى مُجمع تجاري.. ففي سنواته الثلاث الأخيرة.. انكفأ على نفسه في غرفته.. لا يخرج منها إلا إذا أراد أن يجلس في حديقة بيته، أو يذهب إلى سوق واقف، أو إلى مقهى فرضة الصيادين يجلس مع أصدقائه.

أوقف ابنه السيارة في موقفٍ لمُجمع تجاري.. أخرج منها كرسياً متحركاً على عجلاتٍ.. ساعد والده بالجلوس على الكرسي، وأثناء سيرهما باتجاه بوابة المُجمع وفي داخله.. ينظر إليه بعض الجائلين نظرة تحية.. وبعضهم بابتسامة.. وينظر بعضهم نظرة احترام إلى ابنه، لكن والده امتعض مما يرى.. طلب العودة إلى المنزل، أبدى ابنه رغبته بأن يريه بقية المُجمع من الداخل، رفض والده اقتراحه، استأذنه ابنه بدل التجوال في المُجمع بأن يجلسا في أحد محلات «الكوفي شوب»، وافق على مضض.

في داخل المقهى جاء إليهما النادل، سأله ابنه:

- ماذا تشرب ؟

- شاي أحمر.

- وأنا أريد «هوت شوكلت».. هه.. ما رأيك في هذا المكان الجميل ؟

- لم يعجبني.

- ولماذا ؟

- ولم يجب، ظل للحظات يتتبع بنظره الماشيين أمامه.. التفت إلى ابنه، قال:

- «هيييه»، أتعرف يا بني ؟.. يوم عقدت قراني لم أر أمك.. ويوم ليلة زواجنا لم أر منها إلا وجهها، وأذكر.. بعد أيام من زواجنا عدت إلى البيت على غير عادتي.. أذكر أن الوقت كان عصراً، كنت أحمل في يدي الاثنتين جفيرين فيهما سمك.. أعطاني إياهما صديق عزيز توفى.. الله يرحمه..

- الله يرحمه.

- يومها رأيت أمك - الله يرحمها - أول مرة جالسة في حوش البيت، تَعقد شعرها ضفيرتين، وتضع في كل ضفيرة مشموماً.. بقيت مكاني أحدق فيها، وعندما رأتني ارتبكت، وقبل أن أنهي كلامي لها تعالي خذي السمك كانت أمامي، وهي تنظر في الأرض تردد حاضر.. ياه لروعة تلك الأيام.

- أيامكم حلوة.

- يا زين تلك الأيام وليست هذه الأيام، انظر.. الصدر ظاهر.. البطن باين.. وملابسهن.. ولا كأنهن لابسات.. لا أعرف على ماذا واضعات الحجاب وما ساترات أجسادهن؟.

- الزمن تغير.. والملابس تبدّلت.. والحي.. إلى أين؟

- مشينا.. هذا ليس مكاني.

- والشاي..؟

- أشربه في فرضة الصيادين، وأنا جالس أمام البحر.. هنا لن تراه وإن جلست مئة عام في مكانك، لكنك إذا أردت رؤيته فأنت الذي عليك أن تذهب إليه، الكل يهاجر موطنه.. الطيور، السمك وحتى الناس، إلا البحر لا يبرح مكانه.. قد يتراجع وإن فعل فإنه في اليوم التالي يباغتك بمياهه، ويغريك إلى أعماقه، وإن فعلت فحياتك مرهونة به، وعادة لا يعتقك إلا إذا كان شبعاً فيدعك تنهب وتأخذ ما شئت منه ليغريك بالعودة إليه، الغدر طبعه ومع هذا لا تستطيع أن تهجره أو حتى ألا تنظر إليه، وتستنشق رائحته.

ناهض ابنه، قال:

- لكن البحر لا رائحة له.

- بلى وسأذكرك وأنت تسمع في المقهى فن الصوت، والفجري.. هنا، أنا أشعر بالصداع من هذه الموسيقى التي لا أفهم كلماتها..

- حاضر.. بأمرك.

وتكرر ذات المشهد أثناء خروجهما من المُجمع.. ينظر إلى الناس ويغني بصوت منخفض.. «توب توب يا بحر.. توب توب يا بحر..»(1)، ويبادله بعض الجائلين بابتسامة، وإلى ابنه باحترام وتقدير، وهم يرونه يدفع بالكرسي المتحرك على عجلات، الجالس عليه والده.

هامش:

(1): مستهل كلمات من الغناء الشعبي الخليجي التي تعود إلى فترة استخراج اللؤلؤ من البحر والتي انتهت هذه المهنة بعد ظهور النفط وتصاحبها طقوس شعبية تؤديها النساء أمام البحر المنتظرات عودة الرجال من إبحارهم لأسابيع إلى داخل البحر على المحامل وهي مراكب مبنية من الخشب لها أسماء مختلفة حسب أحجامها وأشكالها.



امرأة مؤجَّلة

عبدالإله المويسي- المغرب

1

ـ الحب!

يبدو أنه أمر لا أبرع فيه.

لكن الفكرة تشعرني أني سخيفة، فالحب ربما كان أمراً لا يحتاج إلى البراعة، على الأقل بالمعنى البليد الذي يتبادر إلى ذهني.

لم يكن الأمر يتطلب أكثر من أن تركب امرأة إسبانية، في منتصف عقدها الرابع تعاني من الهجران، قطار الساعة الحادية عشرة صباحاً في يوم خريفي عائدة من مهمة طبية تطوعية بالمغرب، لتجده ملقى في إحدى العربات ينتظرها، يبتسم في وجهها، يبادئها بالكلام، يغريها، ثم يلف حولها حباله.

هكذا. بهذه البساطة حصل الأمر.

عندما دخلتُ المقصورة وجلستُ لم أكن أتوقع أن أرفع عيني وأصرخ في داخلي وأنا أراه يتأملني:

ـ يا إلهي أرجوك ليس في هذا العمر.

ولم أتوقع أن تكون الرأفة الإلهية بكل هذا السخاء، وقد طالني منها من قبل ما جعلني امرأة تخرج من زواجها مبكراً، وتخرج منه مليئة بثراء لا يمكن تخيله، كان طبعاً أفظعه غزارة العاهات الداخلية التي كلفتني أن أحيا الجزء المتبقي من حياتي أتعافى بالعقاقير المهدئة.

نعم، كان هو، وكان قد جاء في الموعد المحدد، أقصد في اللحظة التي تكون فيه امرأة مثلي تحاول أن تتأكد إذا ما كان العالم بالفعل ينفض يده منها.

حاولت أن أستبعد الفكرة في البداية واعتبرت الأمر مجرد غرور نسائي لا فائدة منه، وحاولت أن أشغل نفسي عنه بالقراءة.

ـ يا للبلادة!

تناولت من حقيبتي اليدوية رواية «الشيخوخة الظالمة» لكارمن مارثينيز وبدأت أطالع صفحاتها الأولى بالارتباك الذي لم يكن ليخطئني. ولم أتخيل أني بذلك كنت أقدم للرجل أوراقي الثبوتية. شعرت به من بعيد يتطلع بفضول إلى عنوان الكتاب وكأنه يتطلع إلى عنواني.

بمجرد ما شرع القطار في مغادرة المحطة التي كانت أشبه بخربة، مدّ يده تجاهي وفاجأني:

ـ تريدين؟

واقترح علي أن أقتسم معه سندويشاً صغيراً يخنقه بين قبضتيه.

اعتذرت طبعاً، لأني أعرف الحب، وأعرف أن بداياته تكون سخيفة هكذا. أقصد أنه عادة ما يأتي مباغتاً... ابتسامة عابرة، تلويحة مغررة من بعيد، اصطدام مباغت عند منعرج، شتيمة مخطئة.... وربما أكلة خفيفة تقتسم في قطار عابر!

ـ من يثق بالحب؟!

وقد يكون أني اعتذرت لأني رأيت أنه سيكون من الحكمة أن تخجل امرأة في سني من الفارق العمري الواضح الذي يفصلها عن شاب لطيف يحمل في وجهه عينين مهاجمتين دخل لتوه عقده الثالث يقترح عليها أن تقتسم معه طعامه العابر، وهو يقصد في الحقيقة أن تقتسم معه عواطفه الغامضة. أو لربما رأيت أنه ليس من العدل أيضاً أن تدخل امرأة مثلي فجأة حياة هذا الشاب وهي تجر وراءها رصيداً مهماً من التجارب الفاشلة.

عندما أنهى أكلته سألني بالفرنسية:

ـ أنت فرنسية؟

أجبته بفرنسية لا تنقصها الأعطاب:

ـ لا. أنا إسبانية.

هنا كل ما في الأمر. بعدها وجدت نفسي أتسكع معه بحميمة غريبة في بولفار طنجة.

ـ الأمر مسخرة بكل تأكيد.

في البداية دلني على مكتبة «لكُولون» الشهيرة التي كانت أول ما أقنعني به الدليل السياحي الذي في يدي بزيارتها، ثم اقترح أن نحتسي شيئاً معاً وأخذني إلى مقهى «مدام بورت» في الجوار.

ـ عبدالقادر!

ـ هذه حقا ورطة. كيف لي أن أتهجى هنا؟

أكيد أني نطقت اسمه بطريقة كادت تهدم أسناني، ولذلك راح يعيده علي أكثر من مرة. وفي كل مرة يضغط عل حرف «ق» كي يجعلني أفهم أنه ينبغي أن يخرج بنبرة من الحلق. أخبرني بعدها أنه يعمل أستاذاً للأدب بتطوان، ويهيئ أطروحة دكتوراه عن شعراء جيل 27 بإسبانيا.

- يا إلهي! الأمر مغرٍ... أتوسل إليك!

أخبرته بدوري أني أعمل طبيبة درماتولوجية في مستشفى حكومي بفايادوليد، وقدمت له اسمي:

- إيزابيل.

نطق الاسم بسلاسة، وأظهر تفوقاً ملحوظاً منذ البداية. وخضنا في موضوعات متفرقة بشكل جعل الألفة تنساب بيننا بتلقائية مخيفة.

وأنا في غمرة رفقته نظرت بحسرة إلى الساعة في يدي، وكانت تفصلني عن موعد الباخرة ستون دقيقة فقط، فطن الرجل لقلقي وقام بشهامة من مكانه وضمني بقوة إليه:

- سعدت كثيراً بك إيزابيل.

تطلعت إليه وأنا أشعر أن رموشي تتقافز:

- وأنا كذلك عبدالقادر.

تبادلنا أرقام الهواتف عند رصيف المقهى، ثم أشار إلى تاكسي صغير من بعيد، فتح الباب الخلفي للسيارة، وضعني قبالته وأمسك بي من كتفيّ وطبع قبلتين سريعتين على خديّ.

ألقيتُ بي مرتبكة داخل المقعد الخلفي وصفقت الباب ورائي بصيغة تعني ببساطة أني كنت أفرّ.

- أوووووه!

التفتَ إلى السائق وأوصاه أن يوصلني بالسرعة اللازمة إلى الميناء، ثم وقف يودعني من بعيد بإشارات يدوية رافقتني إلى أن دخلت السيارة منعطفاً جانبياً. وكنت طبعاً أبادله الإشارات نفسها وربما بحماس مضاعف.

- أرأيت؟! لا يحتاج الأمر للبراعة.

2

أنهيت إجراءات العبور الجمركي بسرعة، وأخذت مكاناً منزوياً في بطن الباخرة أستعيد حماقات الخمس ساعات التي قضيتها رفقة رجل صادفته بالقطار، أستعيدها وكأنها خمسة قرون.

- ما الذي يحصل إيزابيل؟

لا أصدق أني بعد ذلك أخذت أتأمل، وكأن الأمر يحدث لأول مرة، هذه المرأة القشتالية الشقراء متوسطة الطول ذات العينين الزيتونيتين الخضراوين المتصارعة على الدوام مع سمنة عنيدة تهجم عليها يومياً، أتأملها وأحاول أن أكتشف إلى أي حد استطاعت أن تضاهي الإغراء الرهيب الذي أملته عليها شخصية رجل هجم عليها فجأة.

- ابتسامتكِ رائعة.

كان هذا هو التوصيف اللصيق بي الذي أسمعه يومياً من أصدقاء يقصدون إطرائي. والحق أني كنت أجده توصيفاً لا يخلو، في ما اعتقدت دائماً، من معنى مقلّل أفهمه بهذه الصيغة:

- هذا أجمل ما فيك.

ويبدو أني أثبتّ العكس في طنجة. ولعل ذلك يشكل انتصاراً أولياً.

- هيا إيزابيل!

تمام الساعة الثامنة مساء كنت قد غادرت الباخرة وركبت الحافلة المتجهة صوب فايادوليد حين هاتفني:

- آلو... إيزابيل!

- أُولاَ... عبدالقادر!

- أين وصلتِ؟

- في طريقي إلى فايادوليد. سأصل تمام الثالثة صباحاً.

- طيب، ليكن سفرك ممتعاً، سأتصل بك للاطمئنان عليك.

- أشكرك عبدالقادر، لا تُتعب نفسك. سأكون بخير.

أخشى المباغتات، لا أثق بها إطلاقاً، أتصور أنها تجردك من كل فرص التحقق من إراداتك، من رغباتك. بل هي أفظع من ذلك، فهي مُضَلِّلة، تحررك في لحظة من الثقل المدمر لخيباتك السابقة وتشعركَ أنك في كامل عافيتك.

على كل حال، لا أظن أنه قد حصل إلى الآن ما يدعو للقلق. فأنا على الأقل لا أزال عند الطرف المحايد، ونقطة ما للعودة لا تزال ممكنة، وكل هذا الاضطراب العاطفي ليس إلا النتاج الحتمي للفراغ الذي يقتلني.

- لننسَ الأمر إذن.

جعلت رأسي يتراخى على حافة المقعد المائل إلى الخلف وحاولت الاستسلام لنوم خفيف أطوي به المسافة التي ستمتد أمامي لسبع ساعات.

- لكن، هل الأمر بهذه البساطة؟

غيرت وضع رأسي وجعلته على الجهة اليسرى من حافة المقعد.

ورحت أتقلب بين مفارقات شتى شرعت تحاصرني من كل الجهات، ولم أدرك أني استغرقت في النوم إلا عندما أيقظني رنين المحمول في جيبي:

- إيزابيل! إنها الثالثة، أظن أنك وصلت؟

أجبت بتباطؤ وأنا أقاوم آثار النوم المضطرب.

- هذا أنت! انتظر!

أزحت ستارة النافذة، فتراءت لي مداخل فايادوليد مهجورة.

- آه نعم... يبدو أني وصلت.

- المهم، أنا سعيد بذلك، نتواصل لاحقاً.

- بكل تأكيد! أشكرك.

اعتكاف

عائشة أحمد - قطر

من وراء المشربيات الخشبية المزينة بأشكال هندسية تُطل فاطمة بفضول. تريد أن ترى وجه الإمام عندما ينهي الصلاة ويلتفت مواجهاً المصلين لينهي تسبيحاته وهو مطرق. صوته ساحر وفيه الكثير من الخشوع الذي يطربها. تقصّت عنه منذ أيام وعلمت أنه يريد الزواج وينقصه المال. وعلى الرغم من أن المبلغ الذي تمكنت فاطمة من المساهمة فيه كان قليلاً، إلا أن الفكرة نفسها أشعرتها بكثير من الراحة.

بعد الانتهاء من صلاة السّنّة، رأت الرجال وهم يقفون في الوقت نفسه، في الدقيقة نفسها، وفي اللحظة نفسها التي يقف فيها الإمام. خشخشة باهتة وهمهمات خفيفة، كل هذا يخلّف رعشة لذيذة في قلبها. ينتصبون واقفين خلف الإمام بنظام واتزان مثيرين للإعجاب. وتحاول أن تخشع عندما يقول الإمام «صلوا صلاة مودّع». تظل متأهبة ومستعدة حتى للبكاء، لكنها لا تتمالك نفسها دائماً، فيجنح خيالها بعد لحظات.

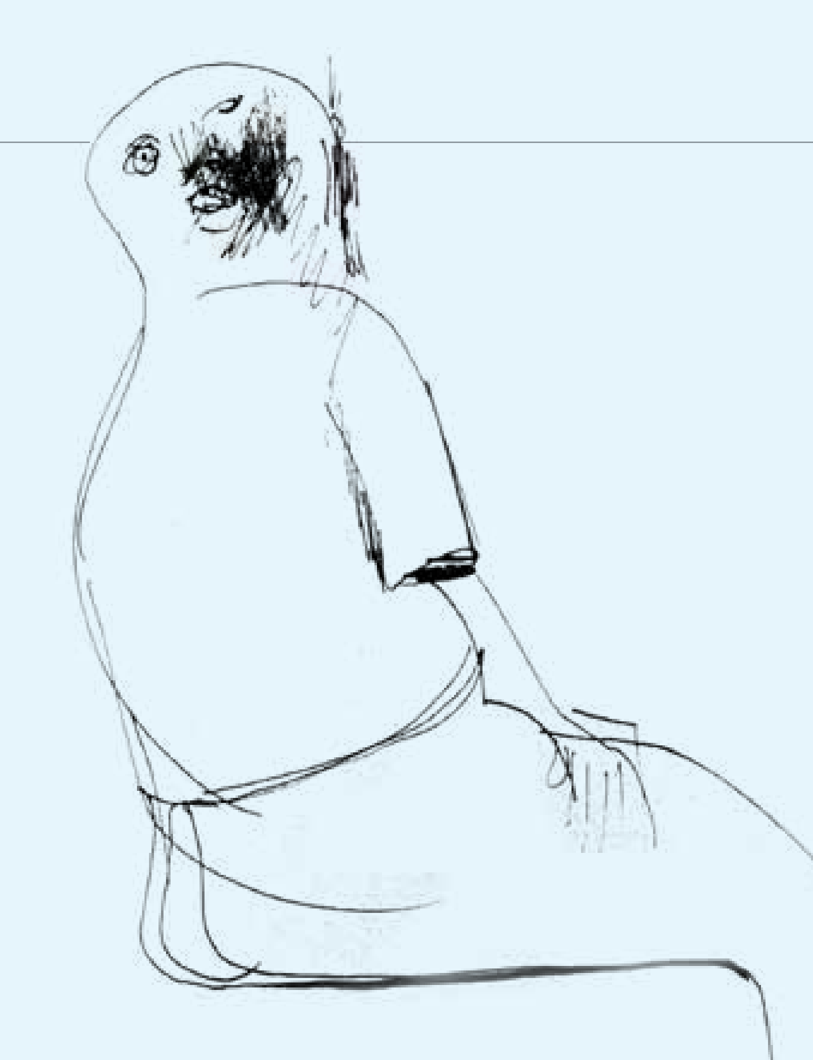
لا تدري فاطمة لماذا تتنكر كل مشاغلها بمجرد أن تبدأ بالسجود، المحاضرة التي يجب أن تنسخها من صديقتها قبل أن تعيد إليها الدفتر بعد غد، مكان الأساور التي كانت والدتها تبحث عنها قبل أيام، السائق الذي يجب أن تهاتفه ليقلّها غداً إلى الجامعة في الصباح الباكر. ولا يفيد معها كل الاستغفار، ولا الأدعية التي تستفتح بها صلواتها.

وبعد أن انتهت صلاة التراويح، بقيت مع والدتها وعمتها في المسجد للاعتكاف. عدّلت فاطمة طرف السجادة المثني، ومسحت عليه مرات، ثم مدت ساقيها، وأسندت ظهرها إلى الحائط. وضعت المصحف على حجرها، وظهر جزء من ساقها تحت العباءة السوداء. رمقتها والدتها بنظرة أدركت معناها فوراً فسحبت ساقيها، واعتدلت في جلستها.

كانت تحاول أن تمنع نفسها من الإسراف في شرب الماء، لأنها لا تريد أن تبطل وضوءها، لكن شاي عمتها المطيّب بالحبق يغريها دائماً بـ «بيالة» أخرى وأخرى. وفي طريقها إلى الحمام، لمحت فتاة تبدو في منتصف عشرينياتها، تعبث بهاتفها، والمصحف أمامها، كانت قد فكّت شعرها الذي بدا مبللاً. استغفرت الله في خاطرها ولم تقل شيئاً. لكنها في طريق عودتها، وجدت الفتاة نفسها وهي لا زالت في مكانها، وقد تقوّس ظهرها وهي تنظر إلى المصحف الذي صار في حجرها. وكانت الآن قد أبعدت الهاتف وبدأت بتلاوة القرآن بصوت خفيض. اقتربت منها، وظلّت واقفة أمامها.

الفتاة توقفت عن القراءة عندما انتبهت للسواد الذي امتد فوقها، رفعت رأسها ونظرت لفاطمة، التي بدا الامتعاض على وجهها. سألتها بحدة:

- كيف تقرأين القرآن دون أن تُغطي رأسكِ؟



- ما المشكلة؟ أنا أتلو القرآن دائماً بغير حجاب.

- هذا لا يجوز!

ثم سألتها بانفعال: «ألا تغطين رأسكِ وقت الصلاة؟».

الفتاة ظلت تنظر صوب فاطمة بتعجُّب. عيناها ازدادتا اتساعاً وفمها ظل نصف مفتوح. لم تقل فاطمة شيئاً، لكنها بعد قليل، قالت بلهجة آمرة: «أنا أرى أن تضعي حجابك»، لم ترد الفتاة، ومرّت لحظة صمت ثقيلة. شكرتها وهي تحاول أن تصطنع ابتسامة ما، لكنها، وعلى الرغم من ذلك، لم تضع الحجاب، وواصلت القراءة بهدوء.

أحست فاطمة بغرابة الوضع فانثنت عائدة إلى مكانها. صارت تستغفر الله بصوت عال. المهم أنها نصحت الفتاة، هذا يكفيها. جلست بجانب كرسي والدتها الأبيض، وبدأت بتلاوة القرآن، لكن صوت والدتها وهي تقرأ أفسد عليها التركيز. كانت تتلو وبالها مشغول بأمر تلك الفتاة، وشعرها الذهبي المفلوت بغير تسريح. قلبها لم يكن حاضراً. توقفت عن القراءة وتناولت أحد كتب الأدعية من داخل حقيبتها الجلدية الصغيرة وشرعت تدعو بصوت مسموع.

بدت لها الفتاة بشعرها الطويل كما لو أنها واحدة من أولئك العارضات اللواتي يتم استخدامهن لحملات الترويج لمستحضرات العناية بالشعر. لطالما رغبت فاطمة بشعر كثيف ومسترسل، لكن كل المستحضرات والوصفات الطبيعية، لم تنجح في جعل شعرها أكثر نعومة ولمعاناً.

باغتها صوت عمتها وهي تطلب منها محارم ورقية، فنهضت متثاقلة، ومتجهة مرة أخرى إلى الحمام. انتبهت فاطمة إلى الأحنية والصنادل المختلفة الأحجام والألوان، الملقاة بفوضى وعشوائية في الممر الفاصل بين الحمام والمصلى. نظرت إلى فردتيْ حذائها، وقد وضعتهما بعناية في مكان بعيد نسبياً عن إعصار الأحنية ذاك، وفكرت بالبائع الوسيم الذي قابلته صباحاً في محل الأحنية، وشعره المصفّف بعناية للخلف، والقلم الأسود الذي يطل من جيبه العلوي. لقد حاول أن يضع الحذاء في قدمها عندما طلبت أن تجربه، لكنها أحست بالحرج وهو ينحني أمامها، وصار الدم يتدفق إلى رأسها. أخذت فردة الحذاء منه بعصبية، مبتعدة عنه. هل كانت غاضبة؟ تمنّت بعدها لو أنها تصرفت بطريقة أكثر طبيعية، كما فعلت صديقتها لين، التي كانت مستمتعة بالمشهد، لدرجة أنها كانت تطلب المقاسات الخطأ عن عمد.

تسترق النظر إلى الفتاة ذات الشعر الذهبي، لا زالت في مكانها، ودون غطاء. لماذا لم تلحظها من قبل؟ أليست من الحي نفسه؟ ثم لا يبدو أنها برفقة أحدهم، لا أمّ، ولا أخت، ولا عمة. أهي متزوجة؟ تنظر إلى يدها اليسرى، هناك خاتم ذهبي رفيع. «يا لرهافة أصابعها» تفكر فاطمة، وهي تعدل من وضع الغطاء على شعرها، وتنظر إلى يدها العريضة الخالية من الحلي، وأصابعها الممتلئة، فحتى خواتم والدتها الكبيرة الحجم تبدو صغيرة وغير ملائمة لأطرافها. لذلك هي تفضل الأقراط دائماً. قالت لها لين ذات مرة أنها تجعل المرأة أكثر أنوثة.

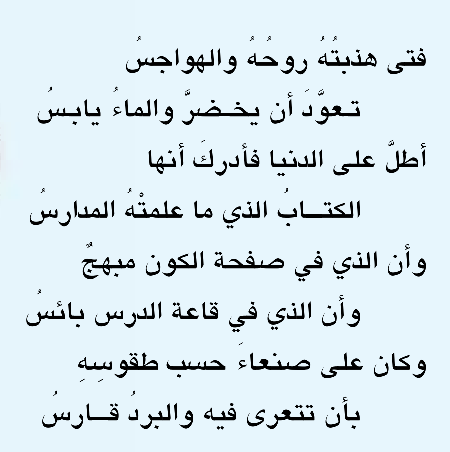
بعد الانتهاء من صلاة القيام، كانت العيون ممتلئة والأنوف محمرّة. الدعاء كان مؤثراً، شهقات النساء تعالت في نهاية الصلاة. أما الفتاة ذات الشعر الذهبي فقد ظلت في مكانها وهي تمسح عينيها وتعيد المصحف الصغير إلى حقيبتها. صافحت فاطمة بعض الجارات وقبّلت صديقات لها، وودّعت أخريات.

وهنّ على السّلّم في طريقهن للخروج، لمحت الفتاة نفسها في سيارة سوداء كبيرة، كانت تميل على الرجل الذي جلس وراء المقود، ويبدو أنها كانت تحدثه، وكان هو يبتسم. أعادت الفتاة رأسها إلى الوراء، ثم غطت فمها بظاهر كفها. هل كانت تضحك؟ هل كانت تخبره عن تلك الصبية الخرقاء صاحبة الأطراف العريضة والممتلئة، والتي لا تعرفها، وكيف أنها حاولت أن تسدي لها النصح بفظاظة؟

ابتعدت السيارة، وصار لا يُرى منها إلا أضواؤها الخلفية بين جموع السيارات، وظنت فاطمة أنها سمعت أصوات ضحكاتهم.

فتـوة

عبدالعزيز الزراعي - اليمن



فتى هنبتُهُ روحُهُ والهواجسُ
تـعوَّدَ أن يخـضرَّ والماءُ يابسُ
أطلَّ على الدنيا فأدركَ أنها
الكتــابُ الذي ما علمتْهُ المدارسُ
وأن الذي في صفحة الكون مبهجٌ
وأن الذي في قاعة الدرس بائسُ
وكان على صنعاءَ حسب طقوسِهِ
بأن تتعرى فيه والبردُ قــارسُ

شـــــوارعـُها ملكٌ لـــه الآن..
عاريــان معاً.. لا بــاعةٌ.. لا ملابسُ
ينــامُ ويرخــي لـرصيف لـحافَهُ
ليمســحَ دمعا أهملتْهُ المكانــسُ
وفي أول (التـحرير) كانت (خزيمةٌ)
تشـــمُّ خـطى نعليه فيها فتانسُ
وما بين بنك في اليمين، ومتحفٍ
نقيـضٌ، وما في قلبه متجــانسُ
يـــقولون لم يــركع ولم يـفتِ
إنما مساجدُه في روحه والكنائسُ
أتى من جهات الريح.. لم يتخذ له
إماماً، وما قادت خطاه الوساوسُ
ولم يدخــر من عمره غير شـــعره
يضيء به صنــعاء، والليلُ دامسُ

قصيدتان

فرات إسبر



لا خُفّ في قدمي

لا خُفّ في قدميّ
أشكو عتمَةَ الطريق
ألتوي مثل غُصْنٍ في صَدْرِ شجرٍ غريبٍ
أعتلي صهوةَ الحلم
أشقُّ المدى،
وإذ بي على الباب لا أحيد
أفتحُ عينيَّ خلسةً، ربما كان حلمي يقيناً
ترتفعُ الشمس وأرى الضوء في عينيَّ يُشيرُ،
أنت في الدنيا لمعُ سراب.!
أدنو من الأرض
مثل جذرٍ في عمقها يُقيمُ
في طريقي
ماءٌ ساكن
ورملٌ
أرفعُ الرأ س، تهبُّ الرياح
تقطعُ الحلم وتزروه في الفلاة
مثل نبات تحمله الصحراء في أحشائها
ثم تلفظه،
امرأة،مهرها حزمة من حطب.

الموسيقا ليست عمياء

إلى مولانا جلال الدين الرومي

لنا من حكمتهِ الرقادُ
نقرأُ الكتبَ
ونعيدُ التراتيل
صارَ الموتُ حقيقةً.
تحوّلتْ الوردةُ إلى عطرٍ
والعطرُ إلى ماء
تراءى له،
نجمةٌ تلمعُ
تلفظُ اسمه من مسافات عليّة.
كنتَ من زمن
وأنا من بعدهِ جئتُ،
فهل عشقتَ نساءً مثلي ؟
لا مطرٌ واصلٌ بيننا
غير أني كتبتُ شعراً
إليكَ
لم يصلْ
لا شيء سيبقى
غير التذكارات
امرأة من الحارة القديمة
مجنونة
تكتبُ الأشعار
يائسةٌ
تقرأُ الأشعار
لها بنت وصبي
عوّضاها عن غناء
طويل
طويل.

المرأة التي نُسِبت إلى من أحبَّت

نزار عابدين

عُرف ثلاثة من مشاهير العشاق الشعراء بأسماء محبوباتهم، ونعرف جميعنا جميل بثينة، وكثيِّر عزَّة، ومجنون ليلى. لكن امرأة عاشقة واحدة قلبت الموازين، ونسبت إلى من أحبت، واشتهرت في التاريخ بلقب «سلّامة القسّ»، فمن سلّامة هذه؟ ومن القسّ؟

كانت حبابة وسلّامة من قيان أهل المدينة، وكانتا حاذقتين ظريفتين ضاربتين، وكانت سلّامة أحسنهما غناءً، وتقول الشعر. وقال خبراء الغناء: ما رأينا من قيان المدينة فتاةً ولا عجوزاً أحسن غناءً من سلّامة، واشتراهما يزيد بن عبد الملك.

أما القسّ فهو عبد الرحمن بن أبي عمار، وقيل: كان عبد الرحمن من أعبد أهل مكة ولذلك لقب القسّ، فمرّ ذات يوم ببيت سيِّد سلّامة سهيل بن عبد الرحمن وهي تغني، فوقف يسمع غناءها، فدعاه مولاها إلى أن يدخله إليها فيسمع منها ولا يراها، وتكرر هذا مرات. فهل كان القس يتعمد المرور ببيت سيدها؟ ثم أجلسها مولاها وراء ستار شفاف، ثم أمرها فخرجت إليه، فلما رآها علق حبها بقلبه فهام بها وقال:

إنَّ التي طرقتك بين ركائب ... تمشي بمِزهَرِها وأنتَ حَرامُ
باتت تعَلِّلُنا وتحسَبُ أنَّنا ... في ذاك أَيْقاظٌ ونحن نيامُ
قد كنت أعذلُ في السفاهة أهلَها ... فاعْجَبْ لما تأتي به الأيّامُ
فاليوم أعْذُرُهُمْ وأعلَمُ أنّما ... سُبُلُ الضلالة والهُدى أقسامُ

وقد أخذ المتنبي معنى البيتين الأخيرين وصاغه صياغة أجمل:

وعَذَلْتُ أهلَ العشقِ حتّى ذقتُهُ ... فعَجِبتُ كيفَ يَموتُ مَن لا يَعشَقُ
وعَذَرْتُهُمْ وعَرَفْتُ ذَنبيَ أنَّني ... عَيَّرتُهُم فلقيتُ فيهِ ما لَقُوا

ومن شعره فيها:

ألَمْ ترها لا يُبعِدُ اللهُ دارَها ... إذا رجَّعت في صوتها كيف تصنعُ؟
تمُدُّ نظامَ القولِ ثمَّ تردُّه ... إلى صلْصلٍ في صوتِها يترجَّعُ

وكان القسّ عبد الرحمن شاعراً رقيقاً، لا يتعارض هذا مع نسكه وعبادته، ومما قال في سلّامة أيضاً:

ألا قلْ لهذا القلبِ: هل أنت مُبصرُ؟ ... وهل أنت عن سلّامة اليومَ مُقصِرُ؟
ألا ليتَ أنّي حينَ صارت بها النّوى ... جليسٌ لسَلْمى كلما عَجَّ مِزهَرُ

ومما يدل على أن أمرهما شاع بين الناس أن الشعراء تحدثوا عنه في أشعارهم، قال عبيد الله بن قيس الرقيات:

لقد فتنتْ رَيّا وسلّامةُ القَسّا ... فلمْ تتركا للقسِّ عَقْلاً ولا نفْسا
فتاتانِ أمّا منهما فشبيهَةُ الـ ... ـهلالِ وأخرى منهُما تُشبهُ الشَمسا

وخلا بها يوماً وقد خرج سيدها لبعض شأنه، فقالت له: أنا والله أحبك، وأحب أن أضع فمي على فمك، وتضمني وأضمك، قال: وأنا والله أحب ذلك، قالت: فما يمنعك والموضع خالٍ؟ قال: لأن الله عز وجل يقول في محكم آياته: «الأَخِلَّاءُ يومَئذٍ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ إلا المُتَّقين» وإني أكره أن تكون خلة ما بيني وبينك تؤول إلى عداوة، ثم انصرف ينشد:

أهابُك أن أقولَ بذلْتُ نفسي ... ولو أنّي أطيعُ القلبَ قالا
حَياءً منك حتّى شَفَّ جسمي ... وشَقَّ عَليَّ كِتماني وطالا

عاد القسّ إلى نسكه، أما سلامة فقد اشتراها يزيد بن عبد الملك، ولا يهمنا الآن سوى أن الوليد بن يزيد تولّه بها وبحبابة، وكانتا أحد أسباب مقتله، لأنه وطئهما من بين منْ وطئ من جواري أبيه، وهذا حرام في الإسلام لقوله سبحانه وتعالى: «ولا تنْكحوا ما نَكحَ آباؤكُمْ من النساء إلا ما قد سَلفَ إنه كان فاحشةً ومَقْتًا وساء سَبِيلاً». وأما عبد الرحمن القس فقد عشق مرة أخرى، لكنه نال مبتغاه حلالاً هذه المرة، إذ علم عبد الله بن جعفر بن أبي طالب - وكان من أجود الأجواد - بقصته، فاشترى الجارية التي هام بها القسّ وأهداها إليه.



د. محمد عبد المطلب

العَلمانية والعِلمانية

تداول المجتمع العربي هذين المصطلحين بكثير من الخلط والاضطراب، نتيجة لسيطرة الذاتية وغياب الموضوعية، فكل متحدث يعرض وجهة نظره الخاصة، ومن ثم يكون تحديد المصطلح وفقاً لوجهة نظره، وقد ازداد الخلط في الزمن الأخير بعيداً عن المعقول والمنقول، وهذا ما دعاني إلى تقديم هذا التوضيح الموجز لهذين المصطلحين.

(العَلمانية) بفتح العين، نسبة إلى (العالم)، و(العِلمانية) بكسر العين، نسبة (للعلم)، وهذا التشابه الصياغي ربما كان أحد أسباب هذا الخلط، بينما الصحيح أن هذا التشابه لا صلة له بالتشابه الدلالي، ذلك أن (العَلمانية) بالفتح تعني: أن العالم هو المرجعية الدلالية للمصطلح، فهو البداية والنهاية، وهو ما يقود تلقائياً إلى غياب فكرة (الخلق الإلهي)، فالعلمانية تسعى إلى: (دنيا بلا دين)، و(عقل بلا دين)، فلا سلطة للدين على الكائن الحي بحال من الأحوال.

وحجة أصحاب هذا التفسير التي قدموها لتوثيق عَلمانيتهم: أن الإنسان كائن متغير بطبعه داخلياً وخارجياً، ويلاحق هذا التغير حضارته وثقافته وتفكيره وعواطفه، وهو ما يتنافى مع الدين بكل ثباته وجموده، ومحاولة قهر الإنسان لسلطة الدين، تقوده إلى الدمار والفناء.

وهذا الفكر الدنيوي ليس جديداً على الثقافة العربية، فقد ظهرت قديماً جماعة (الدهريين) نسبة إلى (الدهر)، وفكر هذه الجماعة قائم على أساس أن العالم أوجد نفسه بنفسه، وأنه دائم لم يزل ولن يزول، وقد ذكرهم القرآن الكريم في قوله تعالى: «وقالوا ما هي إلا حياتنا الدنيا نموت ونحيا وما يهلكنا إلا الدهر» (الجاثية 24).

ولأن المجتمع العربي لا يمكن أن يتقبل هذا الفكر العَلماني، حاول أصحابه إدخال بعض التعديل عليه للتمويه، حتى يجد هذا الفكر بعض القبول، إذ قالوا: إن المقصود بالمصطلح: (فصل الدين عن الدولة)، مغفلين - عن عمد - مفهومه الصحيح: (إلغاء الدين من الدولة)، وهذا التعديل المزيف، ساعد في الخلط بين (العلمانية والعلمانية).

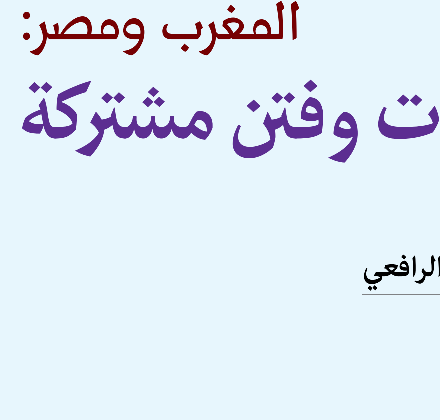
أما المصطلح الآخر، فهو (العِلمانية) بالكسر، نسبة (للعلم)، وليس هناك من يرفضه، أو يتحفظ عليه، إلا إذا كان بدائياً لا صلة له بالحضارة والمدنية، إذ إن العلم صاحب السيادة في كل أنساق الحياة، لكن لا يعني ذلك أنني عندما أريد (شرب الماء) أن استدعي بحوث الكيمياء والأحياء قبل الشرب، فهذه البحوث محلها معامل البحث العلمي التي تخدم المجتمع، وتقدم له ما يساعده في حياته العلمية والعملية.

إذن المقصود بحضور العلم: (حضور المنهج العلمي) في الممارسة النظرية والحياتية، على معنى ربط الأسباب بالمسببات، والعلل بالمعلول، واستخلاص النتائج من المقدمات الصحيحة، ولا يكاد يغيب هذا المنهج إلا في الأمور الفطرية التي فطر الله الإنسان عليها، مثل عوارض الحب والكره، وعوارض الكرم والبخل، وهذا الذي نقوله يتوافق مع ما قاله (العلمانيون) عن أن الإنسان كائن متغير، لكن هذا التغير يكون في العرض لا الجوهر، أما الفطرة فهي ثابتة بقدرتها على إدراك التشابه والتخالف، والممكن والمحال، والضار والنافع، وكل منصف يدرك أن الدين أعطى للإنسان مساحة واسعة من حرية الرأي والفكر الذي ينظم به حياته.

من البدهي أن الدين - أي دين - يقوم على ثلاثية أساسية: (العقيدة - العبادة - المعاملات)، أما العقيدة والعبادة، فهما علاقة بين العبد والمعبود، ولا دخل لأحد فيهما، أما (المعاملات) فهي مجال الاجتهاد طلباً للمصلحة الجزئية والكلية اعتماداً على حديث الرسول صلى الله عليه وسلم: «أنتم أعلم بشؤون دنياكم»، وفي هذا السياق يمارس الإنسان اجتهاده في حرية لا يحدها إلا: (حرية الآخر)، لأن الحرية في هذا المجال تكون عدواناً لا يقبله (العَلمانيون والعِلمانيون) بفتح العين وكسرها.

المغرب ومصر:
هويّات وفتن مشتركة

أنيس الرافعي



ضمن احتفاء معرض مكتبة الإسكندرية الدولي للكتاب بالثقافة المغربية، وتأكيداً للأواصر التاريخية التي تربط بين كل من المغرب ومصر، صدرت ثلاثة مؤلفات تترجم عمق ما يجمع بين البلدين، وتسلط الضوء على بعض رموز هذا التواصل المستمر بين حضارتين عريقتين تتقاسمان الكثير من المجازات والتفاصيل النابعة من اللغة والزمن والمحيط الإنساني.

الإسكندرية معبراً وموئلاً

شكلت الإسكندرية فضاء مفتوحاً على إثراء التجربة والخيال عند الرحالين والحجاج المغاربة ممن مرّوا عليها أو توقفوا فيها، فهي بمبانيها التاريخي وصورتها كما رسمها المؤرخون والرحالة والأدباء، إلى جانب نبضها اليومي، تمثل لحظة ذات وقع ثقافي نافذ، خصوصاً لدى الرحّالين المتوجّهين إلى الحج، لذا لا يكاد يخلو نص من النصوص الرحلية المغربية، من ذكر الإسكندرية ووصفها، باعتبارها حجاً ثقافياً، يمنح الرحالة فسحة للتأمل والمقارنة، والتهيؤ للانطلاق في رحلة أخرى.

وفي هذا السياق يمثل كتاب «عتبات الشوق: من مشاهدات الرحالين المغاربة في الإسكندرية والقاهرة» (منشورات وزارة الثقافة، 2013) للباحث والأكاديمي المغربي شعيب حليفي، متناً دالاً، وغنياً بالأبعاد، بالنظر إلى اصطفائه لأهم النصوص الرحلية التي عبرت فضاء الإسكندرية أو القاهرة، وعدد هذه الرحلات أربع عشرة تستهل برحلة ابن جبير في بداية القرن الثاني عشر الميلادي، وتنتهي برحلة الحجوي في بداية القرن العشرين.

وتشير مقدمة الكتاب المعنونة بـ «العبور إلى الروح» إلى معطيين أساسيين: أولهما أن شد الرحال إلى مصر بدأ قبل الإسلام من قِبَل الأمازيغ، ثم في ما بعد من قِبَل العرب، وهما معاً نظراً إليها بوصفها «امرأة» ترفل بالغواية والفتنة والسحر، وثانيهما أن الرحالين المغاربة لم يتوقفوا في الإسكندرية والقاهرة كمحطات عبور نحو الديار المقدسة الحجازية، وإنما قصدوهما أيضاً باعتبارهما مركزين ثقافيين أساسيين، لأن نصوصهم الرحلية، بالإضافة إلى جانبها الوصفي أو الإخباري، تضمنت كذلك مناظراتهم مع علماء مصر وتوثيقاً لشتى النقاشات التي زخرت بها المدينتان خلال مختلف الفترات التاريخية، الشيء الذي يجعل من هذه النصوص مصدراً مهماً للإطلالة على التاريخ الثقافي لمصر عموماً وللإسكندرية والقاهرة بشكل خاص.

إنّ القارئ للنصوص المتضمّنة بين دفتي هذا الكتاب، مفردة أو في سياقها النصي «سيصادف أنها نص واحد، فؤاده واحد بألسنة عدة، فيه من الجمال ما يجعله شعوراً شفافاً وأدباً رقيقاً وتاريخاً للثقافي وسجلاً للتاريخي والجغرافي والإثنوغرافي.

المغاربة في مصر

حظيت دراسة الجاليات والأقليات والطوائف في مصر إبان العصر العثماني بنوع من الاهتمام المتزايد بهدف دراسة البناء الداخلي للمجتمع المصري، إلا أنّ الطائفة المغربية كانت أقل الطوائف حظاً من الدراسة. هذا الهاجس هو الذي حدا بأستاذ التاريخ الدكتور حسام محمد عبد المعطي لوضع مؤلفه «المغاربة في مصر خلال القرن الثامن عشر» (منشورات مكتبة الإسكندرية، 2013)، مركزاً فيه بالأساس على دور العائلات المغربية في الاقتصاد المصري.

وهو دور ينحي جانباً مفهوم العائلة في حد ذاتها، ويسلط الاهتمام على النظر إليها باعتبارها خلية اجتماعية متحركة، فجاءت دراسة الدكتور حسام محمد عبد المعطي ترجمة لعائلات النخبة التجارية المغربية ودورها في الاقتصاد المصري، والمدى الجغرافي الذي اتخذته معاملاتهم التجارية بمختلف أنواعها والرخاء الاقتصادي الذي تمتعوا به وأسبابه.

وحسب صاحب الكتاب «إن اختيار التجار المغاربة كهدف للدراسة يعود إلى أنّ الطائفة المغربية في مصر كانت أكبر طائفة إسلامية عربية وافدة إلى مصر خلال العصر العثماني، كما أنّ العائلات المغربية لم تنتشر في مصر وحدها، بل كانت لها فروع في العديد من أنحاء العالم الإسلامي إبان هذه الحقبة، مما أسهم في تفعيل دور هذه العائلات في التجارة



الخارجية عن طريق الشبكات التجارية التي ربطت بينها».

تكمن جِدّة مؤلف الدكتور حسام محمد عبد المعطي في منهجه البحثي التوليفي بين السرد التاريخي للأحداث، وبين تحليل المعلومات والبيانات ومقارنة المساهمة الاقتصادية للعائلات المغربية بمساهمة عائلات أخرى شامية أو تركية أو مصرية من أجل فهم الآليات والظروف والحيثيات الاجتماعية والسياسية التي تتحكم في صعود الطوائف والبيوت أو انهيارها.

محفوظ في مرايا المغرب

شغل نجيب محفوظ مكانة معتبرة في مسار النقد الروائي المغربي، منذ بداياته الأولى مع دراسات محمد برادة وأحمد اليابوري وحسن المنيعي وغيرهم، كما شكّل موضوع عدد كبير من الدراسات والأطاريح الجامعية المغربية، كتلك التي أنجزها نقاد من الجيل الثالث والرابع مثل محمد أمنصور وعبد اللطيف محفوظ وعبد المالك أشهبون وغيرهم. بالقدر ذاته كان نجيب محفوظ ملهماً لعدد كبير من الروائيين ومؤرخي الأدب، ونذكر في هذا السياق أن رواية «المصري» لمحمد أنقار لم تكن سوى سيرة لتأثير نجيب محفوظ في مخيلة جيل بكامله من الكتاب المغاربة، تحولت معه عبقريته الإبداعية إلى سلطة هادية لحساسية روائية دمغت التعبير الروائي المغربي الحديث. لهذا كان من الطبيعي أن تمثل سلطة نجيب محفوظ الرمزية في الساحة الإبداعية والنقدية المغربية انشغالاً مركزياً لدى عدد كبير من الأصوات النقدية المغربية المعاصرة. وأحد تجليات هذا الانشغال كتاب «نجيب محفوظ والنقد المغربي» (منشورات المركز الثقافي المصري بالرباط، 2013)، الذي نسَّقته وقدمته الدكتورة الناقدة زهور كرام بمعية الدكتور محمد بركات المستشار الثقافي المصري. وهو مؤلف جماعي يحتفي بمئوية نجيب محفوظ بوصفه الجزء الأغر من تاريخ الثقافة العربية والحلقة الذهبية من مسيرة الرواية المعاصرة. احتفاء بطعم مغربي خالص لأن نجيب محفوظ مُلْك مشاع للعرب قاطبة.

بين ثنايا الكتاب يتساءل الناقد سعيد يقطين: «هل من نجيب عربي في القرن الحادي والعشرين؟»، مبرزاً خلفية المشروع الكتابي المحفوظي بين الإعلامي والفلسفي، مما وفّر له خبرة جمالية مزدوجة ومضاعفة، هدفها كتابة تاريخ مصر روائياً. وختم دراسته بعرض مجموعة من المميزات التي سيكون عليها نجيب محفوظ القرن الواحد والعشرين، ومن أبرزها «أن يكون مهندساً للكلمة، منخرطاً في قضايا الناس، وابناً شرعياً للوسائط الجديدة».

أما مقاربة عبد اللطيف محفوظ المعنونة بـ «التاريخي والواقعي وبناء المعنى في الرواية» فتطرقت لانخراط أعمال صاحب «ثلاثية القاهرة» في ما يسميه هيغل بـ «التاريخ الوثيقة»، مبرزاً أن هذا المفهوم «شكّل منطلق إبداعاته، دون أن يسقط في الوصف التاريخي الذي لا يمكن أن يفيد المؤرخ، في حين يستثمره الروائي ليكون جواباً تخييلياً تفرضه الوضعية عن مخاضات الواقع واشتباكاته».

الدكتور رشيد بنحدو يطرح سؤالاً آخر هو: «كيف قرأت نجيب محفوظ من غير أن أقرأه؟»، في كناية ساخرة وذكية عن ضرورة البحث عن نقد بديل يتجاوز النقود التي تتناول (محفوظ) بشكل معياري وجاهزية يتوجب تجاوزهما. أما عبد المالك أشهبون فقد تصدى في مقاربته المعنونة بـ «نجيب محفوظ من المحلية إلى العالمية» لكيفية انتقاء نجيب محفوظ عناوين رواياته ولإواليات التصوير الفني في متنه الحكائي، موضحاً الصبغة المحلية والأصيلة لاختياراته للعتبات والموضوعات والفضاءات، وتركيزه على وصف القاهرة وأهلها، لدرجة «أن بمستطاعك أن تصيخ السمع بداخلها لصدى ثرثرة الناس فوق النيل».

ضم الكتاب أيضاً بين ثناياه دراسات أخرى قيّمة لكل من النقاد مصطفى يعلى، وعبد الحميد عقار، ونور الدين محقق، وحسن المودن، وعبد العالي بوطيب، وعبد الرحمن تمارة.

ردّ الجميل بألف عنوان

وعلى هامش معرض الإسكندرية الدولي للكتاب أهدت وزارة الثقافة المغربية ما يزيد على 1000 عنوان من المطبوعات والكتب العلمية والأدبية والتاريخية لمكتبة الإسكندرية، ومن أبرز هذه العناوين المهداة «تاريخ النقود الإسلامية وموزاينها» لدنيال أوسطاش، و«مقدمة الفتح في تاريخ رباط الفتح» لأبي عبدالله محمد بوجندار، ويتناول تاريخ مدينة الرباط وآثارها وشوارعها، و«الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى» لأحمد بن خالد الناصري، و«دليل مخطوطات الخزانات الحبسية»، و«تاريخ الأوقاف الإسلامية بالمغرب في عصر السعديين» لمصطفى بنعلة.

كما شملت الإهداءات أيضاً كتباً أدبية وفلسفية ومؤلفات عن (الإسلام السياسي) منها «إشكالية تاريخية النص الديني من الخطاب الحداثي العربي والمعاصر»، و«الحركة السلفية في المغرب العربي» و«الإسلاميون وحكم الدولة الحديثة».

ومن دون شك إن هذه المطبوعات سوف تثري مقتنيات المكتبة، وتقدم خدمة للمهتمين بالتراث الثقافي والنتاج العلمي المغربي، حيث كانت الإسكندرية من أهم قواعد الثقافة المغربية منذ فترة مبكرة من العصر الإسلامي بوفود مئات من طلاب العلم المغاربة وحجاج البيت الحرام الذين استقر بعضهم في المدينة، وصارت لهم فيها أحياء منها «حارة المغاربة» و«المدينة التركية القديمة» التي ازدانت بعمارات المغاربة من مساجد ووكالات تجارية.

الكتابة في الزمن الصعب

شيرين أبو النجا

يمكن للقارئ المحترف أن يدرك استحالة الكتابة التخييلية عما يحدث في سورية الآن، ليس فقط لأن الوضع أصبح معقداً أكثر من أي وقت مضى، وليس فقط بسبب وجود حقيقة واحدة أكيدة لا يختلف عليها اثنان وهي الموت الذي يحصد الأرواح كل ساعة، لكن أيضاً بسبب الوضع الأمني الذي يطال بطشه كل سرد مختلف وكل صوت يرفض أن يكون جزءاً من كورس احترفته وسائل الإعلام. في سورية عليك أن تكون مع أو ضد وفقط. كما أن الكتابة عن اللحظة الراهنة لا تبدو ممكنة الآن أدبياً أو فنياً، فالدم بلون الأرجوان يصبغ النفوس والشوارع ولا تزال رائحته تفوح من كل شبر في سورية، يبدو المتاح هو إعادة كتابة وقراءة التاريخ- ولو كان قريباً- في محاولة لفهم الحاضر. وتاريخ سورية يحمل الكثير من الأرجوان، (ربما تحمله المنطقة العربية بأكملها)، لكن تبقى مأساة حلب (1980) ومجزرة حماة في فبراير/شباط 1982، وكأنها وقعت بالأمس القريب، فتبدو اللحظة الراهنة وكأنها امتداد لهذا الأمس. لم تفارق هذه الأحداث ذاكرة أهل سورية، ولم يكن الكاتب على استعداد لتجاهلها مطلقاً، فتناولها على سبيل المثال خالد خليفة في عمله الشهير «في مديح الكراهية»، وتناولتها منهل السراج في روايتها الثانية «عصي الدم»، وها هو



الكاتب نبيل سليمان يستعيد ملابساتها وإرهاصاتها في «مدائن الأرجوان»، أحدث أعماله التي صدرت مع مجلة دبي الثقافية.

تبدو مشكلة قارئ هذا العمل- وهو ما لاحظته من مطالعة بعض تعليقات المواقع الالكترونية- أنه يحاول التنقيب عن موقف الكاتب، ما إذا كان مع النظام و«ضد الإخوان» أم العكس. بهذه البساطة، وكأن تلك المآسي وقعت ببساطة، ويتناسى هذا القارئ المتصيد لموقف مسبق والمشحون بأحداث اللحظة الحاضرة، أن هذه المجازر لم تخلف الموت القابع في كل منزل فقط، بل أيضاً كانت المرتع الأول (ربما ليس الأول) لاحتقان طائفي تصعب إزالة آثاره على المدى الطويل. والحقيقة أن هذا هو موقف الكاتب لمن يفتش عنه، موقف ينبذ العنف والظلم والطائفية. يتضح هنا من الاختيار المبدئي للشخصيات، أو بالأحرى لرسم الشخصيات. فالعمل يعتمد على واصف ويزن، وهما أشقاء من الأب، ولكل منهما عالمه المتصل به من أصدقاء ومعارف وعائلة وجيران، وخبراته في المعاناة من نظام أمني قمعي، والأهم أن لكل منهما اختياراته السياسية. ففي حين مال يزن- وهو مدرس ثانوي- إلى التيار اليساري، اتجه واصف- وهو مدرس أيضاً، أو كان- إلى التيار الإسلامي. وكما تبدأ الرواية بلون الأرجوان (الذي يخرج من السلطعون) ويتحول إلى دم بمقتل الطبيب عبد الرحمن هلال صديق واصف ومعلمه، ثم الشيخ يوسف صارم، تنتهي بنفس اللون الذي ربما يكون قد خضب ابن فتكة المسؤول بأمن الدولة في دمشق، وما بينهما يتم اغتيال واصف.

يدور النصف الأول حول مفردات وعي واصف، الذي يصاب برصاصة مصادفة في اللاذقية، وتأتي رقدته في المستشفى كوسيلة تتيح للكاتب توضيح مدى تأثير الاغتيالات على نفسية واصف، مما يجعله يستعيد علاقته بعنان في أثناء تأدية فترة الجيش الإلزامي والحوارات الدائمة بينهما التي دفعت واصف إلى قراءة كتاب الشيخ سعيد حوي «جند الله ثقافة وأخلاقاً». والشيخ حوي هو

«مرشد التيار الجهادي». تعمل الصداقة بين عنان وواصف عملها بسبب الحوار المستمر، لكن الرواية لا توضح بالضبط ما إذا كان واصف قد انضم إلى مجموعة الشباب الذين يؤويهم أبو زيزفونة في شاليه واصف بساحة أوجاريت أم لا. كل ما يفهمه القارئ هو أن واصف قد تم اعتقاله مع الجميع، ولم يعد منهم أحد، لأن النظام قد قتلهم جميعاً. باختفاء واصف، أولاً داخل نفسه ثم في الشاليه وابتعاده الكامل عن زوجته وابنته، يتم إفساح المساحة ليزن الذي جاء هارباً من حلب، أو بالأحرى من جاره معين ابن فتكة- ضابط أمن الدولة- الذي كان يراقبه. في أثناء بحثه المحموم عن أخيه، يعمل الكاتب على استعراض حياة يزن، فمن ماركسي إلى بورجوازي كما يصف نفسه، ومن مدرس بحلب إلى مدرس باللاذقية، حيث تمتلك زوجته صفا مكتبة صغيرة. يبدو يزن وكأنه يحاول كبح جماح نفسه طوال الوقت، يفشل أحياناً وينجح أحياناً. فأخته شفق وأصدقاؤها- الذين كثيراً ما يأتون لزيارته في اللاذقية- منتمية لرابطة العمل الشيوعي. تتيح هذه الزيارات للكاتب أن يقدم حوارات أقل ما توصف به أنها «ملغومة». فهي حوارات تناقش تاريخ الحلقات اليسارية: تحالفاتها وإخفاقاتها، طموحاتها وإحباطاتها، ورؤيتها لمسألة الطائفية. في هذه الحوارات لا يخفي نبيل سليمان شيئاً ولا يسعى إلى تجميل ما شوهه الزمن، وهو ما فعله أيضاً في الحوارات المستمرة بين واصف وعنان في مسألة «أمة إسلامية واحدة ذات رسالة خالدة». في الحوارات على الجانبين، يتضح أن كل رؤية تتحول إلى سلطة تنسى الهدف الذي قامت لأجله، ولا يبقى في جعبتها سوى القتل والثأر والطائفية. إنها شهوة السلطة القادرة على صبغ المدائن بلون الدم.

يبدو واصف ويزن- على الرغم من اختلاف توجهاتهما الفكرية والأيديولوجية- غير قادرين على استيعاب المسألة برمتها، ما يجعل سلوكهما يتسم بالتردد وعدم الحسم، وربما انعدام الرغبة. وتلك الأخيرة هي السمة التي تُعلي من سرعة تورطهما في أحداث مصيرية، كأن يجد يزن نفسه مضطراً لتلبية دعوة افتتاح جمعية موالية للنظام، أو يضطر واصف بسبب الحرج إلى منح الشاليه الخاص به في أوجاريت لمجموعة أبو زيزفونة المناهضة للنظام. يعبر هذا السلوك المتردد في إرادته والمجبر عليها في الوقت ذاته، عن موقف فكري كامل مما يحدث في سورية، فكما أن واصف توجهت ميوله نحو التيار الإسلامي، إلا أنه ظل متردداً ومتحفظاً تجاه القتل، وكما توجه يزن نحو التيار اليساري إلا أنه ظل متحفظاً على الأخطاء الخطابية المشكلة للرؤية النهائية. يعمل هذا الموقف المتذبذب كالمعادل الموضوعي لكل اللبس الحادث إثر أحداث حماة وحلب، إنه اللبس الفكري- المشروع إنسانياً- تجاه الثأر المتبادل الذي لا ينتهي ولا يتوقف عند أي نقطة. تزداد حدة الترقب بوجود الحرب الأهلية اللبنانية في الخلفية، وتصاعدها في موجات لا تتوقف أيضاً، وهو ما يجعل المسألة الطائفية تحتل القلب من الرواية.

لا يغفل نبيل سليمان رسم شخصيات النساء بشكل يوازن تردد الرجال. إذ تبدو رمزية زوجة واصف، واثقة غير مترددة في إعلان موقف سواء تجاه الأحداث أو تجاه تهويمات زوجها. فهي تقرر الرحيل إلى بيت والدها غضباً من انفصال واصف الكامل عن الواقع، لكنها تقرر بالحسم نفسه أيضاً أن تغير من موقفها عندما تبدأ رحلة البحث المحموم عنه. وبالمثل تفعل صفا زوجة يزن، فتصرف اهتمامها كلياً عن نزوات زوجها مع النساء الأخريات، تعرف كيف تحمي نفسها وابنها، فتجيب عن الأسئلة بثقة في فرع الأمن، تقبل وترفض بأسلوب العارف، تصمت وتتواطأ عند الضرورة، ولا يتمكن يزن من مواصلة الحياة بدونها. تبدو كل زوجة (الحبيبة في الأصل) مثل العامود الذي ترتكز عليه حياة كل رجل. يؤثر هذا التوازن والثبات على حياة الرجال- تراكمياً وبعد حين- فيتمكن يزن من مواجهة الواقع وإعلان موقفه الرافض للقتل والإهانة والاستبداد (وهنا يبدأ الكاتب في سرد تاريخ الأفكار) مع طلابه، ويبدو أن واصف المعتقل (وربما كان قد اغتيل بالفعل في ذاك الوقت) يتأثر بإرادة زوجته في البحث عنه لبدء حياة جديدة فيكشف عن موته. تتطور الشخصيات في الوقت ذاته فتكتسب كافة التفاصيل التي تبدو في لحظة متشرذمة ومفككة، وحدة ومعنى.

«مدائن الأرجوان» لا تحكي عن الأحداث بقدر ما تحلل الجو النفسي والفكري السائد آنذاك، وهي بذلك رواية لا تتناول موقف السلطة، بل موقف المحكوم من السلطة. أي أنها رواية تعيد قراءة التاريخ من منظور مختلف تماماً. في هذه القراءة يكشف الكاتب عن التعددية الكامنة في التيارات المناهضة للسلطة، فهي تيارات مختلفة في التوجه الفكري، بل ومتصارعة أيضاً فيما بينها، وهو ما يربك القارئ أحياناً. لا يترك الكاتب وسيلة لإعادة كتابة التاريخ إلا واستخدمها، فهناك الكتب التي يقرأها واصف، الحوارات المتصلة بين عنان وواصف، والتي تمشي في إثر معمار مدينتي حلب واللاذقية، والتاريخ الشفوي الذي يقدمه الأثرم والد رمزية، والذاكرة الفردية لكل شخصية، والكتب التي يقرأ منها يزن لطلابه، وأخيراً اعترافات المعتقلين في أمن الدولة. إنه الكاتب الذي يحاول جاهداً الإمساك بتاريخ بلده، ذاك التاريخ الذي يتسرب من بين الأصابع، يبذل جهداً في محاولة لتحديد النقطة التي بدأ منها مرض الطائفية (ويعلن مسؤولية الاستعمار الفرنسي)، وبالرغم من كل هذا المجهود تصطبغ النهاية بلون الأرجوان. إنها الكتابة الصعبة، الكتابة المستحيلة، الكتابة التي تظن أنها أمسكت بالخيط ليعاود الإفلات مرة أخرى، تاريخ متشعب متعدد يحمل العديد من الطبقات، تاريخ ظل واصف يعاني منه ويجاهد ليصبح كاتباً، تاريخ يستعصي أحياناً على الكتابة فيضطر يزن إلى الرحيل من أجل الكتابة. بالمثل، ارتحل نبيل سليمان في الزمن لينجز الكتابة الصعبة في لحظة أصعب.

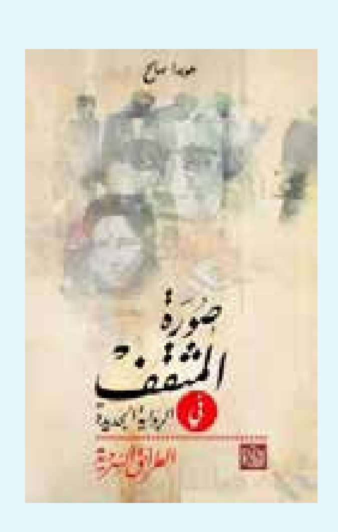
شخوص الرواية المصرية الجديدة

درجات الوعي

د. عبد الواحد التهامي العلمي

سعت الكاتبة الروائية المصرية هويدا صالح في كتابها «صورة المثقف في الرواية المصرية الجديدة» الصادر مؤخراً عن «دار رؤية» إلى تحليل صورة المثقف من خلال عشرة نماذج روائية تجريبية تنتمي لجيل التسعينيات، هي: «ورود سامّة لصقر»، لأحمد زغلول الشيطي، و«كلما رأيت بنتاً حلوة أقول يا سعاد»، لسعيد نوح، و«دكة خشبية تَسَعُ اثنين بالكاد»، لشحاتة العريان، و«قميص وردي فارغ»، لنورا أمين،و«هاجس الموت»، لعادل عصمت،و«الصقار»، لسمير غريب، و«فوق الحياة قليلاً»، لسيد الوكيل، و«أبناء الخطأ الرومانسي»، لياسر شعبان، و«الخوف يأكل الروح»، لمصطفى ذكري، و«الحب في المنفى»، لبهاء طاهر.

بُني الكتاب على مقدمة ومدخل وثمانية فصول. تطرقت في المقدمة إلى طبيعة الإشكال النقدي الذي تتناوله بالتحليل وهو ما اصطلحت عليه بـ«الصور الروائية» التي شكل بها الروائيون أنماط المثقفين. وفي المدخل تطرقت إلى أنماط صور الشخصيات، كما تطرقت إلى أسباب اختيارها لروايات عقد التسعينيات التي أرجعتها إلى التغييرات التي حدثت في الرواية الجديدة من حيث الشكل والمضمون، وعزت ذلك إلى عدة أسباب منها: سقوط الأيديولوجيات الكبرى، والتقدم الكبير في مجال الإعلام، وظهور عصر الصورة، كما أرجعتها إلى التحول في مفهوم المثقف.



في الفصل الأول حاولت الباحثة استقصاء مفهوم المثقف في الدراسات الغربية. وفي الفصل الثاني، عرضت آراء مجموعة من المفكرين العرب لمفهوم المثقف ورسالته. وفي الفصل الثالث تناولت أنماط المثقفين في الرواية المصرية، كالمثقف المساير أو المؤيد للسلطة، والمثقف الملتزم (العضوي)، والمثقف المتمرد (الفوضوي - العدمي - الساخر)، إضافة إلى المثقف الناقد الذي يتمتع بالعقل النقدي، أو المثقف التبريري، وهو مثقف سلبي يقبل كل الأوضاع الاجتماعية والثقافية في مجتمعه، أو المثقف الداعية، وهو المثقف الذي يملك مشروعاً فكرياً، وتكون له القدرة على تغيير البنية الثقافية لمجتمع ما.

تطرقت بعد ذلك إلى موضوع تمثلات المثقف في السرد الجديد، وإلى سمات الرواية الجديدة التي تميزها عن الرواية التقليدية. ومن الفصل الرابع حتى الفصل الثامن تناولت الدراسة التقنيات الروائية، وصورة المثقف في النصوص الروائية .

اعتمدت الباحثة في اختيارها للنماذج الروائية معيارين: الأول معيار التجريب الروائي، والثاني معيار تمثيلها للمثقف. ولما كان عنوان أطروحة الكتاب يتألف من مكونين: «الرواية المصرية» الجديدة، وصورة المثقف، فإن منهج الكتاب تراوح بين تحليل تقنيات نماذج من الرواية الجديدة، وبين تحليل صورة المثقف؛ فالباحثة انتهجت خطة الفصل بين هذين المكونين في تحليلها للنصوص، إذ عمدت في جزء من هنا التحليل إلى إظهار التقنيات المعتمدة في الروايات، وفي الجزء الآخر عمدت إلى تحليل صورة المثقف وتجلياتها في هذه النصوص. وكأن «صورة المثقف» مكون مستقل بذاته يمكن دراسته منعزلاً عن التقنيات التي صيغ بها في تلك النصوص. وبناء عليه تحدد مصطلح الصورة المسند إلى «المثقف» في تصور الباحثة بوصفه مقابلاً للصنف أو النمط بمدلوليهما الاجتماعي والسياسي لا بمدلوليهما الجمالي المستمدين من طبيعة النصوص الروائية.

ولاستجلاء تقنيات التجريب في الرواية المصرية الجديدة، وقفت الدراسة على مجموعة من التقنيات التي وظفها الروائيون، كسمة «تعدد الأصوات»، التي ميزت عديداً من الروايات، حيث تقوم على أصوات متعددة: صوت المؤلف نفسه، وصوت المؤلف الضمني، وصوت الراوي العارف بكل شيء، وأصوات الشخصيات التي تتحدث بأصواتها الخاصة، ومن خلالها نتعرف على مستواها الاجتماعي والثقافي والسياسي، وسمة «تكسير خطية الزمن»، حيث يصبح الزمن دائرياً كما

في رواية «ورود سامة لصقر» لأحمد زغلول الشيطي، إذ تكون فيه بداية الأحداث هي نهايتها، «فلم يقدم لنا زمناً سردياً ينمو حسب الأحداث بشكل رأسي، بل قدم لنا زمناً دائرياً؛ لحظة موت صقر بداية الزمن الذي بدأ السرد بها، ولحظة موت صقر هي نهاية الزمن الذي ختم بها السرد، زمن دائري يبدأ وينتهي عند النقطة نفسها. وسمة «الفلاش باك» التي تمكن الروائي من اللعب بالزمان عن طريق القفز بالسرد إلى الزمن الماضي، وسمة «اليوميات والاعترافات» كما في رواية «كلما رأيت بنتاً حلوة أقول يا سعاد». وهناك أيضاً نزوع هذه الروايات إلى استخدام تقنية «توليد الحكايات»، حيث يقوم الكاتب بتوليد الحكايات مستفيداً من طرائق الحكي في قصص «ألف ليلة وليلة». كما تلجأ هذه الروايات إلى «تقنية المزج بين السرد والحوار»، حيث ينتقل الكاتب بين هذه المستويات بكل بساطة وتلقائية. وقد استخدمت هذه الروايات أيضاً «المونولوج الداخلي»؛ وهي تقنية توخى منها الكتاب إبراز معاناة المثقف، وسخطه على وضعه، ورفضه للمجتمع، وانكفائه على الذات، وفوضويته وعبثه من دون منطق كما يتجلى ذلك في رواية «هاجس الموت» لعادل عصمت.

ومن السمات الأخرى في هذه الروايات استخدامها «التناص» كما في رواية «كلما رأيت بنتاً حلوة أقول يا سعاد»، لسعيد نوح، إذ حاور الكاتب رواية «جسر سان لويس» لثورنتون وايلدر، أو التناص مع قصة فرعونية: قصة «باتا وأنوب»، وهي تقنية ساهمت في إبراز صورة المثقف المأزوم الذي فقد دوره، أو التناص في رواية «الصقار» لسمير غريب مع أعمال روائية عربية وغربية كرواية «الطوق والأسورة» ليحيى الطاهر عبد الله، ومع رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، ومع رواية «مائة عام من العزلة» لجابرييل جارسيا ماركيز، أو التناص مع مقتطفات من رواية «أنا كارنينا» لتولستوي، أو مع نصوص شعرية أومع أغنيات لأم كلثوم وشادية في رواية «الحب في المنفى» لبهاء طاهر.

ومن السمات التجريبية الأخرى التي تطرقت إليها الباحثة «تقنية الاختلاف في مستوى اللغة»، حيث نجد التباين واضحاً بين لغة الشخصيات؛ فكل شخصية تتحدث بلغتها الخاصة التي تتراوح بين اللغة العامية ، وبين لغة سعاد الشعرية.

وقد تعمد هذه الروايات أيضاً إلى استخدام تقنية «مناقشة الخطابات المعرفية المختلفة»؛ كمناقشة الكاتب لدور المثقف السلبي الذي أصبح مزيفاً وغير حقيقي، وهو نموذج مثقف فترة التسعينيات الذي انغمس في الحشيش والمخدرات، كما تجلى في رواية «دكة خشبية تسع اثنين بالكاد» لشحاتة العريان، وكمناقشة الخطاب الديني ونظرة المثقفين له، في رواية «أبناء الخطأ الرومانسي» لياسر شعبان، حيث يناقش الكاتب قضية تكفير الأصوليين لبعض الكتّاب والمفكرين، أو يناقش مخاوفه بسبب تأزم الأوضاع من الناحية الاجتماعية والسياسية والدينية، وتعرّض المثقفين للإهانة والقهر والمحن والنفي.

كما تتسم هذه الروايات باستخدام تقنية «الإيهام بالسير الذاتية» التي تتجلى في تنوع الضمائر، «ولعبة ضمير المخاطب من الألعاب السردية التي تستخدم للإيهام بالسير الذاتية، وهي سمة من سمات الكتابة الجديدة، حيث يتماهى صوت المؤلف مع صوت البطل المتخيل، وكأن ضمير المخاطب «أحد تجليات الذات».

وتعد «المحاكاة الساخرة» شكلاً فنياً لجأت إليه الروايات التجريبية في نقدها الأوضاع والأفكار التي تهدد المجتمع، كما نجد في رواية سيد الوكيل «فوق الحياة قليلاً».

إن الخطاب النقدي في هذا الكتاب، يؤسس لدعوة ضمنية إلى نقد يخاطب عموم قراء الرواية مهما اختلفت الحقول المعرفية التي ينتمون إليها؛ إنه خطاب لا ينتهك حرمة جمالية الأدب، لكنه لا يتورط في تشييء الأعمال الأدبية أو تحولها إلى خطابات ثقافية تتنكر لهويتها الجمالية.

قصص خفيفة



مرة أخرى يجمع الكاتب الشاب محمد الفخراني العالم والحكايات في مجموعته الجديدة «قصص تلعب مع العالم» ليشكل أسطورة تخضع فيها الأشياء لمنطقه هو.. منطق اللعب فقط.. الرغبة في الانفلات، والغرق في فوضى الخفة والتحرر.

المجموعة صدرت حديثاً عن دار ميريت، وحصلت على جائزة يوسف إدريس عن المجلس الأعلى للثقافة.

تبدأ المجموعة بتصدير يبدو كثيمة لعالمها الممتد عبر الصفحات.. لا شيء أجمل من أن تلعب مع العالم.

وهي تطرح بتلقائية وخبث تساؤلاً مربكاً أيهما عالم وأيهما لعبة؟ وعلينا (داخل هذا المتن) القصصي أن نبحث عن إجابة وأن نمر في رحلة البحث عنها على البيت الذي يسكنه «نور وظلام» في حجرة مشتركة، حيث يمكن للحزن أن يسكن هناك لبعض الوقت.

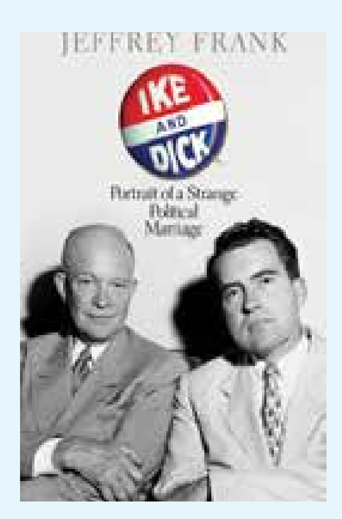
«قصص تلعب مع العالم» تبدو كقطعة كبيرة من الدانتيلا البيضاء الشفافة التي تغطي جسد الجمال، وتلفه جيداً، وتبقى حيث تمدنا طوال الوقت بالسحر والعذوبة وتعويذة أبدية يختتم بها المجموعة قائلاً «يلعبون جميعاً إلى ما يبدو أنه ما لا نهاية وضحكاتهم تطير بينهم وتمتزج بلعبهم».

زواج سياسي غريب

جو سكاربورو
ترجمة: إبراهيم محمد إبراهيم

يُروى عن نائب فرانكلين روزفيلت أنه قال: إن كون المرء رقم 2 يعني كونه لا شيء. وقد يكون نائب الرئيس دويت أيزينهاور فكر ملياً في هذا التقييم بعد قضاء ثماني سنوات تحت رئاسة أحد أبطال الحرب الذي كان يخفي تحت ابتسامته البراقة الدافئة روح سياسي تميل إلى إجراء الحسابات. في هذا الكتاب يفحص جيفري فرانك، الذي عمل محرراً في النيو يوركر والواشنطن بوست، الكيفية التي جعلت بها طبيعة «ايك» أيزينهاور الباردة وأسلوبه في الإدارة بشكل متجرد ريتشارد نيكسون يشعر بانعدام الأمن والمرارة خلال ما تبقى من حياته السياسية.

ربما تكون هذه العلاقة هي أوثق العلاقات السياسية، غير أنها لم تنته نهاية سعيدة. لقد تحدى نائب الرئيس توماس جيفرسون (الرئيس الثالث للولايات المتحدة 1743 - 1826) الرئيس جون آدامز (الرئيس الثاني 1735 - 1826) من أجل أعلى منصب أثناء الحملة الشعواء في عام 1800. والرئيس أندرو جاكسون (الرئيس السابع 1767 - 1845) عاودته فكرة إعدام نائب الرئيس جون سي كالهون. وفي الحقبة الحديثة، كان ليندون جونسون يغلي غضباً من إهانات حقيقية أو متوهمة لحقته أثناء الألف يوم التي قضاها جون كينيدي في الحكم، ثم استدار وأذل نائب رئيسه هيوبرت همفري. بل إن ديك تشيني وجورج دبليو بوش قد اختلفا عند نهاية فترتيهما المضطربتين. ولكن ربما كانت



أكثر علاقات الزواج السياسي تعثراً في التاريخ هي تلك التي قامت بين حالتي كتاب جيفري فرانك الذي راعى في كتابته أشد ما أمكن من دقة «ايك وديك» أي (أيزينهاور وريتشارد نيكسون).

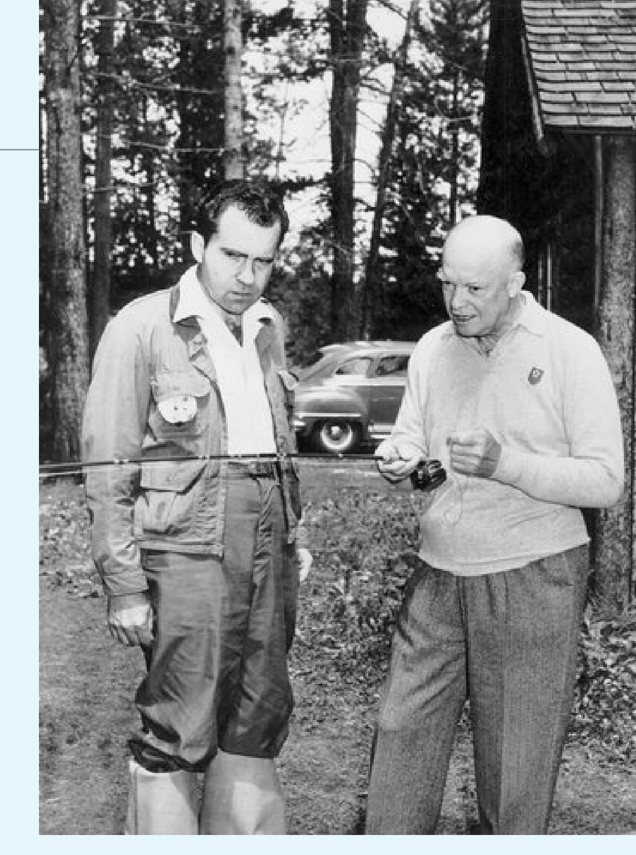
إن كتاب «ايك وديك» سرد سياسي أخاذ، يجوس بالقارئ بمهارة خلال التطور الملتوي لعلاقة غريبة كان من شأنها أن تساعد على تشكيل برنامج عمل أميركا خارجياً وداخلياً لفترة طويلة من القرن العشرين. لقد التقى طريقا الرجلان أول ما التقيا عام 1952 حين وضع مستشارو أيزينهاور ريتشارد نيكسون كمرشح محتمل مع أيزينهاور. (حين طلب من أيزينهاور بعد ذلك أن يفسر هذا الاختيار قال بعدم اهتمام، لقد «كان اسمه على القائمة») ولكن ما أن تم اختياره، حتى وجد أيزينهاور نفسه مقيداً بسياسي كثير الشجار، كانت عدوانيته أثناء الحملة الانتخابية تسبب له الإحراج على الرغم من أنه استفاد من تكتيكاته الخشنة.

فأيزينهاور الذي تأكد إرثه عن طريق انتصاره في الحرب العالمية الثانية، كان يحمل ازدراء هادئاً للطموحين من السياسيين أمثال نيكسون، ويفضل بدلاً منهم قادة أعمال عصاميين مستقرين ذوي نفوذ. ذلك أنه أثناء حياته العامة، لم يكن مجرد عضو في النادي، بل كان هو النادي، سواء أثناء دراسته العسكرية أو حين كان يلعب البريدج في كامب ديفيد مع أقوى رجال البلاد. أما نيكسون الحانق، فعلى النقيض من ذلك، كان في معركة دائمة مع مؤسسة في الساحل الشرقي لم يكن لها أن تتقبله تقبلاً تاماً. ولكن كما يبين الكتاب بوضوح، لم يؤلمه شيء مكتوب في النيويورك تايمز أو كاريكاتير مرسوم في هيربلوك بقدر ما آلمه الرفض الذي واجهه مراراً من جانب رئيسه.

ففي أثناء الحملة الرئاسية في عام 1952 وبعد أن نشرت الصحف تقارير عن تمويل سري لنيكسون، جعل أيزينهاور حاكم نيويورك توماس ديوي يشيع أنه يريد حذف نيكسون من التذكرة الانتخابية. وقال نيكسون بعد ذلك إن هذه الحادثة «تركت ندباً عميقاً لم يندمل أبداً». وبعد ذلك بأربع سنوات، فكر أيزينهاور مرة أخرى في التخلص من نيكسون، ونجا نائب الرئيس مرة أخرى، من هذه التجربة الأقرب إلى الموت السياسي، لكنه أسماها «فترة أخرى مؤلمة من عدم الحسم». أما الجرح الأكثر عمقاً، الذي أحدثه أيزينهاور، فقد كان أثناء حملة نيكسون القاسية عام 1960 في مواجهة كينيدي، حين طلب من الرئيس المسن أن يذكر موقفاً سياسياً كان لنيكسون أثر فيه أثناء السنوات الثماني الماضية. فكانت إجابة أيزينهاور الباردة: «إذا أعطيتموني أسبوعاً قد أفكر في موقف».

لقد تركت هذه الأشياء علامة دائمة. إذ يكتب فرانك «لم يكن نيكسون متأكداً أبداً من رأي أيزينهاور فيه، غير أن ذلك ظل يلازمه، وظل سعيه القلق من أجل حسن رأي ايك من بين ثوابت حياة غير عادية».

فكان ما شعر به نيكسون من حزن



نابعاً من تأمله المؤلم في إهانات رئيسه العلنية له، شأنه في ذلك شأن لينون جونسون بعده.

يبدأ كتاب «ايك وديك» في اليوم الذي وصل فيه جنرال أيزنهاور إلى مانهاتن من أجل مهرجان إلقاء قصاصات الورق احتفالاً بانتصاره ضد ألمانيا هتلر. وكان الملازم الشاب في البحرية نيكسون يحاول التعرف على القائد العظيم من خلال القصاصات. وينتهي الكتاب بعد ذلك بربع قرن داخل مكتب نيكسون البيضاوي، وهو ينتحب بسبب وفاة ايك، مدركاً أنه لن يحصل مطلقاً على القبول الذي طالما تاق إليه. وبمرور الوقت، اختلق نيكسون مشهد فراش الموت الأسطوري الذي يرفع فيه الجنرال المحتضر يده اليمنى ببطء في تحية أخيرة لنائبه القدير.

أثناء ذلك كله، تحكم نيكسون في طموحه الشديد، وظل الجندي الوفي في محاولة مستمرة منه كي يثبت قيمته، مع السعي للحصول على ثقة أيزينهاور. أثناء ذلك، أعاد تعريف منصب نائب الرئيس في الحقبة الحديثة.

تخبر قصة فرعية ما يرويه فرانك عن دور نيكسون في دفع الإدارة في ما يتعلق بقضية الحقوق المدنية. ذلك أن نيكسون الذي طالما انتقد على أنه واضع «الاستراتيجية الجنوبية» التي تفوح منها رائحة العنصرية، والتي تخص الحزب الجمهوري، يظهره فرانك على أنه مدافع عنيد عن قانون الحقوق المدنية لعام 1957، كما أنه حليف موثوق به لمارتن لوثر كينج الابن وجاكي روبينسون. إذ كتب روبينسون لنيكسون بعد تمرير القانون قائلاً «لن ننسى أنا والكثيرون غيري أبداً المعركة التي خضتها وما ترمز إليه». أما كينج، فكان أكثر إطراء، في التعبير عن مدى «عرفان أصحاب النوايا الحسنة لك على جهدك الدؤوب وشجاعتك التي لا تكل لجعل مشروع الحقوق المدنية واقعاً».

لقد اغضب دعم نيكسون لقضية كينج المحافظين الجنوبيين وزاد من الفجوة بين نائب الرئيس ورئيسه الناقم، بل إن لينون جونسون الذي كان آنذاك زعيم الأغلبية، هاجمه بسبب زعامته «لحملة دعائية منسقة» تأييداً لمشروع تصويت أقوى للحقوق المدنية. وعلى الرغم من هذه المعاملة السيئة، جادل نيكسون بأن الجمهوريين يجب أن يظلوا حزب لينكولن في ما يتعلق بالحقوق المدنية.

وبسبب معارضة أيزينهاور، تنازل الجمهوريون عن القضية لجونسون من الحزب الديموقراطي، مما أفقدهم الصوت الإفريقي الأميركي على مدى الخمسين سنة التالية على الأقل.

نيويورك تايمز 17 فبراير/شباط 2013

تحت ضوء ساطع



عن المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، صدرت مؤخراً رواية «رحلة الضباع»، للروائية «سهير المصادفة».

«جمال إبراهيم» مصحح لغوي بجريدة خاصة، يشارك أحياناً في بعض التحقيقات بها، يعثر في سلة المهملات بمطبخ بيت الزوجية، على ورقة تم تمزيقها إلى أجزاء متناهية الصغر، فيجمعها، ويلصقها ثانية بعضها ببعض، ليكتشف أن «نرمين» زوجته، قد كتبت بخطها المنمق مقطعاً إيروتيكياً. لا يكون متأكداً إن كان من تأليفها، أم أنها نقلته من أحد كتب التراث.

يقوم الزوج بتركيب كاميرات مراقبة دقيقة، ليراقب زوجته من شاشة اللاب توب، أثناء وجوده بعمله، فيكتشف امرأة غير التي يعتقدها، فهو وإن كان قد أرغمها على ارتداء النقاب، ومنعها عن العمل، والخروج من البيت، هي خريجة الجامعة، الذكية، إلا أنها قد صنعت لنفسها عالمها الخاص، وكان اكتشافه الأهم هو رواية تكتبها.

خلال مراقبة «جمال» لزوجته ومخطوط روايتها، نرى روحه المرتبكة، في مقابل روحها الواثقة، وهي تتحرك بهدوء داخل عالم البيت الصغير، الذي حدده لها كما يتوهم، لكنها في الوقت نفسه، ومثلما سيكتشف، تدرك العالم الكبير خارج البيت أفضل مما يدرك، وتتواصل معه بأكثر مما يتوقع.

لماذا لم تكتب «حياة» روايتها ؟

شعيب حليفي

الرواية هي ذلك الساحر في دائرة الأجناس الأدبية، وقد ظلت لقرون متخفية في أثواب تعبيرات كثيرة، وحينما أصبح هذا الساحر معلوماً تحت اسم واحد ومئات الألقاب، عاد إلى كل ثيابه وأقنعته وألاعيبه مُجَدِّداً ومبدعاً، سحره في أشكاله ولغاته وما يجود به من مواضيع، يخرجها من خياله الذي يقف، دائماً، على الحافّات الخطرة لما نفكر فيه ونحياه.

وسحر الرواية العربية، ومن بينها المغربية، أنها تبحث عن الممكن والمحتمل الذي بينه وبين ما نرى شعرةٍ لا تكاد ترى. وفي هذا السياق، تطرح الرواية المغربية على قارئها، في كل لحظة، أسئلة مرتبطة بالذات والتاريخ والمجتمع، وهو أفق تشترك فيه غالبية النصوص المميزة، والتي لفتت أنظار القراء والنقاد. لكن لكل نص هويته في تشكيل النسيج الجمالي للقول السردي، يُثري الكتابة باعتبارها حقلاً مشتركاً لترعرع التخييل والبناءات المعرفية.

وتأتي رواية «أنثى الليل» للروائي المغربي مراد يوسفي (1)، لتضع مجرى نهرياً من التخييل الذي يضفر الذاتي بالمجتمعي، بعيداً عن ثقل التاريخ ومراوغاته، منحازاً إلى «تواريخ» شخصية ومنسية ومعزولة أو منبوذة يقرأها، مُقلباً وفاركاً في تفاصيلها.



إن الراهن اليومي واعترافات شخصيات الرواية الذين أذنب هذا العالم الكبير والتاريخ الرسمي أيضاً، في حقهم، وقد تحولوا من بشر بمشاعر سوية إلى سلع سريعة الاستهلاك والعطب، لم يتبق منها سوى آثار اثني عشر فصلاً تروي تجاربهم بين صوت الراوي وأصوات نفوس الآخرين المنتشلة من قاع المجتمع.

الرواية وإن كانت توسع من خريطة أمكنتها بين طنجة وتطوان وسلا، فذلك لكي تجعل من مكان واحد نقطة الحفر والحكي في بعد يجعل منه مادة وصورة لما جرى ويجري، إنه حي الضباب الذي يتدثر بتأوهات حارقة سريعة، أو حي الأمل (دوار الضباب)، وهو يخفي ركاماً متلاشياً من اليأس الرخيص، أسماء لنقطة واحدة بمدينة تيفلت استطاعت أن تمنح الروائي المغربي مراد يوسفي فرصة كتابة روايته الأولى مستلهماً فضاءً قريباً منه، يبحث عن تطهيره بالكتابة عبر التغلغل في عقل ووجدان شخصيات تأثمت، ثم تعترف بأن ما عاشته في حياتها كان خطيئة ممتعة.

سرد مرآوي

يتحدث الروائي الإسباني خافيير مارياس javier marias (2) في نهاية مقالة طريفة له بعنوان «سبعة أسباب لعدم كتابة الروايات، وسبب واحد لكتابتها»، أن الرواية تخول كاتبها تمضية جزء كبير من وقته في فسحة المتخيل، مما يتيح له العيش في مملكة ما يمكن أن يكون، وما لم يكن أبداً في تخوم الممكن، وما سيأتي.

إن الروائي الواقعي هو من يحيا في فضاء ما كان وما سيأتي، بينما لا يعكس الروائي الحقيقي الواقع، بل اللاواقع، ليس ما هو مستبعد الحدوث أو الخارق، وإنما ما كان ممكن الحدوث ولم يحدث، وما هو ممكن يكون ممكناً في أي زمن وفي أي مكان وإلى الأبد.

تستدعي رواية «أنثى الليل» الواقع واللاواقع، الممكن الحدوث والذي حدث ويحدث من عوالم الرذيلة من خلال شخصية المرأة، بعد فشل مؤسسة الزواج المباشر بالنسبة لـ «هنو»، أو غير المباشر بالنسبة لشخصية «حياة»، وما تولد عن ذلك من علاقات ظاهرها غير باطنها، سواء بالنسبة للباحثين عن المتعة في جسد «حياة» أو غيرها، أو في علاقة «حياة» بابنتها «زهرة» أو بحبيبها ثم زوجها وكل العابرين غير المعدودين، أو علاقة «هنو» بطليقها الفلاح، أو بفاطمة ابنتها بالتبني، أو علاقة أم فاطمة البيولوجية بأستاذها الذي غرر بها في علاقة غير شرعية «أثمرت» فاطمة... إنها علاقات آثمة ومدمرة، وليدة رغبات مسروقة.

والرواية في كل مسارها الحكائي تصور، في تفاصيل دقيقة ومتتالية، حيوات «حياة» ومن يحيط بها وهي تعيش تلك المتع المهربة والشاردة،

ضمن أزمنة ليلية خفية مثل جروح داخلية ما تفتأ تنضح اعترافاً وندماً بعدما كانت تفترش اللذة وتعتبرها منتهى الطلب. أما «هنو» التي قادت «حياة» إلى مجرى الرذيلة، فهي عاقر على المستوى البيولوجي، لم تستطع أن تنتج مرجعها منها، فاختارت أن تلد شخصيات تشبهها، بتبنيها فاطمة، والتي جاءت عن علاقة زنا بين تلميذة وأستاذها، ثم «حياة» وغيرها من السلع التي كانت وسيلة متعتها وعيشها.

تبدو الرواية وكأنها تأريخ وبحث أنتروبولوجي وحفري في سيرة القيم والأخلاق بدوار الضبابة، من خلال خطاب يتحدث إلى «حياة»، راوياً لها حياتها وحياة الأخريات، وداخل عملية السرد يتكفل بالتأويل والتأمل بتعاليق تكشف عن موقف «المجتمع»، قبل أن يعطيها الكلمة لتتمم أو تفسر، كما سيعطي لغيرها فرصاً للتحدث والتعبير عن لحظات في هذا الحي أو خارجه.

كما تحفل الرواية بمفاهيم كثيرة تعكس درجات وعي الشخصيات في لحظات تحول يفضي إلى الموت أو البحث المضني عن طريق الندم أو الاعتراف أو المصادفة. وعي مغلوط وشقي يستفيق فجأة ويتوب لأن الأمر يتعلق بصحوة قيم المجتمع والدين، ينقشع الضباب ليعود الأمل إلى الحياة من جديد، وهو ما تمثله شخصية «حياة» مدار كل هذا الحكي والاستدعاء ثم شخصية فاطمة التي «مالت ميلة واحدة عظيمة»، كما يروي السارد ذلك وهو متفاجئ وسعيد: «كانت ذات ليلة، كالعادة، وهي على موعد مع زبون يأتيها من مدينة أخرى، ليقضي معها ليلة ساخنة، وبالضبط كل نهاية أسبوع، فطالت العلاقة الزبونية، غير أن هذا الزبون وجد فيها أصالة النبع وصدق الكلمة، وأن ما هي عليه ليس من شيمها بتاتاً، كان يرى فيها، بالرغم من ذلك، إنسانة مكتملة العقل والجسد يقضي منها وطره كل حين بدافع الشهوة الكاوية في ربوع مملكة الجسد». (ص109. 110).

قادت هذه المصادفة القدرية إلى بروز فجائي لصورة وعي متحول عند فاطمة وهي تتزوج من أحمد الربيعي الذي كان يأتي لاقتناص المتعة فقط، وتسعد لكونها أخيراً وجدت زوجاً وبيتاً بعيداً عن حياة يقتلها التكرار والخوف.

بعد كل هذه التحولات، ستلتقي فاطمة بأمها البيولوجية وتموت مربيتها «هنو» لكن الراوي دائماً يأتي بحكايات حي الضباب على خلفية سيرة – محاورة «حياة» ومحيطها، إنه يحفر في ثلاثة أزمنة من حياتها، مختلفة ومتكاملة، حياتها بالبادية برفقة حبيبها علال العسكري، وحياتها مع زوجها عزور وابنتها زهرة، ثم الثالثة وهي العودة بصيغة أخرى إلى الزمن الأول لتستكمل الدائرة طوقها على «حياة» حينما عاد إليها «علال» حبيبها الأول في علاقة أعنف، أجهضت فيها حملاً، ولم تجهض لعبة التكرار.

تحمل رواية «أنثى الليل» بصمة الرواية الأولى باندفاع المؤلف إلى نقد العالم السفلي المدمن على الثأر من نفسه بما يعتقده انفلاتاً من قوانين مجتمع غير عادل، مجتمع طوقه الجهل وصراع القيم المفضية إلى تأويل آخر يفيد أن الرواية تصور اختلالات الوعي والهوية، وبالتالي حيوات البؤساء الذين يرفلون في متع واقعية خطرة هي في الأساس أقنعة بأصباغ كثيرة تخفي الحياة الأخرى المأمولة.

المؤلف في هذه الرواية يعيد الحياة للراوي المصلح وفوق الشبهات، المتحدث بضمير المجتمع النقي الطاهر، في مواجهة ضمير المجتمع السفلي العامر بالجهالة والخرافة والسحر وبيع المشاعر. هناك صراع واضح بين سؤالين: سؤال المجتمع بوجوهه المتعددة والمتناقضة، وسؤال الذات الحائرة بين العقل والوجدان من جهة وبين إكراهات أعراف الحق وأعراف النفاق من جهة أخرى، أعراف النهار / الوعي والواجهة بما يمكن أن تظهره، وأعراف الليل / اللاوعي، الباطن اللاهب العميق.. وفي كل هذا اشتباك خطابين وصورتين تتوسلان بنية أسلوبية واحدة تغلب عليها الفصحى، وهي تأتي حيناً تقريرية وحيناً آخر شاعرية تلين العنف، بين الوضوح والترميز.

«دخلت السجن عدة مرات، ألفت الأمر، وكأن طعمك الأكيد تدبير مكيدة لذاتك للذهاب إلى حيث لا حرية. تدفعين نفسك إكراهاً بإغماضة عينيك. أمر أشبه بمن يتجرع مر الدواء. لم يقوم فيك السجن كل اعوجاجاتك بقدر ما أبقاها وأكثر» ص92.

الرواية تتضمن عنفاً رمزياً على كل الشخصيات، خصوصاً الرجال الذين وردت صورهم سلبية: عزوز، علال العسكري، المدرس والد فاطمة، زوج هنو، الفقيه عبد الفتاح، والعميد شارون الذي قد يبدو «بطلاً» وصورة أخرى للراوي، وكلاهما لا أحد يعرف ماضيهما، لأن الرواية، وهي تخييل ماكر، سكتت عن ذلك عمداً.

أما النساء، فهن أسيرات حي الضباب، مآلهن الندم والسجن والعقم والموت، وحتى زهرة، وهي طالبة جامعية بلا مستقبل، لم يجد الراوي ما يرويه عنها سوى حواراتها العدمية مع والدتها. أما فاطمة فقد اعتبر الراوي أن زواجها جنوح إلى السلم رغم الصيغة «الرومانسية» التي تم بها هذا التحول. أما العجوز أم «حياة» فقد ماتت، وتخلص منها الراوي رغم رفضها لفعل ابنتها، بينما استحكمت العنوسة بصورة رقية رغم خلقها الظاهر.

حينما انتهيت من قراءة هذه الرواية، ألحت علي مجموعة من الأسئلة الفنية بالأساس، من بينها أن أهم شخصية تشكل مفتاح تأويل دلالات النص، شخصية الراوي، وتساءلت كثيراً: لماذا لم يترك «حياة» وعالمها تروي حكايتها بنفسها ولغتها، بل فرض لغته ورؤيته وتقييماته، وحجب ما حجب، ولم يتحدث إلا ليقول ما أراده هو،واختار لها فقرات فقط، في سياق مرتب له حكائياً، لا تكشف عن ذلك الحس المشتعل الخفي الذي عاشته وشعرت به في أكثر من حياة؟.

---

(1)- مراد يوسفي: أنثى الليل. الرباط مطبعة طوب بريس، المغرب 2012.

(2)- Javier marias ,sept raisons de ne pas écrire de romans ,et une seule de le faire. article traduit par jean – marie saint lu. dans revue la nouvelle revue franÇaise. janvier 2004.

101 سبب للإقلاع

دع الفيسبوك وابدأ الحياة

حسين محمود

كتاب طريف ظهر في إيطاليا وحقق نجاحاً كبيراً في جميع الأوساط، وهو بعنوان «101 سبب لترك الفيسبوك وبناء حياة طبيعية»، ومرفق به ملحق لوصفة «علاج الإدمان» من مواقع التواصل الاجتماعي. الكتاب من تأليف كارلو كونجا، وباولا لورديس، ومصنّف ضمن الكتب الفكاهية وتتصدره عبارة: «في كل مرة يبتسم، أو قل يضحك، فيها الإنسان، يضيف شيئاً ما إلى حياته القصيرة».

لكن محتوى الكتاب، رغم لغته الساخرة، في منتهى الجدية، فهو يورد معلومات على قدر كبير من الأهمية والخطورة حول مواقع التواصل الاجتماعي. طبقاً للكتاب على سبيل المثال يقضي الإيطالي المتوسط 9 ساعات ونصف الساعة يومياً على الفيسبوك، وعدد مستخدمي مواقع التواصل الاجتماعي قد تضاعف خلال سنة واحدة من 11 مليوناً إلى 20 مليوناً، وصاحب هذه الزيادة نقص كبير في الناتج القومي الإجمالي، ما يعني أن ساعات العمل قد ضاعت في الدردشة مع الأصدقاء والجيران.

الكتاب يتتبع نشأة مواقع التواصل الاجتماعي، وحاجة الإنسان الحديث إليها، ويعقد مقارنة طريفة بين الإنسان الحديث وإنسان الكهوف، ويراهما متساويين، يعانيان من الملل بسبب قلة العمل.

الوهم، هو ما يبيعه لنا الفيسبوك. الوهم هو تلك القوة التي يعطيها الفيسبوك لهؤلاء المستخدمين، ويشبهه الكتاب بأنه القنبلة الأقوى في تاريخ الإنسان، وهم أنك مختلف عن الآخرين، ومن ثم أفضل منهم، ووهم أنك لست وحيداً، ووهم أنك مسموع، ووهم أنك تنال ما تستحق من تقدير، ووهم أنك جدير بالاهتمام، ووهم أن العالم لا يستطيع الاستغناء عنك.

هذه القنبلة تنفجر في مستخدم الفيسبوك وتصيبه، وحتى تتخلص من هذا الإدمان لابد أن تجري اختباراً أو تحليلاً يشبه تحليل الدم حتى تستطيع تقدير حجم هذا الضرر.

والاختبار الذي صممه الكتاب يتكون من 11 سؤالاً من نوع الأسئلة متعددة الاختيارات، أ - ب - ج - د. وهي أسئلة طريفة، مثل: «فور أن تدخل إلى مكتبك. هل تسارع وأنت تلهث لفتح الفيسبوك وتتابع بشغف زائد التنبيهات التي وصلت إليك؟» و«إذا سألك زميل عن معاملة مدفونة في مكتبك وأنت متصل على الفيسبوك فكيف ترد؟».

وألطف هذه الأسئلة: «ماذا تفعل لو ظهر أمامك رئيسك فجأة وأنت تدردش على الفيسبوك؟» والإجابات التي يجب أن تختار منها هي:

أ- تحييه باليد الأخرى.

ب- تترك يداً صناعية قمت بتركيبها على وضع التحية في اليوم السابق.

ج- تقوم بتغيير صفحة الفيسبوك إلى صفحة ملف الورد الذي كنت قد أعددته للطوارئ.

بعد أداء الاختبار والوصول إلى خلاصة أنك مريض بالفيسبوك فعليك أن تعرف الأسباب الكثيرة، المئة سبب وسبب، التي تشجعك على الإقلاع عن هذه العادة الإدمانية. ويسرد الكتاب هذه الأسباب، وآخرها، أي السبب 101 أنك إن لم يكن يكفيك المائة سبب السابقة فلا حلّ عندنا لمشكلتك وعليك أن تتخلص من الكتاب وترميه إلى غير رجعة، وتواصل إدمانك الذي سوف يدمر حياتك، أما إذا كانت أسباباً كافية فيمكنك أن تكمل الكتاب حتى تصل إلى وصفة العلاج.

ومن هذه الأسباب نذكر عشرة أسباب ونترك الباقي لمن يريد الإطلاع على الكتاب: أول هذه الأسباب أن استخدام الفيسبوك سوف يفقدك وظيفتك وعملك، مع ما يترتب على ذلك من حرمانك من الفيسبوك نفسه، حيث يتطلب مالاً لشراء الكمبيوتر وإصلاحه والاشتراك في خدمة الإنترنت، أو مع المحمول وخدمات الإنترنت الخاصة به، وما إلى ذلك من مصروفات لن تستطيع توفيرها وأنت عاطل عن العمل، السبب الثاني هو أن أمرك سوف يفتضح، فالفيسبوك يفضح جميع العلاقات التي تتخيل أنها سرية ولكنها مرئية من الجميع، وخاصة من زملائك في العمل الذين قد يتخذون منك مسخرة وتصبح سيرتك على كل لسان، والسبب الثالث الذي يجعلك تترك الفيسبوك هو أنك قد تفقد القدرة على استخدام الكمبيوتر في العمل، فعندما يكتشف أمرك قد يصدر قرار بنقلك من أي منصب فيه استخدام لأجهزة الكمبيوتر، والسبب التالي يتعلق أيضاً بالكمبيوتر، لأن الاستخدام المبالغ فيه للفيسبوك والتطبيقات الكثيرة التي يعرضها عليك يومياً يجعل جهازك عرضة للهجوم الساحق من فيروسات لم تسمع عنها من قبل. بعد



ذلك تأتي الصداقة الفيسبوكية التي قد تجعلك تدفع ثمناً غالياً، فقد يطلب منك شخص ما الصداقة فتوافقه عليها، ثم يسألك عن رأيك في رئيسك في العمل، فتنكر له رأيك بصراحة، وتكون النتيجة الحتمية هو أن تفقد منصبك المريح وتنهب إلى وظيفة منهكة ومتعبة. ثم قد تلعب (فارم فيل) وأنت مقتنع بأنه سوف يساعدك في حياتك الوظيفية، بينما في الحقيقة سوف يؤذيك ذلك في العمل وخاصة إذا لعبت مع زملائك أو رؤسائك المتخفّين. وفي المعلومات التي تضعها لنفسك في الفيسبوك إن لم تكن حذراً في وضع ما يشير إلى شخصيتك الحقيقية فإن أول من سوف يتعرف عليك هو رئيسك في العمل الذي سوف يستغل أقرب خطأ تقع فيه لكي يوقع بك وينقلك إلى موقع آخر. هناك أيضاً خطر أن تفقد قدر الاحترام والمهابة التي كان مرؤوسوك يكنّونه لك، عندما تتحول لديهم من كائن مهيب غامض مغلق إلى كائن واقعي بائس، يعبّر عن آلامه ومعاناته ومشاكله النفسية والشخصية، أو يتورط في مغامرات تحطّ من قدره. آخر هذه الأسباب العشرة الأولى من قائمة الأسباب الطويلة هو أنك لن تستطيع اختلاق الأعذار لتبرر تأخرك عن الوصول إلى العمل في موعدك كل صباح، فالأعذار القديمة التي كنت تسوقها مثل وفاة جدك البالغ من العمر ثمانين عاماً، أو الخالة التي احترقت، لم تعد تنفع، لأن الحائط الخاص بك على الفيسبوك سوف يفضحك، كما سوف يفضحك رفاق السهرة الذين كانوا معك عندما ينشرون صورك معهم وأنت ترقص حتى الصباح، خاصة وأن الصور ترسل الآن فوراً من أجهزة المحمول على صفحة الفيسبوك.

وكما قد تلاحظ فإن هذه الأسباب العشرة الأولى تتعلق بتأثير الفيسبوك السلبي على مجال العمل فقط، والحقيقة أن المؤلِّفيْن قد قسّما في كتابهما، الذي ترجم إلى أكثر من لغة عالمية، وأصبح من الأكثر مبيعاً في الكتب الإلكترونية، هذه القائمة إلى فئات حسب المجال، فهناك أسباب تتعلق بالعمل، وهناك أسباب تتعلق بالصحة وخاصة الصحة العقلية، ومنها ما يتعلق بالجنس، وخاصة الانحراف أو على الأقل الأوهام الجنسية، ويحذّر الكتاب من أن كثيراً من شبكات الدعارة تستغل موقع التواصل الاجتماعي للترويج لبضاعتها، كما أن بعض منظمات البورنو تنشر فيها منتجاتها، ولديهم دائماً وسائل مراوغة للإيقاع بك وجرّك إليها. هناك أسباب تتعلق أيضاً باتصالك بالواقع، خاصة ما تفرضه مواقع التواصل الاجتماعي من تواصل افتراضي يلغي التواصل الواقعي، حتى تتحول علاقاتك بالآخرين إلى علاقات غير صحيحة وغير صحية. وهكذا نجد أيضاً أسباباً تتعلق بالثقافة، وبالسياسة والالتزام السياسي والاجتماعي، وكمكان للترويح عن النفس، وكبديل لكرسي الاعتراف، والتأثيرات الضارة على الحياة الأسرية لتفشي النميمة والشائعات، إلى جانب أخطار أخرى غير مصنفة ولا يمكن توقُّعها، أو حتى يمكن توقُّعها، ولا يمكن تفاديها.

الوصفة الطبية التي يضعها الكتاب للراغبين في التخلص من الإدمان تتمثل في أربع مراحل تنتهي بالشفاء التام. وتتمثل المرحلة الأولى في استعادة الوعي بأن الحياة بدون فيسبوك ليست فقط ممكنة، بل هي بالتأكيد حياة أفضل. ولإكمال استعادة الوعي حاول الإجابة عن عدة أسئلة تبدأ بسؤال مثل: ماذا جنيت على نحو ملموس وإيجابي من كثرة استخدام الفيسبوك؟ هل آلاف الصداقات التي عقدتها هي صداقات حقيقية؟ ما هو المعنى الحقيقي للصداقة؟ كم مرة كنت فيها محاطاً بمئات الأصدقاء وما زلت تحس بأنك وحيد معزول، لا أحد يفهمك؟ تخيل أن عمرك أصبح 80 عاماً وكل ما حفظته في يومياتك صور لقطط تعانق الفئران.. هل هذه هي النهاية البائسة التي تخطط لها؟ ماذا جنيت من كرامة عندما أخبرت الناس بما أكلته اليوم وما إذا كنت قد هضمته أم لا؟

وتتمثل المرحلة الثانية في الاستعادة التدريجية للوظائف الحيوية المفيدة وخاصة الوظائف الذهنية، وذلك من خلال أداء بعض التمارين العملية، مثل التأمُّل والتخيُّل، واكتشاف الصدمات التي تسبب لك فيها الفيسبوك، ثم تسترخي وتغمض عينيك وتردد: «لا يوجد فيسبوك.. لا يوجد فيسبوك..». المرحلة الثالثة هي الانتحار الرقمي. اقتل صورتك الرمزية وولد نفسك من جديد مثل طائر الفينيق من الرماد الافتراضي. بكل قوة وشجاعة اضغط على «حسابك» وقل بحسم: أنا لست حسابي.. أنا لست حسابي.. ثم واصل إجراءات إغلاق الحساب وفي خيالك صورتك لنفسك وأنت ترتدي ملابسك وتدخن سيجارتك وتأكل طعامك وتثور في وجه أعدائك.

أما المرحلة الرابعة والأخيرة والتي تخرج بعدها من غرفة الإنعاش فهي أن تبني شخصيتك بنفسك، فقد شفيت وأصبحت مؤهلاً لأن تعيش في عالم حقيقي. عليك الآن أن تسأل نفسك قليلاً من الأسئلة:

- من أنا؟

- ماذا أريد أن أفعل بحياتي؟

- ما معنى أن تكون حياً؟

ينتهي الكتاب بدعوة لها طرافتها، إذ يدعو القراء - إذا كانوا قد استفادوا من قراءة الكتاب - لأن يزوروا المؤلِّفيْن على صفحتهما على الفيسبوك واللتين تحملان عنوان: «ليسقط الفيسبوك!!».

لغة رافضة تتغنى بالعذاب

عبد اللطيف الوراري

لم يحدث، في تاريخ الشعر المغربي الحديث، أنّ شاعراً رائداً كان، قبل الإقدام على صدور ديوانٍ جديد له، قد استطلع آراء لفيف من أصدقائه شعراء ونقّاداً ومهتمّين بشعره، مثلما حدث للشاعر أحمد بنميمون وهو يتوجّه، في لحظة شفّافة، إليهم بما يشبه «نداء استغاثة»، مؤمّلاً فيهم أن يصارحوه ويقدّموا له جواباً شافياً وحافزاً عمّا يكون قد انتهى إليه أفق قصيدته الفنّي، وبالتالي هل يستمرّ في نحت تجربته المديدة أم يسكت عن الشعر في زمنٍ لا شعري؟ كنْتُ أحد هؤلاء الذين استطلع الشاعر رأيهم، ولكم كان الموقف بالنسبة لي مؤذياً في الصميم، إذ كيف لشاعرٍ يمتدّ عمر تجربته لسنوات طوال، ويعدّ واحداً من القلّة التي شرعت في تحديث القصيدة المغربية مبكراً، أن يقف هذا الموقف ويعانيه فكرياً وجمالياً، إلّا إذا عرف مضايق الشعر ووقف على حدود الكتابة وخطرها في آن.

ينقسم ديوانُ «تأتي بقبض الجمر» إلى متواليتين كبريين: الأولى بعنوان «حدائق السراب»، والثانية «تأتي بقبض الجمر»، وبينهما خيط ناظم يعكس أفق العمل الشعري ومغامرته الكتابية ككلّ.

في متوالية «حدائق السراب»، التي تشتمل على أربع وثلاثين قصيدة معظمها من النمط التفعيلي على بحور الخفيف والخبب والمتدارك والرمل والكامل والرجز والمتقارب باستثناء قصيدة «حيث تطير الأقدام» (ص31)



التي داخلت بين الوزن والنثر، تُطالعنا أنا الكتابة بصوتها الجهوري والشفّاف في آن. ورغم ما تستهلّ به العمل من نشيد الأمل إذ «لا يمنع جناحي الداء/ أو صخْرٌ يصدُّ النبع في الأعماق»، فإنّ ما يحيط بهذه الأنا في مسعاها الكتابيّ هو التيه/ المتاه الذي يتوالد ملفوظه الاستعاري والتيمي من شعورها الفاجع بأنّ «الحاضر لا يهجس عن فجْرٍ يومض»، وبأنّ الليل قد «وارى الأحبّة»، فتلهج بهذه الشذرة الممضّة والمومضة: «ووحدي خطوتي لا يُشركني فيها سواه» (ص8). مثل ذلك الملفوظ لا تقوله إلّا «لغة ضائعة» تبحث في مجاهيل الكتابة عمّا تستعيض به من فقدان، ومن خسارةٍ تحوّلتْ إلى ذكرى على الشفاه المتيبّسة من يَباس المكان، ومع ذلك، فهي لا تستكين ولا تستسلم، بل تبتكر بدائل لإنهاض الوعد بالحياة من ركام الذاكرة ورماد الأسئلة وبلاء الحاضر، انطلاقاً من شذرات أو تراتيل إشراقية ورؤياوية صارخة تلهمها

حكمة الحبّ والخسارة والتخطّي، التي تتجاوز وتستبصر.

أما في متوالية «تأتي بقبض الجمر» التي يتسمّى الديوان باسمها، وتضمّ ثماني قصائد مدوّرة على تفعيلة بحر الكامل، وكتبت في بحرِ التسعينيات من القرن العشرين، فإنّنا نجد الذات الشاعرة تهجر نبرة الاحتجاج لترتدي لبوس المعرفة في اجتراحها لأسئلة التاريخ والهوية والكينونة والإبداع، متجاوبة، في عبورها اللغة وفضاء الأيقوني والرمزي، مع ذوات أخرى لشعراء جايلوا الشاعر وقاسموهُ صداقة القصيدة وحداثتها وكشوفاتها الجديدة، من أمثال عبد الله راجع ومحمد الخمار الكنوني ومحمد الميموني وأحمد الجوماري. من ذات إلى ذات، ومن سؤال إلى سؤال، تنصهر المعرفة الشعرية بواجب الإصغاء لزمنها المفارق، وشهادتها على اختلالاته الإنسانية الجسيمة. وهكذا، تأتي أنا الأغنية- أنا الحلم- أنا الرؤيا بـ «قبض الجمر» الذي يرمز به إلى مفارقة الحاضر وتخطّيه بالسؤال، ممّا يصل الأنا بشهوة البدايات، فلا تكفّ عن أن تتوهّج، وأن تنبثق من رحم الحداد كما العنقاء من «طينٍ مضاء».

رغم ما يطفو على سطح الديوان من مخايل اليأس والعماء ومن آثار العصر المدمرة للواجب الإنساني واشتراطاته، إلّا أنّنا بصدد غنائيّة شفّافة طافحة بالحبّ والأمل المزمن، يضطلع فيها دال الإيقاع ببناء الذات وتنظيم معناها في عبورها اللغة والمكان والأيديولوجيا والتاريخ، ومن ثمّة لا ينفصل البناء الشعري عن إدماج الدال العروضي في تشييد الإيقاع في بعديه الصوتي والخطّي معاً. فإلى جانب الجملة الإيقاعية القصيرة والمتوسطة، يطوّر الشاعر عمل الإيقاع إلى جمل طويلة مدوّرة تدويراً كليّاً أو شبه كلّي حيث انتقل البناء الإيقاعي من السطر والمقطع إلى الكتلة، وصارت الجملة الشعرية تأخذ شكل هيئة استرسالية تستغرق جسد القصيدة، فتتداخل وقفاتها الثلاث (العروضية، التركيبية والدلالية) وتلتبس حدودها النصية بعضها ببعض.



أمجد ناصر

فن الأقلية

لم يكن هناك يوم عالمي للشعر حتى تقدم الشاعر المغربي المعروف محمد بنيس لـ «اليونسكو» بهذا الاقتراح الذي تم تبنيه من قبل هذه المنظمة الثقافية العالمية وصار يوم الحادي والعشرين من شهر آذار/مارس من كل عام يوماً عالمياً للشعر، مقترناً، في الوقت ذاته، ببداية الربيع وعيد الأم ومعركة «الكرامة» ومناسبات أخرى اجتمعت، كلها، في هذا اليوم العجيب.

للوهلة الأولى يبدو الأمر تكريماً واعترافاً عالميين بأهمية الشعر ولكن بقليل من التمعّن يبدو واضحاً الجانب الاشفاقي، شبه «الخيري»، الذي ينطوي عليه هذا «التكريم». إنه «تعاطف» مع «الأقليات» والضعفاء و«مقصوصي الجناح» مثل الأرامل والأطفال واليتامىواللاجئين. ولا شكَّ أن الشعر كذلك. أقصد أنه فن أقلية، يتيم رغم آبائه السابقين الهائلين، قليل حيلة وسط المتدافعين بمناكب عريضة على تملق «الجمهور» وتسليته.

لم يقترح أحد، حتى الآن، يوماً عالمياً للرواية. هناك يوم للمسرح سابق على اليوم العالمي للشعر. وهذا فن يتقاسم، مع الشعر، برد التلقي نفسه وتضاءل عدد «المؤمنين» به والسائرين في دربه بعد تسلط وسائط يتشابه شكلها ودورها مع المسرح مثل السينما والتليفزيون على المشهد العام وتنويمها المغناطيسي للجمهور.

مثل الشعر، المسرح فن أقلية. ومثل الشعر لن يختفي ولكنه لن يكتفي بهذا النيشان الذهبي المعلق على صدره: أبو الفنون.

لا تحتاج الرواية (أكرر حتى الآن) هذه العناية الفائقة من قبل «المجتمع الثقافي الدولي»، ولكن حتى في حقل الرواية ليست كل «الأجناس» الروائية سواء. فما هو أكثر مبيعاً لا يعتبر في نظر النقاد والروائيين الجادين رواية بالمعنى الأدبي للكلمة. هكذا نفهم قول الروائي الأميركي المعروف فيليب روث بصدد تناقص عدد قراء الرواية «الحقيقيين» ومن يأخذون هذا العمل الأدبي «على محمل الجد» حسب تعبيره الحرفي.

•••

بدأت مع الشعر وسأبقى معه، فهو الذي يهمني الحديث عنه هنا. مثل أي فن آخر تعرض الشعر الى زحزحات كبيرة عما كان عليه من قبل، خصوصاً في مدونتنا الأدبية العربية، وقد تكون هذه «الزحزحات» (لها اسم آخر: الحداثة) أسهمت في تقليص رقعة «انتشاره» ولكنها قد تكون، من جهة أخرى، أسدت له معروفاً فنياً. فالشعر، حسب فهمي، ليس مجرد انفعال عابر. ليس تعليقاً على الحدث. الانفعال مهم بالتأكيد، لأنه يعكس تحركاً لأعماق متحفزة ولكنه ليس محرك القصيدة الوحيد ولا ينبغي أن يكون مربط فرسها. هناك نوع من البحث في الشعر. الشعر نفسه يتطلب شيئاً كهذا، أقصد أن الشعر كعمل فني لغوي لا ينِي يوسع حدوده، ولا ينِي يبحث له عن أرض جديدة، ويحصن مواقعه في مواجهة إقصاءات وإكراهات عديدة مثل المذكورة أعلاه. لذلك ربما يصعب أن تجد تعريفاً قاطعاً للشعر، وما تعدد تعريفاته سوى تعبير عن تعدد أراضيه والطرق إليها.

ولعل الشعر لم يكن صعب التعريف كما هو عليه اليوم، لأنه لم يكن عرضة للتجريب والمغامرة كما هو عليه اليوم. كتبت مرة عن الخطأ والانحراف والخيانة في الكتابة ولم أقصد، بالطبع، المعنى الأخلاقي لتلك الكلمات، بل معنى عدم الخشية من ارتياد طريق غير الطريق المألوفة. فربما بالانزياح عن هذه الطريق المألوفة والمطروقة توجد لقى وأعطيات تنتظرنا هناك، أما فكرة الخيانة فهي تتعلق بعدم الوفاء للمنجز والركون إليه. هذه ليست وصفات جاهزة للكتابة، فهناك شعراء لا يغادرون أرض كتابتهم الأولى مهما صغرت ويأتون دائماً بجديد أو بمختلف، أو ينوعون على ما كتبوا ولا يبدو لنا هذا التنويع مضجراً أو مكرراً. يمكن أن يحدث هنا وفي ذهني نموذج واحد، على الأقل، هو الشاعر اللبناني الراحل بسام حجار الذي يكاد ينحصر العالم الذي تتحرك فيه قصيدته في غرفة!



رغم مئات الأعمال الفنية إلا أن جبران عرف كشاعر أكثر من كونه رساماً. وقد تأخر الوقت كثيراً لاستكشاف هذا الجانب المهم والمجهول في سيرته.. من خلال زيارة خاصة إلى متحفه نلقي بعض الضوء على تجربة تشكيلية مشرقة.

متحف جبران
«440» لوحة للشاعر الرسّام

د. خالد البغدادي

«أنا حي مثلك / وإذا أردت أن تراني / فأغمض عينيك / وانظر حولك / سوف تراني» هذه العبارة مكتوبة على مدخل قبر جبران خليل جبران، والتي تصيب من يقرؤها بنوع من الرهبة والاضطراب، وكأن ذلك الجسد الرابض أمامك يراك.. وينظر إليك.. ويتحدث معك..!!

فعندما تقف أمام الكهف المظلم - الذي تحول إلى مقبرة- وتستقبل ذلك الضوء الخافت الخارج منه، وتقرأ عبارة جبران، تجد نفسك وقد أغمضت عينيك- دون تفكير- وبدأت تنظر حولك في الظلام المعتم لترى خيالات وأطيافاً ووجوهاً معلومة وأخرى مجهولة، وأنت لا تدري هل رأيت وجه جبران وسط هذه الوجوه أم لا؟! لكن ما يزيد حالة الاضطراب أكثر هو ذلك السؤال الذي يفرض نفسه بقوة: كيف أمكن لشخص كان على قيد الحياة أن يقول عبارة بليغة لتُقرأ بعد وفاته؟! لعلها عبارة كاشفة تنم بوضوح عن حالة من الشفافية والاستشراف الروحي التي كان يتمتع بها جبران وتعبر عن نفس إنسانية مستلبة تبحث دائماً عن الخلاص.

المتحف في المحبس

في عام 1926 صمم جبران وهو في نيويورك على شراء دير (مار سركيس) في بلدته (بشرى) مسقط رأسه ليجعل منه صومعته ومثواه الأخير. لكن حلمه هذا لم يحقق أثناء حياته، بل قامت أخته (مريانا) بشراء الدير بعد وفاته ووصول جثمانه إلى لبنان عام 1931، ونفذت وصيته بأن يدفن في محبس الدير، الذي هو عبارة عن مغارة قديمة محفورة في بطن الجبل تعاقب عليها السجناء منذ القرن السابع الميلادي، وقد بنى بجوارها رهبان (كرمليون) ديراً انتهى إعماره سنة 1862.



أما تحويل الدير إلى متحف فلم يتحقق إلا في عام 1975 بعد أن اكتشف في وثائق جبران وصيته الملحة في أن يتحول الدير إلى متحف ومقبرة له، مما اقتضى إنشاء جناح في الجهة الشرقية يوصل طابقي الدير، وتحقق إنشاء الطابق الثالث سنة 1995 وزود المتحف بالأجهزة الملائمة، ثم شهدت المرحلة الثالثة، ابتداء من صيف 2003، تأهيل محيط المتحف وتوسيع طرقه وساحاته بغرض جعله مرفقاً سياحياً وثقافياً مميزاً، خاصة أن المتحف يقع في منطقة بين بشرى وإهدن شمال لبنان، وتتميز بمعالمها الأثرية والدينية والفنية التي تعكس حالة من التآلف بين الإنسان والمكان والذاكرة، نجد: كنيسة (القديسة رفقا)، (يوسف كرم) وكنيسة (سيدة الحصن).

خلاق أشكال

في عام 1904 أقام جبران أول معرض لرسومه ولوحاته التشكيلية، والتقى خلال هذا المعرض بالأميركية (ماري هاسكل) التي صادقها بعد ذلك وساعدته في تحقيق الكثير من طموحاته الفنية، كما ساهمت في إقامة المتحف. عام 1908







سافر إلى باريس لتطوير تقنياته الفنية، وكانت فرصة ليتابع عن قرب العديد من المعارض والتجارب الفنية طيلة ثلاث سنوات تردد خلالها على لندن. وفي عام 1911 استقرت إقامته بشكل نهائي في نيويورك، حيث بدأت أخصب مرحلة إبداعية في حياته، فبدأ يرسم ويكتب بغزارة.

كتب جبران لصديقته ماري هاسكل يقول: «أريد أن تكون كل صورة بداية لصورة جديدة»، وقد تركت هذه الرغبة 440 عملاً فنياً حُفظت في طوابق المتحف الثلاثة المكونة من ست عشرة غرفة مرقمة بالعدد الروماني، ومحفورة بالنار على لوحات من خشب الأرز. وينم هذا العدد الضخم من الرسومات واللوحات على تجربة فنية حقيقية ممتدة عبر سنوات عمره الحافلة بالخطوب والأحداث، ويمكن تقسيم مراحل هذه التجربة إلى أربع مراحل رئيسية هي:

من تسعينيات القرن 19 وحتى 1908 وشملت بداية تجاربه ومحاولاته الفنية الأولى. 1908 - 1914 وهي من أخصب مراحله الفنية وأكثرها غزارة في الإنتاج، وتزامنت مع فترة ذهابه إلى باريس وعودته منها واستقراره في نيويورك. 1914 - 1920 اعتمد على الفحم الأسود بشكل لافت كما رسم بالألوان المائية. 1920 - 1931 بلغ فيها جبران درجة عالية من صفاء الرؤية دون الالتزام بمدرسة فنية معينة، وقد كان يصف نفسه بأنه (خلاق أشكال) وليس فناناً تشكيلياً.

رؤى لا تُعَنْوَن

حين سئل جبران عن سبب عدم توقيعه لمعظم لوحاته أجاب: «إن لوحاتي أني وجدت ستعرف بأنها لي» وهي إجابة توحي بعالم خاص ومتفرد، معظمه مستوحى من قصص الكتاب المقدس - العهد القديم والجديد - يتلمس علاقة الإنسان بالأغيار والقوى الكونية، وتكويناته محملة دائماً بإحالات ودلالات تتضمن رؤى وتأملات فلسفية عن الموت والحياة والطبيعة...

كما تمتلئ أعماله بأطياف وأرواح وكائنات نورانية هابطة من السماء أو صاعدة من الأرض أو متولدة من موج البحر، وهي تشي بحالة خاصة من الاستبصار الروحي. فعمق اللون، وخفوت الضوء هما المفتاح البصري للتماهي مع موضوعات جبران وكائناته النورانية التي تتخلق من صخور الجبل أو زبد البحر كما في لوحة (الفينوسات الثلاثة) التي رسمها في جو ليلي بلا مصدر حقيقي للضوء، ولكننا نجد ضوء القمر الفضي ينعكس على أجسادهن البيضاء فيحولهن إلى هالة من النور وكأنهن ضوء الفجر يشق عتمة الظلام.

ومن أهم أعماله الفنية - التي يزخر بها متحفه - مجموعة بورتريهات، حيث اعتاد على رسم وجوه لشخصيات معروفة من زوايا متعددة تستحضر حالاتهم النفسية، بل وقد لجأ أحياناً إلى الرسم المزدوج ، حيث الذات المعروفة تقابلها ذات مجهولة في شخصية واحدة، مثل بورتريه مي زيادة وأمين الريحاني وكارل يونج وطاغور وغاريبالدي.. وقد عبر عن هذا المعنى في كتابه (المجنون) في فصل الوجوه عندما قال: «أنا أعرف الوجوه لأني أنظر إليها من خلال ما ينسجه بصري، فأرى الحقيقة التي وراءها ببصيرتي». وهذا ما يجعل أعمال جبران المعروضة في متحفه أقرب إلى إشراقات تجمع بين البصر والبصيرة. إنها رؤى أكثر من كونها أعمالاً فنية، وقد أكد جبران هذا المعنى عندما سُئل: لماذا لا تضع عناوين لأعمالك الفنية؟ فأجاب: «إن الرؤى لا تُعَنْوَن».



نوفارينا

ملحمة السبات العلني

عبد الله كرمون

«في سبات» أو النوم العلني في فضاء عام، أسلوب فني انتشر خلال السنوات الماضية في أمكنة متعددة، فرنسا، ألمانيا، البرتغال، والولايات المتحدة الأميركية. فرجيل نوفارينا (1976) فنان فرنسي اضطلع مؤخراً بهذا الشكل المتمرد لإشهار تجربته في سبات عميق داخل فترينة مصحوباً بكتب ومسودات شعرية ورسومات.

اختـــار فرجـيـل زقـــاق دوفـيـن الباريسي، الذي يصل جسر بون نوف بالحي اللاتيني. وسط استغراب المارة، نام في واضحة النهار جوار واجهة غاليري معروفة، مدثراً بغطاء فاقع، واضعـاً غشاء فوق عينيه، وصماماً في أذنيه.

درس فرجيل الرياضيات والفيزياء ولم يبلغ الأربعين اليوم بعد. لكن روح الفنان التي تغفو في دواخله هامت هياماً بشيء منموم، يوصيك الكل بتركه: النوم! لم يظهر عشقه للنوم بالدرجة الأولى في الكسل، ولكن في انتباهه إلى كونه يشكل ظاهرة جديرة بالاهتمام. شرع يفكر فيه قبل أن يبلغ العشرين، إذ لاحظ أنه قد فقد، مع حداثة سنه، حوالي ست سنوات من عمره في النوم، ثم راح يطالع كل ما كتب حول النوم وحول الأحلام والليل، خاصة أنه قد سبق له أن قام لزمن طويل بتسجيل أحلامه عقب الاستيقاظ. وإذا كان الكثيرون يشكون من كونهم لا يتذكرون أحلامهم في الصباح، فإن فرجيل قد أكد على دور التعود في ذلك، لكنه انتبه فيما بعد بأن هناك نوعاً من الومضات الخاطفة تأتينا أثناء النوم، وتنفلت سريعاً، إذ لا نتذكرها أبداً ببزوغ ضوء الفجر. راح مذ ذاك يتعقبها، ويسجلها متى قبض عليها في ظلمة الليل أوان انتباه طفيف يحدث بين الإغفاءة والإفاقة. لهذا جعل من النوم وظواهره ملحمته. ونشر الشذرات والرسوم التي التقطها في بهمة الليل، وفي أقاصي اللاشعور الغائرة، لينتقل فجأة إلى النوم في أسرة العلن.

اختيار فيرجيل النوم في العلن ينطوي على تحد واضح. يهدف من خلاله إلى كسر الثوابت، وجعل



الأشياء ترتدي لبوساً مغايراً، خاصة وأن الذين يستهدفهم بذلك هم عامة السابلة، الذين يمرون في الشارع، ذلك أن الناس كما يقول يختبئون كي يناموا، ويحيطون حيثيات النوم بمحرمات كثيرة أبرزها ضرورات الحميمية. أو لأن النوم إكراه فرضته البيولوجيا، وهو بذلك أمر تافه ولا معنى له خارج ذلك الإطار. لذلك اختار إبراز الرؤية المعاكسة، واضطر بذلك إلى توسل الصدمة. يتم ذلك في هذا المضمار بإثارة انتباه الناس إلى وجود طرائق تفكير مخالفة، بل إلى إمكان الوقوف على مشروعية سلوك لا يقبل بالسهولة المتوقعة. إضافة إلى ذلك، فهو ينام أثناء النهار، وبالتحديد أوقات الدوام في العمل. يقابل بذلك الذهاب إلى العمل مع الذهاب إلى النوم، مانحاً للأخير نفس القيمة التي تمنحها الرأسمالية للأول، مع اختلاف أنها تمتص عرق البشر، وتحرمهم من النوم. «ناموا، إذن، فما فاز إلا النُّوَم!».

من مفارقات معرض النوم العجيب أن فرجيل لا يستيقظ إلا بعدما ينفض الناس عن الغاليري. فهو لا يحضر بتاتاً يوم افتتاحه، ولا يمكن له ملاقاة جمهور معرضه، والسبب البسيط لذلك هو أنه يكون حينها نائماً، وهو سر ولغز مشروعه السباتي يعيشه هكذا كتجربة خلاقة، تتضافر فيها تباعاً أسباب الخلق والاستطلاع، وكأن فيها اقتراباً من عالم المغامرة السريالية في تعقبها لسيرورة الأفكار داخل عوالم باطنية، وقد لا يعدو أن يكون منتهى نية فرجيل هو اختبار وعود طبقات النوم السحيقة في غيابة السبات!

لا يدعي فرجيل نوفارينا بأنه شاعر، فهو يكتب ما انفلت من الذهن في صميم الليل، معتبراً أن النشاط الذي يشهده المرء وهو نائم جزء من الحياة، لا يجب أن تنسى أدبياته مهما كانت. فرجيل ليس شاعراً، وملحمة النوم لديه عمل احترافي، يريد أن يراه الناس نائماً، وفي ذلك نهاره، وقوفه ماشياً بين الناس، بلا غفوة أو أدنى غفلة. هو ممثل، يلعب لعبة الاختفاء داخل ليل مستعار في واضحة النهار.

أحمد الحجري

أصداءُ عوالمَ اختزلَ أزمنتَها حلمٌ بلا نهاية

بدرالدين عرودكي

لا يحصي أحمد الحجري عدد المعارض التي أقيمت لتقديم أعماله. ولا يهمه في الواقع أن يحصيها. ها هو الآن يستجيب لدعوة أصدقائه في بلده الأصلي، تونس، في نهاية شهر نيسان/أبريل، بكونفاس آر غاليري، وفي جنيف، غاليري دانييل بيسيش، طوال شهر أيار/مايو، لتقديم آخر لوحاته. معرضان في آن واحد يقدمان الأعمال التي أنجزها والتي أخفاها عن محبّي فنه كي يتمكن من عرضها.

ما أسرع ما تمضي الأيام!

أربعون عاماً انقضت على تلك اللحظة التي انكشف فيها الحجري فناناً بالسليقة وبالطبيعة، ثم تبناه من اكتشفه إذ انكشف أمامه..

الطابق الثاني من المبنى 22 حي تامبل (المعبد) بالدائرة الرابعة بباريس، في مكتب المعماري رولان موران. صار اليوم مرسم أحمد الحجري. قبل أربعين عاماً، كان يجلس في زاوية منه كل يوم شابٌ تونسي في الخامسة والعشرين من عمره، كي يقوم بعمل إضافي ساعتين يومياً يقوم على رسم مخططات كهربائية للمباني التي يصممها ربُّ عمله المعماري. لكنه كان بين الفينة والفينة يشرد عن العمل ليخربش رسوماً مختلفة على وريقات أخرى تمليها عليه سليقة طفل لا يزال شديد الحيوية والخيال في أعماقه.

ذات يوم، يدخل ربُّ العمل المكتب على حين غرة. يفاجئ الشابَّ مرتبكاً وهو يلقي على عجل ورقة في سلة المهملات. يرسله في مهمة كي يستعيد الورقة المجعدة في غيابه. يعود الشاب ليتلقى من ربّ عمله تعنيفاً لم يكن ينتظره: لم يكن متهاوناً في القيام بعمله الذي يتناول عليه الأجر للقيام به فحسب، بل إنه يرمي رسومه الرائعة في سلة المهملات!

لن يسرّح رولان موران، ربُّ العمل، عاملَه المُهمِل، بل سيقدم له دفتراً للرسم وسيطلب منه أن يرسم بانتظام ولكن خارج أوقات الدوام، ويَعِدُهُ، إن هو ملأ الدفتر بالرسوم، أن يشتري له دفتراً آخر على حسابه. ما إن يملأ الشاب الدفتر الأول حتى يشتريه منه ربّ عمله بمائة فرنك فرنسي.. (حوالي 250 دولار بسعر أيامنا). لا يفهم الشاب معنى ذلك.. يصحبه رولان موران، إلى الفنان جان دو بوفيه. يطّلع هذا الأخير على رسوم الشاب. يربت على كتفه ويقول له: سنهتم بك، رولان وأنا. ثم ما يلبث موران أن يطلب إليه الاستقالة من المصنع الذي كان يعمل فيه والذي انتشله من بؤس محقّق لكي يعكف على الرسم حصراً. يتردَّدُ الشاب في البداية، «لم أكن أفهم ما الذي يحمله على ذلك». لكن إغراء الراتب الشهري يحمله على أن يقبل وقبل أن يفعل، يأتي بأخيه من تونس كي يحلّ محله في المصنع. في الرابع من نيسان/أبريل 1974 يوقع أحمد الحجري عقد عمله كرسام: «لم أكن أفهم حقيقة الذي يحدث لي».

وكيف له أن يفهم ما يحدث له هو الذي عاش ربع قرن يراكم ضروب الخيبة واحداً بعد الآخر؟

لم يكن مسار أحمد الحجري طبيعياً. فقد ولد بتازركة، التي ولد فيها من قبله تونسي شهير آخر، محمود المسعدي، في أسرة فقدت عائلها ولم يكن له من العمر إلا خمس سنوات، فاضطرت الأمّ إلى تأجير خدماتها في بيوت الأسر الثرية في المدينة ومنها بيت محمود المسعدي تحديداً! فكان في غياب أمه يعيش عزلة صارت بعضَ كيانه. يستسلم للبحر وللشمس كلما سنحت له الفرصة، أو لعجوز يلجأ إليها



ساعات طويلة يستمع إلى قصصها الحافلة بالمعتقدات والكائنات الخرافية وبضروب السحر والعجائب. كانت في نظره، كما يقول، «أفلاماً شفهية» تغذي أحلامه ومخياله.

أمكن له بصعوبة بالغة أن يدرس صنعة تساعده على كسب العيش، وبصعوبة أكبر أيضاً أن يحصل على شهادة عامل في الكهرباء. لكنه كان لا يحلم إلا بالرحيل.

تتاح له فرصة اتباع دورة تدريبية في إيطاليا، فيحصل على جواز السفر، لكنه يعزف عن الرحيل إليها. كانت فرنسا محطّ أمله. وها هو في ربيع عام 1968، يبحر أخيراً إلى مرسيليا وليس في جيبه أكثر من خمسين ديناراً. كان الناس يتحدثون عن أحداث باريس (أيار/مايو 1968) لكنه لم يكن يفقه عنها شيئاً. سرعان ما تبخرت ثروته البسيطة. ومن خيبة إلى أخرى تؤدي به إلى مدينة ليون التي وجد نفسه ينام فيها تحت الجسور أياماً طويلة كان من نتيجتها انهيار صحته وإصابته بأمراض ألزمته سرير المستشفى ستة أشهر كاملة، خرج بعدها ليعمل للمرة الأولى في مجال علمه: الكهرباء، وفي مدينة غرونوبل. يقترح عليه رب عمله فيها بعد لأي أن يسافر ليعمل معه في مدينة ليل بشمال فرنسا. لكن صداماً على الطريق أودى بحياة معلمه وقذف به ثانية إلى المستشفى التي سيخرج منها بعد أشهر عدّة ليعمل اعتباراً من 1973 وحتى 1974 في مصنع بكوربفوا، في ضواحي باريس عاملاً كهربائياً. في كانون الثاني/يناير 1973 يحمل له القدر، وهو يتصفح إحدى الصحف، إعلاناً كتب فيه: «نبحث عن رسام كهربائي متخصص، ولو كان مبتدئاً».

كما لو كان حلماً، أو حكاية عجائبية! سيعيد هذا الإعلان رسْم مجرى حياته.

لم يكن صاحب الإعلان سوى المهندس المعماري رولان موران، أحد الفائزين في مشروع تصميم مركز جورج بومبيدو للثقافة، ومصمم متحف الفنان جان دوبوفيه آنئذ..

سيأخذ موران وقد اكتشف موهبة الشاب على عاتقه أن يكون عرّاب أحمد الحجري. ربع ساعة كل يوم يعلّمه خلالها اللغة الفرنسية، ثم ساعة أخرى كي يعلمه خلالها تاريخ الفن بل وبعض مبادئ الهندسة المعمارية.. وهاهو يصطحبه خلال عام 1976 إلى إيطاليا: بريسيشيا، ميلانو، بادو.. «يكتشف الحجري تيسيان في فينيسيا، ومرغريتا دوني لرفائيل في فلورنسا، ويتحمس أمام اللوحات الجدارية في فيلا فالمارانا لتييبولو. وسيرسم من وحي هذه الرحلة لوحة حملت عنوان «الجندول في فينيسيا».

عندما قبل أحمد الحجري توقيع العقد لكي ينصرف إلى الرسم حصراً اشترط على رولان موران أن يتركه يرسم على هواه وبكل حرية. سيمتثل موران بلا تردد. ومع ذلك، لم يكن الحجري أنئذ يفهم «ما الذي كان يحمل هذا الرجل على أن يدفع لي مقابل ما أرسمه.. ».

يدرك اليوم أنه ما كان بوسعه «شق الطريق كرسام وكفنان على النحو الذي جرى لولا موران». كان لإيمان هذا الرجل بموهبة الحجري ورغبته في إبراز هذه الموهبة الأثر الكبير والحاسم على تطور الشاب الذي استطاع أن يشق طريقه بعد وفاة عرّابه وأن يستقل بنفسه فناناً ومبدعاً.

«حمل لي ذات يوم قماشاً وشدّه أمامي ضمن إطار خشبي وطلب إلي أن أبدأ الرسم عليه». من الورق إلى



القماش، ومن الأقلام الملونة إلى الريشة والألوان الزيتية..

سيستغرق الحجري في الرسم بلا كلل. وكلما أنجز عملاً كان موران يسارع إلى دوبوفيه يطلعه عليه. بين 1974 و1978، تراكمت اللوحات بحيث صار بوسع موران أن يفكر بتقديم هذا الفنان العجيب إلى الناس. دعا أصحاب قاعات العرض الكبرى في باريس لرؤية اللوحات. سارع توما لوغيو، صاحب غاليري ميسين الواقعة في الدائرة الثامنة بباريس، إلى الموافقة من فوره على إقامة المعرض الذي سيفتتح يوم 9 شباط/فبراير 1978.

«لدى افتتاح أول معرض أقيم للوحاتي صنعوا لي طقماً مفصلاً على مقاسي ليوم (لم أكن أدري ماذا يعني الافتتاح..) صدقني.. كانت تلك هي المرة الأولى. لم أكن معتاداً.. ويوم الافتتاح باع صاحب الغاليري كل اللوحات بعد أن اشترى لنفسه ستاً منها. في نهاية الحفل وقبل مغادرتي، سلّمَني رسالة فيها شيك بمبلغ كان يساوي مبلغ راتبي الشهري خلال ثلاث أو أربع سنوات!.. حملقت فيه غير مصدق عينيّ. غادرت الغاليري سيراً على قدميّ أحاول استيعاب ما يحدث لي. وكنت أمشي وأتوقف كل مئة متر تقريباً لأخرج الرسالة من جيبي وأنعم النظر في الشيك كي أتأكد من أنني لم أكن قد أخطأتُ القراءة!. ».

زار هذا المعرض محمود المسعدي، الكاتب والروائي، وكان آنئذ وزير الشؤون الثقافية في تونس وفي زيارة رسمية إلى فرنسا، هذا المعرض الأول لأحمد الحجري. فقد «اصطحبه مضيفوه الفرنسيون إلى معرضي لأنني تونسي. أعجب بأعمالي، وحين عاد إلى تونس سأل أمي التي كانت تشرف على شؤون بيته: «ألكِ ابن في باريس؟». أجابته أمي: «نعم، وهو يشتغل في الضو!»(أي الكهرباء!). فقال لها: ابنك شهير وفنان كبير.. لكنها لم تدرك هي الأخرى ما كان يقوله لها. وطلب إليها أن يراني ما إن أعود إلى تونس. عدت إلى تونس وطلبت إليّ أمي أن أزور سي محمود. رفضتُ في البداية وطلبت إليها أن تكف عن العمل لأنها لن تكون بحاجة إلى المال بعد ذلك اليوم. رأت أنني كنت أريد أن أحيلها على التقاعد! فرفضت، هي التي اعتادت على العمل منذ أكثر من ثلاثين سنة.. ».

لم يكن أحمد الحجري الوحيد الذي يقف منذهولاً أمام اهتمام الناس بما يفعل لكي يتسلى! الآخرون أيضاً. كلُّ الآخرين. ويتردد السؤال بهمس تارة وبصوت جهير تارة أخرى: «كيف استطاع شاب بخلاف الفنانين المحدثين مثل شاغال أو ماتيس ممن جهدوا بالعلم وبالتقنية كي يصيروا من جديد بدائيين، أن يبدع بسذاجة وعفوية أعمالاً تضعه، هو الذي لم يمتلك ناصية الفن الأكاديمي، مقابل فناني الفن الحديث هؤلاء؟».

لكن ذهوله هنا كان يعكس أيضاً خوفاً عميقاً من الآخرين ومن أحكامهم. يروي أحمد الحجري: «زارت ذات يوم كلارا مالرو (زوجة الكاتب الفرنسي أندريه مالرو) مع عدد من صديقاتها المرسم، ورحن يقلّبن لوحاتي واحدة بعد أخرى. وحين كن يتأملن لوحة «التليفون» كانت كلمة : شاغال.. شاغال.. تتكرر على ألسنتهن. لكني كنت أسمعها: شاكال.. شاكال! الكلمة الفرنسية الأولى هي اسم الفنان الشهير، أما الثانية فتعني الضبع! حسبت أنهن يصفنني بالضبع. لذلك، ما إن غادرنَ مرسمي حتى أمسكت بالفرشاة وطليت بالأبيض كل اللوحات الموجودة. حين رأى موران ما فعلت، وفهم السبب، لم يقل لي شيئاً، لكني رأيت الأسف والحزن في عينيْه.

بعد عدة أيام، هتف لي موران يقول لي إنه سيرسل 500 فرنك لتفصيل لباس رسمي لي لأننا، هو وأنا، مدعوان لحضور أوبرا «لاترافياتا» في دار الأوبرا. حينما ذهبنا إلى قصر غارنييه، مقرّ أوبرا باريس، وكنت أزوره للمرة الأولى في حياتي، كنت أنعم النظر في سقف القاعة الكبرى المليء برسوم هي من الجمال بحيث بقي رأسي مشدوداً إلى أعلى أمعن النظر بهذه الروائع. سألت موران: «من رسم هذا السقف؟ فأجابني: شاغال.. أقول له: شاكال؟ ويجيب: لا.. شاغال.. هو الاسم الذي كانت كلارا مالرو وصديقاتها يشبهن أعمالك بأعماله!.. حينئذ أدركت حماقة ما فعلت.. وأمسك موران بكتاب ضخم وقال لي: هذا هدية لك عن شاغال ما دمت قد أحببت أعماله.. ».

ذلك بعض ردود فعل من كانوا يشاهدون أعماله قبل أن يظهر على الملأ في معرض رسمي. لا يتوقفون عن مقارنته بكبار رواد الفن الحديث

كي ينتهوا إلى الحكم، رغم كل شيء، بفرادته.. وكان موران، ببصيرته، قد أدرك منذ اللحظة الأولى التي التقط خلالها الرسم من سلة المهملات، أنه أمام موهبة استثنائية، إن لم تكن، في حال أحمد الحجري، نادرة.

ومن ثمَّ، لم يكن من قبيل الصدفة أن يقوده إلى جان دوبوفيه، الذي كان مُنَظِّر الفن الغريزي، أو الفن الخام، أو الفن غير المصقول (حين نشر في عام 1949 كتابه حول هذا الفن) ومؤسِّسَ جماعته عام 1948 بصحبة أندريه بريتون، وأندريه مالرو، وهنري ميشو، وكلود ليفي ستروس.

لكن هل ينتمي فن الحجري إلى الفن الغريزي؟

«لا يهتم الإبداع الحقيقي بأن يكون أو لا يكون فناً»، يقول جان دوبوفيه بحق. تلك أيضاً قناعة أحمد الحجري العفوية! وإذا كان النقاد تحدثوا عندما تناولوا أعماله عن «الفن الغريزي»، إلا أن الحجري يبقى عسيراً على التصنيف، فهو، كما يقول زبير لاسرام: «يفلت من التصنيفات التقليدية الخاصة بالفن الغريزي بوصفه كذلك، ذلك أنه يتجاوز الموضات والفواصل. إنه ساحر، يتلاعب بعقلانيتنا الضيقة. ولا شيء يمكنه أن يحول بينه وبين الاستمرار في التطور في عالم هوائي هو عالمه، الموسوم بالنور وبالعذوبة. فمن داخل لوحاته يرقب العالم، دون أن يكف عن دعوتنا كي نتقاسم معه رؤيته الفاتنة والفريدة».

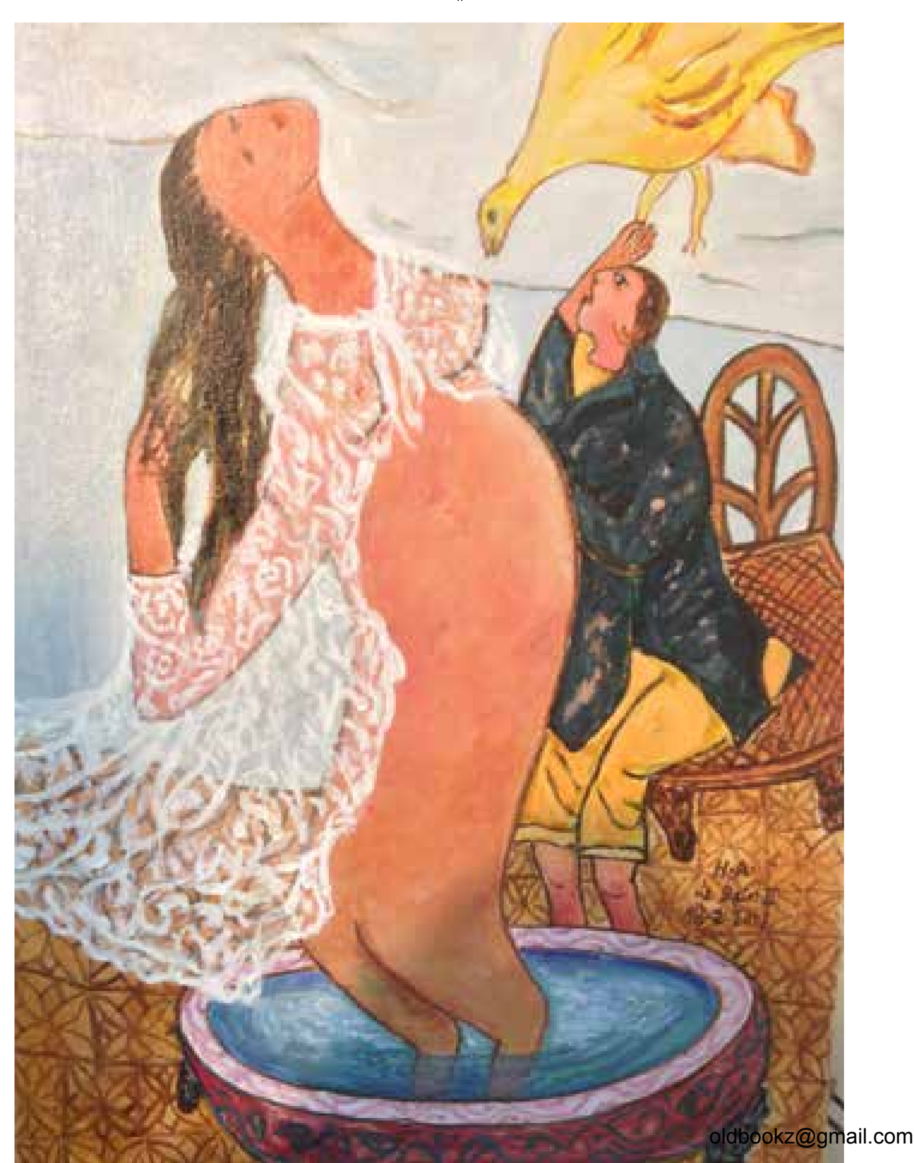
والحقيقة أننا، أينما طفنا بنظرنا في لوحات أحمد الحجري أو رسومه أو دفاتره، نعثر على صور بسيطة، ساذجة، عفوية، تتجاوز الكثير من التفاصيل محتفظة بما هو الأساس: الحلم وقد تجسَّد خيالاً أو الخيال وقد تجلّى حلماً. عالم اختزنته ذاكرة جماعية اختزلت أزمنة وعصوراً ثم استقرت في لاوعي فرد تكاد من غليانها أن تنفجر فتحيله حطاماً لولا أنه عثر على أداة تتيح له أن يخرج بها على الملأ..

تلك حالة يعيها أحمد الحجري تمام الوعي: «أتعلم؟ إن ما يهمني حين أرسم يداً ما هو الحركة التي تقوم بها هذه اليد... لا عدد الأصابع. الواقع، لم أؤمن به يوماً، ما أنقله في لوحاتي هو عالم الأحلام، وبصورة مباشرة. وهي بالطبع أحلامي، أحلام فتى راشد يجرُّ وراءه طفولة معجونة بالآلام وبالحرمان.. لقد بقيت اليتيم الصغير الذي يشعر بنفسه بشعاً، ونكرة، وأن العالم، كله من حوله، يجهله... كانت أمي تعمل خادمة مياومة لدى أثرياء القرية. وعندما بلغت التاسعة من عمري وُضِعْتُ في ميتم وعرفت الوحدة المطلقة. فكان الحلم مهربي الوحيد. كنت أحلم مستيقظاً أو نائماً، وفي أحلامي كنت أراني، وأراني دوماً، طائراً فوق العالم الواقعي، فوق عقباته، فوق مصاعبه. أما شخصيات لوحاتي فهي تفعل الشيء نفسه، لأنها شخصيات قصص غالباً ما تكون حزينة».

منذ البداية، التقط توما غيّو هذا الجوهر في لوحات الحجري ورسوماته: «يَعْبُرُ الإنسان العالم كمحنة لا يمكن احتمال عنف قسوة مراحلها. في هذه اللحظات المأساوية، يمكن للعودة إلى الفن أن تجعل الألم ذا دلالة. وتقوم قوة الفنان كلها على نقل الدراما الخاصة إلى مستوى جماعي، أو، وهو الأفضل، إلى مستوى عام. ».. يتحدث جيرار آزولاي بحق عن الوحي وهو يذكر رؤى الحجري الكونية. فببصيرته يمكن تشبيه الفنان بجنس (قيد الانقراض) الأنبياء.».

والحقيقة أن لوحات الحجري، بعيداً عن الموضعة في مكان أو زمان محددين، وفي ما وراء التصنيفات، تعيدنا على الدوام إلى فكرة لا زمنية عن الطبيعة البشرية المتألمة تارة والفَرِحة تارة أخرى، لكنها في أغلب الأحيان مضطربة أو هاربة.

«حلمُ حياةِ قلبٍ نقيّ».





سمعان خوّام:

كرسي، طاولة، والرجل العصفور

بيروت - محمد غندور



يحاول فنان الغرافيتي اللبناني - السوري سمعان خوّام في أحدث معارضه المعنون بـ «كرسي، طاولة، والرجل العصفور»، نبش صراعات المدينة الداخلية وتحويلها أعمالاً فنية. يدخل إلى أعماق ذاته باحثاً عن قصة يتنكرها من أيام الحرب والرقابة والاعتقال والرسم على جدران مدينة حزينة.

في تصريحه لـ «الدوحة»، يرى خوّام أن معرضه عبارة عن حوار علاجي وتصوير شخصي ليومياته، وما يحيط به في مسكنه ومشغله، وهو كل ما يحتاج إليه من متاع في الحياة: الكرسي والطاولة والنبتة والألوان.. مشيراً إلى أن الرجل العصفور هو الإنسان المعاصر المحلق بعقله وروحه، لكن ثقل الجسد يعيده إلى الأرض. فالجسد على حد قوله، يأسر الحرية، والأرض أحياناً تكون جسداً ثقيلاً. كما يتمثل الثقل في أعماله بعدم القدرة على التحرر من الأيديولوجيات البالية، وفي التزمّت الديني والطائفي.

شارك خوام أخيراً في معرض فني



في سنغافورة، مقدماً أعمالاً عن الثورة السورية والربيع العربي. يقول في هذا الصدد: «تعاملت مع الثورة من المنظار الإنساني البحت، لأنني خسرت أصدقاء طفولة استشهدوا بغض النظر عن توجههم السياسي، وأنا طبعاً ضد النظام، وأعتبر أن الثورة تأخرت 40 سنة على انطلاقها». وكان خوام قد انتقل من الشام إلى بيروت في عمر 16، هرباً من قسوة النظام الاستخباراتي، وهناك جرب حمل السلاح في صفوف القوات اللبنانية لفترة وجيزة خلال «حرب التحرير والإلغاء» ضد الجيش السوري. وعن إمكانية عودته إلى القتال مستقبلاً، يوضح: «طبعاً لن أحمل السلاح مرة أخرى، فقد تصالحت مع الموت بالفن وليس بالضرورة أن يتحول الفنان إلى مقاتل..».

عاش خوام (38 سنة) في بيروت. تجارب مختلفة ساهمت أحياناً بشكل مباشر في تشكيل أعماله، وفي أحيان أخرى كانت المدينة بكل ما فيها من تناقضات خلفية لهذه اللوحات. ولكن هل بيروت مدينة إشكالية أم تشكيلية بالنسبة إليه؟ يجيب: «هي مدينة لا تعرف سوى التشنج، على الرغم من أنها أكبر سرير وثير للعشاق والصعاليك على حد سواء. وهي مدينة الجياع للخرافة والرومانتيزم. تستقبل برحابة بدوية، كل مستنجد تبخّر وطنه. هي مصدر كل يأسي ومصائبي ولا أستبدلها بمدينة ألعن، حتى أنني أتحسر في كثير من الأحيان على كونها لم تهلك من الحرب، مثل أي مدينة عظيمة».

إضافة إلى أعماله التشكيلية وديوانيه الشعريين «مملكة الصراصير - 2001»، «دليل المهرج - 2012»، بدأ معه فن الغرافيتي في لبنان يأخذ منحى جديداً، وكان منصة لانتقادات سياسية لاذعة عن الحرب والفساد والطائفية جرته إلى الاعتقال، حيث أوقفت السلطات الأمنية خوّام لما رسم على جدار عسكريين مدججين برشاشات «إم 16» وتحت كل منهم تاريخ فصل من فصول الحرب اللبنانية، بتهمة مخالفة الأنظمة وتشويه الأملاك العامة. وطمست أجهزة الدولة كل رسومه الغرافيتية، والتي يحاول فيها تحذير الشعب والناخبين من قيام حرب أهلية جديدة، وينبه إلى أن لبنان ما زال يعاني من حرب أهلية سابقة دمرت الوطن سابقاً. ولا زال يقدم رسوماً تحذر الناخبين من قدوم حرب ميليشيات جديدة، وكلها تصوّر العسكر في تفسيرات هجائية، منها رسومه القوية عن المرحاض السياسي، والتي دون فيها «الرجاء عدم رمي الأصوات في المرحاض».

يعتقد خوام أنه ليس فنان غرافيتي، ولكنه يستعمل هذا الأسلوب ليقول ما يريده، معبراً عن المشاكل الاجتماعية أو مبدياً رأيه السياسي البعيد عن كل الأطراف المتنازعة في لبنان. يقول: «لا أستطيع الانتماء إلى فكر معين، فأخسر حريتي لأجل عبودية ما، و ما حدث معي، لم يكن بسبب الرسم على الحائط، إنما ممارسة قمع سياسي، لذلك تحديت الدولة تحت عنوان حرية التعبير مهما كان شكله، وحولتها بمساعدة مجموعة من الأصدقاء إلى قضية عامة».



محمد تاغزوت
موسيقى في الصورة

إبراهيم الحَيْسن

تجربة إبداعية خَلاَّقَة ومبتكِرة، لازال الفنان الفوتوغرافي المغربي محمد تاغزوت (1952) يطورها في كل مرة يداعب آلته الفوتوغرافية جاعلاً منها لعبة ترافقه في كل رحلاته وتنقلاته.. هي أفقه ومبرِّر وجوده ومشروعه الجمالي الذي ينتصر له.

الأعمال الفوتوغرافية التي قدَّمها مؤخراً ضمن معرض تشكيلي جماعي أقيم بمناسبة الدورة السادسة لملتقى جرسيف للشعر والتشكيل (شرق المغرب) تعكس صميم سنوات طويلة من التصوير الفوتوغرافي. كما تعكس أعماله الجديدة قدرة كبيرة على النشاط اليومي وحركية مستمرة تساهم في تكسير جمود اللحظة البصرية.

الموسيقى تيمة حاضرة في جل اللوحات الفوتوغرافية التي يبدعها هذا الفنان، والتي أمست صوراً تشكيلية ذات قيمة فنية وجمالية مصاغة في إطار من التجريبية الضوئية القائمة على امتداد الزمن والنظر بتأمل عبر الوسيط الفوتوغرافي. الموسيقى التي تمنحه الإحساس بالوجود وتجاوز حصرية المكان والزمان. فهو صوَّر الكثير من المشاهد الموسيقية الممتعة والمرحة وأعاد تصويرها لمرَّات بتقنيات فوتوغرافية طقوسية نادرة وكأنه بذلك يردِّد مع فيثاغورس: «ليس العالم إلا موسيقى منجزة»..

ولأن القيمة الفنية للصورة الفوتوغرافية هي سؤال عن الزمن -بتوصيف الناقد هوشني Hochney - فإن المعنى الذي ترسمه هذه الأجساد المبتهجة والمحتفية بذاتها يتولَّد عن حركة الزمن وعن تحقيب اللحظات واتساقها في عملية المشاهدة.

في فوتوغرافياته المتحرِّرة من الصدفة، تتحرك أجساد هلامية وأطياف إنسية متغايرة على إيقاع شطحات متتالية تنشطها موسيقى وترنيمات تخترقها ألوان شفيفة ومتراكبة تمنح المتلقي إمكانات عديدة لاستكناه المضمون الذي يأسر المساحة الإجمالية للسند إلى الحد الذي تنحرف فيه هذه الأجساد عن







مدلولها الفيزيقي لتصير في شكل كائنات ضوئيةٍ تتبادل المواقع داخل مساحات حرّة، غير مؤطرة، تعجّ بالحركة والأثر.

أجساد احتفالية راقصة ومندمجة في التشكيل الفوتوغرافي تعكس انخراط الفنان تاغزوت المبكر في مساءلة الإمكانات التقنية لفوتوغرافيا معاصرة قائمة على التقاطات بصرية متتالية ومكثفة وذات انتظام إيقاعي متحرّك داخل المنظومة المرئية للتصوير الشمسي.

رهان هذه التجربة، هو تجاوز فوتوغرافيا الاستنساخ والكليشيه، لأن الفنان تاغزوت يدرك جيداً أن فكرة النسخة أو الانعكاس تؤدي مباشرة إلى الموت السريع للصورة. فانشغالاته الفوتوغرافية وطموحه الإبداعي يمنحانه إمكانية مقاومة هذه الأساليب الفوتوغرافية الروتينية، فهو يجعل من آلته الفوتوغرافية حاملاً أساسياً يمارس من خلالها نوعاً من الكتابة المشهدية المتشظية التي تحتفل بالتفاصيل القائمة على الشفوف اللونية - المرئية واللامرئية - المتأرجحة بين التشخيص والتجريد والتي يسعى من خلال ومضاتها وانخطافاتها إلى التعبير عن الجسد في أبهى حالاته الاحتفالية.

أدرك تاغزوت أن الفوتوغرافيا لم تعد مجرد عمل استنساخ ونقل يعتمدان الضوء والشمس بتوظيف آلة تصوير يحكمها الزمان والمكان، قدر ما أصبحت فناً قائماً بذاته تتعدد فيه التقنيات والصيغ والأساليب التصويرية إن على مستوى إنتاج الصورة وفق شروط ومعايير جمالية غاية في الدقة، خصوصاً بعد اختراع برامج وأنظمة الصورة الرقمية والديجتال آرت، أو على مستوى الحوامل التي تحوّلت من مسندية إلى رقمية وحاسوبية في ظل تطوُّر تكنولوجي سريع ومخيف.

يصحّ القول، كون التجربة الفوتوغرافية للفنان تاغزوت تتخطى حواجز الواقعية التسجيلية المحكومة بمجالات مناخية Espaces ambiants ضيّقة واللقطة عنده ليست مجرّد إلقاء القبض على لحظات هاربة، فهي كتابة ضوئية تفتح الباب أمام تصوّرات وتساؤلات بصرية يصعب فضّها في الكثير من الأحيان.







من الكوكاكولا إلى المدينة

مفاهيم في التسويق العمراني والمعماري

د.علي عبدالرءوف

«التركيبة السحرية لمذاق مشروب الكوكاكولا لم تكتشف بعد» كان هذا هو نص الخبر الذي تناقلته وكالات الأنباء العالمية بعد انتشار إشاعة الوصول إلى سر التركيبة للمشروب الذي أَسَرَ العالم، وغَيَّر مفاهيم الاقتصاد والإعلان والتسويق، والطريف أن المشهد العمراني الإقليمي والعالمي الآن قد يرى فائدة كبرى في التعلم من تجربة الكوكاكولا، ليس فقط كتركيبة مذاق سحري، ولكن كإستراتيجية تسويق متنوعة وديناميكية وشديدة الفعالية في عصر التنافسية المحمومة التي امتدت لتشمل مدن العالم.

والواقع أن خلق شخصية تسويقية للمدينة هو مفهوم هام ويصعب استيعابه وتفسيره في كثير من الأحيان. وعلى الرغم من أنه مفهوم جديد إلا أنه أصبح حتمي التطبيق لأية مدينة تسعى للنمو والتطور في العالم المعاصر. ولو نظرنا مرة أخرى إلى تجربة كوكاكولا فإننا نندهش من أن حتى شكل الزجاجة أصبح علامة مميزة يتعرف عليها المستهلك حول العالم.

المدن أيضاً يمكن أن تكون انطباعات بصرية ذهنية تميزها عن مدن أخرى بالتركيز على ما تملكه وبالتخطيط لإضافة أبعاد جديدة لشخصيتها المعمارية والعمرانية.



تصور جديد لعلاقة الإنسان بالمكان يتجاوز الأبعاد العاطفية ويلبي الحاجات الديناميكية

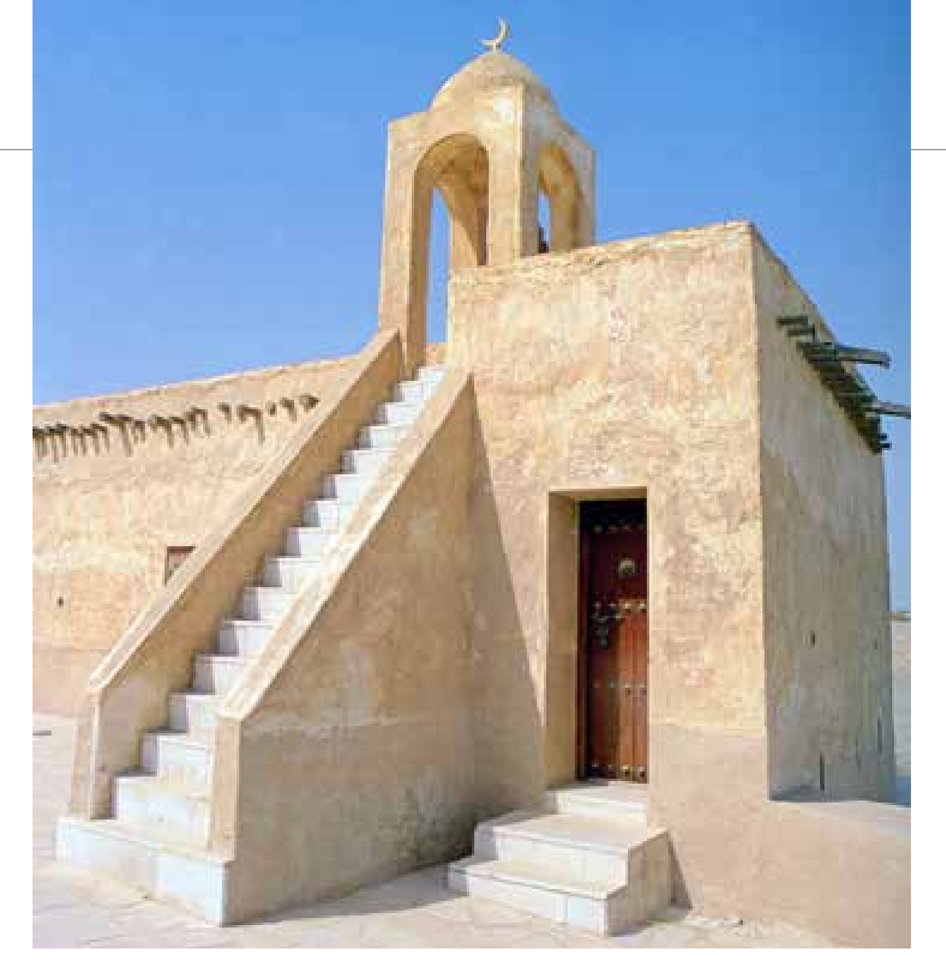
من هي مدينتك؟

هناك بعض الأطروحات النظرية الأكثر معاصرة التي أسست لحقبة جديدة في تفسير نجاح المدن ومن أبرزها الفكر التنموي الذي صاغه المخطط والباحث في مجال دراسات التنمية ريتشارد فلوريدا (Richard Florida) الذي أسس لحقبة جديدة في تاريخ المدن ومناهج تخطيطها وأساليب نموها، فمشروع فلوريدا الفكري بدأ بكتابه المعنون «نشأة الطبقة المبدعة» والذي نشر عام 2002 (The Rise of Creative Class) وتناول فيه طرحاً جديداً لفهم نسيج المجتمع الإنساني في حقبة ما بعد العولمة، فبالفعل، العالم تجاوز تلك الحقبة وأصبح تواصل الأفكار والأسواق والاستثمارات وانصهار الحدود المكانية والجغرافية سمة غالبة تشترك فيها كل المجتمعات المتقدمة وكذلك المجتمعات الساعية إلى حياة أفضل.

وفي كتابه التالي «من هي مدينتك؟» (Who's Your City?) تعمَّدَ فلوريدا أن تكون المدينة في العنوان بلغة العاقل بل إنه يذهب إلى ابعد من ذلك عندما يضيف قراراً ثالثاً إلى أهم قرارين يتخذهما الإنسان المعاصر في حياته بإجماع علماء النفس والاجتماع، وهما المتعلقان بماذا يعمل؟ وبمن يرتبط؟. ويضيف فلوريدا قراراً جديداً نابعاً من تداعيات مجتمع ما بعد العولمة وهو قرار: أين تقيم؟ والى إي مكان على خريطة العالم تنوي أن تختار وطنك الجديد؟

وهنا الطرح وثيق الصلة بظهور ما يسمى بالمواطن العالمي أو ما أطلق على أيضاً عمال المعرفة نسبة إلى قطاع جديد من أصحاب العقول المجددة المفكرة المبدعة التي تعتمد على مساهمتها في القطاع المعرفي أو بالأحرى مجالات الاقتصاد المعرفي كأساس لنجاحها المهني، وهذه الظواهر هي التي دفعت فلوريدا إلى أن يحذر من أن هروب الطبقة المبدعة والمثقفة من المدينة يؤدي إلى وفاتها تبعاً لتعبيره.

هذا القطاع الجديد من المجتمع الإنساني يصوغ تصوراً جديداً للعلاقة مع جغرافية المكان، فهو يتجاوز الأبعاد العاطفية التي تجعل البعض يتمسك بموطنه الأول وتجعل قدرته على التحرك محدودة ومقيدة بنطاق جغرافي معين قد لا يتجاوز في بعض الأحيان عدة كيلومترات من مكان ميلاده ونشأته كما هو الحال مع قطاعات كبيرة من المجتمع العربي. هذه الفئة الجديدة من المجتمع الإنساني شديدة الحيوية والديناميكية لها تطلعاتها وأمالها في المكان الذي تختاره وطناً وفضاء لإطلاق العنان لقدراتها التجديدية والإبداعية في عصر الاقتصاد المعرفي والإبداعي الذي يتأسس على قيمة الأفكار، ومن ثم فإن ظهور هذه الفئة ساهم في بلورة توجُّه جديد في الفكر التخطيطي والعمراني طرحته الأدبيات تحت عنوان التنافسية العمرانية التي حفزت كل مدن العالم



التي تسعى إلى موقع متميز على خريطة عمران القرن الواحد والعشرين.

لم يعد قرار الهجرة أو الانتقال إلى مدينة أو دولة جديدة شرطه الوحيد العائد المالي الأوفر، ولكن بالنسبة إلى عمال المعرفة أصبحت المنظومة الاقتصادية المكانية البيئية للمدينة هي المؤسسة لمجموعة المعايير الأكثر ملاءمة لإيقاع عصر الاقتصاد المعرفي والإبداعي.

ومنذ ظهور فكرة التنافسية العمرانية ظهر متتابعاً معها الآليات والمناهج التي تتبناها المدن ومن أهمها سياسات تسويق المدينة للمساهمة في ترسيخ تواجدها على مسرح عالمي متنافس، والإنسان له فيه حق اختيار غير مسبوق بسبب تعرفه اليومي بل اللحظي على كل ما يحدث في عالم اليوم الذي لم يصبح فقط قرية صغيرة كما سبق أن طرح ولكنه أصبح عالماً تفاعلياً تعرف وتشعر فيه شعوراً لحظياً بما يحدث فيه حتى لو على بعد الآلاف الأميال من مكانك المادي الفعلي.

الأكثر راديكالية في سياسات تسويق المدينة أن يتم تحويلها إلى ماركة أو شخصية تجارية تؤثر في وعي الناس وتحولهم من معجبين بها إلى مناصرين لها ومدافعين عنها بل ومسئولين عن إقناع الآخرين بتكوين أفضل الانطباعات الفكرية والتخيلية عن المدينة.وأهم الاستراتيجيات التي يمكن أن تحقق رؤية المدينة لشخصيتها المتميزة وهي:

أولاً: القدرة على الجذب

لم تعد المدينة المعاصرة تحاور سكانها وإنما تمتد لتحاور العالم في عصر ثورة الاتصالات والقدرة غير المسبوقة على التواصل. وجزء هام من هذا التواصل هو الانتقال إلى مرحلة استقطاب الأخر من خلال القدرة على استضافة أحداث فنية ورياضية وثقافية واقتصادية تعمّق فكرة التواصل مع الأخر والرغبة في الانفتاح على العالم وتأكيد على القيمة العالمية للمدينة وإعادة صياغة عمرانها وعمارتها لتتمكن من لعب هذا الدور العالمي.

ثانياً: توظيف الرصيد المعماري

ما تملكه المدينة من تراث معماري وعمراني له قيمة هو أداة جوهرية لتسويقها إذا تم تفعيله بالحفاظ عليه أولاً، ثم بتقديمه لخبرات جديدة للتفاعل مع المكان من خلال إعادة توظيف هذا التراث كما فعلت مدن عربية مثل دمشق العتيقة وحلب في سورية، أو فاس ومراكش بالمغرب، وبنفس القدر من الأهمية فإن ما سوف تملكه المدينة في مشروعاتها المستقبلية يلعب دوراً حيوياً في تسويقها فالواقع أن العمارة المثيرة المبدعة أصبحت من أهم أدوات التسويق العمراني للمدينة. ولقد كان متحف جوجينهايم في مدينة بيلباو الإسبانية من تصميم المعماري الأميركي فرانك جيري بداية الشرارة لمنهجية جديدة تعيد إحياء المدينة وتسويقها من خلال مبنى واحد يقدم طفرة تشكيلية وجمالية وبصرية في عمران المدينة. واليوم أدركت المدن العربية هذا المعيار وهي تتنافس في استقطاب نجوم العمارة اللامعين لترك بصماتهم على خريطتها المعمارية فاقتربت لمساتهم من الشرق بعد اقتصار إبداعهم على المدن الغربية وتوالى تدفقهم إلى الساحة الشرق أوسطية بداية من فرانك جيري، وجين نوفيل، وتادو أندو، ومايكل جرايفز، واي إم بي، وصولاً إلى زاها حديد، وجميعهم يصوغون إبداعاتهم في المنامة والكويت ودبي وأبوظبي والقاهرة ودمشق والدوحة.

ثالثاً: البحث عن تميز المدينة

قد يكون تميز المدينة من جبال تحيط بها أو أنهار تخترقها أو من وجود المقومات الثقافية رفيعة المستوى وخاصة المتاحف بأنواعها المختلفة وقد تكون بيئات التسوق الجديدة التي تتجاوز الأفكار التقليدية أو من خلال قدرة المجتمع الإنساني بالمدينة على الاحتفال ووجود الفراغات العامة والحياة التي تقدمها المدينة من خلال تلك الفراغات وخاصة من حيث الاحتفالات والمهرجانات والكرنفالات سواء كانت ثقافية أو فنية أو شعبية أو دينية روحانية. وحتى لو كان ما يميز المدينة أسلوب التنقل خلالها كما هو الحال في مدينة فينيسيا الإيطالية بقواربها الجندولية الشهيرة أو بالعربات التي تجرها الخيول في وسط مدينة فيينا النمساوية أو



استخدمت الدوحة كل الاستراتيجيات لتقديم نفسها محلياً وعالمياً بوصفها عاصمة للثقافة والرياضة والسلام

الحافلات الحمراء الشهيرة وهي تتجول في العاصمة الإنجليزية لندن. الهام هو القدرة على إظهار هذا التميز في مشهد صياغة شخصية المدينة والتسويق لها.

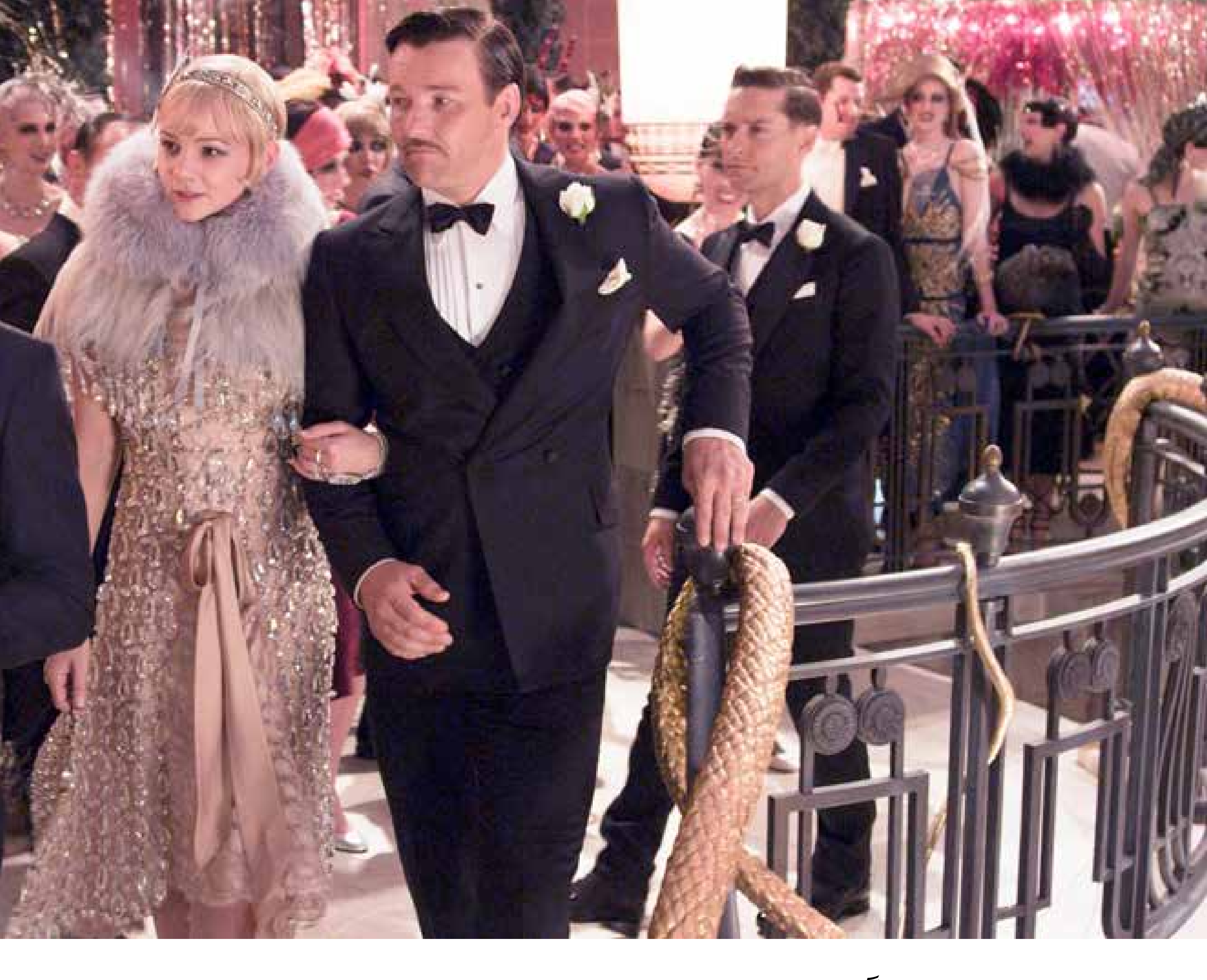
رابعاً: صياغة شخصية للمدينة

الهدف هو أن يكون المخطط راصداً واعياً لمفردات شخصية المدينة التي يشارك في تخطيطها بحيث تكون عملية تأكيد شخصية المدينة وإعادة تجديدها وتركيبها في صورة جديدة هي عملية ديناميكية مستمرة تساندها المشروعات المعمارية والعمرانية وأنماط الحركة وتميز الاستعمالات وتوزيعها والارتكاز على المرجعية الإنسانية والبيئية للتنمية بحيث تصبح المدينة مدينة للجميع ونموذجاً لتنمية مستدامة تستدعي أهمية حقوق الأجيال القادمة وتطلعاتهم.

لكي تتمكن أية مدينة من خلق شخصيتها التسويقية يجب أن تبدأ بتقييم صادق لما تملك من مميزات وأيضاً أوجه النقص والعوائق ثم محاولة تعظيم تلك المميزات. وكما يقول جوماثان جاباي (2009) فإن تسويق المدينة ليس فقط عبارة عن شعار مرسوم، ولكنه في التفاصيل الدقيقة الصغيرة التي تجعل الشوارع نظيفة،هي في التفاصيل العميقة التي تجعل قاطني المدينة سفراء لها وفخورين بانتمائهم إليها، ومن ثم تنتقل الرسائل الإيجابية إلى زوار المدينة الفعليين أو الرقميين عبر الوسائط المتعددة الجديدة. إن إنتاج انطباع إيجابي هو فعل جوهري للمدن التي ترغب في الإعلان عن نفسها كمقاصد مختارة للناس سواء للعيش أو العمل أو الترفيه أو الزيارة.

حالة الدوحة

اللافت للنظر في حالة مدينة الدوحة العاصمة القطرية أنها استخدمت كل الاستراتيجيات المتاحة لتسويق المدينة محلياً وإقليمياً وعالمياً وطبقتها بصورة واعية وبأطر زمنية مدروسة أعطت لسمعة المدينة وشخصيتها التسويقية مكانة كبيرة وعالمية، ولكنها في الوقت ذاته مستدامة ومستمرة وليست طفرة أو وهجاً سرعان ما ينطفئ. فعلى مستوى استقطاب الأحداث تحولت الدوحة إلى عاصمة رياضية عالمية باستضافتها دورة الألعاب الآسيوية 2006 وبطولات التنس والخيول والجولف وكرة الطائرة وألعاب القوى العالمية بالإضافة إلى مساهمتها في استضافة كأس العالم 2022، كما تستضيف المدينة عشرات المؤتمرات الدولية مثل مؤتمر غرف التجارة العالمية والمصالحات السياسية البارعة. وبخصوص توظيف الرصيد المعماري والعمراني بشقيه: التاريخي، والمعاصر، فقد اهتمت الدوحة اهتماماً خاصاً بتراثها المعماري والعمراني. وإحياء منطقة سوق واقف هو تجربة متميزة على مستوى الخليج كله تعكس هذا التوجه، كما استخدمت العمارة المعاصرة في تغيير خط سماء المدينة وتطوير شخصيتها الجديدة كمحور استقطاب عالمي بازغ، وأكدت الدوحة شخصيتها الخاصة كمدينة ذات توازن مرصود بين الحفاظ على روافد تاريخية ووضع الرؤى والطموحات المستقبلية التي تغير كل كيان المدينة، كما اهتمت الدوحة بالبيئة وأهمية الحفاظ عليها ثم إثراء التجربة الثقافية بالمدينة من خلال إقامة مشروعات ثقافية ومعرفية وأكاديمية متعددة ومتفاعلة مع المجتمع على السواء كالمتحف الإسلامي والحي الثقافي والمدينة التعليمية.



بعد «66» عاماً على وفاة فيتزجيرالد

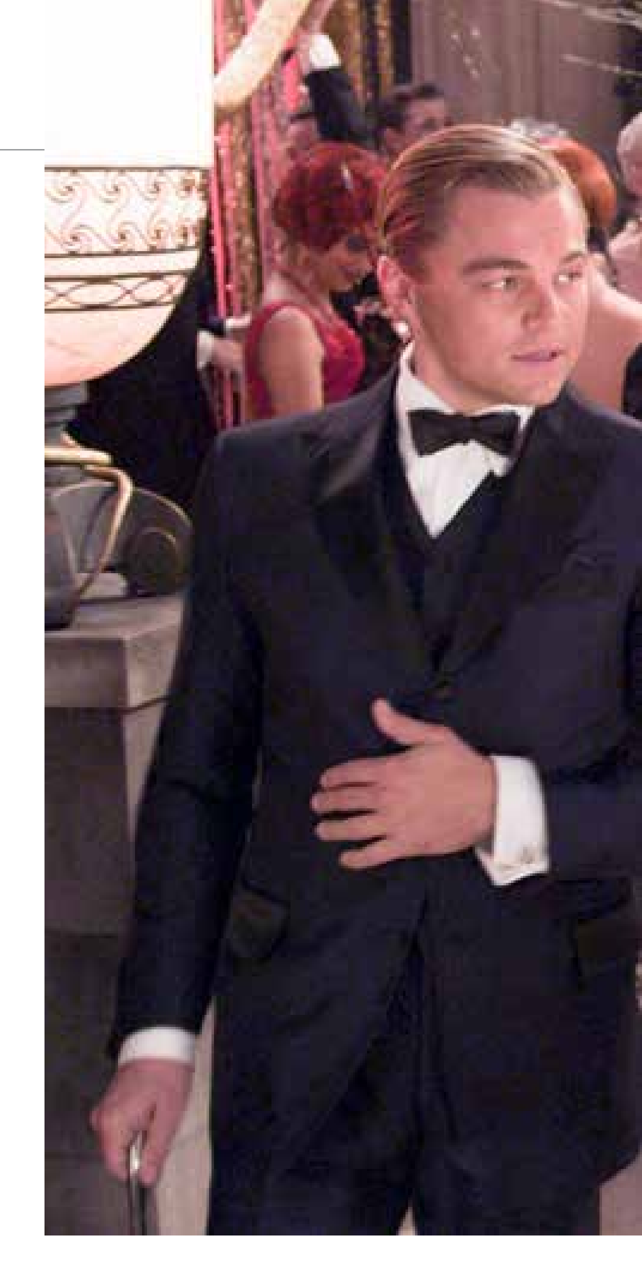
غاتسبي ما يزال يؤرق مخيلة السينمائيين

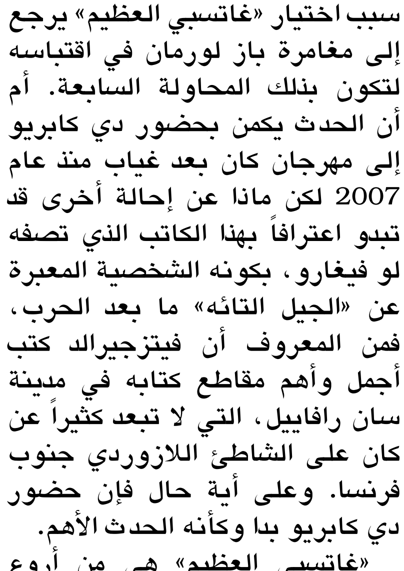
ليلى المر

يفتتح مهرجان كان هذا الشهر فعاليات دورته الـ 66 بعرض فيلم خارج المنافسة، بالأبعاد الثلاثية، لتكون بذلك المرة الثانية التي يعرض فيها فيلماً بهذه التقنية لإطلاق برنامجه، حيث سبقتها تجربة فيلم «في الأعلى» لبيت دوكتر عام 2009. الفيلم هو «غاتسبي العظيم»، المقتبس عن رواية الكاتب الأميركي فرنسيس سكوت فيتزجيرالد، من إخراج الأسترالي باز لورمان وبطولة ليوناردو دي كابريو، وكاريه موليغان، وطوبي ماغوير. والانطلاقة العالمية في كان، سيسبقها عرض افتتاحي محلي في نيويورك، قبل خمسة أيام من بدء فعاليات مهرجان كان.

الصحافة الفرنسية تناولت فيلم افتتاح مهرجان كان متسائلة إن كان







سبب اختيار «غاتسبي العظيم» يرجع إلى مغامرة باز لورمان في اقتباسه لتكون بذلك المحاولة السابعة. أم أن الحدث يكمن بحضور دي كابريو إلى مهرجان كان بعد غياب منذ عام 2007 لكن ماذا عن إحالة أخرى قد تبدو اعترافاً بهذا الكاتب الذي تصفه لو فيغارو، بكونه الشخصية المعبرة عن «الجيل التائه» ما بعد الحرب، فمن المعروف أن فيتزجيرالد كتب أجمل وأهم مقاطع كتابه في مدينة سان رافاييل، التي لا تبعد كثيراً عن كان على الشاطئ اللازوردي جنوب فرنسا. وعلى أية حال فإن حضور دي كابريو بدا وكأنه الحدث الأهم.

«غاتسبي العظيم» هي من أروع وأشهر روايات فيتزجيرالد، تنقل بأسلوب متفرد جنون سنوات العشرينيات وأجواء الضفة الشرقية للولايات المتحدة، وبالتحديد نيويورك ما بعد الحرب العالمية الأولى أي في الفترة التي شهدت ولادة موسيقى الجاز. وتصف الرواية ترف طبقة غنية تجيد كسب المال، وإمضاء سهرات صاخبة على وقع أنغام الموسيقى وشرب الكحول، وملاطفة الجميلات. شخصية جاي غاتسبي، الملياردير الغامض الذي ينظم حفلات وسهرات فخمة في فيلته الأنيقة في نيويورك يسعى إلى قلب ديزي المتزوجة بدورها من رجل ثري حاد الطباع. لكن قصة الحب تنتهي بطريقة مأساوية.

هذه الرواية ألهمت مخيلة الفنانين والمخرجين على الدوام. دخولها إلى عالم السينما كان في العام 1926 بفيلم صامت أخرجه هربرت برينون، والذي لم ينل في ذلك الحين إعجاب فيتزجيرالد، وزوجته زيلدا. وفي عام 1949 أخرج إليوت نوجنت فيلمه «ثمن الصمت» باقتباس أمين عن الرواية. وفي عام 1974 ظهرت نسخة أخرى أخرجها جاك كلايتون. كما دخلت «غاتسبي العظيم» إلى عالم الأوبرا في نيويورك عام 1999 مع التينور جيري هادلي والسوبرانو داو نابشو. وفي العام التالي تم اقتباس الرواية في فيلم تليفزيوني.

الاقتباس الجديد الذي قام به باز لورمان، والذي تناولته الصحافة الفرنسية بشكل لافت، ترك انتظارات لمعرفة إن كان باز لورمان قد تفوق في اقتباسه على أسلافه. صحيفة لوفيغارو كتبت عن الاقتباس بأنه خضع لجرعة زائدة من الفيتامينات، وذلك باختيار تشكيلة عالمية من نجوم الموسيقى الشعبية: لانا ديل ريه، بيونسيه، جاي زد، أندريه 3000، وفلورنس آند ذا ماشين.. أما صحيفة ليكسبرس فاعتبرت أن حجتين قد تدفع المشاهد لحضور الفيلم، أولاً الرواية التي تحولت إلى أسطورة، والتساؤل عن العلاقة بين السينما والأدب، أو الرواية.

رواية فيتزجيرالد نشرت في فرنسا للمرة الأولى في العام 1946، بترجمة فيكتور ليونا عن دار ساجيتير. وفي العام 1996 صدرت ترجمة أخرى عن دار غراسيه قام بها جاك تورنييه، الذي أضفى عليها أسلوباً أكثر حدة. واليوم وبعد ستين عاماً على وفاة المؤلف وسقوط الملكية الفكرية في المجال العام قدمت الروائية جولي فولكنشتاين ترجمة خاصة لم تحظ بإعجاب النقاد لإقدامها على تحديث اللغة والتعابير لتكون أقرب إلى اللغة العامة البسيطة، والعامية. كما قامت بحذف صفة العظيم من العنوان ليصبح غاتسبي. ما اعتبر جرأة تساوي الوقاحة.

يتزامن حدث إطلاق فيلم «غاتسبي العظيم» مع صدور كتاب عن دار غراسيه في العاشر من شهر أيار/مايو يحوي حوارات لم تنشر من قبل إلى جانب قسم من مراسلات ف.سكوت فيتزجيرالد، قبل العام 1920.

تحفة فيكتور هوجو عمرها 151 سنة

البؤساء

د. رياض عصمت

ضربت رواية الأديب الفرنسي العظيم فكتور هوجو «البؤساء» الرقم القياسي في عدد المرات التي أنتجت فيه سينمائياً. والغريب أن جميع نسخ إنتاجها تراوحت قليلاً في مقدار الجودة، لكن أضعفها حصل على تقدير طيب للغاية، ولم تفشل أية نسخة منها جماهيرياً أو نقدياً على الإطلاق. كان أول إنتاج روائي لرواية «البؤساء» في العام 1935 ولعب دور (جان فالجان) الممثل القدير فريدريك مارش، وأخرجه أستاذ التمثيل الروسي الشهير ريتشارد بولسلافسكي. منذ ذلك الحين إلى فيلم «البؤساء» الغنائي في العام 2012، بلغ عدد إنتاجات الرواية عشرة أفلام روائية طويلة، ناهيك عن الرسوم المتحركة. وتتالى النجوم الكبار في أداء شخصية (جان فالجان)، ومنهم مايكل ريني، جان غابان، ريتشارد جوردان، لينو فنتورا، جان بول بلموندو، جيرار دوبارديو، بينما لعب ليام نيسون بطولة آخر فيلم سبق الفيلم الحالي في العام 1998. ولا ننسى أن بعض كبار الممثلين تصدى لدور خصم البطل وعدوه اللدود (جافير)، ومنهم تشارلز لوتون وأنتوني بيركنز وجون مالكوفيتش وجيفري راش. كما تصدى كبار المخرجين لمهمة الإخراج، وكان بينهم الفرنسي كلود لولوش، بينما كان آخرهم الدنماركي بيلي أوغست.

أما فيلم «البؤساء» الغنائي في العام (2012)، فأخرجه البريطاني توم هوبر، الذي سبق أن انتزع الإعجاب عن فيلمه «خطاب الملك»، منتزعاً بجدارة عدة جوائز أوسكار في العام 2011 لأفضل فيلم وأفضل مخرج، بينما نال كولن فيرث جائزة أفضل ممثل.

رغم صعوبة تلخيص رواية «البؤساء»، التي يعرفها كثيرون في مجلد واحد أو مجلدين، لكن قلة من القراء يعرفون نسختها الأصلية الطويلة التي تقع في أربعة عشر مجلداً، فإنه يكفي أن نقدم لها بالقول إن فكتور هوجو لم يسجل فيها سيرة حياة بطله جان فالجان وصراعه مع مطارده العنيد ضابط الشرطة جافير، بل أرّخ للثورة الفرنسية ولحرب المتاريس التي تمخض عنها إعلان الجمهورية. لو لم يكتب فكتور هوجو في حياته سوى رواية «البؤساء» وحدها، لظل في عداد الأدباء الخالدين، لكنه كتب عدداً من الأعمال سواها، شعراً ونثراً، بينها روايته «الرجل الذي يضحك»، التي حولت مؤخراً إلى فيلم سينمائي. كتب سيناريو فيلم «البؤساء» للعام 2012 كل من وليام نيكلسون، هربرت كريتزمر، آلان بوبيل وكلود - ميشيل شونبرغ، الثالث مؤلف نص العرض المسرحي، بينما الرابع هو المؤلف الموسيقي لألحان العمل الغنائي المسرحي الشهير، الذي ظل يعرض في لندن ونيويورك ولوس أنجلوس عشرات السنين بنجاح هائل، لم تشهده سوى أعمال موسيقية/غنائية معدودة، مثل «ايفيتا» و«قطط» و«شبح الأوبرا»، وهي جميعاً من تلحين أندرو لويد ويبر. بالتالي، يعتبر الفرنسي شونبرغ المؤلف الموسيقي الوحيد الذي استطاع كسر احتكار البريطاني ويبر لفن الميوزيكال في العالم الأنجلوساكسوني على طرفي المحيط الأطلسي، بحيث قدم عملاً موسيقياً رائعاً استقطب الجماهير ونال ثناء النقاد معاً، ودخل تاريخ المسرح من بوابته العريضة.

تتلخص قصة جان فالجان، التي تجري أحداثها في القرن التاسع عشر، في أنه سجن لسرقته رغيف خبز أراد أن يطعم به ابن أخته الجائع، وكلما هرب من السجن تضاعفت عقوبته، بحيث قضى فيه 19 عاماً. عندما أفرج عن فالجان أخيراً، ووضع قيد المراقبة المشروطة، لم يجد من يؤويه أو يطعمه إلى أن آواه قس نبيل الطبع. في الليل، سولت نفس فالجان له أن يسرق أواني فضية يملكها ذلك القس، فألقي القبض عليه، وسيق لمواجهة القس، الذي أعلن للشرطة أنه هو من أهداه إياها، بل منحه فضلاً عنها شمعدانين فضيين. قلبت تلك الحادثة شخصية جان فالجان رأساً على عقب، وصحا ضميره ليعمل ويكسب ثروة، بل ويصبح عمدة البلدة. (فانتين) امرأة مسكينة تتعرض للمهانة والإذلال من أجل أن تدفع المال لزوجين شريرين يعتنيان بطفلتها الوحيدة (كوزيت)،يتعهد لها فالجان وهي على فراش الموت أن يرعى ابنتها اليتيمة. تمر سنوات، يربي خلالها فالجان كوزيت كابنته، فتكبر لتصبح صبية جميلة تعيش في كنف والدها ميسور الحال، بعد أن استطاع فالجان الانتقال إلى باريس وجمع ثروة طيبة. خلال ذلك، تبدأ أحداث الثورة الفرنسية. تتعرف كوزيت على شاب ثائر من عائلة كريمة يدعى (ماريوس)، ويشعر الاثنان بالحب يغزو قلبيهما. قبيل اندلاع الثورة، يهاجر فالجان مع ابنته بعيداً عن دائرة الخطر، ليكتشف أنها وهبت قلبها لشاب يخوض قتالاً وراء المتاريس ضد قوات النظام. يخوض الثوار معركة شرسة،



يسقطون فيها صرعى، كباراً وصغاراً، رجالاً ونساءً، لكن فالجان يتمكن من إنقاذ حبيب ابنته وهو جريح فاقد الوعي، ويهرب به في مجارير باريس. لا يبوح فالجان للشاب أنه أنقذ حياته، بل يعتني به، وينسحب مريضاً منهكاً من حضور مراسم الزفاف.

لا شك أن المخرج توم هوبر، البالغ من العمر خمسين عاماً فحسب، يتمتع بموهبة سينمائية لامعة جعلته يتبوأ مكانة رفيعة بين كبار المخرجين في العالم. تجلت مهارته المدهشة في إدارة حركة المؤدين في هذا الفيلم رغم كونهم يغنون، بل وخلال حركة وصلت إلى حد المبارزة، وضمن مجاميع ضخمة في ديكورات ضخمة. لكن قدرة المخرج الفنية تجلت أيضاً بلا شك في حسن اختياره لطاقم فني على مستوى عالٍ من المهارة الفنية، يتقدمهم مدير التصوير داني كوهن، والمونتيران كريس ديكنز وميلاني أوليفر،(وقد فاز «البؤساء» بأوسكار عن مزج الصوت)، ونيكولا باك في مجال المكياج وتصفيف الشعر (الأوسكار الثالث للفيلم).

أما التحدي الأكبر في فيلم «البؤساء» الغنائي فهو اختيار الممثلين، الذين يجب أن يوازنوا بين حسن الأداء والغناء. أول هؤلاء النجم الأسترالي الأصل هيو جاكمان، وهو ممثل اشتهر خاصة بدور (ولفرين) عبر سلسلة أفلام «X Men» و«فولاذ حقيقي» و«فان هلسنغ»، لكنه معروف بمقدرته على الغناء أيضاً من خلال تقديمه لأحد احتفالات توزيع جوائز الأكاديمية الأميركية (الأوسكار). قدم جاكمان أداءً متميزاً للغاية بتجسيده شخصية (جان فالجان)، متغلباً على مشكلة الإقناع الدرامي في التمثيل خلال حوار ملحن، وتمتع بحضور آسر سواء في تعبيرات وجهه أم في حركته الجسدية. بدورها، قدمت الممثلة آن هاثاوي أداءً هائلاً في حرارته العاطفية وصدقه الداخلي لشخصية (فانتين) مما جعلها تنال عدة جوائز عالمية عليه كللتها جائزة أوسكار أفضل ممثلة بدور مساعد. آن هاثاوي ممثلة انطلقت شهرتها من «منكرات أميرة»، عبر «الشيطان يلبس بارادا» و«مسافرون»، وصولاً إلى آخر أفلام باتمان «الفارس الأسود ينهض»، مما يدل على تعدد أوجه موهبتها، التي وصلت بها إلى ذروة عالية في «البؤساء» بأداء حساس ومرهف أثناء غناء واحدة من أصعب الأغنيات. أما راسل كرو، فلا نعرفه مغنياً من قبل، ولا نجده في مستوى النجوم الكبار الذين أدوا هذه الشخصية، رغم شهرته في «المصارع» و«دليل الحياة» و«عقل جميل» و«3.10 إلى يوما» و«الأيام الثلاثة القادمة» و«روبن هود» من قبل، فإن أداءه ظل معتمداً على وسامته وحضوره وبعيداً عن فن تقمص الشخصيات، ولعله لهذا السبب لم يرشح للأوسكار عن دوره في «البؤساء»، وبالتأكيد، لم يكن أفضل خيار لهذه الشخصية. على العكس من ذلك، وفق المخرج في اختيار الممثلة الشابة آماندا سيفريد لأداء دور (كوزيت)، وهي التي سبق أن تألقت في أفلام مثل «ماماميا» و«ذات الرداء الأحمر»، تتألق هنا في دور كأنه خلق لوجهها البريء وعاطفتها المتدفقة. أما الممثل الكوميدي المعروف ساشا بارون كوهن (بطل أفلام «الديكتاتور» و«بورات» و«هوجو») والممثلة هيلينا بونهام كارتر (بطلة أفلام «سويني تود» و«أليس في بلاد العجائب» و«خطاب الملك»)، فخلقا ثنائياً فريداً للزوجين تيناردييه، أقرب ما يكون إلى المسرح الغنائي الميال إلى شيء من المبالغة واللمسة الكاريكاتيرية.

فيلم «البؤساء» الغنائي تحفة سينمائية فريدة، استطاعت تحويل مسرحية شهيرة من طراز الميوزيكال إلى سينما حقيقية، بعيدة عن الجو المسرحي، وحافلة بالمهارات المحترفة من تصوير ومونتاج وإضاءة وديكورات وأزياء ومكياج، على مستوى أداء رفيع للغاية، وإدارة إخراجية فذة من مخرج مبدع ومتمكن.



كاميرات في الكنائس

حسن بن محمد

في السنوات الأخيرة لاحظ محبو السينما والمتتبعون لآخر الأفلام المعروضة في دور السينما حضوراً شبه دائم لعروض الأفلام ذات الصبغة الدينية، حيث أصبح يعرض فيلم أو اثنان على الأقل سنويا يعنيان أساساً بالقضايا الدينية والعقائدية، وذلك في إطار ما بات يعرف اليوم بالفيلم الديني.

ولقد لفت الانتباه في الدورة الأخيرة من مهرجان برلين السينمائي والتي امتدت من السابع إلى السابع عشر من فبراير 2013 عرض فيلمين دينيين، تدور أحداثهما في أحد الأديرة، وحمل الأول عنوان «الراهبة» والثاني عنوانه «كاميل كلوديل»، وهذان الفيلمان معاً صنفا تحت إطار الفيلم الديني ضمن سلسلة من الأفلام الدينية التي ظهرت بصفة لافتة في الآونة الأخيرة، تعالج تيمة الدين والمعتقد وتسليط الضوء على ما يجري من أحداث وتجاوزات داخل الكنيسة.

ويروي فيلم «الراهبة» للمخرج الفرنسي غوايوم نيكلو، الذي عرض في مهرجان برلين السينمائي الدولي 63 حيث شارك في المسابقة الرسمية، قصة شابة (بولين) تجبر على الدخول إلى الكنيسة وسلك درب الرهبنة بغير إرادتها، الأمر الذي يجعلها تواجه الكثير من الصعوبات والآلام في الداخل وتنجح في النهاية بالهروب بعد رحلة من المعاناة تخللها السجن والتعذيب والانتهاكات الشاذة، وهذه هي النسخة السينمائية الثانية لرواية الكاتب دنيس ديدورو والتي سبق وأن أخرجها جاك ريفيت في سنة 1966.

وقد دافع مخرج هذا الفيلم عن وجهة نظره ضد الممارسات التي أصبحت غير مقبولة من السلطة البطريركية والتي تحمل في الظاهر شعار الدين وحماية المقدسات ورعاية القيم والأخلاق، في حين أن ممارستها اليومية تأتي على خلاف ذلك. وفي الحقيقة فقد ظهر عدد كبير من الأفلام التي تهتم بموضوع الدين، يتمّ في بعضها التعريف بشخصيات دينية رمزية، بينما يتم في الأخرى التطرق إلى المشاكل التي يواجهها المؤمنون في حياتهم اليومية. وهناك قسم ثالث من تلك الأفلام يعالج موضوعات المعتقد والدين من زاوية كوميدية ونقدية ساخرة.

وشهد تاريخ السينما الحديث نقاشات حادة حول بعض الأفلام الدينية والتي أثارت حفيظة المتدينين والمحافظين. ولا يتعلق الأمر عادة بالأفلام التبشيرية وإنما بأفلام صنعها أناس ينظرون بريبة إلى الدين وينتقدون أسسه على غرار المخرج السويدي «إنغمار بيرغمان» الذي تميز عن بقية المخرجين الكبار في إنتاجه السينمائي الباحث في أعماق الكائن البشري، حيث اختار جانباً عصياً وصعباً وظلّ مخلصاً له طوال حياته المهنية مكرّساً به اتجاهاً شخصياً لم يأخذ شكل مدرسة أو حركة سينمائية، لكنه مثّل محاولة تبديل وظيفة الكاميرا من نقل صورة الناس الواقفين أمامها إلى الغور في أعماقهم ودواخلهم لهذا كانت أفلامه أقرب إلى مباحث في الفلسفة وعلم النفس البشري، وكثيراً ما يحلو تشبيهه بالروائي الروسي دوستويفسكي، باعتبارهما انشغلا دائماً بالداخل الإنساني. وأفلام بيرغمان دائماً تلقى اهتماماً جماهيرياً، وصار اسمه مقترناً بالسينما العميقة والجادّة والتي تتطلّب باستمرار تفاعلاً واعياً من قِبل مشاهديها.


فيلم «اسم الوردة»

ونجد أيضاً المخرج الإسباني لويس بونويل الذي أنتج فيلم «سيمون الصحراء» وهو فيلم مأخوذ عن شخصية القديس.

والجدير بالذكر أنّ المخرج الإسباني لويس بونويل (ولد في قلنديا عام 1900 وتوفي عام 1982)، يعد أحد أهم مخرجي المدرسة السريالية في العالم، أنتج العديد من الأفلام التي أثارت جدلاً واسعاً سواء داخل الأوساط الدينية أو السياسية الغربية ومنها: «كلب أندلسي» و«سيمون الصحراء» و«المنسيون» الحائز جائزة (كان) للإخراج.

وفي السنوات الأخيرة طرأ تطور في صناعة الأفلام الدينية، ذلك أن هذه الأفلام لم تعد اليوم تعالج بشكل حصري مواضيع تتعلق بالديانة المسيحية وبما يجري داخل الكنيسة ودور العبادة فحسب، وإنما تجاوزت ذلك لتشمل مواضيع دينية وعقائدية من مختلف ثقافات العالم.

ورغم كل التطورات التي عرفها إنتاج الفيلم الديني يبقى السؤال قائماً حول ماهية الفيلم الديني: هل هو الفيلم الذي يلعب فيه دور البطولة الراهبات والرهبان فقط ويهتم بالشأن الديني العقائدي فحسب، أم له أبعاد أخرى؟ وفي هذا السياق يؤكد المختصون في إنتاج هذا النوع من السينما أن الفيلم الديني هو الذي يهتم بمواضيع تبحث عن ماهية الوجود وعن معنى للحياة في مفهومها العميق والشامل، أي أنه الفيلم الذي يهتم بقضية الخلاص وبالغفران وبالمعاصي إلى جانب تيمة الموت والحياة الآخرة.

وانطلاقاً من هذه الرؤية الفنية والفلسفية يمكن القول إن جل الأفلام المصنوعة هي أفلام دينية حتى وإن لم تظهر انتماء عقائدياً واضحاً، ومن ثم يمكن تصنيف أفلام السينما العجائبية مثل الفيلم الشهير «سيد الخواتم» و«حرب النجوم» وغيرهما من الأفلام الحديثة ضمن هذا النوع من الأفلام فهي أيضاً تناقش مصير الإنسان بعد دمار مأساوي متخيل سيلحق بالعالم وتبحث عن خلاص البشرية من ذلك المصير القاتم والمدمر.

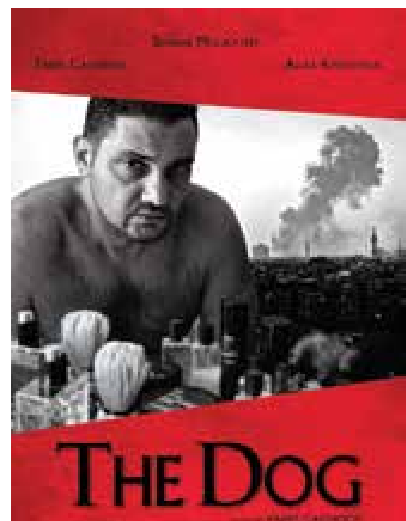
وفي الواقع فإن الأفلام التي يتم فيها معالجة تيمة المعتقد هي قريبة جداً من الأفلام ذات الطابع الروحاني والميثولوجي باعتبار أن علاقة الميثولوجيا بالدين علاقة وطيدة منذ القدم، الأمر الذي يعني أن الأفلام الحديثة ذات المحتوى الديني لا تشكل إلا قسماً من سلسلة الأفلام الدينية بمعناها العام والتي رافقت فن السينما منذ نشأته. وتشكل بعض هذه الأفلام خلاصة التفكير التأملي للمخرج عند معالجته للقضايا الوجودية فيما تتطرق الأخرى والتي تعتبر دينية بمعناها الخالص في سياقها الكاثوليكي إلى النقاشات الدائرة بين الكنيسة والمؤسسات التابعة لها وهي تسعى جاهدة إلى محاولة عرض الأفكار التي تتم مناقشتها داخل الكنيسة.

سورية في مهرجان كان

الكلب والغراب



حين يتعلق الأمر بالثورة السورية، فإن الواقع يفوق الخيال، ومادام الواقع قد استهلك ألسنة البشر فليس بمحض الصدفة أن يجتمع في فيلمين قصيرين بطلان من فصيلة الحيوانات؛ الأول فيلم «الكلب» للمخرج السوري الشاب فارس خاشوق، وعنوانه كناية عن ردود الفعل السلبية والمتهكمة تجاه الثورة السورية من طرف بعض السوريين في الخارج. والثاني فيلم التحريك «قماش على مواد مختلفة» لجلال الماغوط، وبطله غراب شاهد على الخراب والموت، يطرح سؤالاً مصيرياً حول الأزمة السورية ويستجدي الأمل من طائر مشؤوم. الفيلمان أدرجا ضمن قائمة الأفلام القصيرة في مهرجان



كان السينمائي (15 - 26 مايو/ أيار 2013).

يعري «الكلب» عبر تدافع ثلاث شخصيات (بشار المقيد، وفارس خاشوق، وعلياء خاشوق) ذهنية وسلوك من ترعرعوا على تعاليم النظام طوال 40 عاماً، ويكشف ردود أفعال المغتربين السوريين تجاه الاحتجاجات المطالبة بسورية دون نظام بشار الأسد. الفيلم يقف في وجه من لا يعبؤون بعداد الموتى في سبيل وطنهم، والذين يجدون في قتل المتظاهرين السبيل الأفضل لإبقاء مصالحهم. وكتب أدمن صفحة الفيلم على الفيسبوك:«في خليط من الأنانية والاستخفاف بالدم السوري، يقف شابان من مترفي المغترب ضد نضال السوريين وثورتهم، لا يسامحانها لأنها أفسدت عليهما إجازتهما السنوية، غير عابئين بالدم المراق، أو بمآسي السوريين البؤساء في الداخل، وبنضالهم من أجل الحرية».

فيلم «الكلب The Dog» مدته 20 دقيقة، تم تصويره في الإمارات العربية المتحدة خلال مارس/ آذار المنصرم. سيناريو وإخراج فارس خاشوق (سوري - فرنسي الجنسية)، وهو الأول في تجربة هذا المخرج السينمائي الحاصل على الدكتوراه في الفنون البصرية من باريس. شارك بأعمال غرافيكية في الثورة السورية نشرت في الصحف العربية والعالمية، وتم تداولها على صفحات التواصل الاجتماعي.

الفيلم القصير الثاني «قماش على مواد مختلفة» إنتاج 2012 سبق لمخرجه جلال الماغوط (1987 دمشق) أن نال عنه المركز الأول في مهرجان «صنع في المتوسط». هذا الفيلم التحريكي يصور غراباً يخرج من فوهة مدفع ثم يبدأ بالتقاط الرصاصات والقنائف ويبعدها عن ساحة المعركة.

في النهاية يفر جندي جريح إلى مكتن مهجور، ليجد نفسه وجهاً لوجه أمام عدوّه، هذا الأخير حين يراه مصاباً في قدمه يقدم له العلاج، فتنتصر قيمة الحياة على الموت والدمار الحاصل.

«قماش على مواد مختلفة» عنوان من صلب اهتمامات المخرج؛ فهو فنان تشكيلي يريد ترجمة مدلولات مواده المفضلة قماش ومواد على ساق مجروحة على إثر الحرب، لكن هذا القماش بمواده المختلفة سرعان ما يشفي القدم المكسورة من طرف العدو نفسه، فتستمر الحياة وسط الرعب والعداوة والحرب. إنه فيلم تفاؤلي، يلم شمل المستقبل، عكس وظيفة الغراب المعتادة، وجعل له سلوكاً إنسانياً أكثر بكثير من فظائع البشر؛ «الغراب.. قد يكون إنسانيّاً أكثر مما نتصوّر!» هكذا يقول لنا جلال الماغوط من خلال هذا الفيلم الكرتوني المتقن، بعد فيلم آخر قدمه عام 2010 بعنوان «كائنات من عدم».



أمير تاج السر

أعباء الكتابة

منذ أن ترجمت روايتي «مهر الصياح» إلى اللغة الإنجليزية، بواسطة وزارة الثقافة القطرية، في العام الماضي، وصدرت وأصبحت متاحة لقراء تلك اللغة، دخل إلى عالمي كثير من المثقفين الآسيويين، الذين لم يكونوا يعرفون شيئاً عني من قبل، وأصبح من العادي جداً أن تحاورني صحف من الهند وباكستان، ويطرح البعض بحسن النوايا، إمكانية ترجمة تلك الرواية إلى لغات آسيوية محلية.

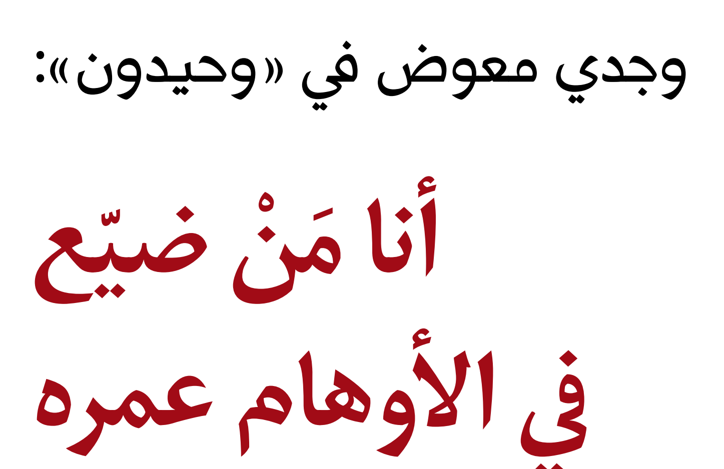
أحد هؤلاء المثقفين الآسيويين قرأ تلك الرواية، ودرسها جيداً كما أعتقد، عرف مناخاتها وشخصياتها، وبيئتها التي كتبت فيها، وكل ما يمت إليها بصلة، ولم أشاهده بعد ذلك قط إلا ويحملها في يده، أو تحت إبطه، وأصبح يقترح شخوصاً حقيقيين بوصفهم مشاريع شخصيات لي، من المفترض أن أكتبها ذات يوم.

في أحد الأيام، جاء إلى بيتي يسحب رجلاً مسناً في نحو الثمانين، قال إنه غاسل أموات سابق، قضى عمره في تلك المهنة، ويريدني أن أكرمه بعد تقاعده، بأن أستوحي حياته الطويلة، وأكتبها في رواية شبيهة بمهر الصياح. في مرة أخرى جاء بصحبة شاب لَيِّن العضلات، تقلَّب في أرض بيتي عدة مرات، ومشى على يديه وكعبي قدميه، وطار وحطّ، قال إنه لاعب سيرك معتزل، ونريدك أن تكتبه في رواية أخرى تشبه مهر الصياح، ويمكنك أن تجعله مثل الطباخ نجام، بكل ما فيه، فلن يغضب على الإطلاق، وردد الشاب بلغة عربية واهنة: نعم مثل الطباخ نجام ولن أغضب. أيضاً جاء مرة بصحبة امرأة شابة مزركشة بالعقود على رقبتها، والأساور على يديها، وتحمل حقيبة من الجلد الاصطناعي، قال إنها ممثلة جيدة، وقد كانت أمنيتها أن تصبح ملكة للجمال، في يوم من الأيام، ولم تتحقق الأمنية، لماذا لا تجعلها كذلك، في رواية كبيرة مثل مهر الصياح؟، إنها في رأيي تشبه إحدى الشخصيات المؤثرة.

ما أردت قوله، هو أن الكتابة ليست دروساً إلزامية تُقَرِّر هكذا ببساطة، والشخصيات التي يكتبها الروائي ليست مفروضة عليه من أحد، ولا هو حتى يستطيع أن يفرضها على نفسه، إنها شيء مختلف تماماً، وما يكتب عادة، يأتي بشيء من الإلهام، ليتشكل عالماً بعد ذلك، وكثير من الشخصيات التي يصادفها الكاتب في حياته، وتكون فيها شخصيات موحية بحق، لا يستطيع كتابتها متعمداً، ولن تظهر في نص له، إلا إذا ومضت فجأة، وسط ومضات أخرى وسعت لتشكل عالماً، وما يراه القراء موحياً بشدة، قد لا يراه الكاتب كذلك.

لقد ذكرت من قبل شخصيات عديدة، تمنيت كتابتها وجمعت سِيَراً حقيقية لها، ولم أستطع أن أكتبها، ذلك ببساطة إنها لم تدخل عالم الكتابة عندي، بالمقابل قرأت أخباراً هامشية في صحف، أو صادفت عابرين لدقائق معدودة في الطرق، وتشكَّلت من ذلك نصوص كاملة.

إذاً، لا جدوى من كل ما يفعله صاحبي، وما يفعله آخرون، يكتبون سيراً لهم ويريدونها روايات، فالكتابة لها عالمها البعيد تماماً عن التصورات العادية، والذي لا يعرفه إلا من خاضوا ذلك العالم، واكتووا بجمره.



وجدي معوض في «وحيدون»:

أنا مَنْ ضيّع في الأوهام عمره

أوراس زيباوي

كلّما أطلّ المسرحي اللبناني الكندي وجدي معوض في عمل مسرحي في فرنسا، كان ذلك بمثابة حدث ثقافي. وذلك منذ أن تكرّس اسمه في مهرجان «أفينيون» العالمي للمسرح، ثم في العالم أجمع. وها هو يطلّ علينا اليوم من جديد في مسرحية قدمت أخيراً على خشبة مسرح «شايو»، أعرق المسارح الباريسية، وستقدم أيضاً في بيروت أواخر شهر أيار/مايو في إطار فعاليات مهرجان ربيع بيروت الذي تشرف عليه مؤسسة سمير قصير وسيكون معوض ضيف شرف المهرجان.

المسرحية بعنوان «وحيدون» وهي عرض فردي من كتابته وإخراجه سبق أن قدّمه ضمن برنامج مهرجان «أفينيون» صيف 2008، وجسّد شخصية الشاب هروان الذي يحضّر أطروحة دكتوراه عن المسرحي والمخرج والممثل الكندي روبير لوباج، ويعدّ هذا الأخير من أشهر الوجوه الإبداعية في الكيبيك وكندا اليوم. أثناء العمل على هذه الأطروحة الجامعية، كان هروان يشعر بالمعاناة والضيق. نراه يروح ويجيء على الخشبة مستحضراً ذكرياته والشخصيات التي طبعت حياته ومنها والده وشقيقته الحاضران في العرض بأصواتهما المسجلة. وكما عوّدنا وجدي معوض في أعماله الأخرى، يتمحور العرض حول البحث عن الهوية. وعندما يقترب هروان من الانتهاء من كتابة أطروحته الجامعية يقع ضحية حادث انفجار في دماغه ويصير أسير غرفة العناية المركّزة. لكنّ الأطباء يؤكدون أنه لن يموت وأنه سيخسر فقط حاسة البصر بينما ستبقى بقية الحواس سليمة.

إنها رحلة في عالم لاوعي البطل بحثاً عن الأحلام والرغبات الضائعة والمكبوتة. وتتماهى شخصية هروان مع شخصية وجدي معوض، فهو مثله من أصول لبنانية وقد عانت عائلته من أهوال الحرب الأهلية مما دفعها إلى الهجرة نحو كندا.

يتداخل في النص الحس المأسوي وروح السخرية التي تطالعنا طوال العرض. «كيف نعرف ما إذا كنا نعيش حياة فاشلة؟» يتساءل البطل. وهو يعبّر بلغة شخصية مستقاة من الحياة اليومية عن أزمته الحادة بسبب عجزه عن الوصول إلى الخلاصة المطلوبة لإنهاء أطروحته الطويلة التي تتجاوز صفحاتها الألف ومعاناته العميقة مع أقرب المقربين إليه وأولهم والده.



«وحيدون» مونولوغ يؤديه وجدي معوض بمفرده مستعيناً بتقنيات مسرحية كلاسيكية ومنها التحدث بالهاتف، وهي تقنية سبق أن تعرفنا عليها مع العديد من المسرحيين المعروفين ومنهم الفرنسي ساشا غيتري والكندي روبير لوباج، كأن وجدي معوض يشير في المسرحية إلى مراجعه في مجال المسرح وإلى الدور الهام الذي لعبه فن روبير لوباج في تكوينه كمسرحي. يستعين معوض أيضاً بعروض الفيديو والصور والموسيقى وأغنيات لفيروز ومحمد عبد الوهاب كـ: «أنا من ضيّع في الأوهام عمره»، تعبيراً عن وحدة البطل وخيباته.

نراه وهو في شقّته البسيطة الشبيهة بسجن يستعيد طفولته وهو يحصي النجوم في حديقة منزله في قرية دير القمر الجبلية في لبنان. ذاك الطفل لا يزال حاضراً في نفس وجدي معوض على الرغم من أن بطله قد تجاوز الثلاثين من العمر. وهو لم ينس لغته الأم بعد سنوات طويلة من الاغتراب، وما زال يبحث عن معاني بعض الكلمات بالعربية. ينصت إلى شقيقته ليلى التي توبّخه بسبب تأخره عن تلبية نداء الواجب العائلي. ورغم مرض والده يذهب، إلى روسيا لملاقاة المسرحي روبير لوباج حتى ينهي أطروحته الجامعية، لكن اللقاء لن يحدث بسبب سفر هذا الأخير إلى الولايات المتحدة. وتنتهي المسرحية باستعراض صامت يقدمه البطل بعدما يتحوّل إلى رسام يقوم بتلوين الجدران والنوافذ وكذلك جسده العاري كإنسان المغاور خلال مرحلة ما قبل التاريخ واختراع الكتابة.

تختلف مسرحية «وحيدون» عن غيرها من أعمال وجدي معوض التي صنعت شهرته، فهو هنا لم يكتف بكتابة النص والإخراج فقط، بل قام أيضاً بالتمثيل، وهذا هو الجديد. أما سبب ذلك فيرجع، بحسب رأيه، إلى رغبته في استعادة شكل من أشكال حب الحياة والمسرح ومهنة التمثيل. وفي هذا المجال، يقول إنه تعب من إدارة الممثلين وتحمل مزاجهم الخاص وتقلباتهم العاطفية، وكان بحاجة إلى أن يأخذ استراحة منهم، تماماً كالأهل المتعبين من أولادهم والذين يذهبون لقضاء الإجازة بمفردهم على الرغم من حبهم لهم وتعلقهم بهم.

أضحى وجدي معوض أحد أبرز كتاب المسرح الفرنكفوني وقد صدرت أبرز كتاباته في فرنسا عن دار «آكت سود». ونتاجه، كما هو معروف، لا ينحصر فقط بالمسرح بل يشتمل أيضاً على الأعمال الروائية، وكان آخرها رواية بعنوان «أنيما». وفي جميع هذه الكتابات يطرح وجدي معوض الأسئلة نفسها عن معنى الوجود والعلاقات الإنسانية والروابط المعقدة والعنف الذي عايشه منذ الطفولة بسبب الحرب الأهلية اللبنانية وعذاب المهاجرين وصعوبة أن نحيا بلا ألم في عالم عبثي تسوده الحروب الداخلية والخارجية كما في مسرحيته «حرائق» التي تحولت عام 2010 إلى فيلم سينمائي أخرجه المخرج الكندي دوني فيلنوف وكان مرشحاً لجائزة الأوسكار المخصصة لأفضل فيلم أجنبي، وكذلك في مسرحية «غابات» وفي مسرحية «الشاطئ «التي حولها إلى فيلم سينمائي أخرجه بنفسه عام 2004. وكانت المسرحية قد حققت نجاحاً كبيراً في كندا عند عرضها.

وليست هذه هي المرة الأولى التي يحضر فيها وجدي معوض في مسرح «شايو» العريق، فهو قدم العام الماضي عرضاً لمسرحيته «وقت» التي كتبها وأخرجها دون أن يشارك في تمثيلها، وهي تتمحور حول الذاكرة والعلاقات الصراعية بين أفراد عائلة واحدة يلتقي أفرادها بعد غياب استمر أربعين عاماً.

«بيرلسبوتين»

تهجين الواقع والأبطال

موسكو- منذر بدر حلوم

«القناع الذهبي»، هو الجائزة الأهم في الحياة المسرحية الروسية، فمنذ تأسيس هذا الحدث عام 1994 وعلى مدى ثلاثة أشهر من كل سنة يستقطب مهرجان موسكو المسرحي أفضل المسرحيات من جميع أنحاء روسيا ومن خارجها. دورة هذه السنة، وهي الـ 19 من عمر المهرجان، عرفت مشاركة المسرحية الهزلية السياسية «بيرلسبوتين» التي انتقلت من المعارضة تحت يافطة مسرح الشارع إلى المنافسة على لقب «القناع الذهبي».

من النادر أن يغير مسرح الشارع فضاء عرضه، هذا الصنف المسرحي معروف بانفتاحه على العابرين والمقيمين، وكذلك على الناصبين خيامهم، احتجاجاً على السياسات، وهو بذلك يستعيض عن الفضاء المعتاد لممارسة المسرح بالحدائق والأرصفة؛ بحيث يتوقف من يشاء ليتابع ما يدور على الخشبة الصغيرة، أو يدير ظهره معرضاً عن الفرجة. بالنسبة لعرض مسرحية أخرجت للشارع ثم أدخلت صالة مغلقة، الأمر لا يمر دون طرح أسئلة متعلقة بتحول عمليات التلقي.

بطل جديد

يقول أليكسي كريجوفسكي في مقاله «القناع الذهبي» المنشور على موقع «روسيا ما وراء العناوين»، متوقفاً عند البطل المعاصر في المسرحيات الجديدة، إن صورة البطل الجديد، الذي يبحث عنه الفن في موسكو، مجسدة في بطل مسرحية «حذاء رياضي» للوبوف ستيرجاك من مسرح ON.theater، الشاب الذي لا يعبأ بالسياسة ولا شيء يعنيه سوى الموسيقى والحفلات، وإذا بالواقع يدفعه، دون حذائه الرياضي الذي عجز عن شرائه، إلى دوامة التاريخ الدائرة في مظاهرات شوارع موسكو المعارضة ربيع 2012.

مع بطل صنع في إيطاليا اسمه بيرلسبوتين، الذي هو هجين من الرئيس الروسي فلاديمير بوتين مع رئيس الوزراء الإيطالي سيلفو بيرلسكوني. وكان الأخير، على ما يقول العمل، زار بوتين في بيته الصيفي في موسكو، فإذا بمحاولة اغتيال بوتين تردي بيرلسكوني وتجرح الرئيس الروسي في رأسه، وفي حمأة إنقاذ الرئيس، يجد الجراحون الحل بزرع نصف دماغ بيرلسكوني في رأس الرئيس الجريح- من لا يخطر بباله بولغاكوف هنا؟- وتنجح العملية ويخرج كائن هجين شاذ هو «بيرلسبوتين»، وبما أن شرين يتضاربان فيه، على ما تقول آلا شينديروفا، في مقال نشر على الشبكة العنكبوتية: «كما في الفيزياء، سالب مضروباً بسالب يعطي موجباً، يخرج من الغيبوبة هجين بوتين وبيرلسكوني رجلاً لائقاً سوياً، لكنه يعاني من فقدان الذاكرة، فيقول لزوجته لودميلا - الاسم الحقيقي لزوجة بوتين- مرتاعاً: هل من المعقول أن أكون قد فعلت كل ذلك، متلفتاً إلى المتقاعدين الغاضبين وإلى الأفواه الفاقدة للأسنان، الفاغرة نحوه عبر الشاشة».

هذه الهزلية السياسية الشريرة والمضحكة، مأخوذة عن نص «شنوذ برأسين»، للكاتب الإيطالي داريو فو، الحائز على نوبل الأدب لعام 1997. وكانت هذه المسرحية نالت جائزة على عرضها في معسكر المعارضة الروسية «أكوباي أباي» في حديقة «تشيستي برودي- البرك العذبة»



بالقرب من تمثال الشاعر الأوزبيكي أباي كونانبايف بموسكو. وهناك بطل ثالث ينافس هذين البطلين المأخوذين من صلب واقع اليوم السياسي، الطامع بحذاء رياضي وبيرلسبوتين، بطل أشد واقعية من أن يحتمل الترميز في مسرحية ميخائيل أوغاروف وطلعت بطل الأوزبيكي «اثنان في بيتك». فهذه المسرحية تدور في بيت أندريه سانّيكوف المرشح للانتخابات الرئاسية في بيلوروسيا، خلال فترة إقامته الجبرية في المنزل، وتتحدث عن العلاقات الناشئة بين عناصر من المخابرات البيلوروسية وعائلة المرشح المحكوم.

ما يدور في مهرجان «القناع الذهبي» يحيل إلى أسئلة ما زالت إجاباتها عالقة، فإذا كانت الـ «نعم» لا تصنع فناً، فهل تصنعه الـ «لا»؟ كان فن الواقعية الاشتراكية فن «نعم»، وإذا صح الحديث عن فن خاص بالبيريسترويكا فهو فن سخرية من هذه الـ «نعم»، والمسرح الروسي اليوم بين فن «لا» وحنين إلى تلك الـ «نعم» وأيقنتها. البعض يرى في ظاهرة العودة إلى الواقع السياسي المعاصر، بحثاً عن بطل جديد من هذا الزمان، ولكن ليس على غرار بطل ليرمانتوف الذي انتقد الكاتب عبره قيم زمانه متجسدة في سلوك شخص، إنما بطل يستطيع أن يسخر من الحكّام، أو يواجههم. ولكن، تصوّروا كم من الارتداد في هذا البطل وكم من التراجع في مسرح يبحث عنه، ومعنى أن تكون البطولة في العقد الثاني من القرن الواحد والعشرين في أن تحوّل حاكماً إلى مادة مسرحية ساخرة أو هازئة أو ناقدة! ولا أحد يبحث عن معاناة أوديبية في حكام اليوم، لكن في أن يتفرج الحاكم والمحكوم، وأن يضحك الجلاد والضحية من الشيء نفسه وعلى الشيء ذاته سؤالاً في صلب الفن وليس فقط في وظائفه. والمشكلة هنا ليست في الديمقراطية وحرية التعبير، ضيقها أو اتساعها، المشكلة في وقوع الفن في مصيدة السياسة، مصيدة الفرجة، التصفيق، الإعلام، السوق، الرواج، في قبول الفن أن يكون أداة، وربما أن يعود أداة، أو سلعة سياسية.

وهكذا فمسرحة الواقع المهزلة، هل تأتي خارج قبول هذه المهزلة وتحويلها إلى واحدة من مئات وربما آلاف المواد المضحكة أو المسلّية التي يتم تداولها كل يوم، دون خشية من العقاب؟ ستالين كانت تعجبه مسرحيات بولغاكوف، ولكن ليس «قلب كلب»، فيما أعدم ماندلشتام على السخرية من شاربيه. وربما كان الفرق بين استبداد شخص واستبداد منظومة يكمن هنا. فالشخص، ابن أهواء دائماً، والمستبد الذكي يترك لك أن تسخر قدر ما تشاء، على مبدأ «هل أملك الحق؟ نعم تملك الحق! وهل لي أن آخذ حقي؟ لا، لست تستطيع ذلك»، وأما المنظومة فليست شخصاً لتغضب من ممثل يصعد الخشبة ويسخر. وحينما تكون المنظومة شخصاً يكون الواقع كله مهزلة، الجميع فيه ممثلون والجميع متفرجون.

في هذه الأيام، ترتسم ملامح البطل الجديد الذي يبحث عنه الفن في روسيا، ويبقى السؤال عما إذا كان هو نفسه البطلِ الذي تبحث عنه روسيا الكبيرة المتعبة.

سقف الوطن يهبط على الدراما السورية

يسار قدور

في مثل هذه الأيام من كل عام تتصدر أخبار الدراما والفنانين شاشات العرض التليفزيونية، فمنهم من يكون قد أنجز عمله، ومنهم من هو على وشك إنجازها، وحتى الأعمال المتأخرة بسبب ارتباطات الفنانين بأكثر من عمل تُنجز بعض حلقاتها ويبدأ عرضها تباعاً قبل أن يتم إنجاز العمل كاملاً، وتكون ورشات عمل الدراما قائمة على قدم وساق تحضيراً للموسم الدرامي في شهر رمضان الذي باتت تعرض خلاله معظم الأعمال المنجزة خلال عام كامل. لكن حال الدراما السورية قد تغير كثيراً في العامين الأخيرين، فبعد أن احتلت الدراما السورية مكانها في صدارة شاشات العرض العربية في السنوات الأخيرة تراجعت كمّاً ونوعاً متأثرة بما يحدث في سورية، ولا تتعدى نسبة ما قد تنتجه هذا العام ما كانت تنتجه في مراحلها الأولى، هذا إن تم إنتاج الأعمال المعلن عنها.

بقيت الدراما السورية منذ نشأتها ولسنوات طويلة لا تشكل سوى ظل للدراما المصرية حتى لدى المشاهد السوري، باستثناء بعض الأعمال الكوميدية لدريد لحام ونهاد قلعي من خلال شخصيتي «غوار الطوشة» و«حسني البورظان» اللتين لاقتا رواجاً كبيراً وقتها، والفضل في ذلك يعود للفنان الكبير نهاد قلعي والكاتب الكبير محمد الماغوط، كما هو معروف لدى معظم السوريين. لكن في تسعينيات القرن الفائت، ومع انتشار المحطات الفضائية ونشوء شركات الإنتاج الخاصة، بدأ التحول الحقيقي في الدراما السورية مترافقاً مع ظهور عدد غير قليل من الممثلين المبدعين من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية الذي تم إنشاؤه، إضافة إلى مجموعة كتاب استقوا كتاباتهم من هموم المواطنين وأزماتهم، مع وجود عدة مخرجين تركوا بصماتهم لاحقاً في الدراما السورية وحتى المصرية.

تطورت الدراما السورية بشكل متسارع ولاقت رواجاً في المجتمعات العربية والخليجية على وجه الخصوص، وأصبحت المنافس اللدود للأعمال الدرامية المصرية وشريكها الدائم في حصد جوائز المهرجانات العربية؛ الأمر الذي اضطر بعض شركات الإنتاج المصرية إلى اللجوء لنجوم الدراما السورية أمثال: «جمال سليمان» و«تيم حسن» و«سلاف فواخرجي» وإسناد أدوار البطولة لهم في بعض أهم الأعمال الدرامية مثل: (الملك فاروق) و(أسمهان) و(ليلى مراد) وغيرها، كما كان لبعض المخرجين السوريين حصتهم من هذه الأعمال ومنهم (حاتم علي) و(رشا شربتجي).

لم يكتفِ القائمون على الدراما السورية بهذه النجاحات، بل تجاوزوها مستفيدين من اللهجة السورية التي أصبحت محببة لدى المشاهد العربي وعملوا على دبلجة الكثير من الأعمال التركية التي تقوم على عدة أجزاء وعدد كبير من الحلقات، لتجد مكانها الفسيح في شاشات العرض العربية، نظراً لكلفتها القليلة وتغطية ساعات عرض أكبر، فاستفاد منها أكثر ممثلو الصف الثاني في سورية وأنهوا بذلك عهد احتكار اللبنانيين للأعمال المكسيكية المدبلجة التي كانت تلقى رواجاً لدى المشاهدين أكثر من الدراما اللبنانية نفسها.

كل هذه الأسباب دفعت النظام السوري إلى مزيد من الاهتمام بصناعة الدراما وإصدار مرسوم بإنشاء مؤسسة للإنتاج الدرامي منفصلة عن التليفزيون السوري لتشجيع الدراما السورية، دون أن يغيب عنه، وكما كل الأنظمة الاستبدادية، استثمارُ هذه الصناعة لإرسال ما يريد قوله بشكل غير مباشر، سواء لمواطنيه أو حتى كرسائل سياسية للخارج يعبر من خلالها عن مواقفه غير المعلنة. لذلك عمل ولسنوات طويلة، عبر المؤسسات الإعلامية التي يحتكرها، على صناعة وترويج «الممثل النجم» الذي يتم من خلاله تسويق أفكار النظام، أو حتى الخطوط الحمراء والهوامش التي لا يسمح للمواطن بتجاوزها. نجحت هذه الأنظمة في صناعة «نجم الشباك» وكان نجاحها واضحاً في كل من مصر وسورية، حتى أصبح نجوم السلطة الفنيين رموزاً فنية في الشارع العربي، ولم يكن هؤلاء أقل وفاءً، بل عملوا جاهدين في إيصال الرسائل خلال سنوات طويلة، وبالتوقيت المناسب تماماً. واتضحت الصورة بشكل أكبر مع التحركات الشعبية التي حصلت في مصر وسورية، ليسارع فنانو السلطة بإيفاء الديون المترتبة عليهم لسلطتهم الراعية لهم، بل إن فناناً مثل دريد لحام ذهب أبعد من ذلك وأعلن تخليه عن جنسيته السورية في حال سقوط النظام.

رغم هذه الصورة المتشابهة بين مصر وسورية، إلا أنّ النظام السوري كان أكثر حرفية من نظيره المصري في وضع يده على الدراما مستفيداً من قبضته الأمنية الأكثر شدة، واحتكاره الكامل لكل وسائل



أدوار لم تتوقع نهايتها

الإعلام، إضافة إلى إحكام السيطرة على رأس المال المنتج للدراما. وبهذا ذهب أبعد من النظام المصري ليستقدم المخرج المعروف نجدة إسماعيل أنزور ويستثمره في أعمال مرّر من خلالها رسائله للداخل السوري والخارج، ابتداءً بتقديم أعمال تتناول مرحلة الاحتلال العثماني والتركيز على وحشيته بشكل يحمل القدر الكبير من المبالغة، وكان ذلك في فترة تأزم العلاقة بين سورية وتركيا قبل سنوات، ومروراً بمسلسل «الحور العين» الذي يتحدث عن الإرهاب من وجهة نظر محددة، وليس انتهاءً بمسلسل «وما ملكت أيمانكم» والجدل الذي أحدثه في أوساط كثيرة نخبوية وشعبية، خاصة بعد انتقاده اللاذع من «محمد سعيد رمضان البوطي» الذي كان يمثل صوت السلطة في كلمتها المسموعة في الشارع وقتها، وقد تم اغتياله مؤخراً، وقد عمل النظام على حل هذا الالتباس بتراجع البوطي عن كلامه بعد مأدبة عشاء جمعته مع المخرج بوساطة أحد المسؤولين الأمنيين.

استمر النظام السوري بتمرير رسائله مع استمرار الارتفاع في عدد المسلسلات السورية، نظراً لوجود السوق المرحبة والمستهلكة للإنتاج الدرامي السوري إلى أن وصل عدد الأعمال المنتجة خلال موسم واحد قرابة الستين مسلسلاً قبل عامين. مع وصول الدراما السورية بكل هذه السرعة إلى أعلى درجات النجاح، إلا أنّ العد العكسي لهذا النجاح بدأ بسرعة أكبر تزامناً مع اندلاع الثورة السورية، حيث لم تختلف صورة الفنانين عن نظرائهم المصريين في المرحلة الأولى من الثورة، وظهرت الانقسامات والاصطفافات واضحةً منذ اللحظة الأولى، فمنهم من وجد مكانه مع الحراك الشعبي، ومنهم من سارع لتقديم الولاءات والطاعة للنظام الذي يعتبرونه ولي نعمتهم، وقسم ثالث اختار التريّث وعدم اتخاذ أي موقف كي لا يُحسب عليه لاحقاً. لكن طول عمر الثورة السورية، والضغوط التي مارسها النظام على الفنانين بشكل مباشر بطريقته الأمنية أو بشكل غير مباشر من خلال هيمنته على شركات الإنتاج الخاصة أيضاً، أديا إلى رضوخ بعض الفنانين فأصبح الانقسام أكثر وضوحاً في الساحة الفنية السورية، ما اضطر الفنان السوري المؤيد للثورة إلى الهروب خارج الوطن، وانقلب دور الفنان المؤيد إلى بوق على الشاشات الرسمية وشبه الرسمية السورية؛ أداؤه منحصر في تمجيد النظام والقيادة التاريخية، وتخوين زملائه الذين اختاروا الجانب الآخر، ليُكافَأ بالفتات من الأدوار في المسلسلات التي وصلت إلى حدها الأدنى. ومنهم من ذهب أبعد من ذلك بولائه المطلق للنظام ليُغرق نفسه في دوامة العنف الحاصلة في سورية، وتتم تصفيته لاحقاً، وحتى الذين حاولوا النأي بأنفسهم عن العنف الحاصل لم يسلموا مثل الفنان الشعبي «ياسين بقوش» الذي قضى نتيجة العنف والعنف المضاد وتبادل التهم من طرفي القتال وبقيت الحقيقة غائبة. ولا شك أنّ بعض الفنانين الموالين قد أحسوا بالخطر القادم فبدأ بعض النجوم بالظهور على فضائيات عربية متباكين على الوطن، في محاولة منهم لاستعطاف الناس عليهم وعلى أولادهم.

من الطبيعي أن تغرق الدراما في هذا المستنقع في بلد يحدد القائمون عليه سقفاً للوطن وفق تفصيلهم ومصالحهم، فيتقلص عدد الأعمال من ستين عملاً درامياً إلى عشرة أعمال، جزء منها مجرد استنساخ لمسلسلات سابقة بأجزاء جديدة، وحتى هذه الأعمال القليلة المعلن عنها لم يتم إنجازها بعد، ولم يبدأ تصوير بعضها، ويكتفي القائمون على هذه الأعمال بالقول: إنها أعمال تتناول الوضع المعيشي للمواطن في ظل الأزمة التي تشهدها البلاد، بينما يواظب نفس المخرج على أداء مهمته كاملة بإخراج عمل تحت سقف الوطن بعنوان (سقف الوطن) أو (سقف البلد) الذي ربما يهبط قبل أن ينجز أساساته.



إيدير .. إحدى عشرة أغنية في ألبومه الجديد

أذرار إنو .. جبال بلادي

سيرة موسيقية تلمّ الشمل

محسن العتيقي

بعد إطلاق ألبومه «فرنسا بالألوان» عام 2007 لم يطرح الفنان الأمازيغي العالمي حميد شريت (1949) المعروف بإيدير، ألبوماً جديداً، لكن أجندته الفنية تضعه على لائحة الموسيقيين المطلوبين في مهرجانات فرنسا والمغرب. أخيراً، في فبراير/ شباط المنصرم أفرج عن ألبومه السادس الذي سبق الإعلان عنه أواخر 2012 عبر الموقع الشخصي idir-officie. الألبوم حمل عنوان «أذرار إنو» ويعني في الأمازيغية جبال بلادي، وهو عنوان أغنية ضمن الألبوم كان قد أطلقها قبل شهور قليلة في single بتوزيع جديد يختلف عن الذي قدمه عام 1996 في جينريك فيلم «ماشاهو» للمخرج الجزائري بلقاسم حجاج.

إحدى عشرة أغنية تضمنها الألبوم الجديد تشكل مواضيعها سيرة ذاتية لهذا المغني المثقف. ما يجعلها أغنيات

حكائية، كونها تعود للتاريخ استدعاء لذكريات طفولية، وللأسطورة باحثة عن براءة طفل أفروديت، وفي هذه العودة تتداخل الموسيقى بالانتماء لتقدم هذا العمل كجسر يصل بين غربة فنان صاحب قضية وحنين مستمر إلى المكان الأصل المدون بين سفوح جبال جرجرة وصراخ قممها التي يستوحي منها أنغامه التقليدية. فيما يتعلق بالهوية الأمازيغية، وتوثيق الانتماء وحمايته من الطمس والمغالطات، يكسر هذا الألبوم من جديد حاجز الصمت بانتقاء جيد للقصائد حيث يواصل عراب الأغنية الأمازيغية الاستناد إلى نصوص الكاتب مولود معمري (1917 - 1989) أحد أبرز الباحثين في اللسانيات الأمازيغية. هذا الإخلاص للتراث والانفتاح على قوالب موسيقية غربية، مكن من تقاسم قضية مصيرية في محافل موسيقى الشعوب.

فنياً، وكعادة توزيعاته الموسيقية حافظ إيدير في ألبومه «أنرار إنو» على جو من الأصالة باعتماده على إيقاعات البندير وأنغام الناي والغيطة، وكذا المقامات الموسيقية ذات الطابع القبائلي. على أن هذه العناصر الأصيلة تتآلف فيما بينها لتشكل الأساس أو الخلفية التي تمزج فيها عناصر الموسيقى الغربية بما فيها الكلاسيكية، من إيقاعات ومقامات وآلات كالباص والقيثارة أو الكلارينيت، حيث يستعين إيدير في عمله الجديد بنشيد الفرح لبتهوفن، ويستوحي نغم أغنيته «متعة الحب» من ألفيس بريسلي، وفي «الزمن يتغير» يتطلع إلى إعلاء صوته عائداً إلى إيقاعات الكاليبسو (انتشرت في الجزائر في الخمسينيات والستينيات على يد المغني القبائلي أحسن مزاني)، ليستدعي هذا الإيقاع الشعبي المرتبط باضطهاد المزارعين الأفارقة في جزيرة ترينيداد في البحر الكاريبي. كما اعتمد في أغنية «لنحلم بعالم أفضل» على نغم إيرلندي (يعود إلى القرن 17 اشتهر مع سايمون آند غارفانكيل).

سيرة وقضية

مزج إيدير بين موسيقى أشويق البربرية والنمط الكلاسيكي الغربي وثقافات موسيقية عديدة، وقد سبقه إلى هذا التآلف رواد خمسينيات وستينيات القرن الماضي كنوارة وولتاش أرزقي، وشريف خدام، وصولاً إلى السبعينيات وما بعدها حيث لمع صوت إيدير مع آخرين كابرنيس، وحميد مجاهد، وسيفاكس... لكن إيدير الذي غنى بداية لهوية واحدة سرعان ما انصهرت في ألحانه هويات العالم. بين سفره إلى فرنسا سنة 1975، تاركا تخصصه في الجيولوجيا، وبين أغنيته الأسطورية «أفافا ينوفا» (عمرها 37 سنة وترجمت إلى 23 لغة) محطة فاصلة، نقلته من وظيفة وسط فيافي البترول والغاز جنوب الجزائر إلى مدينة الأنوار. وهكذا توالت تنقيباته الموسيقية لتضع هذا المغني القبائلي المعارض والمدافع عن الثقافة الأمازيغية في مصاف الفنانين البارزين بصفته واحداً من دعاة السلام والحرية. كان الحفل الوحيد الذي أحياه في موطنه عام 1979، ومنذ ذلك الحين يرفض إيدير دعوات المشاركة في مهرجانات بلاده.

قياساً بشهرته ومسيرته الفنية الطويلة، لم يسجل إيدير الكثير من الألبومات. صاحب «أسنو» و«زويت رويت» و«أزواو»، وأغاني عديدة لم يمنع النص الأمازيغي انتشارها في المنطقة المغاربية وأوروبا، من الفنانين العالميين الذين لا تنتهي صلاحية أغانيهم: «أفافا ينوفا» 1976، «أيا راش ناغ» 1979، «صيادو النور» 1993، «هويات» 1999، «فرنسا بالألوان» 2007 ألبومات معدودة أبقت على طراوتها طيلة أكثر من عقدين من الاحتراف الموسيقي.

ومعروف عن النصوص الأمازيغية تشبعها بالطبيعة والتأمل والحكمة والحكي، ذلك أنها نابعة من بيئة بدوية مكتفية بذاتها. وفي هذا الألبوم تتجلى الأغنية كبطاقة تعريف ثقافية، أو سيرة ذاتية منقوشة في الذاكرة، غايتها الاعتراف والحكي ووصف العابر والباقي، وإخراج المأسور في القبائل إلى العلن.

بين أفراح وأحزان تتبادل الأنغام دور الشاهد والناقل للعاطفة الإنسانية، وبين الذاكرة والجبل ورثاء الصحراء أنغام مرحة توصل المغني بابنته نينا، يحكي لها عن صباه وسط عظمة المناظر الطبيعية في مسقط رأسه «أيت لحسين» الملهمة الفنية لأنغام هذا الألبوم المليء بالألوان والشموس والمشاعر الأسرية. في أغنية «بدون ابنتي» يعترف إيدير بأن نينا ابنته ألفت موسيقى الأغنية. كان هذا النغم بالنسبة له دافعاً ليترك الأفكار التقليدية التي تبث القلق في عينيه، إنه يرى ابنته تذهب إلى أسرة أخرى، ويتساءل إن كان بإمكانه أن يصبح صديق الرجل الذي اختارته..

من الحنين تنبثق موسيقى معظم الأغاني لتلم الشمل، في «متعة الحب» يستعيد إيدير ليالي الاختباء تحت الأغطية والإنصات لحكايا الأميرات على لسان الجدة. وفي «7 أولاد» يتواصل البحث عن محطات الفرح وبواعثه من خلال إعادة توزيع أغنية عاطفية قديمة يحتفل بها النساء ويزغردن على إثرها في الأعراس. لكن التذكير بأسباب الفرح الأمازيغي سواء في الأفراح أو الدفء العائلي لا يخلو من افتقاد وأحزان لا تنسى يسترجعها إيدير في أغنية «ولادة العالم» أو قصة اختفاء الأم، امرأة تكتب الشعر وعلمته الكثير، وفي هذه الأغنية تعبير عن عالمية الأمومة الذي أحب مشاركته عبر صوت اختفى لكنه ما نريد سماعه حتى النهاية.

عام الساعة الذكية





بعد الهاتف الذكي، توصل أخيراً العلماء إلى إطلاق الساعة الذكية، والتي تعد أهم اختراعات العام الجديد، لما تتضمنه من مواصفات مستحدثة ومرونة عالية تضمن لصاحبها تواصلاً دائماً مع العالم الخارجي، حيث تحتوي على شاشة الكترونية صغيرة، مزودة بكثير من التطبيقات التكنولوجية المعروفة، تسمح لصاحبها بشخصنتها، واستخدامها مثل شاشة هاتف ذكي. وعبر كثير من الشركات العالمية، في الأسابيع الماضية، عن نيتها في تبني الفكرة وتطويرها، حيث ينوي العملاق الكوري الجنوبي «سامسونغ» إطلاق نسخة معدلة مما صار يسمى «Iwatche» كإكسسوار يمكن أن يثبت على مقود دراجة هوائية أو على حقيبة، حيث يفترض أن تتضمن الساعة نفسها تطبيقات فيسبوك، تويتر، البريد الالكتروني، إضافة إلى تطبيقات أخرى في متابعة الأخبار وتوقعات الطقس.

جهاز تقوية الذاكرة



لطالما تساءل العلماء عن كيفية تقوية ذاكرة الإنسان، والرفع من قدرته على الاحتفاظ بأعلى نسبة ممكنة من المعلومات، وهي فكرة استهوت باحثين في جامعة توبنجن الألمانية، ودفعتهم لاختراع جهاز يسمح للإنسان برفع معدلات الذاكرة، وحولت بالاختراع الجديد الحلم إلى فكرة قابلة للتجسيد. حيث قام الباحثون بتجريب الجهاز على بعض الطلبة، وتوصلوا إلى نتائج إيجابية، حيث سمح الجهاز نفسه، بالاعتماد على تقنية الكترونية، متصلة مباشرة بنظام عمل الدماغ الإنساني، من زيادة نشاطه، وتمكينه من الاحتفاظ بأعلى قدر ممكن من المعلومات. الجهاز المقصود لا ينوب مكان العقل وإنما فقط يرفع من قدرته ومن فاعليته في لحظة معينة، كما يفرض على مستخدميه نظام راحة وساعات نوم محددة لا بد من التقيد به.

«إنفلونزا الطيور» مرة أخرى



ثلاث حالات إصابة بفيروس «H7N9»، المسؤول عن إنفلونزا الطيور، سجلت، مطلع الشهر الماضي، بمحافظة زيجيانغ شرقي الصين، بحسب ما أعلنته السلطات الرسمية هناك، والتي كشفت عن رفع مستويات المراقبة الطبية للأفراد، للسيطرة على انتشار الفيروس والحد منه، حيث لم تخف المصالح الصحية الصينية حقيقة أن تسعة أشخاص أصيبوا بالعدوى، ولكنهم يخضعون كلهم لمراقبة طبية مكثفة. وتعتبر الصين من أكثر دول العالم تأثراً بالفيروس نفسه، نظراً للعدد الهائل من الطيور الموجودة على أراضيها وقربها الدائم من المواطنين هناك، وكانت المنظمة العالمية للصحة قد ذكرت في تقرير لها، شهر مارس / آذار الماضي، أن إنفلونزا الطيور كانت سبباً في وفاة 360 شخصاً، خلال السنوات العشر الأخيرة.

العنف والتوحد



أشار تقرير علمي، نشرته جامعة هارفرد، مؤخراً، إلى العلاقة الموجودة بين الحياة الخاصة للمرأة في شبابها والحالة النفسانية لأبنائها، حيث كشف التقرير بأن النساء اللواتي تعرضن للعنف في صغرهن يرفعن من نسبة إصابة الأبناء بالتوحد (أو ما يطلق عليه الأوتيزم)، وهي إعاقة تمنع الطفل من استيعاب المعلومات كما يجب، وتسبب له مشاكل في اكتساب المهارات التعليمية والسلوكية، وتصيب غالباً الطفل في السنوات الثلاث الأولى من عمره، وتستمر معه مدى الحياة، وذكر باحثو هارفرد، الذين أجروا أبحاثهم على عينة شملت 55000 امرأة، أن النساء اللواتي تعرضن، في صغرهن للعنف، مؤهلات أكثر من غيرهن للإنجاب المبكر، مما يؤثر سلباً على النمو الطبيعي لدماغ الطفل.

زحل يقترب من الأرض

وصل كوكبا زحل والأرض، يوم 28 أبريل الماضي، إلى أقصى نقطة تقارب بينهما (1,3 مليار كيلو متر)، ليتمكن العلماء، للمرة الأولى، من رصد كوكب زحل بشكل واضح، ورؤية حلقاته الشهيرة، التي لا يمكن مشاهدتها بالعين المجردة، حيث يتوجب استعمال نظارة فلكية أو تليسكوب للتمعن فيها، وفي النجم الذي يرافقه دائماً، المسمى «تيتان».





محمد المخزنجي

قارئ الصدى

سرب من الشبان المرحين ينطلقون بدراجاتهم صعوداً في دروب الغابة الجبلية. يمضون في سحابة شفافة من الجلبة برغم أنهم لا يتحادثون بأصوات عالية ولا حتى منخفضة ولا تنبئ دراجاتهم الحديثة عن أن دوران عجلاتها هو مصدر هذه الجلبة. وجوههم منشرحة ربما بسبب استقبالها لنسائم الغابة العبقة بروائح الازدهار في الربيع. لكن شيئاً غريباً يترجرج بغموض في هذا الانشراح. وسرعان ما تكشف نظرات عيونهم عن مصدر هذه الغرابة. إنها عيون لا تنظر إلى الطريق أمامها. وحتى عندما تلتفت الوجوه لا تنبئ نظرات عيونها عن أنها تستهدف منظراً بعينه. عيون مفتوحة على لا شيء. بعضها يبدو بارد الالتماع كأنه من زجاج. وبعضها يختفي وراء نظارات سوداء. من هؤلاء؟ معظمهم شبان عدا كهل واحد يبدو وجهه مألوفاً. لمن هذا الوجه؟

بلى، بَلى، إنه «دانييل كيش» DANIEL KISH، الرجل الذي تطلق عليه الصحافة العالمية لقب «الرجل الوطواط الحقيقي»، والتعرف عليه يكشف سر هذا السرب من الدراجين وسر الجلبة الغامضة التي تحوطهم. هو كفيف فقد بصره عندما كان في الشهر الثلاثين من عمره. اكتشف الأطباء إصابة شبكية عينيه بسرطان قاتل فاختار والداه المفجوعان بمصابه أن يظل في حياتهما ولو أعمى. استؤصلت عين كانت إصابتها جسيمة وحلت بمكانها عين صناعية. نجت العين الثانية من الاستئصال بعد تدمير سرطانها وتدمير شبكيتها معه. طفل صار كفيفاً وهو ابن سنتين ونصف، ماذا يكون قد اختزن من ذاكرة بصرية؟ لا شيء تقريباً. لكن حواس أخرى تشحذ نفسها لتواجه ظلمة عالم طفل كهذا: اللمس.، السمع.، الشم. وربما حاسة أو حواس أخرى غير مرصودة في معتاد خبرة البشر.

مع هذا الشحذ الحسي التعويضي تكتسب الذاكرة مساحات جديدة من الخبرة، ويصير الذكاء أكثر تركيزاً وأمضى حِدّة. وقد كان دانييل طفلاً حاد الذكاء ومُقبلاً على الدنيا برغم إعاقته. لم تكن الدنيا من حوله غير أصوات على الأغلب وشيء من الروائح والمذاقات والملامس والذبذبات. ومن كل هذه الدنيا شد انتباه دانيال الصغير خفق طيران الخفافيش عند الغروب وأصوات طقطقات ترافق هذا الخفق المنفرد عند الغسق. كثرت أسئلة دانيال عن الخفافيش عندما أخبره والداه أنها مصدر هذا الخفق. ولم يجيباه عن سر الأصوات المرافقة للخفق التي لم يلتقطها سمعهما. وراح دانيال يكبر، وتكبر معه أسئلة الخفافيش.

ارتحل فضوله المشغول بسيرة وأسرار الخفافيش في الزمان، وتوقف في القرن الثامن عشر عند العام 1790. هناك التقى بالراهب الإيطالي «لازّارو اسبالّانزاني» الذي كان رجل علم سابقاً لزمانه. هو أول من قال بانتشار الميكروبات في الهواء وبغلي السوائل لقتل الميكروبات فيها، فسبق لويس باستير في اكتشاف «البسترة». وهو أول من أجرى تجارب على عمليات إخصاب خارج الرحم بين الحيوانات، فمهد لاكتشاف تقنية «أطفال الأنابيب». لكن أكثر ما ارتبط باسمه هو اكتشافه أن الخفافيش ترى العالم من حولها بالآذان لا بالعيون. فتجاربه على الخفافيش أثبتت أن غلق آذان الخفافيش يجعلها تضل عن طريقها وعن الطعام. كان ذلك كشفاً لأول السر الذي فض بقية مغاليقه الأميركي «دونالد جريفين» في ثلاثينيات القرن العشرين ومنحه مصطلح «الصدى المكاني» ECHOLOCATION. تجاربه على «الخفافيش البنية الصغيرة» بينت أن الخفافيش تطلق طقطقات ترتد إليها أصداء تحللها أمخاخها المتطورة. ومن تحليل رجع الصدى يتعرف الخفاش على العالم من حوله بدقة كأنه يراه ببصر حديد. برجع الصدى يستدل على فرائسه ويقتنصها وهي طائرة بلا أدنى احتمال للخطأ.



مع المزيد من التقدم العلمي وتطور أدوات البحث تبين أن الطقطقات التي يرسلها الخفاش ليرتد إليه صداها قد يصل معدلها إلى 200 نبضة في الثانية الواحدة. وأن سمع الخفاش يتعامل مع الأصوات التي تفوق قدرة البشر على سماعها وتسمى «ما فوق الصوت». الأذن البشرية تسمع أصواتاً نطاقها مابين 20 إلى 20 ألف ذبذبة في الثانية الواحدة. وأذن الخفاش نطاقها في الثانية الواحدة من 20 ألفاً إلى 200 ألف ذبذبة. لكن قدرة الخفاش على سماع ما فوق الصوت لا تعني كل شيء، فالمهم هو دقة تحليل الصدى الراجع وهو ما كان فيه الخفاش أبرع ما يكون.

لماذا لا يطبق الكفيف تقنية الصدى المكاني ليمتلك براعة الخفاش في الاهتداء إلى سُبُلِه في الظلام؟ لابد أن دانيال كيش راوده مثل هذا السؤال برغم اختلاف قدرات السمع بين الخفافيش والبشر. ليجرب تقنية الخفاش ويتسلح بالأمل. وها هو يجرب طقطقات يحدثها بلسانه على سقف حلقه ويرسلها ثم يتحسس أصداءها الراجعة. كان يضع يده أمام فمه ويصدر الصوت ويقرب كفه ويبعدها فيكتشف تغير طبقة الصوت، هل كان يعرف أن هذه ظاهرة تسمى «إزاحة دوبلر» DOPPLER SHIFT؟ وهل كان يعرف أنها تكملة لتفسير ظاهرة الصدى المكاني وإن كان اكتشافها أقدم ويعود إلى العام 1842؟ ولقد انبثقت منهما تقنيات «السونار» في الكشف عن الأجنة في بطون الأمهات والقلوب داخل الصدور وإبحار الغواصات في ظلمة الأعماق؟ ما وصل إليه دانيال كيش يرجح أنه حوّل نفسه إلى سونار بشري. يطلق نبضات صوتية ويرهف سمعه لاستقبال تغيرات صداها، وبعقله يصنف دلالات هذه التغيرات: هنا شجرة. هناك بناية. ثمة شخص يقترب. سيارة تعبر التقاطع ببطء ! صار يعرف ما يحيط به أو يعترض طريقه فيتفاداه بدقة. ولم يكتف بشق طريقه ماشياً بين المبصرين كالمبصر، بل راح يتجول بدراجته في شوارع المدينة وفي شعاب الجبل. وعندما أحاطت الشكوك بقدراته التي يعزيها لما تعلمه من الخفافيش أعلن قبوله للتحدي البشري.

قناة «ديسكفري» العالمية أقدمت على عمل اختبار لقدرات دانيال كيش في الوصول إلى هدفه بما يسميه «الصدى المكاني البشري»، فوضعت كرة متوسطة الحجم داكنة اللون ظاهرة للعيان وسط العشب الأخضر في ساحة حديقة عامة تطل على البحر. طلبت من دانيال كيش أن يعثر على الكرة. في الوقت نفسه حجبت بصر منتجة الفيلم بعصابة سوداء على عينيها. بعد أقل من ثلاث دقائق استطاع كيش أن يعثر على الكرة فيما فشلت المنتجة في العثور عليها بعد عشرين دقيقة من الضياع. نزعت عن عينيها العصابة صارخة «لا أستطيع» !

ومن جامعة جنوب كاليفورنيا حصل دانيال كيش على درجة الماجستير وكان عنوان الدراسة التي قدمها للحصول على الدرجة العلمية «تقييم برنامج التدريب على التنقل بالصدى للمكفوفين صغار السن».

بعد حصوله على الماجستير أخذ دانيال يطوف العالم مقدماً طريقته لمتدربين صغار فقدوا إبصارهم دون أن يفقدوا الأمل. ولم يكن سِرب الدراجين الصاعد في دروب الغابة إلا إحدى فرق المكفوفين الصغار الذين يقودهم دانيال كيش ليرتقوا القمم مهتدين برجع الصدى عن طقطقات يطلقونها بأفواههم فتحيط صعودهم بغيمة شفافة من الجلبة ينكشف الآن سرها. سر من يحاكون الخفافيش في قراءة الصدى فيضيئون دروبهم في عتمة العالم.

فيديو موثّق للحالة على الرابط:
http://dsc.discovery.com/tv-shows/other-shows/videos/is-it-possible-real-life-bat-man.htm

هل تسقط نظرية الاحتراار الكوني؟



د. أحمد مصطفى العتيق

على الرغم مما أحاط نظرية الاحترار الكوني من قبول وتأييد لدى الكثير من علماء البيئة، إلا أن ثمة اختراقاً لها في الفترة الأخيرة لدى بعض العلماء وعلى رأسهم إيان بليمر Ian Plimer ، صاحب المؤلف النائع: السماء + الأرض، الاحترار الكوني: العلم المفقود : Heaven + Earth Global Warming : The Missing Science، حيث يذهب إيان إلى أنه ليس ثمة مشكلة مع الاحترار الكوني، فقد توقف عام 1998، ومحت السنتان الأخيرتان الماضيتان للابتراد العالمي، ثلاثين عاماً من الزيادة في ارتفاع درجة الحرارة تقريباً.

كان عام 2008 بارداً استثنائياً. ومع نهاية شهر يناير/ كانون الثاني 2008 قتلت العواصف الثلجية العنيفة ودرجات الحرارة الباردة في الصين ستين شخصاً، وفقد ملايين الناس خدمات الكهرباء، وتضرر نحو مليون مبنى، وأغلقت المطارات، وكان لهونج كونج ثاني أطول موجة باردة منذ عام 1885. ودمر الطقس البارد في فبراير 2008، 40 في المائة من محصول الأرز في فيتنام، وقتل 33000 رأس من الدواجن. وسجلت في مومباي (الهند) أخفض درجة حرارة منذ أربعين عاماً. وسجلت إنترناشونال فولز International Falls (مينيسوتا) في الولايات المتحدة الأميركية سجلاً جديداً (40- درجة مئوية) محطمة السجل القديم (37- درجة مئوية) عام 1967. وفي ريدنغ (Read-ing) (في بنسلفانيا) بقيت درجة الحرارة أقل من 40- درجة مئوية لستة أيام متتالية لأول مرة منذ القرن الثامن عشر. وتضخمت الأنهار الجليدية في ألاسكا. وفي 29 أكتوبر/ تشرين الأول 2008 حطمت الولايات المتحدة الأميركية 115 سجلاً من درجات الحرارة المنخفضة في ذلك التاريخ. ووصلت درجة الحرارة في ألاسكا، التي كانت دافئة عادة عام 2007، إلى 32- درجة مئوية في تلك الليلة، محطمة السجل القديم بدرجتين. وفي الأسبوع الأول من ديسمبر/ كانون الأول 2008، أغلقت العواصف الثلجية العنيفة الطرقات والمدارس في شمال إنجلترا واسكوتلندا. وغطيت أجزاء كبيرة من المملكة المتحدة بالثلج للمرة الثالثة في شتاء 2008 - 2009.

وفي سويسرا اندلعت موجة برد شديدة في فبراير 2012 تسببت في تجميد رذاذ بحيرة جنيف، الذي غطى السيارات والأشجار وممشى للمتنزهين. تولدت موجة البرد هذه بفعل حركة جنوبية غير مألوفة لمسار التيار الهوائي القطبي النفاث الذي اتخذ سبيله بعيداً إلى الجنوب حتى وصل إلى إفريقيا، فحمل معه تياراً قطبياً وثلوجاً كثيفة إلى أوروبا، مما أدى إلى مقتل مئات الأشخاص. ومع كل هذه الشواهد، أصدرت الهيئة الحكومية لتغيير المناخ في الحكومة البريطانية تقريرها الأول عن كيفية تعامل بريطانيا مع الخطر المروع لانطلاق الاحترار الكوني إن لدى الطبيعة حساً شديداً للدعابة. إن مجموعة العلماء الذين يدحضون نظرية الاحترار الكوني يستندون إلى:



1- لقد كان مناخ الأرض في تغير دائم مع دورات الاحترار والابتراد بفترة طويلة قبل ظهور الإنسان على الأرض. وإن كثيراً من الدورات المتداخلة تتراوح بين 143 مليون سنة و11.1 مليون سنة. وقد تتأثر هذه الدورات بشدة بعمليات متقطعة لا يمكن توقعها مثل البراكين.

2- كان الاحترار الكوني المقاس في العالم الحديث غير مهم مقارنة بهذه الدورات الطبيعية.

3- على الرغم من أنه يمكن للزيادات التي يسببها الإنسان من ثاني أكسيد الكربون الجوي أن تساهم نظرياً في ارتفاع درجة الحرارة، فإن علاقات كهذه لم تثبت، وهناك دلائل وشواهد لنقضها كتلك التي أشرنا إليها سلفاً.

4- إن درجة الحرارة، لم تزد في العقد الماضي، على الرغم من الزيادة المتسارعة لثاني أكسيد الكربون في الغلاف الجوي بسبب النشاط البشري.

5- يبدو أن لعوامل أخرى مثل السيرورات الأرضية الرئيسية، والنشاط الشمسي المتغير والأشعة الكونية أثراً أكثر أهمية في مناخ الأرض مما كنا قد ظنناه من قبل، وهل يمكن للشمس أن تكون ملامة في الاحترارات والابترادات الحديثة.

إذا كان ثاني أكسيد الكربون الناشئ من التصنيع الحديث هو المتهم بالاحترار الكوني، فلماذا زادت درجة الحرارة العالمية بين عامي 1918 و1940، وانخفضت بين عامي 1940 و1976، وازدادت من عام 1976 إلى 1998، وانخفضت من عام 1998 حتى الآن؟

إن الأسئلة كثيرة والإجابات أقل، حتى لو ارتفعت درجة الحرارة العالمية، فتكون قد ارتفعت في خط مستقيم ضمن 0.5 درجة مئوية في القرن لمدة 300 عام منذ أن تعافت الشمس، وكان هذا قبل أن يكون لعصر التصنيع أي أثر. وحتى لو تسارع الاحترار، فإن درجة الحرارة الحالية هي تحت 7 درجات مئوية لمعظم الـ 500 مليون سنة الماضية، وتحت 5 درجات للفترات ما بين الجليدية الأربع الحديثة، ووصلت إلى 3 درجات تحت الاحترارات الرومانية واحترار العصور الوسطى. وإننا نعيش في كوكب بيوت زجاجية دافئ رطب وبركاني، كـان فيه جليد لأقل من 20 ٪ من الزمن، وأنه من غير العادي للكوكب أن يكون بارداً هكذا. حتى لو لم يسبق احترار اليوم، فإن الشمس هي السبب المحتمل، فقد كانت أكثر نشاطاً في السنين الـ 70 الماضية مما كانت عليه من 11400 سنة الماضية.

لقد تأقلم الإنسان للعيش ضمن مستوى سطح البحر، وضمن الارتفاع، وعلى صفائح الجليد، وفي المناطق الاستوائية والصحارى. وسيتأقلم الإنسان، كما تأقلم في الماضي، مع احترارات وابترادات في المستقبل... وتبقى حقيقة أنه لا يوجد يقين في العلم، وأن الشيء الثابت الوحيد هو التغير.



جمال الشرقاوي

كل أبواب المعارف الحديثة هو فاتحها

ماذا فعل رفاعة الطهطاوي بعلمه وبحصاد خمس سنوات في باريس، لقد ظل معمماً متمسكاً بزيه الأزهري طول حياته، مؤدياً فروضه بانتظام، دائم القراءة في المصحف الشريف.. فماذا فعل عندما عاد إلى الوطن؟

لم يفعل كما يفعل ما يصفون أنفسهم في آخر الزمان بـ «الإسلاميين» و«العلماء»، يطيلون لحاهم، ويمسكون بالمسابح، ويلبسون مريديهم الجلاليب القصار، ويجترون الكتب القديمة ينتزعون منها أكثر الأقوال تشدداً، وأكثر الفتاوى شذوذاً، متصورين أنهم حولوا الإسلام العميم إلى ملكية خاصة هم أصحابها، وبقية المسلمين، ناقصي الإسلام.. يثيرون التعصب والشقاق، وازدراء معتنقي دين آخر، متجاهلين شركاء الوطن والتاريخ.

على النقيض من هذا السلوك المتأسلم الطفيلي، وعلى الرغم من علمه، وتفقهه في علوم الدين، ونسبه الشريف إلى بيت الرسول الكريم الذي كان يعتز به.. ولو أنه جلس في بيته يتحدث في أمور الدين، لصار إماماً يلتف الجمع حوله، ولصار ولياً من أولياء الله الصالحين.. لكن رفاعة الطهطاوي، وبهدى من دينه الذي يمجد العمل، وخلقه الرفيع، حثاه على بذل كل ثانية من عمره في العمل الجاد لخدمة وطنه ومواطنيه.. قال في ذلك، في مجال واحد من مجالات عمله التي شملت كل أبواب المعارف: «وأما بعد، فيقول المرتجى أن يكون لوطنه خير نافع، رفاعة بدوي رافع، ناظر قلم الترجمة بديوان المدارس: لقد تقلدت بوظيفة تربية التلاميذ مدة مديدة، وسنين عديدة، نظارة وتعليماً، وتعديلاً وتقويماً، وترتيباً وتنظيماً، وتخرج من نظارات تعليمي من المتقنين رجال لهم في مضمار السبق وميدان المعارف سبع مجال، وفي صناعة النثر والنظم أبهى بديهة وأبهى روية، عربت لتعليمهم من الفرنساوية المؤلفات الجمة، وصححت لهم مترجمات الكتب المهمة، وتوفق حسن تمثيلها في مطبعة الحكومة وطبعها.. وسارت بها الركبان في سائر البلدان.. وكان زمني إلى ذلك مصروفاً، وديني بذلك معروفاً.. وفي مدة نحو الثلاثين سنة لم يحصل لهمتي فتور ولا قصور».

هكذا يقدم المعلم الأمين كشف حساب عن عمله في مجال واحد، هو صناعة الرجال، رواد الثقافة والعلم.. صناعة رواد قاطرة النهضة الحديثة في مصر. فلم يكن الشيخ الجليل يؤمن بأنه «عالم» بلغة مدعي «العلم»، الذين تركوا حتى ما درسوه من علوم الحياة كالطب والهندسة وغيرهما، وتفرغوا للعمل بالدين والافتاء.. فقد كان العلامة الحقيقي يرفض هذا الأسلوب الطفيلي، ويدعو طلاب العلوم الدينية، والمشتغلين بها، إلى كسب متطلبات حياتهم بعمل منتج.. يقول الدكتور محمد عبد الرحمن شعيب في بحثه «الدين والأخلاق عند رفاعة الطهطاوي»، نقلاً عن «مناهج الألباب»: إن عمر بن الخطاب نظم، بعد فتح مصر، للعلماء حقاً مقرراً في بيت المال، يقيهم شر الفقر والاحتياج، ويعينهم على القدرة على البحث والتوفر على الدراسة.. لكن ذلك وحده لا يكفي لأنه قد يكون مدخلاً لتلوث ذممهم أو سبباً لتهاونهم في بحثهم، ومعنى ذلك أن الواجب يقضي أن تكون هناك موارد أخرى للعلماء أصفى من هذه المنحة أصلاً وأطهر مسلكاً فما هي، وما الدليل على شرعيتها؟.. أسمعه يقول:

«أحب لإخواننا من طلبة العلم أن لا يتحكموا على علم الله القديم بظاهر أدلتهم وبتأويلهم، وأن لا يعطلوا أنفسهم عن العمل».. «وأن لا يستغرقوا عمرهم في زوائد العلم التي لا يحتاج إليها إلا في النادر، وأن لا يتركوا عمل الحرفة التي يكون بها قوام معاشهم، خوفاً عليهم أن يأكلوا بدينهم وعلمهم أن يتعرضوا لصدقات الناس وإحسانهم. فإن الأكل بذلك يطمس أفهامهم، بخلاف أكل الحلال، فإن له مدخلاً في فهم دقائق العلوم».. «فإن الأكل من صدقات الناس وولائمهم يقسي القلب ويسد الفهم، وهو ضد الورع» فماذا لمن يأكلون من مؤسسات يرون أنها غير شرعية.. أو من صدقات دول أخرى؟!.. ويضيف عبارة بالغة الصدق: «الأكل البر الحلال سبب في لين الجانب

وطيبة القلب، وسداد الرأي، ودقة الفهم».. وطبعاً العكس بالعكس.

كان هنا فهم رفاعة للدين، وعمله على أساسه.. ولذلك فعل ما لم يفعله مصلح قبله ولا بعده..

الأول.. أبداً

لقد أخذ رفاعة الطهطاوي على عاتقه مهمة مقدسة، ببصيرة نورانية وإرادة أولي العزم، تحديث بلاده وشعبه في مصر والشرق العربي، تحديثاً شاملاً، بكل الأدوات المعرفية الجديدة.. مرتكزاً على علم الدين المستنير، وإدراكه لقيمه، حصله أصحاب الحضارة الأكثر تقدماً في العالم، مؤكداً وحدة الإنسانية، وتبادل التأثير الثقافي فيما بين الأمم.

المفكر الديموقراطي الأول

فرفاعة، بما كتبه، وحبذه، في تخليص الإبريز، عن الدستور الفرنسي ونظام الحكم، كان أول من بذر بذرة الديموقراطية، بمعناها الحديث، في الشرق العربي كله.. ولنتذكر أن ذلك كان منذ 182 عاماً، كما عرفنا بمراتب المجتمعات البشرية، من حيث التخلف والتحضر، ومن ثم موقع مجتمعنا، وسبل تطويره.

وهو المترجم الأول، ومؤسس أول مدرسة أكاديمية لتعليم الترجمة، وأول قلم ترجمة حكومي. ولم يكن فيما قام به في هذا الصدد، مجرد النقلي من لغات أجنبية إلى العربية، وإنما كان بقصد تطوير الأنشطة الحيوية، وخاصة التي أرادها محمد علي في بناء أدوات الدولة الحديثة، خاصة في بناء الجيش والأسطول، وعمل القناطر والترع.. إلخ.

وكانت في ذهنه تجربة الخليفة المأمون، الذي حلم بأرسطو يأتيه في المنام، ويقول له إنه ليس ثمة فرق بين العقل والشرع، فأنشأ المأمون «بيت الحكمة» عام 830 م في بغداد. كما أتيح لرفاعة أن يتعرف على أكاديمية اللغات الشرقية في باريس، والمستشرقين الذين ترجموا العديد من الأعمال من الفارسية «رباعيات الخيام»، ومن العربية «ألف ليلة وليلة» التي قرأها فولتير سبع عشرة مرة. كما حكى شيخ مترجمي زمانه أحمد خاكي.

استلهم الطهطاوي من التجربتين كيف أدت حركة الترجمة الأولى إلى بروز العلماء العرب، الذين ساهمت كتبهم في نهضة أوروبا.. وكيف دفعت أكاديمية اللغات الشرقية، إلى توثيق الصلات الثقافية بين علماء فرنسا بالذات وبين الشرق وثقافاته.. وترسخ في وجدانه كيف يمكن أن تساهم الترجمة ومدرسة الألسن، في نهضة الشرق.. وقد كان.

وهو باعث الوطنية المصرية، ومنشئ التربية الوطنية كمادة أساسية تدرس لتلاميذ المدارس.

وأول من أرسى أسس التعليم الحديث: هيكلاً، ومراحل، ومناهج، وهو المستمر حتى الآن.

وهو أول من وضع أسس الاقتصاد السياسي في الشرق. وكشف استغلال الملاك للفلاحين والعاملين، ونادى بالعدالة الاجتماعية.

وأول من نبه لقيمة الآثار المصرية، وأول من أقام متحفاً لها أمام مدرسة الألسن، وعمل على إنشاء المتحف المصري، واحداً من أقدم متاحف العالم. وقد استعرضنا فيما سبق فكر رفاعة الطهطاوي في هذه المجالات. لكن الدكتور أنور لوقا يدلنا، في بحثه المعنون «أثر رفاعة الطهطاوي في أدب القرن التاسع عشر»، على مجالات أخرى كان أيضاً هو رائدها الأول. يقول: «أدخل هذا الرجل إلى الأدب العربي أهم الهياكل الفنية التي أصبحت دعائم هذا الأدب في العصر الحديث، أعني المسرح، والقصة، والمقالة الصحافية، فضلاً عن تجديده شباب الشعر، وإطلاقه سراح النثر، وإضرامه شعلة الترجمة».

المسرح: إلى جانب الوصف التفصيلي الدقيق للمسرح، الذي كتبه في «تلخيص الإبريز»، مما يدل على كثرة تردده، فإنه أولى اهتماماً كبيراً بما يقدم عليه من أعمال، وأبعادها الثقافية التربوية. وكعادته في ربط الفكر بالعمل الإيجابي، وعينه على وطنه. وكيف يفيده بما أعجبه. ولما كان ليس لديه وقت للتنفيذ، فقد طلب من تلميذه عثمان جلال أن يتولى ترجمة عدد من النصوص المسرحية المتنوعة. فقام عثمان جلال بترجمة ثلاثية ماسى «راسين» بعنوان «الروايات المفيدة في علم التراجيدة» (استير - إسكندر الأكبر - أفغانية)، كما ترجم أربعاً من كوميديات موليير، بعنوان «الأربع روايات من نخب التياترات». وبذلك يكون رفاعة الطهطاوي وتلميذه أول من أدخل الأدب المسرحي إلى مصر.. مع مراعاة التمصير، خاصة في الأسماء كالشيخ متلوف مقابل طرطوف.

أما رفاعة الطهطاوي كأول صحفي، فقد ذكرنا سابقاً كيف أدرك قيمة الصحافة ودورها المؤثر في الحياة السياسية والاجتماعية لأي مجتمع. وعلى المستوى المهني كيف عرب الوقائع المصرية، وجعلها تنشر، إلى جانب أخبار الحكم، الموضوعات الهامة الجدية، وأدخل المقال الصحفي فيها، وأنشأ «روضة المدارس» كأول مجلة ثقافية تنشر الأخبار الثقافية، وترجمات لكتب أدبية، ومقالات وقصائد لتلاميذه، النخبة الثقافية عندئذ. إلى جانب المختارات القيمة في التراث العربي كمقدمة ابن خلدون.

ويرى الدكتور أنور لوقا أن الطهطاوي هو أول من أدخل القصة كشكل أدبي في الأدب العربي، بترجمته قصة «مغامرات تليماك» للأديب والمصلح الفرنسي الكبير فنلون. وقد اختارها رفاعة وترجمها وهو منفي في السودان، مضطهداً من الوالي عباس، وقد تدخل فيها ليعبر عن غضبه من هذا الحاكم الرجعي، ضيق الأفق.

«وقد كتبها فنلون لا ليعرف من خلالها الأمير اليافع، ولي عهد فرنسا، الذي كان مربياً لأساطير اليونان فحسب، بل ليبصره بمسؤوليات الملك وواجبات الحاكم نحو الرعية.

واستعار فنلون موضوع قصته من ملحمة الأوديسة لهومير، فيتخيل مغامرات الفتى تليماك حين أبحر من أرض إلى أرض، يبحث عن أبيه الغائب (أوليس)، حتى عاد إلى وطنه فوجده. ولقد فطن رفاعة إلى قيمة ما تحويه القصة من دروس سياسية فترجمها وهو منفي في السودان، يتأمل اعتداء السلطان عليه، وما ينبغي من مبادئ لتهذيب الوالي والحد من طغيانه.وهكذا بدأ دخول القصة إلى الأدب العربي من باب أدب الرحلات، الذي افتتحه رفاعة الطهطاوي.

سيد قطب (1906م - 1966م) أبرز قياديي جماعة الإخوان المسلمين بعد مؤسسها حسن البنا وأحد أبرز المؤثرين في حركات الإسلام السياسي، بدأ حياته أديباً وناقداً، كان أول من قدم عميد الرواية العربية نجيب محفوظ وكتب العديد من المقالات الأدبية، وله كتابان في النقد هما «كتب وشخصيات»، «النقد الأدبي.. أصوله ومناهجه» ثم كان كتابه الثالث «التصوير الفني في القرآن» الذي يقف بين الدراسة اللغوية والأدبية والكشف عن بداية توجهه الديني، ولم يزل الكتاب يحظى بتقدير كبير.

النقد والفن

سيد قطب

نحن نعتمد على الألفاظ في تصوير خواطرنا، وإبراز المعاني التي تجول في أذهاننا والأحاسيس التي تختلج في نفوسنا.

ويوماً ما كان أسلافنا يؤدّون هذه الأحاسيس وتلك المعاني، بالإشارات والأصوات المبهمة، أو بالإشارات والألفاظ جميعاً.

وقد يصل حفَدتنا إلى طريقة أخرى للتفاهم غير الألفاظ المنطوقة أو المكتوبة! فقد يتم التفاهم بينهم مثلاً عن طريق الاتصال الشعوري والفكري المباشر وشيء من هذا يقع الآن في التنويم المغناطيسي والإيحاء!

أردت أن أقول - بهذه المقدمة - إن الألفاظ التي نتخذها اليوم للتفاهم إنما هي وسيلة لا غاية، وإنها رموز ظاهرة لمعانٍ وأحاسيس مضمرة، وإنها تستمد قيمتها الحقيقية من قيمة ما ترمز إليه، بقدر ما تستطيع الكشف عما ترمز إليه.

والألفاظ - في هذا - كالعملة الورقية المضمونة برصيد من الذهب. ونحن نتعامل بها حسب ما ترمز إليه من الرصيد. ولابد لكي نثق بها ونتداولها أن تكشف لنا عن هذا الرصيد الذي تساويه!

والألفاظ التي نتعامل بها الآن لم نضعها نحن، ولم نشترك في وضعها، وقد تم هذا في عصور سحيقة، تعدّ بالقياس إلينا، في طفولة الإنسانية. فكان من أثر هذا أننا نراها اليوم ألفاظاً غامضة، مجملة الدلالة؛ وكثير منها ليس له في أذهاننا معنى دقيق محدد.

وقد لا يظهر هنا في «أسماء الذوات»؛ ولكنه يظهر واضحاً في «أسماء المعاني» حيث تصلح اللفظة الواحدة للدلالة على عشرات الصور والحالات المتعلقة بالمعنى الواحد، تختلف في اللون والدرجة، ويبقى اللفظ الدال عليها واحداً في جميع الأحوال.

خذ مثلاً كلمة «الحب». فانظر: كم من الصور تنطوي تحتها، وكم من الأحاسيس تعبر عنها. وهي لفظة واحدة لا تفرق بين حالة وحالة، إلا في سياق معين تقاس به مقدرة القائل على الأداء، وتكشف فيه اللفظة عن رصيدها المنخور من الحس والشعور.

ما مدلول لفظة (الحب)؟

أولاً - بالقياس إلى ما يُحَبّ: تراه حب الحياة، أم حب الطبيعة، أم حب الجمال الحي، أم حب الوطن، أم حب الأسرة، أم حب الأصدقاء، أم حب النفس، أم حب المجد، أم حب المال، أم حب الجنس، أم حب الفن، أم حب الدين.. إلخ ما يصح أن يكون محبوباً في الحياة؟

وثانياً - بالقياس إلى نوع الحب: تراه الحب البريء، أم الحب المشوب؟ وحب الألفة الوئيدة، أم حب المفاجأة الهاجمة؟ وحب الأثرة والغلبة أم حب التضحية والإيثار؟ وحب الاستعلاء والسيطرة أم حب التفاني والامتزاج؟ وحب الشهوة العارمة أم حب القداسة المتصوفة..؟ أم هو الحب الذي تتداخل فيه شتى هذه الظلال والألوان؟.

وثالثاً - بالقياس إلى درجة الحب وحالته: تراه الحب الصاعد إلى الآفاق أم الهابط إلى الأعماق؟ وهو المقبل



يكسب كل يوم ويربي أم هو المدبر يخسر بالزمن وينوي؟ وهو الثائر العنيف أم الهادئ الراضي؟ وهو المكروه المملول أم المتطلب المرجو؟ أم هو الحب الذي فيه من هذا وفيه من ذاك؟

كل هذا وعشرات من أمثاله تجمله لفظة «الحب» الواحدة، ويفصله الإحساس الواسع، المجرب لهذه الصنوف والأشكال.

ومثل الحب، البغض، والغيرة، والحنان، والقسوة، والمروءة، والنذالة، واللذة، والألم.. إلى آخر «أسماء المعاني» التي تجمل مدلولاتها هذا الإجمال، وتتسع بعد ذلك لعشرات من الصور والأحوال.

وبديهي أن واضعي اللغة الأوائل لم تكن خواطرهم تزدحم بكل هذه الصور؛ لأن أحاسيسهم وأذهانهم صورة واحدة، أو عدة صور، مقيدة على كل حال، بمدى تجاربهم في عالم الحس والخيال.

والذين جاءوا من بعدهم لم تحفزهم حاجة ملحة إلى وضع ألفاظ جديدة، مفصلة على قدّ كل حالة من الحالات؛ لأنهم وجدوا في إبهام الألفاظ الموضوعة من قبل وإجمالها ومرونتها ما يساعدهم على تحميلها صوراً وأشكالاً وحالات جديدة لم تخطر على قلوب واضعيها الأولين.

بل لعلهم - وبخاصة رجال الفنون - قد ارتاحوا إلى هذا الغموض المبهم، ووجدوا فيه من الجمال ما يتسق مع خواطرهم وأحاسيسهم - وفيها قسط من الغموض والإبهام لا مفرّ منه بحكم أن مشاعرهم وأخيلتهم هي الأصل في العمل الفني وهي غامضة إلى حد ما - لا بل زادوا على هذا أن جعلوا كثيراً من «أسماء الذوات» «أسماء معانٍ» على نحو من المجاز، مثل كلمة «كتابة» وأصلها «القيد»، وكلمة «شرف» وأصلها «المرتفع». كما جعلوا بعض أسماء المعاني، لمعانٍ أخرى اصطلاحية، مثل كلمة «صلاة» وأصلها «الدعاء» وكلمة «زكاة» وأصلها «الطهارة».. وذلك - فيما يبدو - كان تفادياً من وضع ألفاظ جديدة!

ولعل القدرة على وضع الألفاظ كانت خاصة في طفولة الإنسانية، وفي الشعوب البدائية، ثم ماتت أو فترت بعد عهد معين من الرقي والتطور؛ فأصبحنا الآن نعاني صعوبة جدية في وضع ألفاظ جديدة لما يعرض لنا من شؤون الحياة!

وأنا أزعم أن أ اللفظ الذي لم ينبعث من فم القائل إلا بعد وجود صورة معينة يرمز إليها في ذهنه.. هو كذلك لا ينشئ في ذهن السامع صورة لا عهد له بها من قبل، ولكنه يقتصر على استدعاء الصورة أوالصور الكامنة في نفسه، والتي يرمز لها هذا اللفظ عنده.

وقد يختلط علينا الأمر في بعض الأحيان، فنحسب أن لفظاً معيناً قد أنشأ في أنفسنا إنشاء، صورة لا عهد لنا بها البتة. وتفسير هنا أن هذه الصورة لابد أن يكون لنا بها صلة سابقة، نتيجة لتجربة شخصية أو إنسانية، ثم خفيت علينا وبعدت عن وعينا، حتى استدعاها ذلك اللفظ حين سمعناه أو قرأناه.

فكلمة «الجبل» مثلاً، لا تدل على شيء البتة في ذهن من لم يرَ جبلاً، أو مرئيّاً ما يقرّب إلى ذهنة صورة الجبل، وقد تصور له شكلاً من الأشكال، هو أبعد ما يكون عن شكل الجبل المعروف، كما يقع كثيراً للمكفوفين وللأطفال.

وهذه الكلمة نفسها تشعّ في ذهن من رأى جبلاً واحداً، صورة واحدة هي صورة الجبل الذي رآه، على حين هي تشع خمس صور لمن رأى خمسة أجبال مختلفة الأشكال، وتشع عشر صور لمن رأى عشرة أجبال مختلفات، وهكذا.

ومثل هنا كلمات: قط، وكلب، وحصان، وشجرة، وزهرة، ونبات.. إلى آخر أسماء الذوات.

أما المعنى الذهني المجرد، المنتزع من جميع الأشكال، والذي لا يتقيد بشكل من هذه الأشكال، فلا يكاد يقيم في الذهن لحظة، ثم يأخذ الخيال في استعراض الشكل أو الأشكال، التي يستدعيها هذا اللفظ في الحال.

وإذا صح هنا في «أسماء الذوات» وهي قريبة الإدراك، سهلة التصور، والاختلاف فيها محدود، لأنها موكولة - في الغالب - إلى الحواس، فكم يكون مقدار الاختلاف في إشعاع ألفاظ المعاني: كالحب والبغض، والمروءة والنذالة، والذكاء والغباء، واللذة والألم؛ ثم كم يكون الاختلاف فيما تشعه - بعد ذلك - النصوص التي تتولى تصوير عاطفة من العواطف، أو خيالاً من الأخيلة، أو

حالة من الحالات النفسية على وجه الإجمال.

وقد يكون هذا الاختلاف نعمة جميلة في عالم الفنون، بما يجدد من أنماط القول وصور الأداء، وبما يعرضه من عوالم النفوس، وغرائب الشخصيات.

ولكنه - مع هذا أو بسبب هذا - يخلق لنا عناء بعد عناء، بتعارض الآراء في الأثر الأدبي الواحد، بل الأداء الفني الواحد، بالقياس إلى ما يشعه من الصور في الأذهان، وما يستحضره من الحالات في النفوس.

وهنا يأتي دور الناقد الذي كثيراً ما يكون شاقاً بسبب هذه الملابسات!

وهنا نصل إلى النتيجة الأولى من هذا البحث، وهو مناقشة مدى حق القارئ في نقد ما يلقى إليه من الأعمال الفنية، والحكم عليها حكماً موضوعياً على قدر الإمكان.

ليس الناس سواء في تجاربهم الحسية والنفسية في الحياة. وبعضهم - ولا شك - أغنى من بعض في رصيد هذه التجارب.

وأسباب الغنى والفقر في هذا الرصيد كثيرة متنوعة؛ فقد ترجع إلى سعة الطبيعة النفسية أو ضيقها، وقوتها أو ضعفها، وعمقها أو سطحيتها.. وقد ترجع إلى اللون الذي تصطبغ به هذه الطبيعة، فتهش لهذا اللون من الإحساس أو ذاك وتتفتح لمظاهر من الحياة دون الأخرى، كأن تتفتح لمظاهر الضخامة والعنف والجموح في الكون، وتنقبض عن مواطن الدعة والخفاء والهمس - وإن كان كل لون من هذه الألوان يختلف في النفوس مع اتفاقها في الأساس.

وتبعاً لهذا الاختلاف في الرصيد النفسي المخزون، تكثر الصور التي يشعها اللفظ أو التعبير عند القارئ أو تقل، ويقوى أو يضعف استعداده لتلقي صور النفوس وأنماط الشخصيات، ويتسع أو يضيق إدراكه لأطياف الجمال التي تموج بها الفنون كما تموج بها الحياة.

ونخلص من هذا إلى النتيجة الأولى التي أعنيها من مقدمات هذا البحث، وهي: أن حق الناقد في الحكم على صحة الحالات النفسية والصور الفنية، رهن بالنسبة بين رصيده ورصيد الفنان من الآفاق النفسية، والتجارب الفنية على السواء.

ذلك أن الفنان قد تزخر نفسه بصور وحالات ليست شائعة؛ لأنها من خصوصياته أو امتيازاته، وقد يختار من صور الأداء ما يتسق مع صور الإحساس، فيجيء ناقد لم تتهيأ طبيعته لإدراكها، أو لم يقرأ لها نظيراً في الأنماط السابقة، فيرى خطأ في التصور والإحساس، أو انحرافاً في التصوير والأداء، في حين هي من مطالب الحياة الأصيلة في ذلك الفنان، للتنويع في الأنماط والألوان!

ونسمع أحياناً أن هذا الأثر الفني أو ذاك صعب الفهم عند الكثيرين، فيجب أن نقف هنا لنسأل عن نوع الصعوبة.

فهناك صعوبة منشؤها طريقة التعبير والأداء، وصعوبة منشؤها طريقة التصور والإحساس.

والصعوبة الأولى سهلة ميسورة الحل؛ وعلاجها هو المعجم والدراسة اللغوية، والاطلاع على طرق التعبير المختلفة. أما الصعوبة الثانية فهي العسيرة حقاً؛ لأنها تتعلق بما هو أعمق من الألفاظ والعبارات.

ذلك أن خصوصية الصور النفسية والحالات الوجدانية قد تحتاج إلى طبائع خاصة ذات رصيد إنساني وفني ضخم، يؤهلها لاستيعاب ما ترمز إليه النصوص، التي قد تكون سهلة التركيب واضحة الأداء.

وهنا نصل بالحديث إلى النتيجة الثانية لمقدمات هذا البحث، وهي أن صعوبة الفهم أو سهولته ليست راجعة في الحقيقة إلى غرابة اللفظ ووعورة التركيب؛ فهذه صعوبة سهلة، حلها ميسور، ومرجعها - كما قلت - إلى المعجم وإلى التمرس بالأساليب. إنما الصعوبة التي تحتاج إلى الطبيعة وإلى التجربة معاً، هي صعوبة التصور والإدراك، بسبب نقص الرصيد النفسي من التجارب الحسية والذهنية والروحية، وفقر الطبيعة من الذخيرة الموهوبة، التي تهيئها للفن الرفيع.

وإنك لتجد في بعض الأحيان من يجادلك في نص أدبي، يقول لك: ما معنى هذا؟ فإذا حاولت تفسيره له لم تجد قاصراً عن فهم ألفاظه وتراكيبه، ولكنه عاجز عن تملّي الحالة النفسية التي يرمز إليها هذا النص. فإذا حاولت أن تدله على موضع النقص في استعداده الفني لم يجد إلا أن يقول لك: إذا كنت أنا دارس اللغة وآدابها لا أفهم هذا القائل، فلمن يقول!

إن المدى لبعيد جداً، بين معرفة مدلول الألفاظ اللغوي في النص الأدبي، واستحضار الصورة النفسية التي يشعها، وهذا كهذا ضروري للإدراك الصحيح.

وأضرب هنا مثالاً قد يكون ضرورياً للإيضاح:

يقول القرآن الكريم: «والصبح إذا تنفس»

فماذا تعني هذه الألفاظ عند الكثيرين من دارسي اللغة العربية؟

إنها تعني «استعارة تصريحية أصلية» في الصبح، الذي شبهناه بإنسان، وحذفنا المشبه به، ورمزنا إليه بشيء من لوازمه، وهو «تنفس»! أو هي تركيب جميل ذو إيقاع موسيقي، حين نقرنه إلى الآية قبله: «والليل إذا عسعس. والصبح إذا تنفس».

فأين هذا مما يشعه هذا التعبير في النفس الشاعرة، من الحياة المفاضة على الطبيب، والأنس بهذه الحياة التي تتنفس في كل حي: من الزهرة المتفتحة للندى، إلى الطير المتيقظ في الكرى، إلى الإنسان المتطلع إلى الضياء؟

وأين هو من الحركة الوئيدة المستشرفة للضوء والحياة، تصورها لفظة «تنفس» بجرسها الخاص، ويصورها إيقاع التعبير كله، وكأن كل كائن في هذا الوجود يفتح رئتيه لنسيم الصبح البليل، وينفض الكرى عن عينيه في استبشار وديع؟

إن الفرق بين النظرة الأولى والنظرة الثانية، لهو

الفرق بين اللفظ الجامد والمعنى الطليق.. وهو الفرق بين الدمية الميتة والحورية الراقصة في سبحات الخيال.. وهو نفسه الفرق بين تصور «البلاغيين» للجمال الفني وتصور الفنان!

ويقول توماس هاردي في خسوف القمر 1:

ظلك - أيتها الأرض - من القطب إلى المحيط - يدب الآن على شعاع القمر الضئيل في سواد لا شية فيه، وسكينة لا يخالجها اضطراب، وإنـي لأنظر إليه فأعجب: كيف يستوي هذا الظل المنسوق، وذلك الجرم الذي أعرفه لك موّارا بالقلق والحيرة، وكيف تتفق هذه الصفحة الراضية كأنها الطلعة الإلهية، وأقطارٌ عليك - أيتها الأرض - تموج الساعة بالأحزان والكروب؟ و«أسأل: أهذا الشبح الصغير كل ما يطرحه الفناء الزاخر من الظلال على ساحة الفضاء؟ حكمة الله أراد بها عالم الإنسان، متجمعة كلها في حيز هذا القوس المرسوم. كذلك يكون مقياس الكواكب لما تبديه الأرض، ويكشفه عليها الزمان: من أمة تنحر أمة، ورؤوس تغلي بالهواجس، وأبطال غالبين، ونساء أجمل من طلعة السماء».

وليس في هذا الكلام - في نصه العربي هنا - صعوبة في اللفظ ولا في المعنى، ولكن الصعوبة الحقيقية في إدراك صدق هذا الكلام وجماله ولمحة السخرية العميقة البادية عليه في هدوء ورزانة... السخرية من ضجة الحياة والأحياء في هذا الكوكب الأرضي، حتى ليحسبون الكون كله مشغولاً بهمومهم الكبيرة لديهم، الهينة لديه إلى حد ألا يحس بها ولا بهم إلا بمقدار ما يرتسم هذا الظل الضئيل للأرض على وجه القمر ساعة الخسوف.. السخرية ببعد ما بين «هذا الظل المنسوق، وذلك الجرم الذي أعرفه لك موّاراً بالقلق والحيرة»، كما يقول الشاعر الساخر العظيم.

إن الصعوبة الحقيقية هنا هي هـذا التصور النادر لصغر الكوكب الأرضي وما فيه ومن فيه، وتصويره على هذا النحو في قلب فني يلقي هذه الظلال النفسية: ظلال السخرية العميقة، والابتسامة الباهتة على شفتي فنان!

ويقول تاجور شاعر الهند العظيم:

«لقد أمسكت بيديها ووضعتهما على صدري،

وحاولت أن أملأ ذراعـي من وداعتها، وأن أسلبها بسمتها العذبة بقبلاتي. آهٍ! وأن أشفي هيمان عيني من نظراتها العميقة.

آه! ولكن أي هي؟

من ذا الذي يستطيع أن ينزع زرقة السماء؟

وحاولت أن أمسك بالجمال، فأفلت مني، ليترك بين يدي الجسم وحده، وأعود حيران متعباً.

كيف ينبغي للجسد أن يلمس الزهرة التي لا يقدر على لمسها غير الروح؟2

wwwوليس في الألفاظ ولا معانيها هنا صعوبة؛ إنما الصعوبة في إدراك هذه الصوفية العميقة السمحة الشفيفة، صوفية الروح الوديعة التي تسخر في رحمة حنون من محاولة المُلك العنيف والاحتجان الغليظ، للجمال الوديع والروح المشاع. صوفية الفناء السمح في الروح العام بلا احتجاز ولا تملك ولا امتياز!

ولا يفوتني أن أنوه هنا بطريقة الأداء، وجمال تصويرها لهذا الشعور الفريد. فتاجور قد اختار هنا أن يصف لنا «التجربة» التي قام بها، وأن يطلعنا على نتائجها، واحدة واحدة، وأن يقف معنا هو وتجربته ونتائجها؛ لنشاركه في كل خطوة فيها، ولتمتلئ مشاعرنا بالحقيقة الشعورية التي اهتدى إليها؛ حتى إذا وصل إلى الغاية، فقال:

«كيف ينبغي للجسد أن يلمس الزهرة التي لا يقدر على لمسها غير الروح؟» كنا قد وصلنا معه إلى هذه الشفافية الروحية الصوفية. ولو أنه ألقى بها إلينا معاني مجردة لحرمنا لذة مشاركته في هذه التجربة الفريدة.

ولطريقة الأداء قيمتها إذن في تصوير الأحاسيس الرفيعة، وإشاعة الشعور بها في نفوس الآخرين بمقدار ما تطيق هذه النفوس تصور تجارب الآخرين.

ونتيجة ثالثة أحب أن أخرج بها من مقدمات هذا البحث: إن الطبائع الفنية الممتازة، والنفوس الفنية الموفورة الرصيد، أقل عدداً من هذه الحياة من الطبائع الشائعة المكرورة والنفوس المحدودة التجاريب.

وينشأ من هنا أن الفن العادي المريح، الذي لا يكلف النفوس عناء في التصور، ولا جهداً في الإدراك، أشد سيرورة من الفن الممتاز - ما لم تتدخل في الأمر عوامل أخرى غير العوامل الفنية البحتة، كالعوامل السياسية والاجتماعية الخاصة؛ لأن كثرة القراء في كل جيل يعجبها الفنان المريح الذي لا يعلو على طبائعها كثيراً، بل يشايعها في تصورها وإحساسها بالحوادث والأشياء، وتجد في فنه صدى تجاربها النفسية المحدودة، وطبائعها الشعورية الشائعة.

ولكن الخلود لا يكتب إلا لذوي الطبائع الضخمة الذين قد يلمون في الطريق بما هو شائع مشترك في النفس الإنسانية، ثم يحلقون في آفاقهم الخاصة، حيث يرقبهم الناس، كما يرقبون الأفلاك البعيدة، يتلقون منها الحرارة والضياء، وهي بعيدة عنهم في أجواز الفضاء!

وحكم جيل واحد قد لا يكفي؛ لابد من تتابع الأجيال في كثير من الأحوال، لتبين البهرج الزائف الرخيص، من المعدن الأصيل الثمين.

وحين نستوفي الحديث عن أنماط النفوس، ونماذج الأحاسيس نرتد إلى التعبير نفسه. ففي ميدانه كذلك تتفاضل المواهب، ويكون للنقد مجال.

وقد أشرت في تعليقي على مقطوعة تاجور إلى قيمة «طريق الأداء» في الفنون الأدبية التي قد تكون «الطريقة» فيها حاسمة في تقدير قيمة العمل الفني ومستواه.

ولكن هذا بحث آخر لا يتسع له هذا الفصل الآن.

---

* عن مجلة «الكاتب المصري» يوليو 1946.



محمد المنسي قنديل

ضغطة زر

عندما سألت ابنتي رضوى عن رأيها في إحدى رواياتي، لوت فمها مترددة، توقعت أن يكون ردها قاسياً، ولكنها قالت: مش بطالة.. ولكن أسلوبها يميل للوصف، وليس (إنفورمتيف)، لم أفهم ماذا تعني، كنت أعتقد أنني قلت في الرواية كل ما أعرفه في هذا الوقت، ولكنها قالت: من الصعب أن أشرح، ولكن عليك أن تقرأ رواية «دافينشي كود»، لم تكن صرعة «دان براون» قد ظهرت بعد، والرواية هي عمله الثالث، ولكنه لم يلفت أنظار إلا قلة من قراء الإنجليزية، لم آخذ بنصيحتها، ولم أطلب منها حتى الرواية، وبعد شهور قليلة كنت في معرض فرانكفورت للكتاب ورأيت الرواية تحتل الأرفف الأولى، تعقد بجانبها صفقات بين الناشر الأصلي وبقية الناشرين من دول العالم دون توقف، ومع كل عقد يتم إغلاق مكان العرض بواسطة أشرطة صفراء، وتصدر زجاجات الشامبانيا فرقعتها المعتادة ويقام احتفال صغير تتبادل فيه الأنخاب.

لم يكن شراء الكتب مسموحاً، وعندما حانت اللحظة السحرية لختام المعرض، بدأ الناشرون يلقون بآلاف النسخ، وأخذ عشاق الكتب ينقضون على تلك الغنيمة النادرة، كنت أنا مشغولاً بالبحث عن هذه الرواية، وأخيراً ظفرت بنسخة داستها كل الأقدام، لم أتركها، ارتفعت بي الطائرة وهبطت وأنا ممسك بها، لم تكن رواية عظيمة، كانت شديدة الإثارة، إثارة زائدة عن الحد، ولكن الذي أدهشني بالفعل هو أسلوبها، جمل قصيرة، بسيطة، مباشرة، معاصرة، ومليئة بالمعلومات، لا يمكن أن يكتبها مؤلف بمفرده، ولكن يجب أن تؤازره في ذلك شبكة هائلة من المعلومات.

للمرة الأولى أكتشف ذلك الحضور القوي والواضح لشبكة الإنترنت، لا مجال للحدس أو التخمين، فكل سطر يحتوي على معلومة متكاملة لابد أن تقال، ليس هاماً أن تكون الشخصية الرئيسية في الرواية جاهلة أو عالية الثقافة، فالمؤلف حاضر هنا بكل عدته المعرفية، لا يختفي وراء الأحداث، ولا يرتدي قناع أي من الشخصيات.

الرواية الحديثة لا تستغني عن المراجع، ويحشد الكتاب خلفهم كماً من الموسوعات، ويعترف ماركيز أنه يستعين بحوالي عشرين موسوعة على الأقل أثناء قيامه بعملية الكتابة، لم يجد بعض الروائيين العرب غضاضة في إضافة قائمة بالمراجع في نهاية صفحات الرواية، المعلومات ضرورية بلاشك، ولكن على الكاتب أن يهضمها أولاً، ويطوعها لمقتضيات القص ثانياً، وأن يجعل كل شيء ينساب من داخل الشخصية ولا يرتكز على الوصف الخارجي للعالم، فالعوالم الغامضة عند ديستوفيسكي وفوكنر وساراماجو تلبس دائماً عباءة الشخصية، وتقوم على نوع من الاستبطان الداخلي تتبدى في خلفيته كل مفردات الفكر الغربي، وهو يعيد إنتاج هذه المفردات على نحو مغاير، يرتبط برؤية المؤلف أكثر من ارتباطه بجذورها الفكرية، ولكننا أصبحنا الآن أمام نص مختلف، ليس هو النص المثالي، ولكنه الذي يجتنب قطاعاً كبيراً من القراء أغلبهم من الشباب.

وأعترف أن هاجس الإنترنت قد استولى عليَّ وأنا أكتب روايتي الثانية «يوم غائم في البر الغربي»، كنت قد تطورت قليلاً في استخدام الكمبيوتر، فقد وجدت أن استخدامه حتى بواسطة إصبع واحد أكثر فائدة من الورقة والقلم اللذين تعودت عليهما، خيل لي في البداية أنني أكتب نصاً مسطحاً، مجرد ومضات ضوئية لا يوجد فيها العمق الذي يخلقه خط الحبر على الورق، ولكن فرصة التعديل والحذف والإضافة كانت بلا حدود، ميزة لم يحلم بها أي كاتب، فلم يكن ديستوفيسكي يملك أي فرصة لتعديل مسوداته، وكان الدائنون يختطفون فصول روايته أولاً بأول، ورواية «المقامر» على سبيل المثال أملاها على سيدة تطوعت لأن تكتبها على آلة الاختزال في 28 يوماً فقط، ولم يستطع الفكاك من أسر هذه الآلة فتزوج من السيدة نفسها فيما بعد، ولم تكن الرواية التي أكتبها معاصرة، ولكنها كانت تدور في فترة يعود تاريخها إلى مئة عام للوراء، ووجدتني مشدوداً إلى الإنترنت، تلك الشبكة العنكبوتية الهائلة، لا أدون معلومة دون الرجوع إليها، لقد تم اختصار عشرات المراجع والموسوعات في ضغطة زر واحدة، وأدركت أخيراً أن الكمبيوتر يمكن أن يجعل حياة الكاتب أسهل، وأن الرواية المعاصرة، ولست أنا وحدي، قد أصبحت مرتبطة بهذه الآلة.

من إصدارات
إدارة البحوث والدراسات الثقافية











وزارة الثقافة والفنون والتراث

الدوحة - قطر

زوروا
موقعنا الإلكتروني

www.aldohamagazine.com



www.aldohamagazine.com
الدوحة
ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
العدد 68 - يونيو 2013

عبدالفتاح كيليطو
الحبيب الأول

مصر
وزير وصخب

الجزائر
يحدث في الجنوب

فلسطين
«65» نكبة

الأمير الصغير
يبلغ السبعين

مع العدد مجاناً كتاب:
تاريخ علم الأدب
روحي الخالدي

الخجل
ملف عن تورُّد الخدين

صدر في سلسلة كتاب الدوحة:



وزارة الثقافة والفنون والتراث

الدوحة - قطر

تمثُّلات الأنا والآخر في أدب الخليج العربي

هذا عنوان مؤتمر علمي نظَّمه قسم اللغة العربية بكلية الآداب والعلوم بجامعة قطر خلال يومي الأربعاء والخميس 24 و25 إبريل/نيسان 2013، وشارك فيه خمسة عشر باحثاً من داخل قطر وخارجها، وحضره عدد كبير من المهتمين بأدب الخليج العربي، وشاركت في تنظيمه ومتابعة جلساته حضوراً ومناقشة مجموعات من طالبات القسم والجامعة. وكان لحضورهن أثر طيب سعد به المشاركون والحاضرون. واكتسب المؤتمر أهميته من موضوعه الذي أنتجته الدراسات الأدبية والثقافية المعاصرة «ثنائية الأنا والآخر» التي ينظر إليها بوصفها واحدة من أهم الثنائيات التي تجرى حولها البحوث والدراسات النقدية والثقافية المعاصرة. وهي وسيلة مهمة تكشف آليات الوعي الثقافي وأنماطه وأشكاله من خلال تقنيات وآليات واستراتيجيات عدة تشكل مقاربات ذاتية للمتخيل الإبداعي في إطار تشكيل صورة الأنا ومحاولات إدراك ماهية الآخر في إطار مثاقفة نقدية واعية تؤسس للتقارب لا للتنافر بين الشعوب والثقافات من خلال نصوص أدبية متنوعة ومن بينها الأدب العربي.

إن جدل الأنا والآخر وصراعهما ليس بجديد في أدبنا العربي حيث ظهرت نماذج أدبية منوعة تحفل بصور كاشفة عن تفاعلات هذه الثنائية مثل: «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» لرفاعة الطهطاوي، و«عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم، و«قنديل أم هاشم ليحيى» حقي، و«الحي اللاتيني» لسهيل إدريس، و«موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، وغيرها كثير. وقد صدر حديثاً عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت من سلسلة عالم المعرفة كتاب «إشكالية الأنا والآخر: نماذج روائية عربية» للناقدة السورية د. ماجدة حمود، رصدت فيه نماذج متعددة توضح هذه الثنائية.

ومما لا شك فيه أن لمنطقة الخليج العربية دوراً في إغناء هذا المسار حيث أسهم أدباء الخليج عبر المراحل التاريخية المتعاقبة في إنتاج سلسلة من التمثلات داخل نصوصهم الإبداعية شعراً ونثراً ومن أبرزها تمثلات الأنا والآخر التي أصبحت ثيمة تشكيلية جمالياً وثقافياً داخل النص الأدبي الخليجي ولذا كان المؤتمر فرصة لمقاربة موضوع التمثُّلات وما يطرحه من إشكالات معرفية وجمالية وثقافية في الخطاب الإبداعي عند أدباء الخليج العربي.

عرضت في المؤتمر دراسات نظرية وتطبيقية أسهمت في فهم قضية تمثُّلات الأنا والآخر ورصد أبعادها الوظيفية والفلسفية وتجلياتها الشكلية والتقنية التي وظفت إبداعياً في نصوص أدب الخليج، وكشفت الصور الرمزية والثقافية التي يرسمها أدباء الخليج للأنا والآخر والمصادر التي يشتقون منها تلك الصور والاستراتيجيات المستخدمة في كتاباتهم الأدبية.

وخرج المؤتمر بتوصيات مهمة لعل أهمها:

- توجيه جهود مؤسسات دول مجلس التعاون الخليجي من أجل إعداد عمل ببليوغرافي شامل لأدب الخليج العربي في شتى أنواعه، تحت رعاية مجلس التعاون؛ للحفاظ على الذاكرة التاريخية لإبداع الخليج العربي.
- الدعوة إلى إنشاء (مركز دراسات أدب الخليج العربي) يكون تحت رعاية مجلس التعاون الخليجي.
- الدعوة إلى ترجمة أدب الخليج العربي إلى اللغات الأجنبية؛ للعمل على تقديم صورة الأنا على نحوٍ يحقق التقارب والتفاهم والتواصل البناء بين الثقافات والشعوب.

ويبقى الأمل والرجاء أن تتجه جهود الجهات المعنية إلى العمل على تنفيذ هذه التوصيات وتحقيق تطلعات المؤتمر والمشاركين فيه.

رئيس التحرير

رئيس الهيئة الاستشارية

د. حمد بن عبد العزيز الكواري

وزير الثقافة والفنون والتراث

رئيس التحرير

د.علي أحمد الكبيسي

مدير التحرير

عزت القمحاوي

الإشراف الفني

سلمان المالك

سكرتير التحرير

نبيل خالد الآغا

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:

تليفون : 44022295 (974+)

تليفون - فاكس : 44022690 (974+)

ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:

aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:

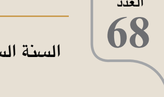
34 ش طلعت حرب، الدور الخامس،

شقة 25 ميدان التحرير

تليفاكس: 5783770

البريد الإلكتروني:

aldoha.cairo@gmail.com


الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 68

السنة السادسة - العدد الثامن والستون
رجب 1434 - يونيو 2013

تصدر عن
وزارة الثقافة والفنون والتراث
الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتى يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجددا في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75 يورو
أمريكا	100 دولار
كندا واستراليا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي
تليفون : 44022338 (+974)
فاكس : 44022343 (+974)
البريد الإلكتروني:
al-marzouqi501@hotmail.com
doha.distribution@yahoo.com

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:
دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:
المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 009677777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

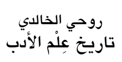
دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة
الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

لوحة الغلاف:



Dumas Marlene
جنوب أفريقيا

مجاناً مع العدد:



روحي الخالدي
تاريخ عِلم الأدب

متابعات 4

مصر: وزير وصخب
مهرجان الإسماعيلية الثقافي الأول
الجزائر: هويات جنوبية
مثقفون خارج الدستور
المغرب: «عصيد» في متاهة الدعاة
فلسطين: «65» نكبة
لبنان: منع مثير للجدل
سورية: تنكيل بمعنى «الرحمة»
جيل كيبل: الثورات العربية رهينة نظام إقليمي معقَّد

ميديا 16

كم يتقاضى مدير عام «Yahoo!»؟
غوغل غلاس
تقلُّص استخدام الفيسبوك
الصحافة المكتوبة: أسوأ مهنة في العالم!
الفيسبوك في إيران: حالة حصار
متى «3G»؟
قنوات خاصة على «يوتوب»
غوغل: مرحباً بفلسطين!
مسدس «3D»

ملف



مقالات

الخجل من أن تكون إنساناً (عبدالسلا بنعبد العالي) 25
غشّ البنات (هدى بركات) 29
كنت قليل الحياء (ستفانو بيني) 32
تخاصم الموضة (إيزابيلا كاميرا) 37
«زينب» المخجلة! (أمجد ناصر) 43
حُمرة على حد أخضر(أمير تاج السر) 65
في رحاب طه حسين (د. محمد عبد المطلب) 101
كعبة المضيوم (عبدالوهاب الأنصاري) 105
عصر الأفلام الوثائقية (مرزوق بشير بن مرزوق) 109
تأثير اللوتس (محمد المخزنجي) 152
رائد البحث العلمي يؤسّس للمساواة (جمال الشرقاوي) 156
حوار حضارات تحت التهديد بالسلاح! (طالب الرفاعي) 160

رحلة 78

ليالي.. سان بطرسبورغ البيضاء (منذر بدر حلوم)

حوار 84

الكاتب المغربي «أبو يوسف طه» (حوار: أنيس الرافعي)

بروفيل 86

بطل مصارعة يهوى اقتناء الكتب(سليمان فياض)

ترجمات 102

فُروغ فَرخ زاد في ذم العجز (سمية آقاجاني وبيالله ملايري)
شاي البيواخانة (ترجمة: ساسي حمام)

نصوص 110

بنات أنراوس (سعيد الكفراوي)
صناديق (يونس محمود يونس)
هللويا.. هللويا (أحمد علي منصور)
أحلام صياد (محمود الرحبي)
يوميات الجرح السوري (عبدالكريم بدرخان)

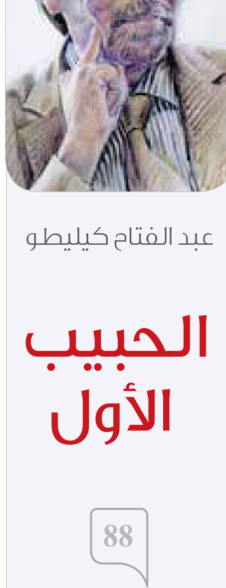
كتب 120

صحراء الشك (شيرين أبو النجا)
الانتحار من المحيط إلى الخليج (وحيد الطويلة)
الكل منشغل بالثورة (عمر قدور)
حصص غير مستعملة (هيثم حسين)
أنثى «الليالي» تتجلّى شعراً (عبدالنبي فرج)
«ساق البامبو» أهمية النظر إلى الوراء (د. حسن رشيد)
الضياع في الزمن العربي (محمد نبيل)

ملف 20

الخجل
عن تورُّد الخدين

- منى فياض
- خليل فاضل
- نبيل القط
- رضوى فرغلي
- فارس خضر
- د. صبري حافظ
- خليل صويلح
- ديمة الشكر
- رؤوف مسعد
- محسن العتيقي
- ممدوح فراج النابي
- راؤول إيرنانث جاريدو
- محمد براده
- عزت القمحاوي
- إنعام كجه جي
- فيليب فيلين
- سعيد.خطيبي
- عزة سلطان
- عمار علي حسن
- سامي كمال الدين
- عبدالحق ميفراني
- نوّارة لحرش
- عبد المجيد دقنيش
- محمد غنوور



عبد الفتاح كيليطو

الحبيب الأول 88

تشكيل 136

بيكاسو هنا لم يسلم من الركاكة (يوسف ليمود)
ست الحيطة.. في كل جدار امرأة (د.دينا عبد السلام)
محمد الناصر.. درجات الواقع (ياسر سلطان)

سينما 142

«هتشكوك» تشويق يناور الرقابة (د.رياض عصمت)
الانقطاع المرير (محسن العتيقي)

موسيقى 146

طَرَفة بنكهة بحرية (محمد الضامن)
«زووو» رشيد طه

دوحة العشاق 150

إن لمْ تكُنْ غنيـاً فلا تعْشَـق (نزار عابدين)

علوم 151

حدد قيمة الفاتورة بنفسك
ذاكرة الرضيع
قلب الأرض الساخن
الاقتصاد الأخضر (د. أحمد مصطفى العتيق)

صفحات مطوية 158

جبران الأسطورة أم الإنسان ؟ (شعبان يوسف)

مصر

وزير وصخب

القاهرة: وحيد الطويلة

على صفحته في الفيسبوك كتب الشاعر عبده المصري: «إلى أبناء جيلي: من يتذكر منكم فيلم 451 فهرنهايت. فلتستعدوا، كل واحد أن يحفظ كتاباً عن ظهر قلب قبل أن تحترق الكتب والأغاني وتتم مطاردة من يقرأون الكتب في الشوارع والبيوت.». لم تكن الجملة نوعاً من التنفيس أو الغضب عن توزير وزير ثقافة جديد، بل كانت تحمل تحذيراً واضحاً سرعان ما تلته تحذيرات ومواقف من مثقفين، وكتب الشاعر فريد أبوسعدة: «الكتّاب والمبدعون، احذروا من الخلايا النائمة، فهي تتنفس الآن، وتتململ في جحورها بعد أن تلقت الإشارة، انتبهوا من هجمتهم على قلعتكم الأخيرة!!»

اختيار وزير جديد للثقافة في مصر (علاء عبد العزيز) قريب من الأخوان، يكتب في صحيفتهم، ويقف في مقالاته بضراوة ضد الثورة جديد أذهل المثقفين، والبعض نظر للأمر على أنه ينطوي على ابتذال للثقافة، وأن الاستمرار في العمل وفق هذا المنهج في حياتنا الثقافية انتحار نبيل، لكنه انتحار على أي حال.

هجمات كثيرة على الثقافة المصرية انطلقت من عدة جهات، وإن صبت كلها في اتجاه واحد: الأولى حين أصدرت الهيئة المصرية العامة للكتاب الأعمال الكاملة للشاعر الكبير صلاح جاهين ضمن مسعى لإصدار الأعمال الكاملة لمن صنعوا الوجدان المصري وأثروا عقله، وعلى إثرها صعد «أحد الدعاة» على إحدى القنوات المعروفة بالدينية، ومن ثم انتقل إلى موقع اليوتيوب ليصبح أن هيئة الكتاب تدّعي أنها تعيد كتابة تاريخ مصر، وأردفها بجملته: إنه تاريخ مصر القذر! تلى ذلك موقعة الروائية والأستاذة الجامعية منى برنس، أستاذة الأدب الإنجليزي بكلية التربية جامعة السويس، والتي تم إحالتها للتحقيق، بتهمة ازدراء الأديان خلال إحدى المحاضرات والإساءة لعدد من مشايخ السلفية.



علاء عبد العزيز

ثم حدثت المفاجأة، وهي ظهور خيرت الشاطر - الرجل الثاني في جماعة الإخوان المسلمين - على غلاف صحيفة «أخبار الأدب»، ورغم أن الصحيفة قد فقدت مصداقيتها بالثلث لدى جماعة الفن في مصر إلا أن ظهور الشاطر على غلافها كان له وقع سيء، خاصة أن الصحيفة كانت منذ وقت قريب قد وضعت صورة حسن البنا مؤسس الجماعة، وكتب رئيس التحرير مقاله واصفاً البنا بأنه «شخصية تخترق الزمان والمكان ولا تحترق أفكارها». وعلّق أحدهم على وضع أخبار الأدب: من أغلفة باولو كويلو وماركيز إلى صورة الشاطر.

على أية حال فقد جاء اختيار الوزير الجديد للثقافة في مصر وسط هذه الأجواء والتي على إثرها استقال الشاعر فريد أبوسعدة من عضوية لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة، قائلاً: «مصر - يا عزيزي- ظاهرة ثقافية، نشأت منذ اجتمعت أعراق وثقافات متباينة، لترويض النهر العظيم، وتكوين أول جماعة بشرية في التاريخ، تدرك أن قوتها في تعددها، وأن فصيلاً لا يمكن أن يتحدى النهر وحده، و يدير النهر وحده! وكما كانت مصر بالأساس رؤية ثقافية فقد تعاملت عبر آلاف السنين مع الغزاة، انتصرت وانهزمت، دون أن تفقد هذه الهوية، التي بها تنهض مثل طائر الفينيق من رمادها، وتعاود التأثير في محيطها والعالم.».

الشاعر الكبير عبدالرحمن الأبنودي وجّه رسالة خاصة لجموع المثقفين قائلاً: «الثقافة لا وزير لها. وعلى المبدعين جميعاً الالتزام بعملهم الأساسي وهو التمرد.».

الأمر لم يخل من مواجهة منذ اللحظات الأولى لوصول الوزير الجديد، إذ أعترض د. أحمد مجاهد رئيس هيئة الكتاب على تصريح الوزير بتغيير اسم مشروع مكتبة الأسرة إلى مكتبة الثورة، فالبعض في الوسط الثقافي يرى أن ذلك بداية هجمة على هيئة الكتاب التي تستفيد منها إحدى دور النشر الكبيرة والتي احتكرت أعمال نجيب محفوظ، وتحاول احتكار أعمال كبار الكتاب التي بدأت الهيئة في إعادة طبعها. ويعزز ذلك أن الصحيفة التي تصدر عن هذه الدار بدأت بتغيير موقفها بعد أن ساندت الثورة في البداية، لكنها الآن تحاول أن تصنع حياداً يبدو للبعض مزيّفاً بوضع كتّاب مساندين لتيار الإسلام السياسي بجانب الكتّاب الذين وقفوا مع الثورة، كما برزت مؤخراً محاولات إلباس أعمال الروائي نجيب محفوظ صبغة دينية، و القول إنه كان يستوحي نصوصه من آيات قرآنية.

المشهد الثقافي في مصر اليوم يشبه مشهداً سينمائياً، فالمثقفون يكادون يصرخون، أو ربما يدفعهم شر البلية إلى الضحك، لكنه ضحك كالبكاء.

مهرجان الإسماعيلية الثقافي الأول

الثورة إبداع

الإسماعيلية- وحيد الطويلة

بعيداً عن الأطر الحكومية الرسمية، نظم عدد من أعضاء ائتلاف شباب الثورة، «مهرجان الإسماعيلية الثقافي الأول» (26 - 30 إبريل/نيسان الماضي)، والذي انطوى جدول فعالياته على طرح سيرة المفكر نصر حامد أبوزيد، مع الاحتفاء بصوت الشيخ إمام وتجربته، وطرح موضوع «دين الناس ودين السلطة».

المهرجان استضافته مكتبة مصر العامة، وقال منظمو الحدث إن د. ماجدة عطا مدير عام مكتبة مصر العامة منحت التظاهرة نفسها مظلة شرعية، كما أنها لم تتدخل في وضع أو إلغاء أي فاعلية من فعاليات المهرجان، وهو ما أكسبه طابعاً مستقلاً.

بدأ حفل افتتاح فاعليات المهرجان بأمسية شعرية حضرها بعض شعراء الشباب من القاهرة، ومحافظتي سيناء، ومن الإسماعيلية، وباقي مدن القناة، مثل مدحت منير، أحمد الرومي، غادة خليفة، إيمان الميهي، ورانيا منصور، وعمرو حسن. وقدمت فرقة ورقة بوسطة للعروض المسرحية بعض العروض في فقرة ثانية للحفل، واختتم الحفل بفرقة للتخت الشعبي قدمت بعض الفقرات وأغاني للشيخ إمام.

في اليوم التالي، تم عرض فيلم وثائقي «علامة نصر»، عن المفكر نصر حامد أبو زيد، من إخراج مها شهبه وإعداد الصحافي والكاتب محمد حربي، تناول مسيرة الراحل، من ميلاده في قرية قحافة المتاخمة لطنطا، وصولاً إلى المعارك التي صاحبت مشروعه الفكري الذي تميز بالنقد العلمي الصارم للخطاب الإسلامي المعاصر، ولاحق الفيلم نصر أبوزيد في رحلة اغترابه في الوطن والغربة القسرية حتى مدينة لايدن الهولندية، التي سافر إليها مضطراً بعد الحكم الشهير بالتفريق بينه وبين زوجته الدكتورة ابتهال يونس، وهو فيلم تحدث فيه باستفاضة رفاق أبوزيد، على غرار جابر عصفور، وزين العابدين فؤاد، ورفيقته ابتهال يونس، وبعض الذين زاملوه في هولندا وغيرها.

وفي ندوة عن الأدب المصري المعاصر، شارك فيها كل من الروائي وحيد الطويلة، الكاتب والمترجم نائل الطوخي، الروائية رباب كساب، الشاعر سعدني السلاموني، الكاتبة سهى زكي، وكتاب الإسماعيلية: آسر مطر، أحمد وائل وشيماء حبيب، تحدث الأدباء عن تجاربهم مع الكتابة والأدب، وعن تجاربهم الذاتية وعلاقتهم بالكتابة. وعرض المهرجان أيضاً فيلماً وثائقياً قصيراً عن حرب أكتوبر/تشرين الأول أعقبته ندوة عن بعض وقائعها قدمها المؤرخ السويسي حسين العشي والشاعر محمد يوسف، وعقب الفيلم انطلقت أمسية شعرية للشاعر زين العابدين فؤاد والشاعرة أمينة عبد الله. ثم لقاء مع الأديب السيناوي مسعد أبو فجر والشاعر مدحت منير في ندوة عن ثقافة الهامش مقابل ثقافة المركز، وأخرى لأدب المقاومة والنضال. وكَرَّم مهرجان الإسماعيلية اسم الروائي الراحل جمال عبد المعتمد، وتحدث الدكتور محمود الضبع عن أعمال عبد المعتمد، ومنها رواية «بغداد لا أحد» ومجموعته القصصية «حدث أن» بحضور أصدقاء الراحل وأسرته. كما استضاف المهرجان ندوة «دين الناس ودين السلطة»، وتراوحت التساؤلات الرئيسية للندوة حول قضايا تشغل الشارع المصري: هل هناك مسافة بين الدين الذي يمارسه الناس في حياتهم وبين الدين الرسمي الذي تتبناه دولة أو سلطة؟ ما هي المعاني المختلفة للمرجعية الدينية للسلطة؟ وما هي المواقف المختلفة منها؟ وشارك في الندوة عمرو عزت، الباحث في «المبادرة المصرية للحقوق الشخصية»، محمد الدخاخني، ممثل حركة «كادح»، ومؤمن عبد ربه، ممثل حركة «علمانيون».

ومن الوقائع الغريبة التي حدثت على هامش المهرجان أن أحد مسؤولي الإعلام بإحدى الحركات السياسية سَرَّبَ لوسائل الإعلام معلومة عن رفض مكتبة مصر العامة بالإسماعيلية استقبال (أحمد دومة- خالد تليمة- بلال فضل) قائلاً إن مكتبة مبارك سابقاً، مرسي حالياً منعت دخول الضيوف، لكن إدارة المهرجان علقت بالقول: «إنها لم تتفق مع كل من أحمد دومة وخالد تليمة وبلال فضل، ولم تتصل بهم من الأساس.

المهرجان أتى كمبادرة فردية جريئة وفاعلة خارج إطار النشاط العام لأجهزة الوزارة المُعطلة، مبادرة شهدت ثراءً كبيراً في جدول فعالياتها ونقاشاً واسعاً حول عناوينها، ونقلت ما يجري في الشارع إلى القاعات بأمل أن تتحول الإجابات إلى قلب الشارع مرة أخرى.



جانب من جلسات المهرجان

الجزائر

هويات جنوبية

سعيد خطيبي

ماذا يحدث جنوبي الجزائر؟ سؤال يحتمل أكثر من إجابة واحدة، فمنذ حوالي ثلاثة أشهر، تشهد المنطقة حالة غليان اجتماعي واسع، يمتد من شمالي صحراء البلاد إلى وسطها، تختفي وراءه أسئلة ثقافية وأخرى هوياتية.. احتجاجات واضرابات وبوادر غضب مدني منظم، تجتاح منطقة يشعر سكانها بأنهم يعيشون على هامش مركزية الدولة (في الجزائر العاصمة) وفي نيل اهتماماتها، رافقتها عودة التساؤل عن خصوصية المنطقة باعتبارها حاضنة أهم مصادر الدخل القومي: بترول، وغاز، وأهميتها من حيث التعدد العرقي والهوياتي، وكذا اللغوي، فالصحراء الجزائرية شكلت وماتزال نقطة استقطاب دراسات وأبحاث أدبية وسوسيولوجية أجنبية، في وقت تظل فيه مهملة من أولويات سلطة البلاد السياسية، ومستبعدة نسبياً من السياسات والتظاهرات الثقافية السنوية المهمة.

على بعد حوالي 300 كلم جنوبي الجزائر العاصمة، تبدأ الصحراء، وتظهر أولى النقاط الفاصلة بين شمالي البلد وجنوبها، على المحور: سوقر، حاسي بحبح وبوسعادة، من هناك يبدأ فضاء جغرافي آخر، يختلف عن مناطق جبال الأطلس وجرجرة والساحل، يمتد على طول البصر، حيث تصير الأرض رملاً غير منته، تتخلله مدن وواحات وتجمعات سكنيّة متفرقة، مع طقس أكثر جفافاً، مقارنة بالطقس المتوسطي. ويتحول إيقاع الحياة اليومية من متسارع إلى متباطئ، وتقلّ الكثافة السكانية، وتتغير لهجة الفرد وطباع وعادات وتقاليد الجماعة، فالجزائر هي امتداد لصحراء شاسعة جعلت منها أكبر بلد في القارة السمراء، في الوطن العربي وفي حوض المتوسط، مساحة (2 381 741 كلم2)، والحديث عن مساحة هو حديث إلزامي عن «تعدد»، والصحراء كانت وماتزال بؤرة حراك عرقي واجتماعي. والاختلاف سمة رئيسية في الحياة الصحراوية التي تواجه روتين الطبيعة بتجديد نفسها وبالانبعاث من صمتها ومللها كلما توجّب عليها الأمر.

من تيقنتورين إلى هوليوود

«هوليوود بصدد التحضير لفيلم تدور وقائعه في الصحراء الجزائرية». هي ليست إشاعة، بل خبراً مسرباً من مصدر جدّ موثوق، حيث يفكر بعض العاملين في الفن السابع بلوس أنجلوس الأميركية، باستغلال واحدة من أهم القضايا السياسية التي شغلت الرأي العام الدولي، في الأشهر الماضية، وتحويلها إلى فيلم سينمائي. ويتعلق الأمر بقضية اختطاف رهائن أجانب، بمحطة الغاز«تيقنتورين» (بالقرب من إن آميناس بالصحراء الجزائرية). وتدور التخمينات، في الوقت الراهن، حول المخرجين بن أفليك (صاحب فيلم «آرغو» الحائز على أوسكار 2013)، وكاترين بيغلو(مخرجة «ذيرو دارك ثيرتي») اللذين تخصصاً في معالجة قضايا سينمائية ذات أبعاد سياسية. وإن حدث وصدر الفيلم فإنه لن يكون أقل سوداوية من واقعة الاختطاف الحقيقية نفسها(16 - 19 يناير الماضي)، التي أودت بحياة 37 ضحية من الجزائر ومن جنسيات غربية مختلفة: يابانية، فليبينية، بريطانية، نرويجية، ماليزية، أميركية، فرنسية، رومانية، تركية، إيرلندية، نمساوية، برتغالية وكولومبية(إضافة إلى 29 إرهابياً، من المجموعة التي تبنت عملية الاختطاف). وهي حادثة تمثّل نقطة ذروة وتحوّلٍ يستوجب التوقف عندها، حيث جاءت كردّة فعل من تنظيم مقرّب من «القاعدة» على التدخل الفرنسي العسكري شمالي مالي، ورداً على قبول الجزائر للتدخل العسكري. العملية نفسها كشفت أن الجنوب تحول إلى ما يشبه الخاصرة الرخوة في البلد، مما يستدعي تفكيراً عاجلاً وتدخلاً من الحكومة المركزية، وبأن توليه أولوية في تعاملها اليومي والسنوي مع القضايا الوطنية الحساسة. ومن تيقنتورين ظل اهتمام الإعلامي، محلياً وأجنبياً، منصباً

الاختلاف سمة رئيسية في الحياة الصحراوية التي تواجه روتين الطبيعة بتجديد نفسها



دائماً على الجنوب، على مدن قريبة، مثل الأغواط(مقر واحدة من أكبر الطرق الصوفية في إفريقيا إجمالاً: الطريقة التيجانية)، ورقلة(التي تحتوي واحدة من أكبر القواعد البترولية: حاسي مسعود)، غرداية(عاصمة الإباضية)، وغيرها، والتي تحولت إلى مسارح مفتوحة على الاحتجاج الاجتماعي موازاة مع تساؤل مستمر عن قضايا التعدد الهوياتي وتقبل النظام لحق الآخر في الاختلاف، فبحسب مختصين سوسيولوجيين فإن «غضب» الجنوبيين ليس فقط غضباً نابعاً من وضع اجتماعي معين (بطالة، حرمان، توزيع غير عادل لثروات البلد، إلخ)، بل يعكس أيضاً رغبة في التنفيس عن كبت داخلي، فلطالما شعر الجنوبي بنوع من العقدة تجاه الشمالي، وبدونية أمامه، وكثيراً ما زايد الشمالي على الجنوبي، مستفيداً من قربه الجغرافي من مركز السلطة، ومن جهله بالجنوب وبالجنوبي إجمالاً، وفي الثنائية شمال - جنوب في الجزائر تبرز عديد المفارقات: القطيعة التاريخية والسوسيولوجية ما تزال قائمة بين الطرفين، والتعصب للجماعة وللانتماء لا يمكن التغاضي عنه، يضاف إلى ذلك فشل المؤسسات الرسمية (حزبياً، إعلامياً وجمعوياً) في التقريب بين الجانبين والتقليل من الفوارق.

ماركس تحت ظل الواحة

بين شهري مارس ومايو 1882 زار كارل ماركس الجزائر، أي سنة واحدة قبل وفاته، استجابة لنصيحة أحد الأطباء، بعد تعرضه لالتهاب قصبات حاد، وعدا الجزائر العاصمة، حيث حلق لحيته الشهيرة، فقد زار ماركس مدينة بسكرة الجنوبية (حيث أقام الكاتب العالمي أندري جيد، وكتب جزءاً من روايته: «طعام الأرض»). وهناك كتب صاحب «رأس المال» واحدة من أشهر رسائله إلى رفيقه الفيلسوف إنجلز يعتذر فيها عن وصف سكان شمالي إفريقيا «بالكانيباليزم» وعن تبريره غير المنطقي للحملة الكولونيالية الفرنسية على الجزائر. والجنوب كان دائماً محطة مهمة في رحلات كتّاب أوربيين وفنانين غربيين إجمالاً، على غرار الكاتبة السويسرية الأصل إيزابيل إيبرهاردت - التي ينسبها البعض لآرتير رامبو دونما تناسي الفنان الفرنسي إيتيان ديني، والبلجيكي ادوار فرشافليت وغيرهم. هذا الامتزاج العرقي والثقافي شكّل حساسية مميزة في المنطقة، وأثرى التجربة الإبداعية الجنوبية، ولكن بعد الاستقلال، وعلى طول الخمسين سنة الماضية، لا يكاد الجنوب، وصحراء البلد عموماً، يظهر سوى تحت أضواء سياحية إيزوتيكية، تقليدية، تفتقد للواقعية ولإدراك لراهن وتحولات المنطقة، كما لو أن الصحراء، ومدن المنطقة، لم تتقدم خطوة واحدة إلى الأمام على طول نصف قرن من الزمن، وهو وضع ساهم في تعميق الهوّة بين مثقفي شمال وجنوب البلد الواحد، وعَزَّز حالتي كبت ومعاداة دفينتين كل واحد تجاه الآخر، مع تعصُّب كل طرف لموروثه التقليدي والاجتماعي، دونما فهم واضح وحقيقي للهوية الجزائرية الجامعة، التي من المفروض أن تجمع تحت سقفها مختلف الأنماط والألوان المتعددة.

«غضب» الجنوبيين يعكس أيضاً رغبة في التنفيس عن كبت داخلي

خلف صور الاحتجاجات والاضطرابات الاجتماعية، التي اكتسحت بعض شاشات التلفزيونات العربية والغربية، في الفترة الماضية، وبعيداً عن التعليقات الصحافية السطحية التي تختصر حراك الجنوب في مجرد بعض مطالب الشغل وتحسين الأوضاع الاجتماعية، تكمن أسئلة أكبر تتعلق بعدم فهم بالحالة الجنوبية وسوء تأويل لخصوصياتها الثقافية والعرقية، خصوصاً في المرحلة الراهنة، حيث يجد جنوب الجزائر نفسه محاصراً باضطرابات الوضع شمالي مالي، وبالانفلات الأمني على الحدود مع ليبيا واستمرار نشاط الجماعات المحسوبة على تنظيم «القاعدة في بلاد المغرب الإسلامي».

مثقفون خارج الدستور

الجزائر: نوّارة لحـرش

تعيش الساحة السياسية والثقافية الجزائرية هذه الأيام حراكاً بسبب الإعلان عن مشروع تعديل الدستور، تزامناً مع ظرف حساس تمرّ به البلاد. ففي وقت تحفظت فيه بعض الأحزاب والمنظمات الحقوقية على منهجية التعديل، واعتبرتها أخرى سراباً سلطوياً لا غير، ظلت النخبة الثقافية منقسمة، حيث بقيت فئة منها تلتزم الصمت، وانخرطت فئة أخرى في رواق المنشغلين بالمشروع.

«الدوحة» حاولت رصد آراء بعض المثقفين والأكاديميين الجزائريين، والإلمام بمختلف الآراء المتعلقة بالموضوع نفسه.

بهذا الشأن يتحدث الكاتب محمد رابحي: «أخشى القول بأنني لست متفائلاً بمشروع تعديل دستور. وأنا هنا لا أعمل بمنطق -المصادرة على المطلوب- وإنما أنظر إلى الأمر في مجاله الحيوي الأوسع. فلا ينبغي الاكتفاء بالنظر إلى المشروع دون احتساب مؤشرات المحيط الجيوسياسي مثلاً وحتى السوسيولوجي»، ويضيف صاحب «ميت يرزق»: «المؤكد أن المشروع سيتم طالما هو تعديل وليس تصحيحاً أو تطويراً أو ما شابه. وهذا التعديل يأتي في سياق الاحتقان الاجتماعي الذي يواكب الربيع العربي، على ذلك من الممكن جداً أن تسطر تعديلاته وفق منطق التنفيس أو الاستبدال.». و يرى رابحي أن المثقفين مستبعدين من المشاورات، إذ يؤكد: «الدستور هو معادلة علمية في جانب كبير منه. لذا لن نكون نحن - الكتاب أو الفنانين- أهل الشأن، ولكننا معنيون لأننا نملك تصوراً للدولة الذي سيساعد حتماً في اختيار أساساتها اللازمة. وهنا أشير إلى أن خطأ المشروع يتمثل في صيغة عمله. إذ لا بد أن يعمل وفق نظام الورشة، أي على اللجنة أن تسرِّب تعديلاتها بشكل مطّرد إلى الصحافة حتى يقوم المجتمع المدني بمناقشتها علناً وعبر وسائل الإعلام كي يتم تبسيطها بالقدر الذي يمكّن من إشراك العامة في تحديد مصيرها.».

أما الباحث بوحنية قوي فيقول: «أعتقد شخصياً أنه من الأهمية التفكير بشكل جاد في أراء وتطلعات النخب والأحزاب والجمعيات في صياغة الدستور.». ويضيف: «إننا في حاجة إلى الانتقال من صياغة الدستور إلى بناء الدستور، لأن بناء الدستور مسألة توافقية ورضائية يشارك فيها الجميع، وهذه رؤية تفرضها مقاربة الديموقراطية التشاركية المعاصرة لضمان بناء دستوري ديموقراطي.».

من جانبه، يؤكد الأستاذ والباحث محمد جديدي على أهمية وإيجابية التعديل: «أعتقد أنه بعد خمسين سنة من الاستقلال، ومن تجارب الحكم وتجاذباته السياسية، بما فيها من صراعات إيديولوجية، وبعد سنوات الإرهاب وكذا التحولات الاقتصادية والاجتماعية، نرى أنه لا بد من مراجعة دستورية تكرِّس الثوابت المعززة لقيم الجمهورية والحافظة للهوية الوطنية والمطورة لمبادئ الحقوق والحريات، يقوم بها أهل الاختصاص وخبراء القانون والحقوق. ولا مانع أن توسع دائرة المراجعة إلى أهل السياسة والفكر والثقافة.». وينهي جديدي كلامه: «لا يضير في شيء أن يحين موعد التعديل الآن وربط هذا بما يحصل في المنطقة العربية من حِراك وأحداث، بل حتى خارج التوقيت سنجد لموعد التعديل وقائع نؤوِّل على ضوئها ضرورات التعديل.». في حين يرى الكاتب والروائي خالد ساحلي أن «من حقنا التساؤل: ما الذي سيُضاف إلى الدستور؟ وهل سيمرّ ذلك إلى الشعب، أم يحدث بتزكية غرفة البرلمان ومجلس الأمة؟، الحقيقة يجب التكلم دون نفاق ولا رياء، يجب احترام الدستور الذي هو مرجعية الجميع، فقد يتطلب الراهن تعديلاً لأن بعض المسائل العالقة يجب أن تُحَلّ.». ثم يذهب ساحلي إلى أن الدستور لا يجب أن يكون مرتبطاً بالأشخاص، إذ يقول: «يجب أن توضع مادة فيه، على الجميع احترامها وهي أن لا يكون التعديل بمجرد مجيء أو ذهاب أشخاص إلى السلطة لأننا نؤمن بالدولة الجزائرية لا بالأشخاص.». ويختتم صاحب «لوحات واشية»: «الدستور هو كيان وروح الدولة، ولكن ما ينقصنا ليست القوانين، بل تطبيقها.».

المغرب

«عصيد» في متاهة الدعاة

الرباط: عبد الحق ميفراني

تعرَّضَ، الشهر الماضي، الكاتب والناشط الأمازيغي المغربي أحمد عصيد (52 سنة) لهجمة غير مسبوقة، من طرف بعض الدعاة والجماعات المحسوبة على التيار الإسلامي، التي اتهمته بالتطاول على الإسلام، في محاضرة ألقاها خلال ندوة فكرية نظمتها الجمعية المغربية لحقوق الإنسان شهر إبريل/نيسان الماضي، وذهبت بعض التصريحات إلى التحريض ضده، مستنكرة ما ذهب إليه صاحب «الأمازيغية في خطاب الإسلام السياسي» في ندوة له حول موضوع «الدستور المغربي: أية مكانة لقيم حقوق الإنسان الكونية؟»، طالب فيها الكاتب نفسه «بمراجعة المقررات الدراسية وتكريس قيم منظومة حقوق الإنسان الكونية بدل المرجعية الدينية»، كما انتقد، في السياق نفسه، تضمين مقررات مادة التربية الإسلامية معطيات دينية وصفها بـ «المتناقضة» و«المحرِّضة على العنف». وما زاد في تأجيج احتجاجات الإسلاميين إشارة الباحث المغربي العلماني إلى الرسالة النبوية وإلى عبارة «أسلم تسلم»، رغم أنه ركز وفي العديد من التصريحات على أنه لم يقل «إن النبي إرهابي» كما يتهمه البعض، كما أنه لم يناقش شخص النبي أو العقيدة الإسلامية، بل طالب فقط باستبعاد تدريس بعض المعطيات التي تتناقض مع أطروحة السلم. وأسهم تعميم فيديو المحاضرة على «اليوتيوب» من إذكاء غضب الإسلاميين في المغرب، لتبدأ متوالية من التصريحات والتي تواصلت حتى في منابر المساجد، في حين توالت تهديدات زعماء الحركة السلفية في المغرب والذين لم يتوانوا عن الدعوة إلى محاكمة الناشط الأمازيغي، وخلق هذا الصدام تشكُّل جبهتين أمست تتصارعان اليوم، والممثلتين في فعاليات الحركة الأمازيغية ورموز الحركة الإسلامية في المغرب. ولم تتخلف جبهة ثالثة في الإعلان عن نفسها، وهي حركة أطلقت على نفسها اسم «شكري بلعيد» (نسبة إلى المناضل السياسي التونسي الأسبق)، وتضم في عضويتها حقوقيين وناشطين من المجتمع المدني، ومن المشهد الفني، وصحافيون أسسوا حركة «لجنة التضامن مع أحمد عصيد»، وتدارس هؤلاء حسب بيانهم إنشاء «آلية دائمة لرصد ومواجهة كل الخروقات والممارسات التي تصادر الحق في الاختلاف وحرية العقيدة». وقد تأسست اللجنة بمقر النقابة الوطنية للصحافة في الرباط، وقامت بتوجيه رسائل إلى كل من وزير العدل والحريات وإلى رئيس الحكومة «لتحميلهم مسؤولياتهم في اتخاذ الإجراءات الكفيلة لحماية حياة وسلامة أحمد عصيد ووقف كل هده الخروقات وفتح تحقيقات في التصريحات الصادره ضده.».



أحمد عصيد

ويرى العديد من المتتبعين أن ما يحدث اليوم في المغرب هو سلسلة متواصلة لحراك اجتماعي وسياسي لا تتوقف فقط عند سؤال الهوية، بحكم أن الاندماج الأمازيغي في الهوية المغربية وبعد دسترته (2011) أصبح متجاوزاً اليوم، إذ وفقاً لهذا الحراك أصبح المغرب ساحة لتراشق إعلامي بين جبهتين مختلفتين، وتحول سؤال الدين والعلمانية إلى جبهة متواصلة للصراع بينهما. وزادت فتوى المجلس العلمي الأعلى حول حكم المرتدّ من تأجيج الصراع، وأضحت الجرائد المغربية والمواقع الإلكترونية وصفحات المواقع الاجتماعية فضاءات مناسبة للجدل المتواصل.

وقد زاد اصطفاف رئيس الحكومة عبد الإله بنكيران بالقول إن «عقيدة الأمة المسلمة يجب أن تحترم»، من تأجيج سعار الحرب باسم «الدين». فالناشط الحقوقي أحمد عصيد لم يدع سوى إلى ضرورة «إعادة النظر في بعض مضامين الكتب الدراسية المغربية»، خصوصاً أن هناك نصوصاً - حسبه - تؤكد أن الإسلام انتشر بالحوار والإقناع، بينما هناك نصوص أخرى تتضمن عبارات من قبيل «أسلم تسلم» التي قد يفهم منها إما التخيير بين الإسلام أو القتل. وتلقف بعض شيوخ السلفية في المغرب التصريح المجتزأ من خارج سياقه، وذهب بعضهم إلى وسم الناشط عصيد بـ «عدو الله»، وهو ما أعاد إلى الأذهان عند اللجنة التي تشكلت لمؤازرة الكاتب ما قامت به السلفية التونسية، التي هددت في وقت سابق شكري بلعيد، بسبب مواقفه وتصريحاته.

فلسطين

«65» نكبة

خاص بالدوحة

مرت، منتصف الشهر الماضي، الذكرى الخامسة والستون لنكبة فلسطين، التي تزامنت مع تطور الأحداث في دول الربيع العربي إضافة إلى اضطرابات الوضع السياسي في بعض الدول العربية الأخرى (الجزائر والمغرب)، والتي غطت على ذكرى النكبة، حيث طغى الاهتمام بالراهن على الاهتمام بإعادة استحضار واحدة من الصفحات التاريخية المحورية من تاريخ الصراع العربي - الإسرائيلي.

يوم 15 مايو/أيار الماضي، خرج الآلاف من الفلسطينيين، في مظاهرات في القدس، الضفة الغربية وغزة، حاملين أعلاماً فلسطينية، ومفاتيح العودة ولافتات تحمل أسماء القرى المهجرة بعد النكبة، كما أطلقت صافرة الحداد، في اليوم نفسه، منتصف النهار، ولمدة 65 ثانية، ولم تخلُ المظاهرات من الاشتباكات مع الجيش الإسرائيلي وسقوط إصابات، كما خلدت سفارات فلسطين في دول العالم المختلفة الذكرى، وخرج فلسطينيون إلى الشارع في لندن للتذكير بقضيتهم. وفي الجزائر، احتضن المسرح الوطني الجزائري «محي الدين بشطارزي» مسرحية مشتركة جزائرية-فلسطينية حملت عنوان «سوناتا درويش والقمر»، كتبها وأخرجها الفلسطيني خالد إبراهيم الطريفي، صورت علاقة الشاعر محمود درويش بفلسطين، وتمسكه الدائم بالأرض، وتقمص أدوارها ممثلون كوميديون هواة. المسرحية نفسها، دامت أكثر من ساعتين، وغاصت عميقاً في رمزية التعبير عن الحالة الفلسطينية الراهنة، وفي التشاؤم وسوداوية النظر لمستقبل القضية، مع تركيز على حضور العنصر النسوي، باعتبار المرأة جزءاً أساسياً من مسيرة النضال والتحرر. وفي كل مرة تعود فيها ذكرى النكبة،



تعود جملة من الأسئلة المتكررة، عن حق العودة وعن الحدود الفلسطينية، ومبادرات السلام، وسلسلة مكررة من المصطلحات التي لا تخرج عن السياق النظري، وهو واقع عزَّز وما يزال يعزز مشاعر غضب شعبي متصاعد، في كثير من الدول العربية، إزاء إسرائيل، ففي الأردن تظاهر ممثلون عن أحزاب سياسية وفعاليات شبابية، أمام تمثيلية هيئة الأمم المتحدة بالعاصمة عمان، حاملين شعارات منها شعار «لا للوطن البديل.. حق العودة مقدَّس»، وطالبوا حكومات الدول العربية بالتدخل ومساعدة الفلسطينيين، كما تظاهرت مجموعة من المتعاطفين مع القضية الفلسطينية أمام مقر جامعة الدول العربية، وأحرقت العلم الإسرائيلي، في ردة فعل ذاتية تجاه تواصل عمليات الاستيطان وسلب الفلسطينيين أراضيهم.

وفي القاهرة دائماً، نظَّم حزب التحالف الشعبي الاشتراكي، المحسوب على التيار اليساري في مصر، ندوة بعنوان «مصريون عاشوا في فلسطين»، حملت شقين: الأول تاريخي، والثاني سياسي، ومسَّت مختلف تبعات النكبة التي شكلت العتبة الأولى من مراحل اغتصاب الأرض وتهجير الفلسطينيين، وأحيت نقابة الصحافيين الذكرى بتنظيم مؤتمر بعنوان «فلسطين توحِّدنا» شاركت فيه وجوه إعلامية وقيادات سياسية، مصرية وفلسطينية، كما استنكر كل من تيار المستقبل والحزب الشيوعي اللبناني النكبة وتاريخ القضية إجمالاً، وفي ظل الوضع الداخلي المنقسم، نظمت «لجنة العمل السياسي الفلسطيني» ببرلين ندوتين اثنتين: الأولى تمحورت حول موضوع اللاجئين والحق بالعودة، والثانية حملت عنوان «في ذكرى النكبة.. فلسطين إلى أين؟» تضمنتا قراءات تاريخية وأفاقاً مستقبلية للقضية الفلسطينية، حضرها ممثلون عن الجاليات العربية المقيمة ببرلين، كما اشتغلت، بمناسبة النكبة، كثير من الحسابات الشخصية والصفحات على الفيسبوك، بالتعاطي مع الحدث، والتذكير بحجم المعاناة التي يمر بها فلسطينيو الداخل، ونظراؤهم في مخيمات اللاجئين.

في الوقت الراهن، تبدو الألة السياسية معطلة، وغير قادرة على تقديم مزيد من الامتيازات للقضية الفلسطينية، ويبقى العمل الثقافي الملتزم، مساحة واسعة ومنبراً فعالاً لدعم القضية وتبليغ صوتها في الخارج، حيث ساهمت مؤخراً فعاليات مهرجان «فلسطين للأدب» في التذكير بالقضية وكسب دعم لها، خصوصاً أن التظاهرة نفسها عرفت حضور أسماء أدبية عربية وأجنبية معروفة، مثل الروائية والناشطة المصرية أهداف سويف، صاحبة رواية «خارطة الحب»، الجنوب إفريقية جوليان سلوفو، والإعلامي جيريمي هاردنج.

لبنان

منع مثير للجدل

بيروت - «الدوحة»

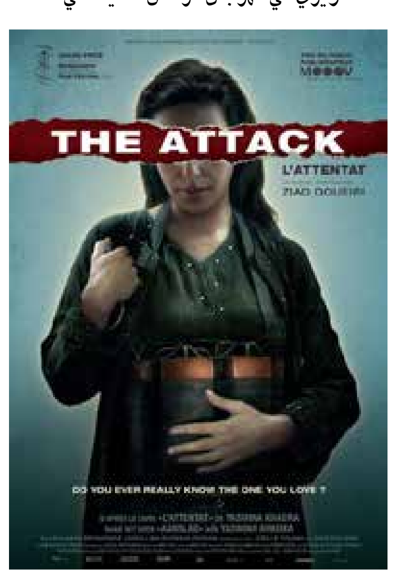
رواية الكاتب الجزائري ياسمينة خضرا «الاعتداء»(2005) لا تتوقف عن إثارة الجدل، فبعد حملة الانتقادات الواسعة التي تعرضت لها بسبب ميلها - بحسب بعض النقاد - إلى دعم المنطق الإسرائيلي في التعاطي مع العمليات التفجيرية، التي كانت تتبناها جماعات فلسطينية على الأراضي المحتلة، وشجبها لروح المقاومة، اقتبست الرواية نفسها أخيراً في عمل سينمائي، بعنوان «الهجوم» للمخرج اللبناني زياد الدويري(1963)، لكن وزارة الداخلية اللبنانية أصدرت قراراً بمنع عرض الفيلم في الصالات، وفتحت باب النقاش واسعاً عن واقع الحريات، وحق المبدع في التعبير عن مواقفه والدفاع عن عمله الفني.

فيلم «الهجوم» هو إنتاج مشترك بين ثلاث شركات عربية: من لبنان، قطر، ومصر، إضافة إلى شركتين من بلجيكا وفرنسا، ويحكي قصة الجراح العربي-الإسرائيلي أمين الجعفري(الممثل علي سليمان، بطل فيلم «الجنة الآن»)، الذي يعكس صورة العربي المندمج في المجتمع الإسرائيلي الحديث، حيث يعيش في تناغم مع الإسرائيليين، رفقة زوجته سهام، بعدما تمكن من فرض نفسه والإلمام بعناصر النجاح الشخصي والمهني.

وتبلغ قصة الفيلم الذروة عقب وقوع انفجار في واحد من المطاعم بالعاصمة تل أبيب، ليضطر أمين إلى التنقل إلى المكان عينه، والمساعدة في جراحة ضحايا التفجير، قبل أن يفاجأ بأحدهم يطلب منه الحضور بشكل عاجل إلى المستشفى، ليكتشف أن الكاميكاز، منفذ التفجير كانت زوجته، ليدخل تدريجياً حالة اضطراب نفسانية، محاولاً فهم الأسباب التي دفعت زوجته إلى الإقدام على عملية التفجير. ويعود شيئاً فشيئاً إلى واقع الصراع العربي - الإسرائيلي الميداني، الذي تجاهله طويلاً. ويتعرض الفيلم، على هامش القصة المحورية، لقضايا عديدة، منها العلاقات المتشنجة بين عرب إسرائيل وبعض الطوائف اليهودية المتشددة، والمعاملات السيئة والإهانات



الدويري في مهرجان مراكش السينمائي



التي يتعرض لها فلسطينيون من طرف شرطة الاحتلال، لكن الفيلم لا يدخل في خانة أفلام الصراع العربي - الإسرائيلي الكلاسيكية، كما تعوّد عليها المشاهد في السابق، التي تؤرّخ لفترة تاريخية معينة، وتنتصر لأحد الطرفين على الآخر، بل هو فيلم يطرح رأياً، وينحاز لوجهة نظر، ويعتم على أخرى، ويركز على حالة عدم إجماع داخلية ودولية إزاء واحدة من اللحظات التاريخية التي ميزت الصراع الدائر حالياً في فلسطين، وهي العمليات التفجيرية، فالفيلم لم يكتفِ بالأبعاد الإبداعية والقيم الإنسانية التي يتضمنها أي عمل سينمائي، بل تجاوزها إلى تقديم طروحات سياسية ووجهات نظر أيديولوجية، اعتبرها البعض انحيازاً للطرف الإسرائيلي، وتسببت في منع عرض الفيلم في الصالات اللبنانية.

المخرج زياد الدويري لم يتقبل قرار المنع، و الذي يرجع برأيه إلى تصوير مشاهد من الفيلم في إسرائيل، وكتب على صفحته الشخصية على الفيسبوك: «للأسف إنني مضطر لإخباركم بأن وزير الداخلية اللبناني مروان شربل قرر معاقبتنا ومعاقبة الفيلم ومنع عرضه في البلاد، وسبب المنع أنني أنا، زياد دويري، قمت بتصوير مشاهد منه في إسرائيل». وكان هذا الفيلم الدرامي، ومنذ بداية عرضه في بعض المهرجانات السينمائية العالمية نهاية السنة الماضية، قد حصل على عدد من الجوائز ومن تنويهات لجان التحكيم، حيث حصل أولاً على جائزة النجمة الذهبية في مهرجان مراكش السينمائي (2012)، وبتنوبه في مهرجانات أوروبية وأميركية، كما نزل صالات العرض الفرنسية نهاية الشهر الماضي، ويبدأ عرضه في الصالات الأميركية في الواحد والعشرين من الشهر الجاري.



سورية

تنكيل بمعنى «الرحمة»

جولان حاجي

تسجيل «بروحك تحمي الياسمين»، بدقائقه الأربع عشرة، خلاصة أخرى لفترة حكم الأسد الثاني، وارث الكرسي والنعر. لم يسهُ المخرج الذي تعمَّدَ البطء في التصوير، إذ اختيرت الموسيقى الكلاسيكية، الهوليودية الاستخدام في سائر المشاهد، مثلما كانت سمفونيات ماهلر في تأبين الأسد الأول تخفي ضحالة الكلمات المتبادلة بين المعزّين.

أسماء الأسد بين النساء كزوجها بين الرجال، في «قصر الشعب» الذي قصّت الجرّافات أحد رؤوس قاسيون لينتصب الصرح ويشمخ عالياً فوق رؤوس الشعب. صدى كلامها يتطاول في قاعة مرمر، رحابتها تتلألأ في عرين الزوج وشقيقه وأبيهما الذي «ظلّ خالداً حتى مات». الراوي يفتتح الفيديو كليب ويختتمه بفصاحة المنيعين وإنشائهم، مثله مثل بطلة التسجيل التي تولي ظهرها للكاميرا في البداية، واقفة تطل على جسر قاسيون، قبالة نصب الجندي المجهول، وعلى ذاك العشب. حواليه ربما جلست الزائرات، فيما مضى، أيام العطلات. إنها واقفة، وقوفها إلى جوار زوجها في مستشفى الأطفال بالربوة وطبيب العيون ينقط قطرة لقاح الشلل في فم رضيع، لكن القاعة هنا عالية السقف، علوّ سقف الوطن أو سقف الجحيم. تدور الكاميرا حول أمّ تحضن صورة ابنها القتيل، وتدور كمنظار القناص في النافذة الواسعة، كأنها عين السيدة الأولى تستطلع المنحدر مثل ضابط ينتظر وصول البواخر المرسلة من أباطرة الكرملين لترسو في ميناء طرطوس. هل من خندق محفور حول القصر يتخفى حراسه بين أشجار الجاكرانا على السفوح؟ بلور النافذة مضاد للرصاص، نظيف وسميك، يخفي الحوامات ودخان الضواحي

كمن تتحرك وحدها وسط الدمى، تملأ الأطباق وتديرها على مائدة الصدقات، مائدة الموت.. وتواصل الابتسام



المقصوفة بالبراميل، لا تزلزله المدافع ليبلغ مسامعها هلع أمٍّ تستغيث، ولا تخترقه صيحات الغرقى والمصعوقين وفرائس البرد في مخيم الزعتري.

لم تتغير البلاغة المدرسية، ولم تسلمِ الزوجة من عدوى الزوج بالمنطق فراحت تحاكيه في رجاحة الأسلوب، وإن توخت الأناة أكثر منه. لا تزال سورية هي الأم وأرض الياسمين، والولد غالٍ لكن الوطن أغلى. جوهر الطغيان يستعصي على أي تغيير، لكن أناقة الأزياء ونحافة السيدة الأولى ورشاقتها مواكبة لروح العصر، مثل شركتي الموبايل (أريبا وسيرياتل)، مثل المصارف والجامعات الخاصة والتعليم المفتوح وجمعيات حماية البيئة، مثل رئيسٍ شابٍ ضاحك يقود دراجة هوائية ببيجامة الرياضة وابنه سمِي جده جالس خلفه متشبثاً بخاصرتيه، مثل مولات التاون سنتر والسيتي سنتر وإذاعات الـ (إف إم)، مثل ازدهار الدراما ودبلجة المسلسلات التركية. ولأسماء الأخرس، بنت حمص وربيبة إنجلترا الليبرالية المحافظة، أداء ونبرة الممثلة التي لعبت دور لميس في مسلسل «سنوات الضياع».

الأم الشابة، الرؤوم التي ما ترمّلت وما ثكلت ابناً، الوحيدة المسمّاة بين المجهولات، عطرها محاط بروائح الأرامل والثكالى وإنشاد اليتامى في جوقة الترتيل. بدت كإنجيلينا جولي في مخيمات النازحين، كمن تتحرك وحدها وسط الدمى، تملأ الأطباق وتديرها على مائدة الصدقات، مائدة الموت، وتواصل الابتسام بين الضيوف والأهل، بنصاعة أسنانها وسط سواد الفساتين. كل امرأة، في قاعة اقتصر روادها على النساء، نموذجٌ غفلٌ من نماذج اللهجات والمناطق السورية، بمناديل رؤوسهن وترنّح مشيتهن، جيء بهنّ من حوران والساحل وحمص والسويداء ودمشق، ليلتمن كالمبايعات حول «المسماة الوحيدة»، بعدأن فُتّشن ليتيقن العسس المخلصون أن لا أجساد مفخخة في حشدهن، حشد ربات المنازل الفقيرات، بأجسادهن الممتلئة بفظاعات الأرق والكآبات وهول الفقد، بحناجرهن المبحوحة بالنواح في الجنازات والعويل في وحشة منازل تسكنها أرواح القتلى، بأكتافٍ هدّلتها المصائب وشفاه مزمومة بفداحة عبور الزمن.

جميعهن، كعينات من خمسة آلاف أم على الأقل فقدت ابناً مجنداً أو متطوعاً في الجيش السوري، لسن إلا مقدمة لظهور صاحبة المعالي، لتسير صوبهن على بساط أحمر كأنها في دعاية شركة عابرة للقارات، تتقدم لتربت على الأكتاف وتمسح الـرؤوس، ثم تنحني لتكفكف دمـع جدة خسرت حفيدها، وتقرفص أمام كرسي المقْعَدة المتحرك، مثلما كانت تداعب ذوي الاحتياجات الخاصة في غابر الأيام.

تلت السيدة الأولى على مسامع المفجوعات الموفَدات موعظة كانت تنكيلاً بمعنى الرحمة. وعظت المخنولات بالإصرار والصلابة والقوة، ولاك فمها كلاماً من قبيل «استرخاص الأرواح كرمى للبلد»، فسُمعت همهماتهن يتهامسن أنهن نذرن أبناءهن الشجعان ليفتدوا الوطن، فهم نذور ترابه كأكباش محرقة، وينتظرن النعاة ليتلقين نبأ من لم يقضِ بعد. وحين انتهى كلامها، انهلن عليها بالتصفيق والقبلات، بأكف معروقة أخفضن رأسها العالي لتطال شفاههن اليابسة خديها الناعمين، وفي أثناء العناقات غنّت اليتيمات عن الوطن المتوّج بأكاليل الغار، مصحوبات بأورغٍ كهربائي. ما عاد آل طلاس، وكلاء وزارة الدفاع، موجودين ليفرقوا بالنيابة عن «سيد الوطن» آلاماً دنسة عن الألم الطاهر الذي يستحق التكريم، ويتكفلوا أبناء الشهداء الذين كانوا يخطئون في ترديد «حماة الديار»، فيُسمع الخطأ نفسه مراراً «ومات المجيد» عوضاً عن «وماضٍ مجيد».

انتهت الزيارة منيَّلة بصور تنكارية أضاءتها الابتسامات. وبروق العدسات تومض ليعقبها انهمار الدمع، فالربيع الذي تحدثت السيدة عن زهوره سحقته الأسلحة.

---

* عن موقع جلية بالاتفاق مع الكاتب
رابط الفيديو على اليوتيوب
http://www.youtube.com/watch?v=S9Bs8xDFn3Y


الكاتب الفرنسي، المختص في الشأن العربي، جيل كيبل

جيل كيبل:

الثورات العربية رهينة نظام إقليمي معقَّد

أصدر مؤخراً الباحث والسوسيولوجي الفرنسي «المعرّب» جيل كيبل كتاباً بعنوان «ألم عربي، يوميات 2011 - 2013» (منشورات غاليمار)، تضمن استطلاعات ميدانية، تجمع بين الكتابة الصحافية والأكاديمية، مسّت دول الربيع العربي، مثل تونس، مصر، اليمن وليبيا والمناطق الشمالية المحررة من سورية، ودول عربية وإسلامية أخرى، مثل فلسطين، لبنان، سلطنة عمان، قطر، المملكة العربية السعودية، البحرين وتركيا.. حيث التقى الكاتب نفسه في رحلاته المتعددة بمسؤولين سياسيين وعسكريين، جهاديين وأناس عاديين، جماعات دينية وأخرى علمانية، مثقفين وشباب عاجزين عن العمل، ليسرد جزءاً من حياتهم وانعكاسات المرحلة السياسية الحالية على تطلعاتهم، ويقدم قراءة هادئة عن راهن المنطقة في ظل التقلبات السياسية والاجتماعية المتسارعة والصعود المفاجئ للإخوان المسلمين إلى كرسي الحكم..

موقع «JOL press» الإخباري المتخصص التقى، الشهر الماضي، الكاتب وأجرى معه حواراً سريعاً حول الوضع العربي العام والشأن السوري الحالي، وعن فرضيات انتقال الصراع من الداخل إلى الخارج، وتنقل «الدوحة» الحوار مترجماً كما جاء..

تحدثت عن «انتصارات» الثورات. هل تقصد إن ثورات الربيع العربي قد بلغت مقاصدها؟

- كلا. في مصر مثلاً وليبيا وتونس، الثورات لم تنته. ففي المرحلة الأولى حصل أن سقطت الأنظمة القديمة، لتليها مرحلة انتخابات، أفرزت فوز الإخوان المسلمين في مصر وتونس، وتوازناً نسبياً فوضوياً بعض الشيء في ليبيا. اليوم، وأمام عدم فاعلية الحكومات، برزت ردود فعل عنيفة من المجتمع المدني، كما حصل في تونس بعد اغتيال شكري بلعيد.

هل تصح مقارنة مسار الثورات بالثورتين الفرنسية والروسية؟

- إلى حد ما نعم! فقد لاحظنا تحالفات بين الطبقات الاجتماعية، سمحت، في تونس مثلاً، لحركة غضب الفقراء المهمشين -ممثلة في محمد بوعزيزي- بالالتحام مع الطبقات الوسطى في البلد، في صورة يعبر عنها ماركس بـ«اللحظة الحماسية». الطبقات تحالفت فيما بينها إذاً للتخلص من الديكتاتور، وتصفي حساباتها لاحقاً فيما بينها. لكن في الوقت الراهن، الصراعات الاجتماعية لم تسوَّ، والثورات لا تزال في بداياتها.

ومتى ستبلغ نهايتها؟ وكيف؟

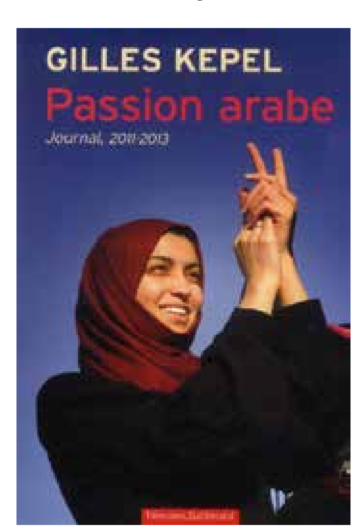
- ليس من السهل الإجابة على السؤال، خصوصاً أن الثورات متصلة بسياق

إقليمي معقد، حيث تجد الثورات نفسها رهينة نظام إقليمي.

ما هو موقع تركيا فيما يحصل؟
- تركيا تمثل نموذجاً للإسلاميين العرب. هو بلد حيث وجد حزب العدالة والتنمية، المقرب من الأخوان المسلمين، نفسه في السلطة في فترة الازدهار التركي. تقريباً مثل الحزب الشيوعي الصيني، رافق حزب العدالة والتنمية اقتصادياً الانتقال نحو المدن البروليتارية الريفية، محافظاً في الوقت نفسه على ثقة البورجوازية التي تسيطر على الصناعة. وتركيا تتمنى اليوم أن تسترجع دور قيادة العالم السنّي، ورغم أنها ليست بلداً عربياً، فهي تحاول لعب دور محرك في سورية. اندفاعها يسبب لها كثيراً من المشاكل مع دول عربية تريد أن تعتمد على تركيا في مواجهة إيران، ولكن ضمن حدود معروفة. ومن المفارقة أن تجد الثورات العربية العدوين التركي والإيراني معاً على طريق بلوغ مقاصدها.

وهل سنشهد عودة إلى مفهوم العروبة؟ هل مازال لهذا مصطلح معنى؟
- نسبياً فقط. لأن الثورات أوجدت عرباً في مواجهة عرب آخرين. فهذه الثورات هي في الوقت نفسه عامل توحد وعامل تفرقة.

ما هو دور الغرب في الفترة الراهنة؟
- لا يوجد غرب بمعنى الكتلة الواحدة، بل هناك مصالح متنافرة. بالنسبة لفرنسا، فإن البلد الأهم حيث توجد مصالحها هو تونس، فالمجلس الوطني التونسي يضم عشرة نواب فرنسيين. بالنسبة للولايات المتحدة الأميركية، فهي مهتمة أكثر بالوضع في إيران.



ماذا يحدث في سورية؟ هل يمكن شرح الوضع في كلمات؟
- الثورات العربية تحولت، على الصعيد الإقليمي، إلى صراع محتدم، وصارت سورية ساحة معركة حقيقية. سورية اليوم هي نموذج معقد ومتناقض عن عدم إجماع الثورات العربية، وعدم إجماع الرأي العام العربي إجمالاً.

يخشى البعض أن ينتقل الصراع الداخلي إلى الخارج!
- ما يحصل في سورية لم يعد مجرد صراع سوري، بل هو صراع إقليمي ودولي، يشبه إلى حد ما وضع الحرب اللبنانية في السابق. وجيش بشار الأسد النظامي يستمد قوته من الدعم الإيراني الذي يسلّحه، ومن التسليح السوفياتي.

بالتالي فإن احتمالات أن يتعدى الصراع الحدود السورية جدّ واردة؟
- طبعاً، خصوصاً على مستوى دول الجوار، مثل لبنان، والتي وصلتها شرارة الوضع الداخلي المشتعل، خصوصاً في المنطقة الشمالية من البلد، مع الصدام الحاصل بين سنّة مدينة طرابلس الداعمين للثوار السوريين، والسكان العلويين المحليين، الذين يدعمون بشكل مطلق نظام بشار الأسد. وهو صراع انعكس على حكومة البلد المستقيلة، وترك أثراً واضحاً، خصوصاً في ظل هشاشة الوضع السياسي اللبناني.

وهل من حق إسرائيل أن تقلق وتخاف على مصالحها، خصوصاً في المرحلة الحالية تحديداً؟
- عدو إسرائيل الحقيقي والرئيسي دائماً في المنطقة هي إيران، وهي تعتقد أن إيران وضعت جداراً دفاعياً متقدماً على حدودها، بدعمها لحزب الله اللبناني. وهدف إسرائيل في المرحلة المقبلة هو إضعاف عدوها الإيراني.





كم يتقاضى مدير عام «YAHOO!»؟

كشفت صحف أميركية أن ماريسا مايير(38سنة)، والتي تشغل، منذ يوليو الماضي، منصب رئيس مدير عام شركة ياهو (بعدما قضت 13 سنة في العمل مع غوغل)، تتقاضى أجراً قاعدياً يقدر بـ 454.862 دولاراً أميركياً، وقارب ما تلقته منذ توليها المنصب نفسه حوالي 36 مليون دولار(راتب وحوافز). ووعدت إدارة الموقع بزيادة الراتب في حال بلوغ ياهو بعض الأهداف المسطرة، في الأشهر القادمة، مع منح القائمين على الموقع نفسه امتيازات، مثل مضاعفة أيام العطلة مدفوعة الأجر. وقد حقق ياهو، في الثلاثي الأول من السنة الجارية، زيادة في صافي الأرباح بلغت 36٪، بفضل ارتفاع أرقام أعمال سوق الإشهار، الذي يعتبر مصدر الدخل الرئيسي للموقع.



غوغل غلاس

ذكر إيريك شميدت، المدير التنفيذي لشركة «غوغل»، الشهر الماضي، على هامش ندوة صحافية في واشنطن، أن إطلاق الجيل الأول من نظارات «غوغل غلاس»، المنتظر نهاية السنة الجارية، سيتأخر بعض الشيء، داعياً زبائن الشركة إلى الانتظار مرة اخرى، بعدما أطلقت الشركة نفسها، قبل بضعة أشهر، نسخة تجريبية من الجهاز الجديد. وتحتوي النظارات الجديدة، والتي تراهن عليها غوغل لإحداث نقلة نوعية في عالم التكنولوجيا، على كاميرا رقمية وشاشة عرض صغيرة، من السهل توصيلها بشبكة الوافاي، لتصلح المواقع بشكل بسيط وسريع. وسبق أن أعلنت غوغل، شهر فبراير الماضي، عن نيتها في طرح المنتوج في السوق، قبيل نهاية السنة، بسعر يقل عن 1500 دولار، (قبل أن تتراجع). ويضيف شميت أن الشركة ما تزال بصدد إجراء عمليات اختبارية، للتأكد من كفاءة الجهاز.

تقلُّص استخدام الفيسبوك

أشارت صحيفة «الغارديان» البريطانية، مؤخراً، إلى تقلص عدد مستخدمي الفيسبوك، في عدد من الدول الغربية. ففي شهر واحد، فقدت الشبكة الاجتماعية ستة ملايين زائر في الولايات المتحدة الاميركية، بانخفاض قدِّر بحوالي 4٪ من مجموع مستخدمي الفيسبوك في بلاد العم سام، مع انخفاض آخر عادل 4.5٪ في المملكة المتحدة، بعد انقطاع حوالي 1.4 مليون متصل بشبكة الإنترنيت عن استخدامه. بلدان أخرى، مثل كندا، إسبانيا، فرنسا، ألمانيا واليابان، سجّل فيها زوار الفيسبوك انخفاضاً ملموساً، في الفترة الأخيرة، والسبب - برأي أحد المختصين في الميديا الجديدة - هو الشعور بالملل الذي صار يجده البعض في الفيسبوك، ورغبة منهم في تجريب مواقع وشبكات جديدة على الإنترنيت (مثل إنستجرام). بالمقابل، سجل موقع مارك زيكربارغ انتعاشاً في عدد المستخدمين في دول نامية، مثل البرازيل(ارتفاع بنسبة 6٪) وفي الهند (ارتفاع بنسبة 4٪).

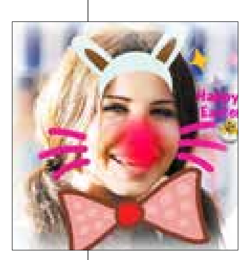




الصحافة المكتوبة:
أسوأ مهنة في العالم!

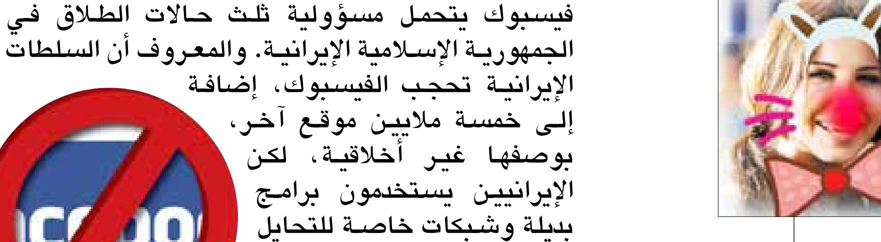
بحسب دراسة حديثة نشرها الموقع الأميركي المتخصص «CareerCast» فإن الصحافة المكتوبة تعتبر واحدة من أسوأ المهن في العالم، بسبب طبيعتها وتأثيرها النفسي السلبي على الفرد وضعف مردودها المادي. ففي الدراسة نفسها، جاءت الصحافة في المرتبة الأخيرة ضمن قائمة تضمنت مئات المهن الممارسة عبر العالم، حيث احتلت المهن المتعلقة بتكنولوجيات الإعلام الآلي والمالية المرتبة الأولى.

نانسي على تويتر



خرجة جديدة من خرجات النجمة اللبنانية الشابة نانسي عجرم، حيث نشرت صاحبة «أخاصمك آه» صورة كوميدية لها على صفحتها على تويتر، وهي تضحك وترتدي البابيون وتضع أنفاً وبعض الأشياء الأخرى التي تم تركيبها بالفوتوشوب، وجاءت صورة نانسي الجديدة احتفالاً بعيد شمّ النسيم.

الفيسبوك في إيران: حالة حصار



نكرت صحيفة «الشرق الاوسط»، نقلاً عن شرطة الإنترنيت في طهران، أن موقع التواصل الاجتماعي فيسبوك يتحمل مسؤولية ثلث حالات الطلاق في الجمهورية الإسلامية الإيرانية. والمعروف أن السلطات الإيرانية تحجب الفيسبوك، إضافة إلى خمسة ملايين موقع آخر، بوصفها غير أخلاقية، لكن الإيرانيين يستخدمون برامج بديلة وشبكات خاصة للتحايل على الرقابة، وهناك أكثر من 17 مليون مستخدم للفيسبوك في البلاد، وفقاً للأرقام الرسمية.

متى «3G»؟



انتقادات شديدة اللهجة، وَجَّهتها الصحف الجزائرية، في الأسابيع الماضية، لوزير البريد وتكنولوجيات الاتصال، بسبب تأخر الوزارة الوصية، في تجسيد وعودها وإطلاق الجيل الثالث من الهاتف النقال «G3». وتظل الجزائر، لحد الساعة، واحدة من دول المنطقة الأكثر تأخراً في التعامل مع تكنولوجيات الإعلام الحديثة. وعلقت يومية «الخبر» على الموضوع: «نحن في دولة لا تنظر إلى الأمر على أننا بحاجة في الوقت الراهن إلى مزيد من التطوّر في عالم التكنولوجيا، وهي التي مازالت «تكفر» بالإعلام السمعي البصري الخاص، إننا في دولة تكرّس منطق «الضروريات» أولى من «الكماليات». وهو منطق محترم جداً، لو أن الحكومة تفرّق فعلاً بين الضروريات والكماليات».

تابلت مصرية

اكتشف المصريون، مؤخراً، أول تابلات محلية، حيث أعلنت الصفحة الرسمية لأول جهاز تابلت مصري «إينار»، على موقع التواصل الاجتماعي فيسبوك، عن إطلاق الجهاز وكتبت: «الحاسب اللوحي إينار- Einar هو أول حاسب لوحي بصناعة مصرية، من إنتاج مصانع شركة بنها للصناعات التكنولوجية»، وتخطط الشركة نفسها لتصنيع نحو 3 ملايين حاسب لوحي خلال عامي 2013 و 2014، مع تسطير هدف توزيع 20 مليون حاسب لوحي على طلاب الجامعات والمدارس بحلول العام 2017. وسيتم عرض الجهاز في الأسواق بداية من الشهر الحالي، على أن يتراوح سعره مبدئياً بين 1300 إلى 1500 جنيه، ومن مواصفات التابلات الجديد، نذكر مثلاً «الوزن: 750غ، الشاشة: 9.7 بوصة بدقة 1024 720X، البروسيسور: 1.6 جيجا هرتز، الذاكرة الداخلية: 8 جيجا، الذاكرة الخارجية: تدعم حتى 32 جيجا microSD، الرام: 1 جيجا، نظام التشغيل : أندرويد 4.0، الكاميرا الخلفية : 2 ميجا بيكسل، الكاميرا الأمامية : فيجا». ويبلغ العمل الافتراضي لبطاريته نحو 4 ساعات من العمل المتواصل، أو 16 ساعة في وضع الاستعداد، ويستغرق شحنه من الصفر إلى 100 % مدة 5 ساعات كحد أقصى. ويدعم اللغتين العربية والإنجليزية، ويبلغ سمكه 9ملم.



رجل إليسا الغامض



نشرت المغنية اللبنانية إليسا صورة لغرفة الجلوس في بيتها، على حسابها الخاص على إنستغرام، وأرفقتها بتغريدة على حسابها على تويتر باللغة الإنجليزية تقول فيها: «عشّ رائع لعشاء حميم مع أناس مميزين»! كما نشرت أيضاً عبارات حب مكتوبة على صور تعبّر فيها عن مشاعرها، لتشعل بسرعة حملة ردود وتتوالى تعليقات جمهور المغنية نفسها ومحبيها على الصور، يتساءلون فيها عن رفيقها في العشاء وعن تفاصيل اللقاء.

قنوات خاصة على «يوتوب»

يواصل موقع التواصل «يوتوب» تحديث نفسه، حيث أطلق باقة من القنوات الخاصة، وهي قنوات أمريكية في جزئها الأهم (مثل Big Star movies, Docu rama, sportsKoolPlus)، في انتظار إطلاق قنوات جديدة من دول أخرى، يمكن مشاهدتها بدفع اشتراكات شهرية، تتراوح قيمتها بين 1 دولار و8 دولارات، وبلغ عدد القنوات المتوافرة على اليوتوب، لحد الساعة، 53 قناة مختلفة متخصصة في مجالات عدة: الكوميديا، الرياضة، السينما، السيارات، وغيرها. وتضاف القنوات الخاصة إلى العدد الكبير من القنوات المجانية المتوافرة على الموقع نفسه، والذي صار ينافس كبريات تلفزيونات العالم.

وكشفت إدارة غوغل، المالكة للموقع، أن أرقام المشاهدة على يوتوب، بلغت 6 مليارات ساعة من الفيديوهات التي يتم مشاهدتها شهرياً، مما يعني أن كل إنسان على كوكب الأرض يستعمل اليوتوب ساعة كل يوم، أو بعملية حسابية بسيطة أخرى نجد أن الرقم يعادل 684.000 سنة من حياة الإنسان العادي، وبين عامي 2012 و2013 حقق الموقع تطوراً بنسبة 12 %، والسبب يعود إلى انخراط كبريات الشركات العالمية، في تقديم خدماتها وعروضها على اليوتوب، واحتكار الموقع نفسه لأشهر الفيديوهات وأنجحها، وأحدث فيديوهات كليب المشاهير، وميله للترويج للفيديوهات الساخرة والمثيرة التي تجلب انتباه متصفحي الإنترنت.



غوغل: مرحباً بفلسطين!

أخيراً اعترف العملاق الأميركي «غوغل» بفلسطين، وقام بتغيير، بداية الشهر الماضي، نطاق محرك البحث الخاص بالأراضي الفلسطينية، من مسمى «غوغل الأراضي الفلسطينية»، إلى «غوغل فلسطين». ويأتي اعتراف محرك البحث الأميركي بفلسطين، بعد اعتراف عالمي واسع بفلسطين، في منظمة اليونيسكو، وفي الأمم المتحدة، التي منحتها صفة عضو مراقب، نوفمبر/تشرين الثاني الماضي.

ووصف مستشار للرئيس الفلسطيني محمود عباس الخطوة بأنها «انتصار يسجل لفلسطين وخطوة نحو التحرر». وصرح المستشار صبري صيدم لوكالة الأنباء والمعلومات الفلسطينية بأنه تمت «مخاطبة الشركة لتعديل الخرائط التي لا تندرج فيها قرى وبلدات فلسطينية بسبب مكافحة إسرائيل لهذه الفكرة» مضيفاً أن الفلسطينيين دعوا خبراء الخرائط من غوغل للحضور وجمع البيانات اللازمة لخرائط الشركة. من ناحية أخرى اتهم مسؤول إسرائيلي رفيع المستوى شركة غوغل بإضعاف آمال السلام في الشرق الأوسط بوضع اسم «فلسطين» تحت شعار غوغل بصفحة البحث الخاصة بالأراضي الفلسطينية.

مسدس «3D»

أخير ظهر أول مسدس مستنسخ بطريقة 3D (ثلاثية الأبعاد)، وتمكن طالب أميركي (25 سنة) من تحقيق ما عجز عنه كثيرون، بعد سنة كاملة في العمل ضمن مشروع أطلق عليه اسم «Defense Distributed». أما المسدس فقد أطلق عليه تسمية «Liberator»، وكل أجزائه مكونة من طباعة بلاستيكية، وبحسب صحيفة «فوربس» فإنه يحتوي قطعة واحدة حديدية، وهو، لحد الساعة، غير مرخص باستعماله على الأراضي الأميركية. وبلغت تكلفة طباعته (مكون من 16 قطعة مختلفة) ما يناهز 8000 دولار. وتعرف الطباعة ثلاثية الأبعاد انتشاراً واسعاً، في الفترة الأخيرة، بين مستخدمي التكنولوجيات الحديثة، بما توفره من إيجابيات، حيث تسمح لصاحبها بإعادة إنتاج قطع إلكترونية أو ميكانيكية، بتكلفة أقل من سعرها الحقيقي أحياناً.





بولندا - Jan Mtodozeniec

الخجل

عن تورُّد الخدين

نخجل أن نقول كم تعبنا، وكم أتعبنا معنا كتّاب هذا الملف وفريق الإخراج الفني الذي كان عليه أن يبحث عن حمرة الخدين الرقيقة في اللوحات المصاحبة للملف.

ابن منظور يقول في لسان العرب: خَجِل الرجل أي به حياء. وبكرمه اللغوي المعتاد يفتح المجال أمام مروحة كبيرة من المعاني: فهو من الاسترخاء حياءً أو ذلاً، ومن الالتباس. والخجل كذلك هو البطر (سوء احتمال الغنى). وخَجِل البعير أي تحيَّر من السير في الطين، وخجل بالحمل أي زاد الثقل عليه.

علماء النفس على الجانب الآخر يتقسمون بشأنه مرتين، فبعضهم يطابقه مع الحياء والبعض يفصله. بعضهم يراه «ظاهرة نفسية تسترعي الاهتمام». والبعض- بلا تحفظ- يقطع بأنه إعاقة في التواصل!

لكنه في الحقيقة عبء يحمله الخجول، عبء تورد الوجنات واللعثمة والارتباك في وجود الآخرين، ليس بسبب ذنب ارتكبه الخجول، بل بسبب سمات نفسية خاصة قد يكون وراءها التقدير الزائد للنفس والرغبة في الإتقان. وقد يكون سببه على العكس التقدير المبالغ فيه للآخرين.

وهو في الحياة إعاقة لمن يتطلب عمله الاتصال بالآخرين، لكنه هبة الموهبة السعيدة لدى المبدعين. فالخجل هو الذي يحملهم على العزلة الخلّاقة. تقريباً لا يوجد مبدع غير خجول. الفرق أن بعضهم ينجح في ارتداء أقنعة الجسارة.

وأما درجات الخجل فهي تختلف من مجتمع إلى آخر، بحسب مخزون المواضعات الاجتماعية في مجتمع أو آخر، ونظرة هذا المجتمع إلى الجسد وإلى قيم العيب والحرام، وهكذا فمجتمع البحر غير مجتمع الصحراء. وهما غير الريف. والغرب غير الشرق. والمجتمع المحتفي بالفردية غير مجتمع العائلات والقبائل الممتدة.

للخجل كذلك أوقاته وأماكنه، لا تصلح ملابس البحر لحفل الأوبرا، بينما تسقط الأوقات السعيدة والحزينة الصعبة قناع الحياء: العروس لحظة زفافها، لحظات التصوير باعتبارها تخزيناً للحياة وليس ممارسة لها، الحامل لحظة الولادة، المريض في أيدي أطبائه، اللاجئ والمحارب.

وأخيراً فنحن في شبابنا غيرنا عندما نصل إلى السنّ التي نفقد فيها القدرة على الاحتشام، سنّ بنت مجذوب في رواية الطيب صالح «موسم الهجرة إلى الشمال»، التي تعرضت للهجوم من متزمتي المدن الذين لا يعرفون كيف تتحدث نساء الريف المصري والسوداني عندما يصلن إلى عمر بنت مجذوب!

البحث عن منطقة آمنة

منى فياض

يمكننا اعتبار الخجل إعاقة اجتماعية، فهو يطال الكثير من الأشخاص ويحيلهم في الحالات القصوى إلى منهولين أو معدمين. وإذا لم يمر أحدنا بهذا الشعور فلا بد أنه عرف من دون شك بعض من يعانون منه! وعلى الأرجح أن الخجل يطال عددا من الأفراد أكثر مما نقدر.

يصعّب الخجل علينا تكوين الصداقات ويتسبب بمشاكل على مستوى الاتصال ويجلب الإحساس بالقلق من مجرد فكرة التحدث في جلسة عامة. وهذا ما نسمّيه عامة: الخوف من نظرة الآخر إلينا. غالباً ما يترجم هذا الخجل بالميل نحو الاحمرار والتلعثم والصعوبة في التعبير بوضوح. يمكننا القول إن ردود فعلنا تجاه الخوف غالباً ما تكون انفعالية أكثر مما هي عقلانية. وللأسف عند مواجهة هذه الانفعالات يصبح من المتعسر على الشخص أن يعبّر عن نفسه بوضوح، وأن يظهر على ما هو عليه حقيقة.

ينتج الخجل، إذا عالجناه من زاوية التبادلات الاجتماعية، عن التقدير المبالغ به لجدارة الآخرين وقدراتهم. وإذ يجد الخجول نفسه غير قادر على جذب الانتباه ينحو للتكلم بسرعة، لأنه يخاف أن لا ينصت له الآخرون، فيفرغ ما لديه قبل أن يتم تجاهله، وقد يتأتئ أو يقطع حديثه فجأة كي يعود إلى منطقته الآمنة، الاختفاء، فيما هو يرغب من كل قلبه لو كان بإمكانه أن يجد الشجاعة الكافية للتعبير عما في قلبه بصفاء وروية وأن يكون طرفاً في النقاش، ذلك أن مخاوفه وهواجسه تقف حائلاً دون ذلك. وبما أن أي وضعية غير مريحة تعذّب الخجول، فهذا ما يجعله يتجنب كل وضعية يمكنها أن تحمل أقل مخاطرة ممكنة.

لذا يتخذ مفهوم «المنطقة الآمنة» أو «الزاوية المريحة» معناه: يقيم الخجول في عالم محدد ومؤطر، يعرفه ويسيطر عليه لأنه يمكّنه من السيطرة على صورته عن نفسه في أعماقه. فيمتنع قدر الإمكان عن التعرض لوضعيات جديدة، المجهول واللامتوقع، هما بالضرورة خارج هذه المنطقة الآمنة. المشكلة أن هذه المنطقة الآمنة مكونة من عادات ومن وضعيات كانت مجهولة أو جديدة في الأصل، لكنها أصبحت آمنة، لكن الخجول يمتنع عن المخاطرة بالتعرف على غيرها أو زيادة منطقة تحركه المريحة. وهذا ما يترجم كالتالي: كلما كنا خجولين، قلّلنا من إقامة علاقات اجتماعية وكنا غير مرتاحين في جلدنا تجاه الآخرين.

يؤدي هذا السلوك إلى تكوين شخصية «متجنبة» تؤدي بصاحبها إلى التقوقع والعزلة الاجتماعية ما قد يكون له عواقب سيئة.

يجد الخجل جذوره في الخوف من النبذ. فالنقص بالشعور بالراحة في الوضعيات المعتادة من قبل وجود غرباء أو عمل جديد، يترجم خوفاً واضحاً من النبذ «سوف يسخرون مني». يصبح الصمت هو البديل ببساطة: «إذا صمتّ لا يمكن أن ينتقدوني»!

لكن شيئاً أكثر عمقاً يكمن خلف هذا الخوف، هو الشعور بعدم الكفاية، «لست جيداً كفاية مثلهم» أو «سيجدونني مضحكاً»، أو «غريباً» أو «لن أثير اهتمامهم»، أو «أنني لا أعرف الرموز التي تخصهم». فيغلب لديه الانطباع بأنه لا يدخل في «القالب»، لأنه ينقصه شيء ما، مقارنة بالآخرين: يشعر بالغرابة وبعدم الألفة أو أنه غير لائق..

هذا الشعور بعدم الكفاية شعور ذاتي، فلو افترضنا أن الخجول قد يتصرف حقاً بطريقة خرقاء، فهل هذا خطير أو جدي إلى هذا الحد؟ لا أحد كامل، جميعنا لدينا إلى درجة معينة وفي لحظات معينة حماقات في علاقاتنا الاجتماعية. جميعنا مررنا بلحظات تخبّط وشعرنا بلحظات وحدة وعزلة عميقتين. وإذا اعتمدنا الصراحة فلا أحد يحب أو يفضل


فؤاد الفتيح - اليمن

حصول ذلك.. لكن لن يموت أحد من لحظات كهذه أيضاً، حتى ولو تمنينا الموت في مثل تلك الأوقات.

الفرق بين الخجول والآخرين، أنهم يتمكنون من طمر هذا الشعور العابر بالعار ويتم التغلب على الشعور بالانزعاج. قد يختار البعض أن يضحك مما قام به ومن نفسه أو يتابع ببساطة. البعض الآخر، الأقل حذاقة، يلحّون من أجل استلحاق ما قاموا به. لدينا جميعنا ردود فعل على الوضعيات المزعجة. لأن الأنا أو الإيغو والكبرياء تعرّضتا لضربة، لكننا نحتملها ونكمل: لسنا كاملين ولدينا الحق بأن نكون بشراً عاديين، فلكل منا لحظاته السخيفة.

لكن تلك اللحظات تطال الخجول بعمق، وكل وضعية عزلة تجرّه نحو المزيد من تبخيس الذات وتحمل ضربة كبيرة للإيغو، فرغبته بالاندماج وبالأداء الجيدين اللذين يقتربان من حد الكمال تفضي إلى الشعور بانعدام القدرة على التكيف. وذلك لافتقاره إلى التساهل مع الذات الذي يبديه «غير الخجولين» تجاه أنفسهم.

يولي الخجولون أهمية كبرى للطريقة التي يدركهم بها الآخرون. لكن من غير الممكن تكوين فكرة موضوعية عن كيف يدركنا الآخرون. لكن هذا اللاتسامح وهذه الرغبة بأن يُنظر إلينا ككاملين يلامسان حافة النرجسية في الحقيقة. ويمكننا بالتالي أن نتقدم بفكرة أن الخجل ينتج عن نرجسية مترافقة مع ضعف في الثقة بالنفس.

قد يتخذ الخجل أحيانا مظهراً معاكساً، فبدل أن ينعزل الخجول ويتجنب الوضعيات التي قد تكون محرجة نجده

يكثر من رمي نفسه فيها: فيتكلم بقوة ويجعل نفسه مرئياً ويقوم بردود فعل مفرطة (ينفجر ضاحكاً عند أقل مناسبة ويقوم بالكثير من الحركات). لكن اختباءه خلف كبريائه في جعل نفسه «ظاهراً» لتملق نرجسيته الكامنة، لا يخفف من انزعاجه. صحيح أن علاقات الخجول الاجتماعية أكثر كثافة في هذه الحال لكنها أكثر سطحية أيضاً: فلا مجال للانفتاح أو للسماح بالتعرف على الشخص من الداخل حقيقة، يكون ودياً ومهذباً ومشاكساً، فيتحول الخجول سابقاً إلى شخص سطحي وصعب الاحتمال.

لكن للخجل حسناته أيضاً

فالفتيات يقدرن عامة الرجل الخجول، يجدن أنه جذاب، يمتلك حساسية وسحراً. كما أنهن يشعرن بالثقة معه أكثر مما يشعرنها مع شاب ممتلئ بالثقة.



فالخجول عندما يقرر أن يتقدم من الفتاة فذلك يعني أنها تعجبه حقاً لأنه مختلف عن ذلك الذي يعتمد على الاحتمالات فيحاول جنب كل تنورة تتحرك أمامه.

يضع الخجول الفتيات في جو من الثقة. وعندما يكوّنان «كوبلاً» يكون خطر احتمال بحث الخجول عن بديل أقل احتمالاً، فهو سعيد لحصوله على شريكة ولن يخاطر بفقدها. كما أن الخجول يتمتع بالرقة، فالفتيات أقل انجذاباً نحو الشاب الذي يقترب منهن بفظاظة.

باختصار يمكن اعتبار القليل من الخجل كشيء جذاب، لكن الشلل التام جراء الخجل يظل مزعجاً ومعيقاً.

ماذا عن الرجل؟

لكن فيما يتعلق بالرجل يجد البعض أن الخجل يعود عنده إلى ظروف عديدة ومختلفة، فإذا تركنا الاستعداد الوراثي والبيولوجي جانباً لأنهما يلعبان دوراً، نجد أن التنكيل المدرسي يلعب دوره، والتربية الوالدية أيضاً التي تحمل مثيرات سلبية للطفل مثل العقاب الجسدي أو الإهانات أو إساءة المعاملة والنقد وتبخيس الطفل أو عدم الاكترا ث. هذا كله يجعل سلوك الطفل منطوياً ومفضياً إلى الشعور بالخجل.

والرجل الخجول هو أكثر هشاشة من غيره بسبب الخجل والكبت.

الخجل يسم الرجل أكثر من المرأة، فهو يؤثر عليه بسبب الدور المقتحم المطلوب منه في العلاقات بين الجنسين، فالمطلوب من الرجل بسبب هذا المنطق ثقة أكبر في وضعيات الإغراء وأن يقوم بالخطوة الأولى وبالذهاب أبعد في العلاقة الغرامية، بينما تتبنى النساء عادة وضعية أكثر سلبية، لأن الثقة بالنفس أقل تأثيراً بالنسبة إليهن في تنمية العلاقات الغرامية، فالتلقي هو الدور المقبول منهن عادة. وبالتالي يسهل على امرأة خجول أن تتزوج وتنجب أطفالاً وربما أكثر من المرأة غير الخجول في الحب. بينما يستحيل على الرجل الخجول ذلك. وعامة ليس للرجل الخجول حظ كبير في إقامة علاقات حميمة مع النساء.



عبد السلام بنعبد العالي

الخجل من أن تكون إنساناً

الدهشة، هي الإحساس الذي كان اليونان يربطونه بميلاد الفلسفة، فهي التي دفعت الحكماء الأوائل، على حد قول أرسطو، إلى التأمل الفلسفي. الدهشة التي هي انفعال يدفع إلى طرح الأسئلة لما يواجهه الفكر من غرابة غير متوقعة، كانت كافية للحث على التفكير. أمام الصعوبات تأخذك الدهشة فتعترف بجهلك. «تحرراً من هذا الجهل خاض الفلاسفة الأوائل غمار الفلسفة بهدف المعرفة وحدها، وليس من أجل غاية نفعية» كما يؤكد المعلم الأول.

أما اليوم فلم يعد ما يثير انفعالنا صعوبات نظرية، ولا جهلنا بالأسباب والمسببات، وإنما البلاهة التي تحيط بنا من كل جانب. هاهنا لا يسود الشعور بالاستغراب والتعجب، وإنما الإحساس بالاستياء، وهو استياء غالباً ما نحس أننا مسؤولون عنه، فنشعر بالخجل إزاءه. مقابل دهشة الأقدمين، خجل المحدثين.

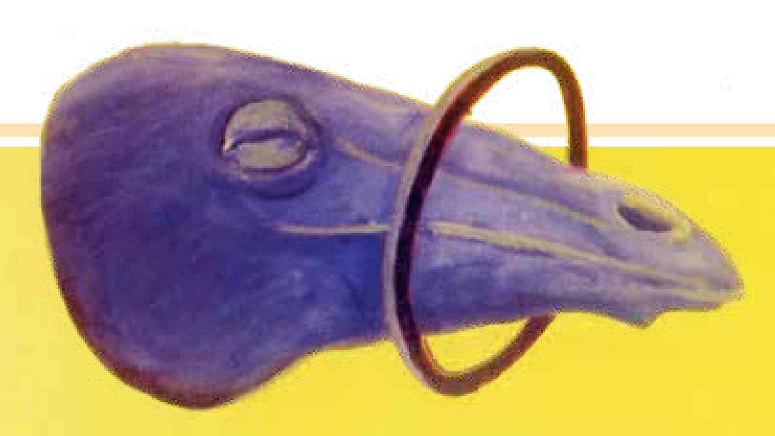
يرى (جيل دولوز) أن أحد دواعي الفن والفكر في الحياة المعاصرة هو هذا الإحساس بالخجل، وليس أي خجل، وإنما «الخجل من أن تكون إنساناً». ينسب دولوز هذه العبارة لأحد الأدباء الإيطاليين (بريمو ليفي) الذي عانى تجربة مخيّمات أوشفتز، والذي لم يكن يعني بعبارته هذه، كما يؤكد دولوز، أننا كلنا قتلة، وأننا كلنا مجرمون. هو يقول «إن هذا لا يعني أن الجلادين والضحايا من طينة واحدة».

لهذه العبارة في رأي دولوز دلالات كثيرة، فهي تعني في الوقت ذاته: «كيف أمكن لأناس أن يقترفوا هذا الفعل؟ لكنها تعني أيضاً: «كيف حصل أنني اتخذت أمام ذلك موقفاً مهادناً؟». أنا لم أصبح جلاداً، إلا أنني أبديت ما يكفي من المهادنة كي أبقى على قيد الحياة. أضف إلى هذا أنني لابد وأن أشعر بنوع من الخجل لكوني نجوت من الموت مكان بعض الأصدقاء الذين لم يتمكنوا من النجاة، نجوت لأنهم لم ينجوا. خجل مضاعف إذاً: أمام ما اقترف من أفعال، وأمام التواطؤ المضمر، وأمام من لم يستطع أن ينجو بجلده مثلي.

ينبهنا دولوز إلى أن هذا النوع من الإحساس وما يترتب عنه، ليس محتاجاً في حياتنا المعاصرة لحدث في قوة المخيمات التي يشير إليها بريمو ليفي. فكل منّا يعيش، في حياته اليومية أحداثاً تبعث فيه الإحساس بـ «الخجل من أن يكون إنساناً». «فقد ترمي بنا الصدفة لأن نحضر مشهد فرد تصدر عنه تصرفات مبالغة في السوقية، فلا نردّ على ذلك، إلا أننا ننزعج مكانه، وننزعج من أنفسنا، لكوننا نشعر أننا نتحمل تصرفاته على مضض، وأننا، هنا أيضاً، نبدي نوعاً من المهادنة. نكون إذاً مأسورين حتى في هذا النوع من المشاهد، على بساطتها، فنشعر بشيء من الخجل من أن نكون من البشر.».

لسنا مضطرين إذاً للوقوف عند حالات قصوى كما يفعل (بريمو ليفي). فحياتنا المعاصرة تعجّ بما يبعث على «الخجل من أن تكون إنساناً». ونحن لا نفتأ نعقد مع ما يدور حولنا تواطؤات مهادنة تزيد من شدة وطأة خجلنا. صحيح أننا لسنا مسؤولين عن الضحايا، إلا أننا مسؤولون أمام الضحايا. وهم ليسوا بالضرورة ضحايا مخيّمات التعذيب، وإنما ضحايا بلاهات الحياة المعاصرة.

لا يأتي إعجاب دولوز بـ (بريمو ليفي) من كونه عاش تلك التجربة القصوى وتخطاها، على رغم ما أثير حول مسألة التخطي هذه من ضجة، نتيجة للخلاف حول تأويل موت الكاتب وما إذا كان انتحاراً، إلا أن ذلك لا ينقص من عمق تلك التجربة التي كانت استجابة قوية للحياة أمام قوى العنف المنظّم. فقد استطاع الأديب الإيطالي أن يجعل من تجربته هذه محفزاً لمقاومة ما يبعث على الخجل. هذا ما دفع دولوز أن يرى في عمله الفني، بل وفي أساس الفكر والفن في حياتنا المعاصرة ما للشعور بـ «الخجل من أن تكون إنساناً» من دور فعّال، إذ هو الذي يقوم في نظره اليوم أساساً للفن والفكر، ويجعل منهما وسيلتين لتحرير قوى الحياة، ومقاومة البلاهة بمختلف أشكالها.



الخجل.. الانطواء الحل والعلاج

خليل فاضل

معظم المبدعين في مجالاتهم (انطوائيون) يعملون في ظروف ساكنة بمفردهم، يرتكزون على ذواتهم من الداخل، ولعل أكبر مثل على ذلك هو «ستيفن جوبز» مخترع آبل، الذي كتب في سيرته الذاتية (إن المخترعين والمهندسين أمثالي خجولون ويعيشون داخل أدمغتهم .. إنهم فنانون).

لكن هل الحل للتوتر الاجتماعي والخجل هو العقاقير ذات التأثير النفساني، حيث لا حل (للانطواء) لأنه ليس عرضاً وليس مرضاً، إنه تكوين شخصي أصيل لا يمكن زحزحته.

بعض الأدوية المضادة للاكتئاب، تلك التي تعمل على مادة السيروتونين، تعالج التوتر والقلق الاجتماعي، وأحياناً ما تحدث سلوكاً انبساطياً لدى بعض من يتناولونها، وهنا يمازح الناس في أحاديثهم اليومية في مجالات عملهم أو على فنجال قهوة في المقهى، هل أصبحنا يا ترى في عصر نستطيع فيه تغيير مزاجنا اليومي مثلما نغير لون شعرنا؟.

الخلاصة أنه لا يجوز علمياً ولا أدبياً أن نخلط الخجل باضطراب القلق الاجتماعي، وألا نتصور أن الانطواء

أحمد مرسي مصر

لنا أن نفهم ألم المواجهة في ظل حالة توتر اجتماعي شديد، لكن لنا أن نفهم تكوين الإنسان ومزاجه العام والخاص، وألا نحوله أياً كان دون داع إلى مريض

هو الخجل، ولسوف نجد أنفسنا في عالم سريع الإيقاع مليء بالمتحركين الديناميكيين الانبساطيين بلا أناس هادئين متأملين وهذا شيء مفزع.

بمعنى أن الساكن صاحب الحياة المنتجة المليئة بالنجاح والذكريات والذي بالطبع صادفته بعض العثرات، وليس بالضرورة أن يكون لكل الحالات عقار يشفيها، لكن العلاج السلوكي المعرفي يحل الكثير من الأزمات.

لنا أن نفهم ألم المواجهة وصعوبة الحياة في ظل حالة توتر اجتماعي شديد، لكن لنا أن نفهم تكوين الانسان ومزاجه العام والخاص، وألا نحوله أياً كان دون داع إلى مريض، لا للّي عنق الطب النفسي وعلومه، التي يمكن الاستفادة منها بشكل أكبر من ملء العيادات والمستشفيات بحالات اجتماعية قد تكفيها جلسة واحدة تضعها على الطريق الصحيح وتؤهلها وتعلمها كيفية استغلال طاقتها المهدرة.

حزن المكتئب

فلنتصور أن ابنك البالغ من العمر ثماني سنوات يجلس بمفرده وحيداً في فصله الدراسي. وعلى الرغم من ذلك فهو غير حزين ولا تبدو عليه أمارات الضجر، يدعوك هنا إلى القلق، خاصة بعدما يخبرك مدرسوه بأنه لا يسعى إلى تكوين صداقات أو علاقات مع أقرانه، لأنه خجول، ولكن؟ يقول المدرس: إنه خجول، ويقول آخر: إن ابنك يعاني من الانطواء، لكن هل الخجل والانطواء. هما نفس الشيء؟ لا. على الرغم من أنهما يظهران نفس الأعراض في الانطواء يستمتع الإنسان بوحدته التي تؤنسه وتشعره بالراحة، لأنه «يتعب» في ظل تواجد الآخرين معه، وترهقه عملية التفاعل معهم بل وتستنزفه، خاصة إذا ما طالت مدة التفاعل الاجتماعي تلك.

الطفل الخجول لا يفضل بالضرورة أن يكون بمفرده، لكنه يخشى الاحتكاك بالآخرين والاختلاط بهم.

فلنتصور مرة أخرى أن طفلين (أحدهما خجول والآخر منطو)، في نفس الفصل الدراسي، بينما ينظم المدرس فعالية ما: الطفل المنطوي سيظل على مقعده يطالع كتاباً وبسؤاله عن حاله قال:

أفضل صحبة كتابي عن صحبة زملائي، لأن صحبتهم مضنية، ترهقني جداً.

الطفل الخجول يتمنى أن يرافق زملاءه، لكنه يظل على كرسيه لأنه يخشى الموقف.

خلوة الانطوائي

الانطوائي ليس ذلك الخجول، عكس ما يعتقد الكثيرون، الخجل لا علاقة له بالانطوائية، الخجل نوع من القلق والتوتر، المنطوي قد يكون خجولاً، لكن الانطوائية ليست الخجل، إنها جزء أصيل من تكوين الشخصية، فيها يهتم الإنسان بعالمه الخاص، بأفكاره ومشاعره، يتجنب المواقف الاجتماعية لاستنفادها لطاقته وهو قد يكون ماهراً اجتماعياً، ويتمكن من مخالطة الناس لأطول وقت ممكن إذا أراد، لكنه يفضل وقتاً خاصاً مع نفسه (لكي يعيد شحن بطارياته).

ليس معنى انفراد الانطوائي بنفسه أنه مكتئب، إنه يريد أن يختلي بذاته، يحاورها، يراجع حساباته، يقيّم مواقفه، يتأمل الدنيا والعالم، وجوده مع الآخرين حتى لو كانوا أحباءه يربك عالمه ويمنعه من تواجده في دنياه الخاصة التي يحبها ويجد فيها الراحة والأمان.

الانطوائي هو المحور المقابل للانبساطي في تركيبة الشخصية،

وأول من أدخل هذا المصطلح هو العالم يونج Jung.

الإدراك الحديث للانطوائي أنه محافظ في تفاعلاته الاجتماعية، تؤنسه وحدته، يجد متعة في النشاطات الفردية مثل القراءة والكتابة والتعامل مع الكمبيوتر وصيد الأسماك. أكثر الانطوائيين فنانون: نحاتون، مثالون، مهندسون، مؤلفو موسيقى، مخترعون، أناسٌ يميلون إلى تحليل المواقف والأمور.

التفسير البيولوجي

تكمن الأصول البيولوجية للخجل أو الرهاب الاجتماعي في منطقة الدماغ المسماة الأميجدالا (وهو جزء صغير في المخ) وكذلك الـ Hippocampus.

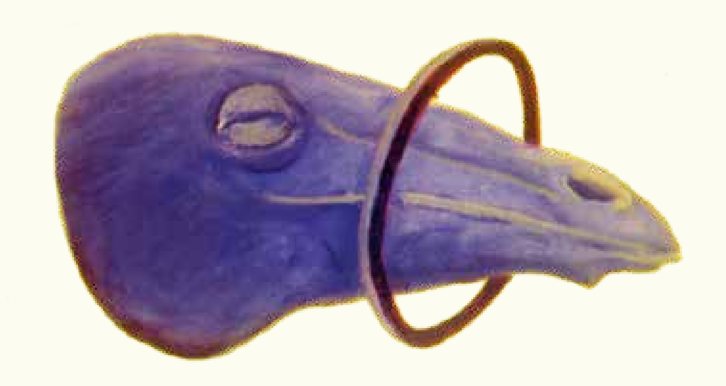
سلوكياً ومعرفياً يؤدي الخجل إلى تفادي المواقف التي قد تثير الخجول، ويعزز هنا رد فعل الخجل، فيقع صاحبه في شرك دائرة مفرغة.

وتعتمد المسألة على الفعل ورد الفعل المشروط بالمكان والزمان والناس الذين يحس معهم الشخص بالخجل، مما يخلق مفاتيح محددة تثير الشعور بالخجل وعلاماته من توتر واحمرار في الوجه وإحساس عام بعدم الراحة، بمعنى أن هنا مثير للخجل يراه الإنسان، ينبه مسارات عصبية محددة في المخ، تثير الدورة الدموية ونهايات الأعصاب، فيكون التعرق وازدياد ضربات القلب والرعشة وما إلى ذلك، ولا تزول تلك الأعراض إلا بزوال المؤثر، أي بانسحاب الشخص من محيطه أو في حالات نادرة بتناول عقاقير مهدئة لا تحل المشكلة من جنورها لكنها تخفض درجة التوتر.

أما بالنسبة للانطواء فيراه علماء النفس كوحدة متصلة مع الانبساطية، محور واحد على طرفيه قطبان ليسا نقيضين، ولكن بمعنى أن من يكون انطوائياً بشدة يكون انبساطياً بدرجة أقل والعكس صحيح.

ترى بعض النظريات أن كثيراً من الناس، يجمع ما بين الانطوائية والانبساطية بشكل أو بآخر، لكن أحدهما أكثر هيمنة وظهوراً من الآخر.

لكن هذا ليس مهماً بقدر التركيز على السلوك الشخصي الداخلي، وعلى النشاط النفسي الكامن.



بتصوير الدماغ، تبين أن الانبساطيين لديهم حساسية زائدة في منطقة بقلب المخ تتركز فيها مادة الدوبامين (الخاصة بالتفكير والسعادة)

الأصول البيولوجية للانطوائية

تكمن مسألة البيئة المحيطة مقابل الطبيعة (الموروثات، الأمور البيولوجية) وبالدراسات المتأنية وجد أن حوالي 38 % إلى 58 % تعود إلى العوامل البيئية، بمعنى أن تأثير العائلة على الفرد ضعيف بالنسبة إلى مدى تأثير البيئة في حد ذاتها على الفرد نفسه.

ووجد بالبحث العلمي الدقيق بتصوير الدماغ، أن الانبساطيين لديهم حساسية زائدة في منطقة بقلب المخ تتركز فيها مادة الدوبامين (الخاصة بالتفكير والسعادة) كما وجد أن نسبة تدفق الدم في الفص الجبهي من المخ أكثر في حالات الانطواء، بينما يزيد تدفق الدم في مناطق أخرى (الفص الصدغي والخلفي من المخ) في الحالات الانبساطية، كما تؤكد تلك الدراسات على أن محور (الانطواء الانبساط) محور ممتد متصل له علاقة بالاختلافات الفردية للبشر فيما يتعلق بوظائف المخ لديهم.

العلاج السلوكي المعرفي

يقوم على فكرة أن الأفكار الخاطئة تسبب القلق الاجتماعي والخجل.

في العلاج المعرفي، يتم تلقين الشخص كيف يعيد تأويل وتفسير المواقف التي حدثت له بأساليب أكثر إيجابية،

ويحتاج هذا العلاج عادة أقل من 6 شهور من الجلسات الأسبوعية، يعقبها في بعض الأحيان 6 - 12 شهراً أخرى من اللقاءات الشهرية.

وقد يطلب منك التدريب على مواقف معينة ووصف أفكارك ومشاعرك، وبهذه الطريقة، يكشف الغطاء عن الأفكار التي قد تكون نبتت لديك بشكل اعتيادي، حتى تستطيع أن ترى أنها كانت أفكاراً مبالغاً فيها.

فعلى سبيل المثال، قد يتجنب شخص خجول تحية شخص يعرفه عندما يلقاه في الطريق، إذ يشعر بالقلق ويرغب في تفادي الحرج والضرر. ومعرفياً، قد يتوقع هذا الشخص موقفاً يتعرض فيه للزجر والتعنيف، ولهذا فإنه يتجنب اللقاء.

ولكن عن طريق فهم الأفكار الكامنة وراء المشاعر، يستطيع الشخص إعادة تفسير الموقف والتصرف بشكل مختلف.



هدى بركات

غشَ البنات

لم يكن ذلك التورّد الخفيف في أعلى الوجنتين مستحبّاً فقط. كان من ضروريات «عدّة» الأنوثة. تلك التي تحيل إلى عذريّة الفتاة فتكون إشارة أكيدة إن لم تكن دليلاً قاطعاً. الزهريّ قبل أحمر الدمّ..

كانت أمّ العروس تدعك وجنتي ابنتها قبل أن تُرسلها إلى مقابلة أمّ العريس المأمول. وكان الشعراء والزجّالون يبرعون في وصف الوجنات المتدرّجة ألوانها من التفاح إلى الورد إلى لون الشفق في محيّا الحبيبة المتمنّعة، المحصّنة وصعبة المنال. وكان لدى عمّتي الكبرى، بكر أخواتها وإخوتها، سجلّ حافل من الذكريات البهيجة المتعلّقة بفتنة خدّيها، خدّاها فقط لا كامل وجهها، إذ كانت عمّتي تعرف، لا بدّ، مقدار جمالها القليل. كانت تعود مراراً إلى رواية الأفخاخ التي نُصبت لها لمعرفة ما إذا كانت حمرة خدّيها طبيعيّة أم هي بفعل التلوين الاصطناعي، ذلك الذي بات يصل بكثرة إلى قريتنا من الساحل على شكل أصابع رخيصة الثمن، حتّى بات غشّ البنات مستشرياً فضاعت المقاييس بعد ارتباك المعاينات... وكانت تعود وتروي كيف كان الشبّان من أصحاب أخ الخوري الذي سيصبح زوجها يأتون إلى بيت العائلة باكراً جداً، متذرّعين باصطحاب أخيها، رفيقهم وأبي في ما بعد، إلى الصّيد بهدف رؤية الخدّين الشهيرين على طبيعتهما وقبل أيّة عملية تزوير بالألوان.

كنت، صغيرةً، أشكّ في أن تكون وجنتا عمّتي قد شكّلتا لوحدهما ذلك الثقل في جهاز عرسها وما خرجت به من بيت أهلها، أو، لوحدهما، مفتاح قلب الحبيب الذي تزوّجته وبقيت على غرام كبير به حتى مماتها. كنت أصدّق رواياتها وأنا أستمع إليها، لكنّي كنت، حالما تنتهي الحكاية أروح أشكّك بحيثيات ماضي البنت الذي كانت عمّتي تفخر به. لم أكن أجد أيّ أثر للاحمرار الفريد الذي كانت تتكلّم عنه. كما أني كنت أتساءل عن كيفيّة اختفاء ذلك الخجل الذي بدا وكأنّه وقع منها وضاع إلى غير رجعة، حتى تتذكّره بكلّ هذا الحنين..

لكن عمّتي لم تكن حالة استثنائية. هذا ما أدركتُه في ما بعد. فالنساء في قريتي قويّات جداً، و«مطلوب» منهنّ أن يكنّ كذلك. أن يذدن عن الدار، عن الأرض وعن العرض. وأن يحملن السلاح إن كانت هناك حاجة، وإلا فالزّغردة وراء المقاتلين وحفظ نقاوة السلالة وراء الأسوار..

هكذا تنتقل الفتاة إلى المرأة المتزوّجة. كأنّها تتبدّل غداة ليلة العرس. تودّع خجل الأنوثة، تضحك بالصوت العالي دون أن تضع يدها على فمها ولا يزجرها أحد. غداة ليلة العرس تودّع المرأة خجلها وكأنه صار ممنوعاً عليها، وتدخل إلى قانون القبيلة راضية مرضية..

عمّتي، كما النساء الأخريات كنّ، ولو لم يحضرن الاجتماعات ذات الطابع المصيري، ينصتن من وراء الأبواب والجدران ويدلين بآرائهن. لكنّ «الآراء» ممنوعة وعصيّة على الفتيات. الخجل إيّاه يمنع الآراء، ومن مقوّماته الصمت. الصمت وعدم إعلاء النظر. الإطراق في الأرض والامتثال...

لذلك، حين أتتنا ابنة زعيم الناحية الأخرى تُوَلْوِل في السّاحة طالبة قرع أجراس الكنائس وحشد الرجال والسلاح انتقاماً لمقتل أبيها على يد «العدوّ»، انبرت من قريتنا امرأة من «العيار» نفسه للردّ عليها. كان ذلك في بداية سنوات الحرب. ولمّا كان قرار قريتنا آنذاك عدم الانجرار إلى أتون المعارك القريبة، أجرت مندوبتنا «خزّون» المفاوضات مع ابنة الزعيم... مفاوضات انتهت بطرد الأخيرة من ساحة قريتنا وردّها خائبة. تناقلت القرية بفخر كبير ولمدة طويلة فحوى هذه المفاوضات، والأهمّ كيف كانت «خزّون» مدجّجة بالسلاح من قمّة رأسها حتى أخمص قدميها، وكيف قضت بكلمة على استغاثات ابنة الزعيم القتيل قائلة: «ألا تخجلين من وقاحتك هذه؟ انهبي وأرسلي لنا رجالك يكلّمون رجالنا، وإلا فلن تلقي من يردّ عليك سوى نساء!». هكذا خطّت «خزّون» أسطرها المجيدة، حيث النساء هن لواء العرف المرفوع بأنفة، وحيث المرأة هي سيف رجال القبيلة الضارب...

•••

تنتقل الفتاة حين تتزوّج إلى الحيّز الرجّالي وتتبنّى أعرافه وقوانينه، بل وتزايد في إعلائها. تساند قصاص القبيلة في قضايا الشرف الدامية، إن لم تتوكّل بها... تصبح المرأة الخجولة كالرجل الخجول، في مثل إعاقة الرجل الخجول، وفي مثل موقعه من النبذ والعزل، غرضاً للتهكّم ومدعاة للعار الاجتماعي.

لا مكان لامرأة تخجل، لرجل يخجل. رجل تحمرّ وجنتاه هو رجل كالفتيات العذراوات لا كالنساء. لا ينفع ولا تتّكل عليه في المهمّات الصعبة. رجل يخجل مهما كان السبب، أكان في حضرة المعشوقة، أكان من عيب أو من خطأ ارتكبه، هو في كلّ الأحوال رجل ضعيف، كرجل قد يعتذر، أو قد يتراجع، فيكون خطراً كالحلقة الضعيفة التي تهدّد عقد الجماعة وتماسك بنيتها...

هكذا ستعلّمنا الحرب، الحروب، كيف سيتبارى نساؤنا مع الرجال في إطلاق صياح الدّيكة المتصارعة، وفي رفع آخر أوشحة الخجل، كلّ أنواع الخجل، عن الوجوه وعن الوجنات.. التي كانت ورديّة.

قبل أن تغني سعاد حسني (ياواد ياتقييل) كانت ولا زالت هذه الجملة الرقيقة المشاغبة تعليقاً شائعاً على أي شخص نجد صعوبة في التواصل معه بسبب ما يبديه من تحفُّظ اجتماعي أو برود عاطفي، وكأنه يثاقل علينا في التواصل والاهتمام، وتقال أيضاً عن أي شخص يصعب الوصول إليه لأنه يثير فينا التحدي والشوق والحنين، الحنين إلى زمن كنا فيه أطفالاً قصار القامة ننتظر بلهفة نظرة حب وحماية من أب طول قامته أبعده عنها وضخامته جعلته ثقيلاً وبارداً.

الخجل
ضعف أم تكبُّر؟

نبيل القط

أحياناً أخرى يثير داخلنا هنا (الخجول الثقيل) الابتعاد والتجنُّب بسبب ما يحركه بعده المتكبر داخلنا من شعور بالدونية والضعف والخوف من ذكريات عنف أبوي عاصف، أو شعور بالعجز عن الوصول والتواصل ونقص الكفاءة، لكننا في الحالتين سوف نفاجأ باكتشافنا المدوّي..... إنه ليس ثقلاً أو بعداً، إنه الخجل والقلق الاجتماعي والشعور المضني بالضآلة.

وإذن، فالخجل وجهان: وجه داخلي يعاني منه صاحبه، ووجه خارجي يعاني منه الآخرون.

الخجل هو شعور بعدم الراحة أو الكبت أو الخوف يظهر تحدياً في المواقف الاجتماعية أو مقابلة الغرباء أو الجنس الآخر. وفي حالاته الشديدة يرتبط بمظاهر فيزيولوجية مثل العرق والرجفة وتسارع القلب والتنفس.

ويقع الخجل على طرف خطّ متعرّج تقع المكابرة على طرفه الآخر [1]. وهو حالة طبيعية قد يكون لها علاقة تنظيمية بالسلوك إذ تقاوم الانفلات، أو علاقة بظواهر ذات إشكالات نفسية كفقدان الثقة في الذات، أو الشعور بعدم الكفاءة، أو تكرار المواقف الاجتماعية المزعجة. وقد يكون خوفاً طبيعياً من ارتكاب حماقات اجتماعية.

تختلف المجتمعات في نظرتها للخجل، فقد وجد الباحثون فروقاً واضحة بين المجتمعات الفردية والمجتمعات الجمعية، ففي المجتمع الذي يقدر التفرد والثقة المفرطة (كالثقافة الغربية الفردية) يستقبل أفراده الخجل كنوع من الضعف، ويختلف الأمر في الثقافات التي تقدر الاعتمادية والجمعية كـ (الثقافة الشرقية)، فهو إما برود وبعد أو تكبر، أو تفكير عميق وذكاء وإنصات جيد، إنه أي الشخص الخجول يفكر جيداً قبل أن يتكلم وهو ملتزم بالجماعة والأخلاق العامة.

ففي دراسة عبر ثقافية لأطفال كنديين وصينيين لقياس علاقة الخجل بالمكانة الاجتماعية والعلاقات مع الزملاء، ارتبط الخجل في العيِّنة الكندية (ثقافة غربية فردية) بدرجة منخفضة من نجاح العلاقات الاجتماعية، بينما في العيِّنة الصينية (ثقافة شرقية جمعية) حدث العكس إذ تلازم الخجل مع القيادية الاجتماعية وقبول الزملاء[2].

تستقبل، إذن، المجتمعات الفردية الخجل على أنه سلوك مضطرب أو غير متكيف، له أسباب متنوعة مثل الاكتئاب، القلق الاجتماعي، العزلة، والخوف من الرفض. وتقدر المجتمعات الجمعية الخجل في ذاته باعتباره تأدباً عالياً، احتراماً، وقاراً، تفكراً، والتزاماً بالأخلاق العامة.

في المجتمعات الجمعية تبهت الأنا الفردية في مقابل ذات الجماعة القوية، وتسعى للاعتماد عليها، وتلقّي الدعم والقوة والتوجيه منها، وتسعى الجماعة في نفس الوقت إلى تنشئة أبنائها على كبت التفكير النقدي الذاتي والامتثال لأخلاق الجماعة وأفكارها وذلك لضمان استمرارها والولاء لها، ولذلك تقدر الخجل وتعتبره ذا قيمة في ذاته، والفرد المثالي في ذلك المجتمع هو الفرد الخجول الملتزم المتواضع، بينما في المجتمعات الفردية التي تنشأ على إعلاء القيمة الفردية للشخص وتفوقه تزداد قدرته على النقد الذاتي والاتساع المعرفي، فإن تلك المجتمعات- كما رأينا- تتعامل مع الخجل على أنه ضعف أو اضطراب ويحتاج إلى تدخلات علاجية.

أما في مجال التلقي الفردي فإن الفرد في المجتمع الجمعي، وبسبب تطوره النفسي الضعيف داخل الثقافة الجمعية، يخشى من التفكير النقدي فهو إما أن يتخذ موقف مجتمعه الجمعي من الشخص الخجول فيقدره ويتعامل معه على أنه محترم ومهذب ومثقف، أو يتعامل معه من منطلق ذاته الضعيفة وغير القادرة معرفياً على اتخاذ موقف الآخر، ومن ثم يشكل له الشخص الخجول تحدياً وخطراً لأنه غير مفهوم أو يشكل تكبُّراً وصلفاً لأنه غير متجاوب اجتماعياً، إنه يرى فقط بعده


وجيه نحلة - لبنان

وتباعده وثقله وغموضه وقد يسعى إلى إحداث مزيد من الإزعاج والإثارة لخجله كما يحدث بين الأطفال غير الخجولين والأطفال الخجولين في المدارس.

أما الفرد في المجتمعات الغربية فإن تطوره المعرفي والنفسي يساعده على أن يفكر بشكل نقدي، وتتطور قدرته على فهم ما يعاني منه الآخرون، ويتفهم مشاعرهم، يمكنه أن يضع نفسه مكان الآخر، ويرى غلبه وارتباكه، وربما يحاول مساعدته لمواجهة هذا الخجل.

يصنف بعض الباحثين[3] الخجل على أنه تكبُّر أو نرجسية مستترة والتي قد تظهر في الحساسية الاجتماعية الزائدة، الانتباه الزائد لردود فعل الآخرين، التمركز حول الأنا والقابلية للانجراح، بينما تتجلى أشكالها السلوكية في: الخجل، ضيق التعبيرات العاطفية، استخدام مصادر خارجية لاستعادة التنظيم الداخلي مثل استخدام الموبايل، والحركة الزائدة، وقد يستثير ذلك صراعاً داخلياً ينفجر في شكل عدوان على الآخرين أو انسحاب اجتماعي ومهني.

هذه الظواهر قد تأتي من أصل نفسي يتمحور حول الشعور الشخصي بالأهمية الفائقة والمغطّاة بطبقة رقيقة من التواضع أو الإنكار. وفي نفس الاتجاه يرتبط الخجل بالعدوان، فعلى الرغم من ميل الأشخاص الخجولين لتجنب المواقف المثيرة للعدوان إلا أنهم أحياناً يظهرون السلوك العدواني والعدائي، ويعبرون عنه في غير توقيته المناسب ونحو مصادر قد تكون غير مسؤولة عن إثارة العدوان وهناك من المجرمين المشهورين من اتسم بالخجل الشديد مثل Fred Cowan الذي قتل ستة أشخاص. بل إن دراسات السجون أثبتت أن كثيراً منهم يتسم بالخجل الشديد، وعملي العلاجي الطويل كطبيب نفسي مع المدمنين أثبت أن جوهر تجاوزهم للقواعد الأخلاقية كان شعورهم المضني بالنقص، وبالتالي السلوك الاجتماعي التجنبي أو ما يعرف بالخجل.

الخجل يكثر بين المساجين وبين المدمنين وكأنه تجلٍّ لمستوى طفلي داخلي يقاوم أبوية الخجل وقهره، وذلك بالانفجار غير المحسوب أو الاعتداء على الآخرين لتأكيد خصوصية الذات وتفرُّدها وقدرتها غير المحدودة.

فماذا عن الآخرين.. هؤلاء الذين يتعاطون مع الخجل على أنه تكبُّر، أو عدم احترام أو نقص إتيكيت؟ إننا جميعاً نعاني من الشعور بالنقص أو الخوف من انعدام الكفاءة، وننتظر من الآخرين أن يعيرونا اهتماماً، أو ما يسمى بالتغذية الراجعة لكي نشعر بالاستحقاق والوجود، فعندما نواجه بشخص خجول فإن شعورنا بالعيب الشخصي يزداد، ولكي نتخلص منه نلقيه على الخجول، إنه شخص معاب لأنه لا يحترم أحداً أو هو متكبر، وقد يحرك خجل الآخر خجلنا الشخصي، ومع تزايد الألم والصراع نطرحه على الشخص الخجول لأن ذلك أدعى إلى تجنبه، كذلك يتسم الخجول بالغموض لأنه لا يتكلم كثيراً، وينشغل بأشيائه الخاصة أكثر من انشغاله بالآخرين، ويتجنب تلاقي الأعين، ولا يفصح وجهه عن كثير من المشاعر، كل هذا الغموض قد يثير الخوف أو الاشمئزاز داخل الآخر مما يستدعي منظومة الرفض النفسي الشاملة.

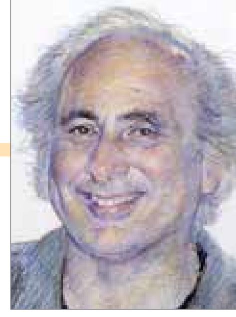
لذلك عندما يميل الآخرون إلى وسم الشخص الخجول بالتكبر فإنهم لا يبتعدون كثيراً عن الواقع لأن الظواهر النفسية تتسم بالتراكب وليس بالتوالي، ويحتوي بعضها بعضاً. فالخجل قد يخفي تحته تكبراً ونرجسية، والتكبر قد يخفي تحته عدواناً وغضباً، والعدوان قد يخفي تحته خوفاً عارماً... وهكذا.

هوامش:

1- محمد الشناوي في (بناء تقنين مقياس للخجل، 1992).

2- شن وآخرون، 1992.

3- دارين كار، 2008.



ستفانو بيني

كنت قليل الحياء

أنا خجول، خجول جداً. ولكني لست خجولاً مثل أولئك الذين يقال عنهم... إن خجلهم فاق الحدود.. فأنا خجول من نوع خاص.. يؤسفني أن أقول هنا، ولكن خجلي يمنعني من أن أقول لكم كيف أنه خاص جداً هذا الخجل.. ولهذا فإنني بكل خجل أود أن أحكي لكم... ولكن ربما كان من الأفضل ألا أحكي.. لا.. ربما الأفضل لا.. ولكنني ينبغي أن أتغلب على خجلي وأحكي لكم.. حدث أنه... في الشهر الماضي ذات صباح شمسه خجول.. كنت أسير كما اعتدت في الحديقة.. ولكنني لا أستطيع أن أقول لكم أية حديقة هي.. خجلي يمنعني.. ربما تعرفون جيداً ويمكنكم أن تعرفوا بأنني أيضاً خجول ولا أحب أن أعطي أسراري لأحد، سوف أخبركم فقط عن عمري.. يوم العش... لا.. لا أستطيع.. أنا شاب خجول.. حسناً كنت في ذلك المنتزه المليء بالأشجار، وبالقطع لن أقول أي نوع من الأشجار كانت... فقد كنت أمشي وعيناي منخفضتان بالطبع.. لأنني... لا أحب.. بل لا أستطيع أن أرفع عيني إلى عيون الناس لأنني خجول.. حسناً، كنت أرى وأنا أمشي أحذية أو أقداماً أو سيقاناً أو سمانة السيقان أو براز كلاب أو أوراق.. ولكنني في بعض الأيام أكون أقل خجلاً من المعتاد، فكنت أرفع رأسي لأعلى لأرى.. أحس بالعار من قول ذلك.. ولكن... كنت أرى الركب والخصور والجذوع والوجوه... بعضها قبيح وبعضها جميل لآنسات، ولأنني بالطبع خجول لن أعرفهن أبداً... ولكن في ذلك الصباح ذي الشمس الخجول لذلك... لا أعرف ما إذا ما كان يجب أن أقول.. ولكنني سوف أقول.. لذلك الربيع، كنت قليل الحياء ويجب أن أعترف بذلك.. كنت أحس بأنني أقل خجلاً من المعتاد.. ولكن لأنني خجول لم أجرؤ أن أعترف لنفسي بأنني كنت أقل خجلاً من حالتي الخجول العادية، وعندئذ كنت أمشي في المتنزّه.. ومع الأشجار وكثير من الأحذية والسيقان وبراز الكلاب والأوراق. أرفع وجهي لا أدري لماذا وفجأة... أراها... شقراء قصيرة الشعر بنظارتين ضخمتين لقصر النظر تقف في وسط الطريق، وفيما يشبه الصاعقة أفهمها وأتعرف عليها... كان لها وجه خجول وتعبير خجول، وعينان منخفضتان. واليدان خلف الظهر... وطريقة الترنح حول ساق واحدة، والرأس منحنية كأنها مطوية تحت جناح... إنها امرأة خجول مثلي وربما أكثر مني.. وعلى استحياء أفكر...أفكر بأنني ربما أستطيع أن أقترب منها، ولكنني أخجل من هنا ومن ثم أغير طريقي لكي أتحاشاها... بيد أنني عندما مشيت غاض البصر. ها أنا ذا أرى أمامي.. أي أمام حذائي، أرى... حذاء وردي اللون.. لأنها هي الأخرى لكونها خجولاً قد غيرت طريقها حتى لا تلتقي بي.. وقد غيرته في عكس الاتجاه الذي كنت أمشي فيه أنا، ولما انحرفت أنا وانحرفت هي تقاربت المسافة بيننا إلى نحو ثلاثين سنتيمتراً.. وأرى حذاءها الوردي الذي يسمى حذاء الباليرينا - على ما أعتقد - وأرى.. قصبة ساقها النحيفة، وأرى... ظلها الجميل الفاتن النحيف، وأفهم أنني لو تجرأت على رفع عيني... ربما أستطيع أن أرى وجهها.. وجهها هي.. المرأة الأكثر خجلاً مني... وأننا قد نصبح أقرب ما يكون كل منا للآخر، والعينان في العينين.. خطوة ولكن... يمنعني الخجل من أدائها فنظل على هذه الحال.. بضع لحظات.. نصف ساعة.. ساعة.. ربما أكثر... يهبط الظلام فيتبخر ظلها. وأخشى أن يكون ظلي هو الآخر قد تبخر...

أنظر أنا بخجل إلى حذائها... وأعتقد أنها تنظر إلى حذائي، وسقطت على الأرض فيما بيننا ملعقة من الجيلاتي... تهم هي بأداء خطوة صغيرة إلى الجانب فيدور بخلدي أنها ربما سوف تمضي لحال سبيلها...



عادل السيوي - مصر

ولكنها تبقى هناك.. أفهم حينئذ أنها أكثر خجلاً من أن تستطيع أن تنصرف... ولكن مرت ربما ساعتان أو ثلاث ساعات، وأصبح المتنزّه على وشك الإغلاق، فقد حل الظلام، ولكن الضوء يكفي لكي أرفع بصري وأراها و... بعد وقت طويل ونحن ربما نتواجه... أصبحنا أليفين... لا، الألفة ربما كان فيها مبالغة.. لنقل أننا قد أصبحنا معارف على استحياء.. كان بإمكاننا أن نقول شيئاً من قبيل «لو سمحت دعني أمر» أو «آه.. الناس تلقي بملاعق الجيلاتي في الطريق بهذا الشكل بدلاً من أن ترميها في سلة المهملات»... أو قد أبالغ فأقول: «يعجبني حذاؤك.. فهل يعجبك حذائي؟ أنا عندي واحد وأربعون عاماً، وربما حضرت أقل من ذلك.. ليس في هذا انتقاد.. فجميع الأقدام لها حق التقدير وخاصة أقدام الخجولين».. ولكنني لا أفلح في رفع بصري، ليس لأنني خائف من خيبة الأمل لأنني كنت قد رأيت وجهها في تلك اللحظة قبل ساعات عديدة وهي فتاة جميلة خجول.. وذراعها.. جميل ذراعها... وردي. وفيها شيء من النمش وأنا واثق أنها.. لقد رأيت ذراعاً واحداً فقط، ولكن من المؤكد أن لديها ذراعان.. لأننا- الخجولين- مثلكم تماماً.. لدينا أعضاء كاملة.. قدمان وكاحلان وذراعان وقلب، وعندئذ أعلق أنفاسي.. وأنجح.. أرفع بصري... و... لن تصدقوا.. شيء غير متوقع، لا يخطر على الخيال... معجزة... شيء لم أتوقعه، شيء يغير حياتي كلها ويجعلني أفهم أن كل شيء حتى تلك اللحظة كان مجرد خواء متتابع ولحظات خاوية متصلة لا طائل من ورائها تسبق هذه اللحظة، بالمختصر أرفع وجهي وهي... ولكنني أشد خجلاً من أن أقول لكم ماذا حدث... اعذروني.. ليس هذه المرة... ربما المرة القادمة، أعدكم.. الويل.. أنا خجول.. سامحوني.. لديكم جميعاً أحذية جميلة جداً... وداعاً.

حَـرِّر ابنك من الـخجل

رضوى فرغلي

جلست أمامي يغمرها شعور بالخجل والارتباك، أكاد لا أسمع صوتها من فرط انخفاضه. تجيب عن أسئلتي وعيناها شبه مغمضتين، وتنظر إلى الأرض .. «مريم» التي لم تتجاوز عامها السابع، تجلس ملتصقة بأمها، وتبدو مثل عجوز تحمل على كتفيها هموم العالم!

طلبت منها أن تلعب بالأدوات الموجودة، وأن ترسم لي صورة لنفسها ولشخصين آخرين ترغب هي في رسمهما، انتقلت إلى الأم، أخبرتني ببعض التفاصيل: ابنتي تنزعج جداً حين يزورنا بعض الأقارب، وتغلق عليها باب غرفتها، خصوصاً إذا وَجّه أحد إليها سؤالاً بسيطاً، كنا في البداية نعاقبها ونتصور أن تصرفها «قلة أدب». لا تشارك في أي ألعاب جماعية مع أقرانها في العائلة أو في المدرسة. وأحياناً تتبول على نفسها في الصف من فرط خجلها من أن تطلب من المدرسة الذهاب إلى «التواليت». شعرت بخطورة المشكلة حين أجبرتها على الاشتراك في نشاط مدرسي تقدم من خلاله أغنية أمام زملائها، لكنها قبل أن تبدأ، ارتجف جسمها، وتصببت عرقاً، ولم تستطع أن تنطق بكلمة .. فقط بكّت بشدة!

«مريم» ليست حالة نادرة. معظم الدراسات النفسية تشير إلى أن حوالي (70٪) من الأطفال الخجولين في عمر (5 - 10 سنوات) هن من البنات، لأننا في المجتمعات العربية نشجع البنت على التصرف الهادىء، والصمت، والاتكالية، وعدم إبداء رأيها. كما أننا نصفها بـ «المؤدبة» كلما كانت غير مبادرة، ولا تنظر مباشرة في عيون الآخرين، ولا ترفع صوتها، وكل السلوكيات التي نعتقد أنها الأفضل للبنت.

كما أننا، كآباء ومدرسين، غالباً ما يجذب انتباهنا السلوك العدواني عند الطفل وسرعة انفعاله. بينما نميل تلقائياً إلى إهمال الطفل الخجول لأنه لا يزعج أحداً ولا يطلب شيئاً، وكأنه تشجيع ضمني وتحفيز للسلوك الهادئ أو الانزواء بعيداً عن الأنظار.

يعتبر الخجل shyness حالة انفعالية سلبية مصحوبة بالإحساس بالخوف والقلق والارتباك وعدم الارتياح، في حضور الآخرين. وهو من أكثر المشكلات النفسيّة شيوعاً، تقدَّر نسبته بحوالي 10 - 15٪ على مستوى العالم. ويصاب به الأطفال والمراهقون والكبار، ما يؤثّر في علاقة الشخص الخجول بعلاقاته الاجتماعيّة، وتتراوح أعراضه بين التوتر البسيط إلى مشاعر الرعب والهلع، وغالباً ما تكون نهايته الوحدة والانعزال عن المجتمع.

كيف أعرف أن ابني مصاب بالخجل؟

إذا دققنا النظر، يمكننا اكتشاف الطفل الخجول منذ الصغر:

1- يجد صعوبة في التواصل العاطفي مع الآخرين أو حتى السلام عليهم، وغالباً ما يختبئ الطفل وراء الأم، أو ينزوي بعيداً عند حضور غرباء.

2- يصمت كثيراً، ولا يشارك في الحديث.

3- لا يرغب في المشاركة في الألعاب أو الأنشطة الجماعيّة، ويفضّل أن يلعب بمفرده.

4- يتحسّس من أيّ سلوك أو كلمة، ويتجنّب كثرة الاختلاط بالزملاء والأقارب والجيران.

5- يخجل من أن يطلب من أستاذه مثلاً إعادة شرح الدرس، وربما يختلق الأعذار لتجنب الذهاب إلى المدرسة.

6- يصعب عليه تكوين علاقات إيجابية مع الأصدقاء والأقارب وكلّ من حوله.

7- يتجنب النظر في العيون، والتركيز في أي شيء عدا من يتحدث معه.

8- يشعر بالحرج والتلعثم أو عدم القدرة على التكلم في المناسبات الاجتماعية.

9- تحدث له مشكلات فيزيولوجية



Paul Gauguin - فرنسا

يصبح الخجل مشكلة حقيقية إذا عطّل حياة الطفل الاجتماعية أو الدراسية. كأن يرتبك ولا يستطيع التواصل مع المدرسين

مثل: زيادة سرعة النبض، آلام المعدة، العرق الزائد في اليدين والكفين، جفاف الفم والحلق، الارتجاف اللاإرادي، خفقان القلب، شحوب الوجه، ارتفاع ضغط الدم، قلة التركيز وتشتّت الأفكار.

10- يفكر في أشياء غير سارة، وتنتابه أفكار سلبية عن الذات في المواقف الاجتماعية.

11- يبتعد عن أي شخص يوجِّه له نقداً أو لوماً أو سؤالاً.

12- يتصف سلوكه غالباً بالجمود والحساسية المفرطة.

هل الخجل يؤدي بالضرورة إلى الاضطراب النفسي أو الفشل في الحياة؟ في كتابه «Is My Child ok?» يشير البروفيسور بول هنري المختص في اضطرابات الأطفال، إلى أن: «كوْن طفلك خجولاً، لا يعني ذلك أنه بالضرورة سيعاني مشاكل نفسية في مرحلة لاحقة من حياته. وأن معظم حالات الخجل في الأطفال لم تتطور إلى اضطراب القلق أو الاكتئاب. كما أن كثيراً من المراهقين المضطربين نفسياً، لم يكونوا خجولين في طفولتهم.».

يصبح الخجل مشكلة حقيقية إذا عطّل حياة الطفل الاجتماعية أو الدراسية. كأن يرتبك ولا يستطيع التواصل مع المدرسين أو الإجابة عن أسئلتهم، أو التفاعل مع الزملاء، أو الانقطاع عن الدراسة، ما يؤثر على أدائه وتحصيله التعليمي. أو يؤثر سلباً على تكوين علاقات متفاعلة وصداقات في محيطه العائلي أو خارجه.

وعلينا أن ننتبه كآباء أننا أحياناً نصف أولادنا بـ «الخجولين»، فقط لأنهم لا يطابقون شخصياتنا أو مزاجنا الاجتماعي. فإذا كان أحد الوالدين خجولاً جداً، فسوف يفكر أن خجل طفله أمر طبيعي. ولكن إذا كانت الأسرة منفتحة جداً على الآخرين، ولديها شبكة علاقات تفاعلية ومتواصلة، فإنها غالباً ترى الخجل مشكلة كبيرة.

وينوّه بول هنري إلى أن كثيراً من الأطفال يتخلون عن صفة الخجل ويتصرفون جيداً في الحياة والمدرسة، إذا تمت العناية بهم وبتقويم سلوكهم.

كيف أحرر طفلي من الخجل؟!

يقول فريدريك دوجلاس: «أن نزرع

بنور القوة في أطفالنا أسهل من أن نداوي رجالاً محطمين». ومن أهم بنور القوة، احترام شخصية ابني (أو ابنتي)، وتقدير خجله، وبكائه، وعدم قدرته على التواصل مع الآخرين، والحديث معه عن مشاعره ومخاوفه، وليس انتقاده أو تعنيفه لكونه خجولاً.

إشراك الطفل في مناقشة مشكلته يأتي بنتيجة إيجابية وفعالة أكثر من مجرد إملاء الأوامر عليه أو إلزامه بالتصرف عكس ما يشعر. فكما تقول الحكمة الصينية: «تخبرني أنسى، تريني أتنكر، تشركني أتعلّم». التربية السليمة لا تكون من الفائض من جهدنا ووقتنا كآباء، إنما تحتاج إلى ذكاء اجتماعي وعاطفي، تركيز في استجابات الطفل وكيفية تلقّيه لمشاعرنا وسلوكنا معه.

بعض الإرشادات التي قد تضيء الطريق للآباء والأمهات:

- هيئي طفلك للأنشطة والفعاليات الجديدة. فإذا كان سيذهب الأسبوع المقبل إلى حفلة عيد ميلاد مثلاً، أو مشاركة بنشاط مدرسي.

- ابدئي الحديث عن ذلك في وقت مبكر، ومن سيكون هناك، وما أهمية الموضوع له، وما عليه فعله حتى يكون بمظهر لائق وأداء جيد.

- حاولي عمل أنشطة خفيفة له أو رحلات قصيرة أو زيارات مع مجموعة صغيرة من الأصدقاء المقربين الذين لا يمانع في الوجود معهم، ذلك يشعره بقلق أقل عندما يضطر للوجود مع مجموعات كبيرة.

- في البداية، سيكون مناسباً أكثر إذا جعلت بعض الأنشطة في منزلك، لأن ذلك يخفف عليه عبء الوجود في بيئة غريبة.

- لا تبدئي معه أنشطة أو ألعاباً تنافسية مع زملائه أو أقاربه. لأنها تضيف عليه مهمة إثبات نفسه وعدم الرغبة في الخسارة، لكن إذا كان يفضلها، فعليك التركيز على زيادة ثقته بنفسه وتقديره لذاته، وأن اللعبة خسارة ومكسب، وأن عليه ألا يكون متوتراً بشكل زائد أو غاضباً من النتيجة.

- عدم الإفراط في الاهتمام بطفلك أو إحاطته بالرعاية الزائدة، لأنها قد تأتي بنتيجة عكسية.

لن ينسحب الطفل فجأة من شرنقة الخجل، ولكن الأمر سيأخذ وقتاً بقدر ما تتمكنين من خلق مناخ عاطفي آمن

- إذا كان الطفل صغير السن أو ما قبل المدرسة، يكون مفيداً إذا كنت جالسة في الحديقة مثلاً أو في مكان لتجمُّع الأطفال، أن تأخذي معك عدداً إضافياً من الألعاب، فيتشجع بعض الأطفال ويلعبون معه. ويتعلم هو المشاركة التلقائية مع تعزيز ذلك فيه.

- كوني حذرة. لن ينسحب الطفل فجأة من شرنقة الخجل إلى الحياة الطبيعية، ولكن الأمر سيأخذ وقتاً بقدر ما تتمكنين من خلق بيئة أسرية ملائمة ومناخ عاطفي آمن يساعده على ذلك.

- خطأ فادح أن تصفي ابنك دائماً بـ «الخجول» أمام العائلة وزملائه وأصدقائك. ربما تريدين أن تخففي عن نفسك الحرج لأنه لا يتفاعل كما ترغبين، لكن هذا التوصيف يزيد المشكلة تعقيداً. من الأفضل تشجيعه ومنحه فرصة لتصحيح موقفه ولو بعد فترة من الوقت.

- معظم الأطفال لديهم مواهب وقدرات. يمكنك أن تطلبي من طفلك أن يقوم برسم صورة، أو عزف مقطوعة موسيقية، أو كتابة جملة غيابياً، أو تلوين بعض الرسومات أمام الضيوف والغرباء بدلاً من الضغط عليه للتفاعل اللفظي معهم. بهذا تكونين قد حفظتِ له حقه في التعبير عن نفسه بطريقة محببة له، وفي الوقت نفسه احترمتِ خجله.

- لا تتحدثي نيابة عن طفلك في أي موقف يستدعي شرح انفعالاته أو الإجابة عن أسئلة. امنحيه الفرصة ليقدم نفسه ولو بكلمات قليلة، واكتفي بتشجيعه بطريقة غير لفظية كالابتسامة أو حركات الوجه أو إيماءات الجسد، ليشعر بكِ معه تحفزيه على التقدم.

- من المهم جداً التعرف على طبيعة الخجل عند طفلك: هل هو خجول في حال وجوده بين مجموعات؟ أم في مواجهة أشخاص جدد؟ أم في حال طلب منه أن يروي شيئاً؟ أم في كل مكان؟ هل يعاني صعوبات في تناول الطعام في الأماكن العامة؟ أم صعوبات في اللعب مع أقرانه؟ أم في إجراء مكالمات هاتفية؟ أم فقط عندما يتحتم عليه نشاط معين في المدرسة؟ معرفة طبيعة الخجل سوف تساعدك على التركيز على مهارات محددة يحتاجها طفلك حسب نوع الخجل.

- لابد من التأكد أن ابنك لا يعاني اضطرابات أو أمراضاً أخرى لها علاقة بالتواصل والنمو الاجتماعي مثل الذاتوية Autism مثلاً.

- اعلمي أن حوالي 25٪ من الأطفال لديهم الوالدان أو أحدهما يتصف بالخجل، أو يتعاملان بسلبية مع الآخرين. لذلك عليكِ أن تتوقفي عن بعض السلوكيات، خصوصاً أمام أطفالك، مثل: عبور الشارع مثلاً لتجنب لقاء زميلة أو فرد من العائلة، انتقاد الناس في الأماكن العامة، توبيخ نفسك لأنكِ فشلت في شيء ما.

- أولادنا يتعلمون بأسلوب النمنجة Modeling أكثر من التوجيه المباشر. لذلك احرصي على التصرفات الإيجابية أمامه، مثلاً: افتحي الباب لأشخاص آخرين يتواجدون معك في المجمعات التجارية أو المطاعم، اسألي شخصاً ما عن شيء تودين الاستفسار عنه، بادري بمساعدة إنسان للوصول إلى مكان أو معرفة معلومة، تحدثي عن مشاعرك الإيجابية تجاه هذه السلوكيات أمام أطفال. كلها أشياء تبدو بسيطة لكن من شأنها تعزيز التواصل الاجتماعي وتحسين المهارات الاجتماعية لدى أطفالنا.

- إذا كنت تعتقدين أن طفلك لديه خجل شديد، أو يعاني الرهاب الاجتماعي، ولم يستجب للاقتراحات السابقة بعد إعطائه وقتاً كافياً ومساندته عاطفياً، من الأفضل مراجعة معالج نفسي لمتابعة العلاج السلوكي المعرفي.



إيزابيلا كاميرا

تخاصم الموضة

إذا كان لا يزال هناك محرمات في المجتمع الغربي الحديث الذي يتسامح في كل شيء ويسمح به، فإنما هو الخجل. أن تكون خجولاً اليوم فأنت تعتبر من المرضى، بعد أن أصبح الخجل شيئاً يتحتم الشفاء منه بأقصى سرعة ممكنة، لأن كل جانب من جوانب الحياة اليومية أصبح تحت سيطرة الطب، والتشخيص، ومن ثم العلاج، ربما بفضل قرص دواء إعجازي.

المشكلة هي أنه في كثير من الأحيان لا توجد حقاً «مشكلة»، فالخجل هو ببساطة أسلوب حياة، مظهر من مظاهر الطابع الفردي، ولكنه يوصم بقسوة في الحياة اليومية التي تحكم على أي اختلاف وعلى كل اختلاف بأنه قيد من القيود.

يكفي أن تجري بحثاً بسيطاً على محرك البحث جوجل: اكتب كلمة خجل بأي لغة (باللغة الإنجليزية أوالإيطالية أوالفرنسية أوالعربية) سوف تتعلق معظم النتائج بسبل محاربته والتغلب عليه، وتبدأ بالمواقع التهويلية التي تتحدث معظمها عن الرهاب الاجتماعي، إلى مواقع أخرى، أكثر براجماتية، تنشر إعلانات عن «عيادة الخجل».

في الواقع، وفي مجتمع يقوم على المظهرية، يصبح الخجل بالتأكيد غير عصري ولا يساير الموضة. لا تفعل برامجنا التليفزيونية سوى أنها تدعو الجميع، وليس فقط أولئك الذين يعيشون في عالم الاستعراض والشهرة، ولكن أي شخص يريد أن يتمتع بما يسمى «ربع ساعة من الشهرة»، لأن يعرض أمام الملايين من المشاهدين الجوانب الأكثر حميمية من حياته الخاصة، فيما يشبه الاحتفاء المتواصل بالذات، في تكريس لشعار هاجسي مكرر هو «أنا نفسي».

في المجتمع الغربي الآن أصبح الشعور بالحياء والخجل مما ينتمي إلى الماضي، بينما يطرح كل الناس كل شيء على الملأ، حتى أكثر الأمور تفاهة وأقلها نفعاً. وإذا كان هذا أكثر وضوحاً فيما يتعلق بنفايات التليفزيون غير المرغوب فيها، فينبغي عدم إغفال ما يحدث على شبكات التواصل الاجتماعي لنصف سكان العالم، حيث الرغبة العارمة في التواصل تسقط كل الحدود بين العام والخاص، وحيث يشعر الجميع بالحاجة إلى التوصيل الجماعي لأفكارهم وعاداتهم ومثالبهم وفضائلهم، لمجرد أن يشعروا بأنهم أبطال المشهد الخاص بعالمهم (الافتراضي وغير الافتراضي) أو ببساطة حتى لا يشعروا بالوحدة. بينما الشعور بالوحدة- كما كتب الفيلسوف الأميركي والدو إمرسون، الأب المعنوي لقوانين الخصوصية الحديثة- إنما هو مصدر من مصادر الحرية، إذا تمّ تمّ اختياره ولم يتمّ فرضه. الخجول، كما نعلم، من الصعب عليه التفاعل مع الآخرين، ولكنه بالتأكيد لديه مشاكل أقل عند التعامل مع الشعور بالوحدة. وفي وحدته هذه يستطيع أن يطور إبداعاته.

وغالباً ما لا يعتبر، في الواقع، سبباً من أسباب الخجل الشعور بالحياء، والرغبة في الخصوصية، لكنه قد ينطوي على عمق الفكر والجدية ورباطة الجأش التي ينبغي تشجيعها بدلاً من محاربتها.

وعلاوة على ذلك، ليس من قبيل الصدفة أن العديد من عباقرة الأدب، والعلوم، والموسيقى في الماضي كانوا من الخجولين، بل الخجولين جداً، ولكنهم مع ذلك نجحوا في الحديث إلى العالم بدون حواجز ولا وسائط، وإنما اعتماداً فقط على فنهم وعلى كفاءاتهم.

أما اليوم، لا سيما في الغرب المحموم بالحركة، والذي تغلب عليه شهوة الظهور والنجاح، فيبدو أن هذا الأمر أصبح أكثر صعوبة. وفي المقابل، تبدو المجتمعات الشرقية أكثر حرصاً على التمسك بالخصوصية، ويمكنك أن تراها من الوهلة الأولى من مظهر الملابس الأكثر بساطة، وكذلك فضيلة الحياء والتمسك بالأخلاقيات التي يبدو أن الغرب قد نسيها.

ولكن على الرغم من ذلك، هناك أيضاً بعض الاستثناءات الإيجابية لدينا، فنحن قد اعتدنا أن نعرف كل شيء عن شخص المغني، الممثل، لاعب كرة القدم، السياسي، ولهذا قد يبدو سابحاً ضد التيار أي مغنٍ لا يكثر من الأحاديث الصحافية، أو يريد أن يتحدث بموسيقاه فقط وليس بالكلمات.

ذهبت مؤخراً إلى حفل لموسيقي إيطالي شاب كنت أعرفه فقط بالسمعة، ولكنني لم أكن قد حضرت له حفلاً. وقد تأثرت بشدة بهذه الشخصية إذ أدهشني بكونه غير قادر على التحدث على الإطلاق بسبب خجله وإنطوائه على نفسه. كان يرد على أسئلة المذيعين أو الصحافيين بكلمات مقتضبة، وبصعوبة، وظهر إحساسه بالحرج واضحاً حتى أمام الجمهور الذي التفّحوله بدافع الفضول. لم يكن ينظر إلى الصالة أبداً، حتى لا يهاجمه الخوف والكرب، بل يبقي عينيه مغمضتين، ويركز في عالمه الداخلي، وما إن يجلس على البيانو حتى ينسى الخجل، وينطلق في العزف مبتسماً راضياً، وينجح، بفضل مزيج من موسيقى الجاز والبوب، في التواصل مع الجمهور مانحاً إياه موسيقى وطاقة نقية.

ولكن أروع شيء أن هذه الشخصية قد حققت نجاحاً كبيراً، على مستوى النقاد وعلى مستوى الجمهور. فهل يعني هذا أنه في هذا المجتمع العدواني بهذه الدرجة لا يزال هناك مكان لخجول؟ من المؤكد أن الصور النمطية الشائعة، المبتذلة، لا تنطبق بالضرورة مع أي شخص، وفي أي مكان في العالم.

الخجل المكسور

فارس خضر

ولولا خلاني خجلان
لولا خلاني خجلانِ
وطول حياتي متْعكرّ
على الدنيا كاَس دايرّ
الموت اللي خَاد الخلان
الموت اللي خَاد الخلان

ليس في الموت ما يخجل، ما لم تكن الحياة نفسها كتلةً من الشراهة، ففي الموت يسكن الألم وحده، فيما يحرس الفقد أبواب التعاسة، تعاسة أن تعلم يقيناً النهاية المحتومة، مما يفتح الشهية البشرية على الاستهلاك المكثف للملذات والمتع، ولهذا توضع القوانين، وتُسَيِّج الأعراف، وتتحدد القواعد، وتتوارث بصرامة منظومة المحرمات..

وكلما تعاظمت قوى التحريم ازدادت مساحات الانسحاب والقهر في المجتمع، إنها منظومة المداراة والستر والتغطية، تكبت رغبات أفرادها عمداً، وتقتل نزعاتهم بلا رحمة لأن ثمة يقيناً بأن هذه النزعات تتناقض ومفاهيمها الأخلاقية، بل وتخرج بما لا يتحمله سقف حرياتها الواطئ عن قواعد التحريم المجتمعية السائدة.. لهذا لا يقدر على الفضح إلا الاستثنائيون، القادرون على هتك ستائر الحجل، ذوو الوجوه المكشوفة والقلوب الحرة.. أبناء الجماعة الشعبية الزاعقون برغباتهم في كل مناسبة، المتحللون من التأنُّق والزيف، الذين لا يخجلون فيقولون للأعور: أنت أعمى.!

أما الخجل فهو الابن البار للمجتمعات المغلقة، بحيث تنكمش الذات حول نفسها وتخاف كسر التقاليد فتغمرها هذه الحالة الانفعالية المفرطة في التحرجِ والتوتُّر والقلق..وغالباً ما تظهر أعراض الخجل في الصمت أو الخوف أوالانسحاب الداخلي تجنُّباً لمواجهة المواقف الاجتماعية .. ويكون احمرار الوجه خجلاً هي الإشارة الحاسمة لكي ينتبه الآخرون إلى أهمية التوقُّف عند حدودها.

وليس أقسى في المجتمعات المغلقة من أسيجة العادات والأعراف والموروثات، التي تتغذى من رافدها الدفين في العقلية الشعبية والذي نطلق عليه اسم «المعتقدات»، وكلما قلَّتْ مدنية هذا المجتمع أمعن في قسوته، وغالى في قيوده وتابوهاته، حتى ليصير مجرد الخروج الهيِّن عليها جرماً، ربما كان عقابه طرد المجترئ خارج الجماعة..

فالمتطهرون يستيقظون كل يوم بشعور المذنب المرتكب لخطيئة لا يعرف كنهها، إنهم يخشون مجابهة فتنة الحياة. بينما أبناء الجماعة الشعبية يحتفلون بهذه الحياة وبهجتها، ولهذا يكره المتعصبون كل ما يمتّ للمأثور الشعبي بصلة، فيحقِّرون ممارسيه ويُتَفِّهون حكاياته وأغانيه، ويمنعون عاداته المتوارثة بالقوة لو لزم الأمر..

فالإبداع الشعبي وجهه مكشوف يجهر بالنزعات والرغبات المكبوتة، ويضرب عرض الحائط بالخجل البرجوازي المقيت، مما يسبب حرجاً للقوانين المجتمعية الصارمة..

ولهذا ينكسر الخجل بضراوة في مناسبتين من ثلاث تتألف منها دورة الحياة، وذلك عند الموت وعند الزواج.. فشعور الإنسان بالعجز حيال لحظة الموت يدفع العقلية الشعبية لأن تبتكر عدداً وافراً من المعتقدات والطقوس التي تجيء كاعتراض حماسي ضد فكرة الموت أصلاً، وتحمل في طياتها رسائل رمزية مفادها أن الموت ليس النهاية المحتومة للإنسان، وإنما هو مجرد انتقال لحياة جديدة.

أما المناسبات الاحتفالية فهي المسرح المفتوح للمجاهرة بالرغبات المكبوتة والإفصاح عن الأشواق والآمال دون خوف من التعرُّض للوم الجماعة، تماماً مثلما كان يحدث في أغنيات الولائم الفرعونية، خاصة أغنية الشراب التي «تنصح الإنسان بأن يتمتع بالحياة على قدر ما يستطيع».

وفي الإبداعات الشعبية لا نعدم مئات النماذج المغالية في الغزل الفاضح مردِّدة أسماء المواضع الجنسية صراحة، حتى وإن هَذَّبها بعض المتأدبين، ستجد في السياق ما يدل على الكلمة المبدولة.. كذلك الأمر في النصوص الشعبية الساخرة من نصوص الموت «الندب والتعديد»:

«وأنا طالعة والباب خدّ راس
وأنا داخلة الباب خدّ راس
بعد اليوم حرَّم حلك يا...

•••

يا للي مت وأنا زي البرباحة
ويا... ما ح تعيش في راحة

•••


إبراهيم بوسعد - البحرين

تحت الشجرة وقَعَدتْ وتنبح حس
يا حزن حزنك الليله يا...
بعد الليلة ما ح يقول ح أتونس

•••

«أنا طلعت فوق جبل عالي
لقيت حجر مبروم
فكرني بـ ... المرحوم
وكل ما أشوف الديك
أفتكر... المرحوم»

ويبدو أن السر وراء إنتاج هذه النصوص الساخرة هو أنها تجيء كأحد آليات مواجهة الموت بنقيضه أو بضده، فحسب نظرية التحليل النفسي لفرويد، يقف «الموت أو «غريزة التدمير» في مقابل أيروس أي غريزة الحب أو الغريزة الجنسية»، ولا يبتعد هذا التفسير كثيراً عما ذهب إليه «ألكسندر كراب» من الربط بين هذه النصوص الساخرة أو الفاحشة على حد تعبيره القيمي والمصاحبة للأغاني في مناسبات الجنازة، وبين «الممارسات والأغاني التي تؤدّى في مواسم البذار.»، فالهدف منهما هو الإسهام في زيادة خصوبة النباتات، وازدياد محصولها، وقد يراد بها كذلك وفق منهب الحيوية زيادة خصوبة الإنسان، وذلك لأن الموت، بطبيعته الغامضة، يهدد الكائن الإنساني بالفناء، مما يدفعه إلى مجابهته بممارسة الفعل النقيض «الممارسة الجنسية».

ومن النماذج غير الجارحة أن نجد المبدع الشعبي في محافظة أسيوط يداعب معشوقته بقوله: «يازارعة الورد على دكة سراويلك»، وفي الواحات الداخلة يصف سرير العرس ليلة الدخلة: «لف السرير بيا.. لف السرير بيا.. أوضة بحداشر باب يابوي.. لف السرير بيا»، وفي الفيوم: «صدر الحليوة طرح .. والطرح براني» وفي موضع آخر: «جابوا المكاوي وكووني أنا والبنت .. والبنت قرّت.. وأنا بين النهود ما بنت».

هكذا يهتك الفن الشعبي أستار الخجل بل ويمزقها تماماً، ولا تبعد الحكايات الشعبية عن المعنى نفسه، فهي، وإن كانت معنية أكثر بترسيخ منظومة المعتقدات والقيم الموروثة لدى الأجيال الجديدة، إلا أنها تتجاوز حدود التابوهات، خاصة في الحكايات المرحة وحكايات المقالب والحيل.. بل إنها تفضح المسكوت عنه في كثير من المجتمعات المغلقة.. كأن نجد حكاية شعبية منتشرة في مختلف الأقاليم المصرية تتصدى بقسوة لزنا المحارم.. هذه القضية المخجلة والجارحة لدرجة تجعل ضحاياها أحرص على مداراتها من غيرهم.. غير أن هذه الحكاية تحكي عن بنت صغيرة أراد أبوها معاشرتها، فاختبأت منه أعلى نخلة.. وكلما أرادت النزول قالت:

يا نخلة اقصري

حتى تبقى زي صابعي الخنصري

فتقصر النخلة لتنزل عنها البنت الهاربة الفزعة. وإن أرادت الاختباء اعتلتها مرة ثانية فتكبر النخلة في التو واللحظة.. ويكون عقاب الأب في نهاية الحكاية الموت حرقاً..!

هكذا يعري المأثور الشعبي قشرة الخجل ليواجه الخطر، ويصلح الحياة دون جهامة وادعاء بامتلاك الحقيقة، فيما ينظر محدودو الخيال، المتطهرون المغمورون بالخجل خشية ارتكاب الأخطاء والتعرض لتأنيب المجتمع، ينظر هؤلاء للرحلة الحياتية بوصفها بروفة أولى لعرض مسرحي سيحضرونه فيما بعد، ولا يعرفون أن شاعراً مصرياً اسمه مجدي الجابري مات في ريعان شبابه كتب ديواناً بعنوان «الحياة مش بروفة» .. أما البشريون الطلقاء الأحرار فبوسعهم امتلاك اليقين بقوة الحلم لا أكثر، وإكمال رقصة الحياة لا كطيور ذبيحة، ولكن بنشوة من يعرف السعادة وسر الخلود أيضاً..

هل يختلف الذكر عن الأنثى؟

يتورَّد الوجه لأن الآخر ينظر

راؤول إيرناندث جاريدو

ترجمة : مروة رزق

الخجل والحياء شعوران نحاول أن نبعدهما عن أنفسنا قدر الإمكان. حتى إننا ننفر من ذكرى اللحظات التي هاجمتنا فيها هذه المشاعر. إن فررنا من الخجل، فإننا نصل إلى إنكار وجود الحياء أصلاً، إلى حد عدم الرغبة في الاعتراف أننا شعرنا به في أي لحظة. نحاول إبطال مفعوله، ونستخدم كافة الوسائل لنؤكد لأنفسنا بأنه لن يعاود الظهور نتيجة أي ظرف كان. لكننا نعي في قرارة أنفسنا أنه في اللحظات غير المتوقعة وغير الملائمة سوف يكسو الحياء وجوهنا بدون أن نفلح في إخفائه وأن الخجل، كالشيطان الذي لا يرحم، سوف يسيطر علينا.

يرتبط هذان الشعوران، كأي شعور آخر، بالاستجابة الفردية، وهي استجابة جسدية ولا إرادية نوعاً ما -تصل إلى درجة الانزعاج الجسدي والغثيان- وتتأسس بالتوافق مع نظام القيم الأخلاقية والثقافية المشتركة للجماعة الاجتماعية التي ينتمي إليها الفرد وللتقدير الذي يكنه الفرد لهذه القيم. ولكن اليوم تمر القيم بأزمة، فلا مكان لشعورَي الخجل والحياء سواء في عاداتنا الاجتماعية أو في حيواتنا. في زمن آخر كان «الموت في سبيل الحياء»، على سبيل المثال، عملاً «شريفاً» ويصل إلى كونه عملاً «بطولياً». في حين يعتبر اليوم من الأمراض أو أمراً سخيفاً. فالقرن العشرون -مع إصراره على كشف أي سر، وعلى إبعاد أي قاعدة أو قانون إلى أقصى مدى من أجل توسيع رقعة ما هو مسموح- بذل قصارى جهده أيضاً من أجل تخفيف الانزعاج الذي يسببه لنا الخجل وإلى دفن الشعور بالحياء الذي لا مفر منه، للأبد.

لم يحالف الحياء الحظ حيث لم يعد يتم تقديره على أنه صفة مثالية، ولم يتم قمعه على أنه صفة مضرّة، حيث كل ما يفعله هو التنبيه إلى شيء كان موجوداً في وقت ماض غير معلوم، نعلم الآن أن هذا الماضي لن يعود يوماً. إلى جانب عدم وجود أي حميمية لهذه الأيام فلم يعد هناك ما يدعم الشعور بالحياء حيث إن كل ما يرتبط به (الشرف، والعفة، والمقدس) هي مفاهيم في أزمة حتى إنها تلاشت في العدم.

بمجرد أن تم عزل الحياء عن هذه المساحة المقدسة لكل ما هو حميم. وهي المساحة التي تم إنكارها بعد اكتشاف زيفها ومع رفض قيمة الفضيلة، أصبح الحياء مزعجاً، وينبغي نبذه مثل هذه الأخيرة، حيث «يعوق» الوصول إلى الحقيقة. الحقيقة الأخيرة والتي في حد ذاتها تبدو سراباً.

«مع الوقت، اكتسبنا حياءً يعوقنا من الوصول بعيداً في الأمور» - جاك لاكان، الأنا في نظرية فرويد.

هكذا هي طبيعة الحياء، فلذا مع التدقيق العلمي والشك الهائل، رُفِض واضطُهد، لأنه عقبة في طريق الوصول إلى الحقيقة، حيث يمنع في نهاية الأمر كشف أن السر الأخير لا يسكنه سوى العدم.

في النظام النفسي الذي أسسه فرويد، تقف أمام الغريزة في طريقها نحو التعبير الحر عن نفسها مجموعة من العوائق. أحد هذه المقاومات هو الحياء الذي يمثل «قوة قامعة» إلى جانب قوة «الأخلاق» و«الاشمئزاز». في تطور الفرد لدى فرويد يضع فرويد الشعور بالحياء (وهو شعور يجده متحداً للغاية مع الخجل) في مرحلة لاحقة عن التي يظهر بها القرف أو الاشمئزاز (اللذان لا يتعديان كونهما ردَّيْ فعل بدنيين ولا إراديين) وفي مرحلة سابقة لمرحلة أخرى تتكور فيها داخل الفرد أخلاقيات تبرر له كل واحد من أفعاله بصورة مسؤولة وبوعي أكبر.

وفي نظريته عن تطور الأخلاق وفي تعاطيه لنظرية ثنائية الحركة

والتي بدأت فيها الأعضاء التناسلية تتعرض لنظرات الآخرين. حدث كردّ فعل أولي في مواجهة التعرض للنظر إلى هذه الأجزاء التناسلية، القرف، المرتبط بالقمع تجاه الرائحة الكريهة المتعلقة بالفضلات. ثم يظهر الخجل فيما بعد، مرتبطاً بالتعرض لنظرات الآخرين تجاه عرينا الخاص، أي، تجاه أعضائنا التناسلية. وهنا يذكرنا بجزء خاص وأساس في الثقافة اليهودية والمسيحية، والذي أسس، للمرة الأولى، ليس فعل الرؤية (الذي تشكل بصورة خاطئة على أنه فعل تقييمي «رأي الرب أنه كان طيباً» وإنما فعل أن تكون منظوراً، أن تكون هدفاً لنظرة الآخر (في هذه الحالة، الرب).

«فنادى الرب الآلة آدم وقال له: «أين أنت؟»

فقال «سمعت صوتك في الجنة فخشيت، لأني عريان فاختبأت»

أما شيلر في «عن الحياء والشعور بالخجل» فيُعرف الخجل على أنه خاص بالبشر حيث يستجيب لطبيعة الإنسان الثنائية (المزدوجة)، بين الحيواني والنفسي. كجسد، لدى الإنسان ما يخجل منه. وكنفسي، يمكن الإنسان أن يخجل أيضاً.

يرتبط الخجل بالحياء، حتى إن كثيراً من المفكرين، ومن بينهم فرويد وشيلر، يتعاطون أياً من المفردتين بدون تفرقة. ولكن من المفيد تمييز أحد الشعورين عن الآخر. يشير شيلر إلى احتمالية وجود نوع معين من الخجل بدون حياء. وهنا يمكن اعتبار الخجل «موضوعياً». خجل يخضع إلى قاعدة اجتماعية، خارجية، مفروضة، وفي نهاية الأمر محايدة وذات صلة بالمكان والزمان- خجل ينتهي إلى أن يكون زائفاً ومخادعاً وتعبيره النهائي «متكلف». وهنا لا علاقة له بالحياء، ففي الحياء الحقيقي، بخلاف التنوع الذي يقدمه بالنسبة لتعبيراته المختلفة، وفقاً للتنوع الثقافي، ينبغي التعامل معه على أنه شعور شخصي وذاتي. يظهر الخجل بسبب الآخر الذي يسببه بنظرته. في حين إن الحياء يرتبط أكثر بالفرد نفسه الذي يشعر به.

للتفسير، نحس بالخجل في اللحظة التي نشعر بها أننا موضع النظر في اللحظة التي نتحول فيها إلى هدف نظرة الآخر. هو في بادىء الأمر خجل من تعرضنا للرؤية عراة. يعني أنه إذا كان هناك فاصل بين الأنا والآخر فإن الخجل يفترض أنه قد تم تجاوز هذا الفاصل.

بالنسبة لجان بول سارتر في نظريته عن «الآخر» يتحول الآخر إلى هدف، وهنا الآخر بدوره ينظر تجاهي ويجعلني هدفاً. ولكني هدف يتحدد معه «انهيار داخلي للكون»، نزيف داخلي للشعور، حيث أن ما لا يمكن أن تشعر به الأنا- هو هنا- الاعتراف لنفسها أنها أضحت هدفاً. ينتهي الأمر بإرغام الهدف بالاعتراف لنفسه بأنه هدف بالنسبة للآخر، والذي يصبح بدوره موضع نظر وهدف- ليتحول مع ذلك ليكون الآخر الذي ينظر نحوي ويحولني إلى هدف لنظرته.

إذن نظرة الآخر قادرة على الحكم وهنا يستفز أو يسبب الخجل، فيما يتعلق بأن ثمة شخصاً يرمقني وأنا مع شعوري بالنظر نحوي أحس بالنقص. وهنا يعترف الهدف بسقوطه، فيما يتعلق بأن ثمة آخر ينظر إليه، بصوره كهدف، يعني أن هناك أحداً يمكنه أن يحكم عليه.

«الخجل شعور بالسقوط الأصلي، ليس بسبب ارتكاب الفرد أي نقص أو خطأ. وإنما، ببساطة، لأني ساقط في العالم، في وسط الأشياء، وأني في حاجة لوساطة طرف آخر لأكون ما أنا عليه». جان بول سارتر: الوجود والعدم

وفي نهاية الأمر تنتهي هذه النظرة، حيث ليس ثمة احتمال لأي وساطة (حيث تم التصريح بعدم وجود إله هنا)، بتدمير قطبيها، الأنا في مواجهة الأخر الذي لم يعد من الممكن خلق مسافة معه.



سلمان المالك - قطر

التورُّد والخجل

إن الحياء ليس شعوراً وحسب وإنما يملك تعبيراً

فيزيولوجياً هو الاحمرار. إن كانت الغريزة تعبر عن نفسها بنيناً أثناء الاستثارة، في تراكم الدم في الشعيرات الدموية في الأعضاء التناسلية، ففي الحياء يتجمع الدم في الوجه، في الخدين، أسفل العينين. يتبدى الحياء بسبب شيء من الاستثارة (لكنها خارج عن العلاقة الجنسية)، يعبر عن لحظة شهدت استمتاعاً، وأن المتعة كانت موجودة ولكنها لم تعد هناك، ورغم ذلك فقد أثرت في الفرد. يؤثر فيه لأنه يخرج إلى النور أكثر ما هو شخصي منه: يمنحه الحياء وجهاً أو بالأحرى يكشف عما هو تحت هذا الوجه. فالحياء هو برهان فيزيولوجي (ولكنه برهان تشكل ليس بسبب الغريزة وإنما بسبب رواسب التعليم والثقافة كميثاق أخلاقي لجماعة اجتماعية)، برهان يتحدث به الجسد. ولذا، فربما، يكون من الصعب السيطرة عليه من خلال الإرادة. هنا لا يمكن للمتعرض له أن يكذب: يبلور ما هي شخصيته ويبرز أكثر النواقص التي يشعر بها.

مكان الحياء و«الآخر»

يبرز لاكان في «كانط مع ساد» الخجل على أنه يكتسب بعض ملامحه من الشخص الذي شعر به كما يكتسب ملامح أخرى من جانب الآخر. بصورة قد تكون سلبية فإن «وقاحة فرد تمثل انتهاكاً لحياء فرد آخر».

إن الخجل يمثل بعداً لا يتشكل فيه «الفاعل»، لكنه يتبدى مع ذلك، وفي الخجل فإن الفاعل معروف ومتقبل من الآخر. مثل الخجل فإن الحياء يتبدى حين يكون هناك «آخر»، وبالتحديد إن الحياء يشغل الحيز الذي ربما كان سيشغله الخجل، إن كان المتعرض للخجل يدرك أن ثمة نظرة يمكن أن تستخدم في الحكم عليه، فإن المتعرض للحياء يعترف بنقصه، ويعلق بنظرته خارج هذا الحيز الذي يتشكل فيه نقصه حتى ينجح أن يقصي نظرة الشاخص إليه بعيداً.

بهذا المعنى يفترض الحياء أن ثمة تفاهماً متبادلاً بين الذي ينظر والذي يشعر بأنه موضع للنظر، معاهدة

> الحياء برهان فيزيولوجي تشكَّلَ بسبب رواسب التعليم والثقافة كميثاق أخلاقي، برهان يتحدث به الجسد.

واتفاقاً صامتاً. لا تُنكر النظرة وإنما يتم توجيهها نحو مكان مختلف عن الـ«هنا»، مع علمه بأن «هنا» موجود هناك. وأنه لا ينبغي الحديث عن الـ «هنا»، خاصة لأنه موجود.

الحياء: الرجل والمرأة

يُعرِّف فرويد الحياء على أنه مقاومة للدخول في لعبة استعراضية: مقاومة أن تتجلى عارياً، مقاومة أن تكون ظاهراً. ولكن تواجه هذا التعريف مشكلة: هل الحياء شعور أنثوي أم ذكوري؟

في حين يميز نيتشه بين حياء ذكوري وآخر أنثوي ويبرز تفضيلاً نحو الأول بالنسبة للثاني، حيث يرى أن «الحياء في الرجل يتجه نحو ما هو نفسي، في حين أن الحياء لدى المرأة يتجه إلى كل ما هو جسدي».

أما دريدا، ذاكراً نيتشه، فيرفض الحياء الأنثوي، ويؤكد استحالة الوصول إلى هذا الحياء المفترض في حقيقته، الذي يوجد دوماً مشروطاً. حياء يرتبط بالغطاء عند المرأة، هذا الغطاء الذي تستخدمه المرأة كخداع وفخّ للإغراء.

«إن كانت المرأة حقيقية، تعلم أن ليس هناك حقيقة، أن لا مكان للحقيقة وأننا لا نملك الحقيقة. هذه المرأة التي لا تؤمن بهذا فإنها ، في الحقيقة، وبما هي عليه، مما تؤمن به أنها عليه، ليس والذي مع ذلك ليس هو». جاك دريدا: أساليب نيتشه.

ويؤكد شيلر أنه يوجد في المرأة وفي الرجل شعور بالحياء الروحي والحياء والحسي، على الرغم من أنه يعبر عن نفسه بصورة مختلفة، حيث إن المرأة- تبعاً لشيلر- يتكون لديها مفهوم أكثر تفهماً نتيجة خبراتها الجسدية.

لدى النساء يعبر جسد المرأة عن نفسه على أنه موضع السقوط، الذي تتبدى معه فظاظة كل ما هو واقعي. ويشير الحياء هكذا إلى غطاء هذا المكان الحميم حيث يتشكل الموضوع، مكان حميم حيث يعيش هذا الوعي بالنقص والذي بسببه (من فوق غطائه) يحاول المفعول أن يدافع عن كبريائه. فيما يخص الكبرياء بخصوص هذا النقص ، كبرياء التفرد، قد يمتد الحياء إلى ما هو أبعد من هذا التقدير المبدئي، المرتبط بالجسد والمرهون بالتعفف. يمكن أن يمتد كرعاية قصوى، كوقاية، كاحترام يؤكد على أنه لا يمكن الذهاب بعيداً عن نقطة معينة والتي نبدأ نشعر عنها بفراغ العدم وتدمير كل قيمة، أو أي احتمال لمعنى.





أمجد ناصر

«زينب» المخجلة!

هنا ليس خجلاً شخصياً، فالرجل الذي وقع تحت طائلة «الخجل» كان محامياً وخطيباً وقائداً سياسياً، فلا مجال لـ«الخجل» مع شخصية لها هذه الصفات وغيرها مما لم نذكر.
«الخجل»، هنا، إن جاز التعبير، اجتماعي. فهناك صورة له لا يرغب في أن «تضار» بما يمكن اعتباره من باب الهذر والتسلية. وكي لا يبدو أنني في صدد تأليف أحجية أسارع إلى القول إن الرجل المقصود هو محمد حسين هيكل. والعمل «المخجول» منه روايته «زينب».

•••

دعونا نتذكر أن كتابة أعمال سردية قصصية لم يكن أمراً مألوفاً، عربياً، في مستهل القرن العشرين رغم وجود بعض الأعمال «الروائية» التي نشرت، على نحو متفرق ومتقطع، بين بيروت والقاهرة بدءاً من الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، فضلاً عن ترجمة بضع روايات من القصص العالمي نشرت متسلسلة في المجلات أو طبعت في كتب في المدينتين المذكورتين. لست، هنا، في معرض التأريخ للرواية العربية الذي خيض فيه كثيراً ووزّع الخائضون فيه تيجان الريادة على هذا البلد العربي أو ذاك، هذه الرواية أو تلك، وإنما أنا في صدد القول إن الكتابة الروائية العربية لم تكن أمراً مسلّماً فيه أدبياً واجتماعياً. وذلك تمهيداً لما سيأتي لاحقاً.
لم يكن هيكل في صدد أن يشق طريقاً غير معبّدة في الرواية العربية رغم إشارته إلى وعيه بريادة هذا العمل في المقدمة، ولكن في إطار «الأدب المصري»، إذ إن تعبير «الأدب العربي» لم يكن قد ظهر بعد، فضلاً عما نسب إلى هيكل من «نزعة فرعونية» تجعله منغلقاً على مداره «المصري» فيما هو منفتح، بل مولع، في الوقت نفسه، بالغرب.
فهو يقول في طبعة متأخرة من «زينب» (الطبعة الثالثة) إنه كان فخوراً بعمله هذا ومعتقداً أنه «فتح» به في «الأدب المصري» فتحاً جديداً. هنا رأيٌ، بحسب ظني، لاحقٌ على وضع العمل، فعندما نشره هيكل للمرة الأولى عام 1914 لم يسمّه «رواية» بل وضع تحت اسم «زينب» عنواناً فرعياً هو التالي: مناظر وأخلاق ريفية!
فالرجل كان، تحت وطأة حنينه إلى بلاده، في صدد كتابة مشاهد وصور من الريف المصري والتنويه بأخلاق «الفلاحين» الذين كانت تنظر إليهم النخبة المصرية «المتغربة» باعتبارهم فئة أدنى اجتماعياً، لذلك مهر غلاف الرواية، باسم مستعار ذي دلالة لها علاقة: بقلم «مصري فلاح»، وليس: بقلم فلاح مصري، الأصوب لغوياً.
لكن العمل نفسه، منذ اللحظة التي تتمطّى فيها «زينب» في فراشها بين أختها وأخيها وحتى اللحظة التي تطلب فيها من أمها أن تأتيها بمنديل «محلاوي» (منديل حبيبها إبراهيم) وتوصي أن يدفن معها، هو عمل روائي. إنه رواية من حيث القصد والبنية والهدف، ولكن هيكل لم يجد، ربما، موازياً عربياً لكلمة «رومانس» الفرنسية أو «نوفيل» الإنجليزية (اللاتينية الأصل)، فجاء ذلك العنوان الفرعي العجيب الذي يعكس جانباً من «جوّ» الرواية: مناظر وأخلاق ريفية.
لكن هيكل، في إهداء في الطبعة الثالثة، يشير إلى عمله بهذا الاسم الذي سيكون علامة على جنس أدبي عربي حديث: رواية!

•••

لم تكن لهيكل منزلة اجتماعية وسياسية ملحوظة كي «يخشى» عليها عندما نشر «زينب» باسم مستعار، فالواقع أن وقتاً قصيراً كان قد مرّ على عودته من بعثته الدراسية في باريس وعمله في المحاماة، ومع ذلك «خجل» من نسبة «زينب» إليه.
أتساءل الآن: لو أن ما كتبه هيكل ينتمي إلى «خزانة الشعر» وليس إلى هذه الخزانة غير المسماة. بعدُ أكان «سيخجل» منه يا ترى ويمهره باسم مستعار كما فعل مع وليده الذي لم يعترف بأبوته إلا بعد خمسة عشر عاماً على ولادته؟
لا أظن. بل أكاد أجزم أنه كان سيمنحه اسمه بكل فخر واعتزاز. فهذا «أبو» فنون تلك الآونة.
إنّه «الفن الجاد». أما هذا الضرب من القص فيليق بـ «الحكواتية».. وهؤلاء يعملون في التسلية وتزجية الوقت!
ما سلف ليس استنتاجاً لـ«خجل» هيكل من «زينب» ولا هو تأويل من قبلي، فهذا ما يقوله بنفسه: «خشيت أن تجني صفة الكاتب القصصي على اسم المحامي».
لكن ذلك «الخجل» لم يلبث أن أصبح مصدر اعتزاز لدى الكاتب الذي تقلّب في أهم المناصب الوزارية والتشريعية والصحافية، ووضع عدداً كبيراً من الكتب التي كان هناك مثلها في زمنها، ولكن بين كلّ كتبه ومناصبه ستظل «زينب» نسيج وحدها، لأنها «فتح» في «الأدب المصري» (العربي استطراداً). وهذا ليس أمراً هيناً حتى وإن تجاوزتها الرواية العربية كثيراً، ولم تعد قادرة على مخاطبة قارئ اليوم.

Integrity

د. صبري حافظ

لا يمكن الحديث عن الخجل في الثقافة الأوروبية الحديثة دون فهم دقيق لمفهوم آخر تنبع منه كل روافد الخجل، وتصب فيه في آن وهو الذي تعبر عنه كلمة Integrity. لأن الخجل ينبع من داخل الفرد ويؤثر فيه، أكثر مما ينبع من خارجه. إنه تعبير الفرد عن الوعي، مهما كانت درجة هذا الوعي، بأنه يواجه أزمة داخلية، مهما كان حجم هذه الأزمة مع ذاته، وفي ذاته، كما يقول الفلاسفة. فهو كما يقول لنا «لسان العرب» من التحيُّر والدَّهَش من الاستحياء، وخجل الرجل إذا التبس عليه أمره. وفي «القاموس المحيط» خجِل: اسْتَحْيا، ودُهِش، وبقِي ساكتاً لا يَتَكَلَّمُ ولا يَتَحَرَّكُ، وخجل البَعيرُ: سارَ في الطين، فَبَقِي كالمُتَحيِّر. بهذا الفهم للخجل كمفهوم وكمفردة تنطوي على ارتداد النفس على ذاتها والحيرة في مواجهتها، بل والوعي بإشكاليات تلك المواجهة لابدَّ لنا من العودة إلى معنى هذه الكلمة الإنجليزية، التي لا أجد كلمة واحدة تعبِّر عنها في اللغة العربية.

إذ تعني الكلمة في القواميس السلامة والاستقامة والكمال والأمانة، وتنطوي أيضاً على معاني النزاهة والكرامة والكبرياء والصدق مع النفس، قبل الآخرين. وهي مشتقة كما يقول لنا «قاموس أكسفورد الكبير» وهو القاموس الذي يتتبع تطور المفردات تاريخياً، من فعل Integrate بمعنى يدمج، يوحد، يكمّل، يجري عملية التكامل. وقد اكتسبت المفردة في اللغة الإنجليزية عام 1677 معنى سلامة الجسد الإنساني من كل نقصان. ومع القرن التالي وعام 1757 استخدمت للدلالة على سلامة أراضي أي دولة وعدم تعرُّضها للزلازل. وفي القرن التاسع عشر ومع صعود فكرة القومية الوطنية، أخذت معنى الوحدة التمامية لأرض أي دولة The integrity of the country وعدم المساس بها أو التفريط فيها.

لكنها قبل ذلك، وفي القرن السادس عشر، وبعد عملية الإصلاح الديني التي قادها مارتن لوثر (1483 - 1546)، اكتسبت عام 1548 معنى السداد وكمال الحالة الإنسانية وتحرُّرها من أي فساد أخلاقي وانطوائها على براءة الإنسان الأولى. وظهر تعبير Man of Integrity لوصف الإنسان الفاضل الذي لا يتسلل إليه الفساد، وخاصة فيما يتعلق بالحق والتعامل النزيه والأمانة والإخلاص. ومع نهاية القرن، عام 1599، أضيفت إليها يقظة الضمير. ومع عام 1795 أضيفت إليها نزاهة القلب وكمال العقل، وأصبحت تشير إلى الرجل الجدير بالثقة والذي لا يعرف في الحق لومة لائم، ولا تؤثر مملكة على نزاهته كما يقول لنا تعريفها القاموسي. واستقر معناها مع القرن التاسع عشر وحتى الآن للإشارة إلى الإنسان الجدير بالثقة لنزاهته التي لاتشوبها شائبة، ولاستقامته المحمودة.

وحتى نفهم حقيقة ما تنطوي عليه هذه المفردة، وما اكتسبته من دلالات عبر القرون الخمسة الأخيرة، علينا العودة إلى عملية الإصلاح الديني التي قادها مارتن لوثر. وخَلَّص عبرها الدين من سلطة الكنيسة،


مصطفى الرزاز - مصر

التي وصل فسادها إلى حد المتاجرة في «صكوك الغفران»، عبر صياغته لمفهوم الخلاص الفردي sola fides الذي يعيد تأسيس العلاقة بين الرب والإنسان على أساس فردي ولا مؤسسي. إذ ينزع الرب من الكنيسة ليضعه في داخل كل فرد، ويركز بذلك على الجانب الذاتي في الفكر الديني، حيث يحمل الفرد عبء إيمانه ومسؤوليته عنه والالتزام بتعاليمه دون أي رقيب إلا ضميره الشخصي. ولولا منجز مارتن لوثر في هذا المجال، وهو مواز لبدء ظهور الدلالات الأخلاقية لتطور المفردة كما رأينا، لما تبلور إنجاز آخر عمق تلك المسؤولية ومنحها بعداً عقلياً قامت عليه كل قيم التحديث الغربية. ونقلها من المجال الديني المجرد إلى المجال العملي والإنساني المحسوس، وأعني هنا فلسفة (كانت) (1724 - 1804) التي أسسها في أسفاره الأربعة الكبرى: «نقد العقل الخالص» 1781 و«نقد العقل العملي» 1788، و«نقد القدرة على الحكم» بمعنى الحكم الأخلاقي والجمالي معاً، وليس الحكم بمعناه السياسي 1790، و«ميتافيزيقا الأخلاق» 1797.

فقد عمقت فلسفة كانت الأساس العقلي والمعرفي للإنسان وللمجتمع معاً، وبدلت العلاقة بين الذات والموضوع، وبين المعرفة الحسية والمعرفة العقلية، عبر تغييرها للكوجيتو الديكارتي (أنا أشك إذن أنا موجود) إلى ما يمكن دعوته بالكوجيتو المعرفي Sapere aude أو إرادة المعرفة، الذي يجعل المعرفة واستقلال التفكير العقلي معاً أساس كل وعي وكل إنسانية معاً. حيث يرى (كانت)، نتيجة لتبنّيه لتصور مارتن لوثر للدين، أن واجب الإنسان في الصدق وقول الحقيقة هو واجب كلي مطلق يؤسسه العقل الخالص، ولا يحتمل المساومات. ولا يسمح بأي استثناءات أو مساومات ذرائعية Pragmatism أو غائية Teleological أو نفعية Utilitarianism أو نسبية Relativism وكل ما جلبته فلسفات المراوغات الأميركية فيما بعد من تبريرات لعبت- بلا شك- دوراً في إضعاف وعي الأميركي بأهمية تلك المسؤولية الفردية وبالـ Integrity.

فواجب الإنسان الأخلاقي عند (كانت) جزء من واجبه إزاء نفسه وكرامته، قبل أن يكون إزاء احترام الآخرين له أو كرامتهم، دون أخذ أي هدف نفعي في الاعتبار. لأن النفعية لم تحظ بأي اهتمام في فلسفته، ولم تظهر في الفكر الفلسفي الأوروبي قبل تقديم الفلسفة الأميركية لها. فقد انشغلت الفلسفة الأوروبية منذ كانت بموضوع الأخلاق، وهو الموضوع الذي كرس له (كانت) سفره الرابع، وتناوله في أكثر من عمل لاحق. كما أدار معه بعده هيجل في «فينومينولوجيا الروح»، ونيتشه في «جينيولوجيا الأخلاق» حواراً بالغ الأهمية تأسست به أركان الفكر الفلسفي الأوروبي حتى اليوم. فواجب الإنسان الأخلاقي في هذه الفلسفة ركن أساسي من أركان نقد العقل الخالص/والعقل العملي والذي قامت عليهما عملية التحديث الغربية التي انطلقت من الثورة الفرنسية 1789، واستمرت حتى اليوم. وبدون هذا الواجب لا تتحقق قدرة الإنسان على الحكم السليم، جمالياً كان أو أخلاقياً أو اجتماعياً، والذي ترووه إرادته العقلية من ناحية ومسؤوليته الأخلاقية من ناحية أخرى. لأن واجب الإنسان عند (كانت) هو أن يعمل عقله من أجل تحقيق استقلال إرادته من ناحية والقيام بمسؤولياته الأخلاقية إزاء نفسه وإزاء الآخرين من ناحية أخرى.

في هذا الميراث الفلسفي الذي انطلق من إصلاح لوثر الديني ومن تأسيس (كانت) لقواعد الفكر العقلي، واستمر عبر هيجل وماركس ونيتشه حتى هايديجر ومدرسة فرانكفورت وكل تجليات الفكر الأوروبي المعاصر، يضرب مفهوم الـ Integrity بجذوره، ويؤسس لمسؤولية الفرد الأخلاقية والإنسانية معاً إزاء ذاته. ويرود بوصلته الداخلية التي نظم المجتمع من خلال عمليات التربية المختلفة (بنظام التعليم الحديث الذي يزري بالتلقين ويعتمد على تنمية التحصيل المعرفي وقدرات العقل النقدي، ونظام الأسرة التي يحتل فيها احترام الطفل/الفرد مكانة أساسية منذ الصغر، والنظام الاجتماعي نفسه الذي يعتمد على تنمية الأساس العقلي للأخلاق) بلورتها داخل كل فرد جيد فيه. ولا تعتمد هذه البوصلة الداخلية على مقارع التحريم أو النفاق الاجتماعي كما هي الحال في المجتمعات الفاقدة لوعي الفرد بذاته واحترامه لها، وإنما على امتلاء الفرد بنفسه واعتزازه بها وبثقافته التي بلورها فيها، فهي المكون الأساسي للروادع الأخلاقية الداخلية التي تعزّز احترام الفرد لنفسه وتضع على كاهله عبء المعرفة والمسؤولية معاً.

فعلى العكس مثلاً مما نعرفه ونمارسه في عالمنا العربي، نجد أن من أسس الأخلاق في الطب الغربي اليوم هذا الأساس الكانتي الذي يملي على الطبيب ضرورة مواجهة المريض بالحقيقة، ويحرّم عليه إخفاءها عن مريضه مهما كانت قسوتها، وبصرف النظر عن دعاوى الأثر السلبي لها على نفسيته. فالمعرفة، والإدراك العقلي هما الأساس الذي تقوم عليه القدرة على الحكم على أي شيء وعلى اتخاذ أي قرار. فقد أنجزت عملية التحديث الأوروبية تحولاتها التي وضعت العقل في مركز الاهتمام من ناحية، وزرعت البوصلة الأخلاقية القائمة عليه في داخل كل فرد من ناحية أخرى، كي تضمن الحد الأدنى من سلامه حكمه وقراره، وبالتالي من سلامة الحكم والقرار على المستوى الجمعي الأوسع.

وهذه البوصلة الأخلاقية الداخلية Integrity هي التي تحمي الإنسان من التردّي، وتدفعه للترفّع عن الدنايا، وعدم التورط فيما هو «عيب». ليس فقط لأن ارتكاب الدنية - والدنية هي الخسة أو الخصلة المذمومة، والدني أو الدنيء الخسيس كما في «لسان العرب» – سقطة مكروهة ومخجلة، تعرّضه للانتقاد أو استهجان الآخرين له، ولكن أساساً وقبل كل شيء، لأنه لا يرضى ذلك لنفسه احتراماً منه لها.

ومن المفارقات اللغوية الدالة أن الدنيّة والدنيا تنتميان لنفس الجذر اللغوي الواحد، وأن فرط الولع بالدنيا قد يوقع في الدنيّة. والواقع أن القوة من أهم اختبارات الـ Integrity: كيف يتعامل الإنسان مع نفسه ومع الآخرين حينما يكون فاقداً لها، أو حتى موضوعاً لبطشها أو استبدادها، وكيف يستخدمها حينما يحوزها. لأن حيازة القوة تنمي الولع بالدنيا والدنية معاً، لكن وجود البوصلة الداخلية Integrity وحده هو الذي يحمي صاحبها من فساد القوة وغوايات سوء استخدامها. وهو الذي يدفعه إلى إيثار الاستقامة والسداد، فبدون هذه الاستقامة- والاستقامة من الاعتدال المستقى من العدل، وهي دون الميل أو الزيغ- لا يتخلق الخجل، أي خجل. وخاصة في المواقف المعقدة.

في وصف ما يندى له الجبين

خليل صويلح

في الجحيم السوري الراهن، تذهب مفردة الخجل إلى غير مقاصدها، لتشتبك مع مفردات أخرى، لم تكن يوماً، على السكة اللغوية نفسها، ذلك أن هذا الجحيم، أفرز معجماً جديداً للمعاني، من موقعٍ مضاد، مثل الخزي والعار والفقدان والنفاق والتشرّد والفرار واللصوصية، والذبح، أو كل ما يقع في مديح اللاخجل. لا يخجل «المجتمع الدولي» من اتساع رقعة المقبرة السورية، وتسجيل آلاف الضحايا كأرقام في مقابر مجهولة، أو في مخيّمات نزوح تفتقد الحدّ الأدنى للكرامة البشرية. انتهاك مزدوج يلقي بثقله على المرويات الشفوية، أو الأشرطة التي توثّق متواليات الخجل.

خجل الضحية مما تتعرض له من احتضار، وخجل الذاكرة وهي تختزن هذه المرويات، ذلك أن البربرية التي وجد السوري نفسه في أتونها، أسقطت ورقة التوت الأخيرة في سلّم القيم الأخلاقية. هكذا تتناسل الحكايات، كما في ألف ليلة وليلة من العار تحت بند «ما يندى له الجبين»، ولكن هل يكفي أن تعلن تضامنك مع الضحية، لحظة الفرجة على انتهاك كرامتها؟.

لا يخجل جيران العمر من خلع باب جار العمر الذي فرّ للنجاة بجلده، والاستيلاء على محتويات بيته، ومصادرة ذكرياته، لسبب وحيد هو هويته المذهبية المختلفة. لا يخجل المسلّح من اغتصاب امرأة أثناء جولة التفتيش عن مطلوبين. فالسّبي جزء من لحظة الانتصار الأولى. لا تخجل الميديا الجديدة بتقنياتها المتطورة من تزوير الوقائع، لتصنيع مانشيت مدفوع الثمن. تروي «ميم» بأنها عادت إلى بيتها بعد أسبوع من حملة عسكرية على الحي العشوائي الذي تقطنه منذ سنوات طويلة. كان البيت مهدّماً تقريباً، وقد أفرغ من أثاثه. طرقت باب الجيران، وبعد طول انتظار، فتح الباب على نحوٍ موارب. من الحيّز المتاح أمامها باتجاه الداخل، اصطدمت عيناها ببعض أغراض بيتها. الأغراض التي تعرفها جيداً، بما فيها الحذاء البيتي الذي كانت ترتديه الجارة. المفارقة أن «ميم» هي من شعرت بالخجل. الخجل من طمأنينتها القديمة الراسخة للعيش المشترك، في حيٍّ تختلط فيه طوائف متعددة. كان عليها أن تبدّل مكان الميلاد في بطاقتها الشخصية، كما فعل آخرون. أن تخجل من أنك ولدت في جغرافية ملغومة، أو أن تحمل بطاقتين شخصيتين، تبرز الأولى عند حاجز، وتبرز الثانية لدى الحاجز الآخر. تعترف «فاء» بعد تردد، بأنها مشرّدة، إثر فقدانها بيتها في إحدى الضواحي الملتهبة. لم تتمكن من استعادة حاجياتها الأساسية. استأجرت أولاً، غرفة في نزل شعبي، وحين أفلست تماماً، قادتها خطواتها إلى مقهى يضع على واجهته عبارة «نفتح 24 ساعة». تقول «هنا، لا أحد يعرف بأنني بلا مأوى». خدمة الإنترنت المجانية أتاحت أمامها التجوال في العالم الافتراضي، واكتشاف صداقات طارئة، ساعدتها على تجاوز محنتها مؤقتاً، لكن أكبر صفعة تلقتها، كانت من إحدى قريباتها، حين عرضت عليها العمل كخادمة في منزلها، بعد مغادرة الخادمة الآسيوية البلاد، مقابل أجر زهيد «تمنيت أن تنشق الأرض وتبلعني» تقول. حكاية مصممة قصص الأطفال في دار للنشر أغلقت أبوابها أخيراً، لا تقل وطأة عما يعيشه آخرون من الفقدان، فبعد طول عناء، وتشرّد، وانتهاكات، تحوّلت إلى بائعة ثياب مستعملة، في إحدى بسطات شارع الحمراء، وسط دمشق «عدا النظارة الشمسية، أضع غطاءً على رأسي، لأنني ببساطة، أخجل من أن يعرفني أحد من أصدقائي». لدى الطبيب الشاب الذي يعمل في جمعيات الإغاثة حكايات أخرى، عن الخجل المتبادل «أخجل، حين أزور مكاناً يؤوي نازحين، وأجد عشرات العائلات التي تتكوّم في صالة واحدة، تفصل بينها بطانيات هزيلة، عدا ذلك الرتل الطويل أمام بيت الخلاء المكشوف، أقول لنفسي: ماذا تصنع الأدوية المسكّنة لمن فقدت ابنها وبيتها ورائحة مكانها الأصلي؟ بصراحة ليس لدي دواء لهذا الوجع»، لكن ما أثار انتباه هذا الطبيب خلال زياراته المتعاقبة، اكتشافه، وسط هذا الزحام البشري، امرأة حبلى. كانت في الشهر الثاني من الحمل، رغم أنها أتت مكان النزوح منذ خمسة أشهر!، ويتساءل مستغرباً: «هل هناك وقت للغرام في هذا الزحام؟». حكايات الإغاثة، تستدعي، من ضفة أخرى، ضروباً من الخزي، أو الخجل بأعلى درجاته، إذ بفضل تسلل بعضهم إلى فرق الإغاثة تحت يافطات ثورية، تمكنوا من جمع أموال محرّمة وضعتهم في طبقة أخرى. يشير


صفوان داحول - سورية

صديقي إلى أحدهم وهو يدخل المقهى بخيلاء، ثم يحكي قصة هذا الماركسي الشرس، وكيف انتقل فجأة من تدخين «الحمراء» الوطنية، إلى «المارلبورو»، وشراء سيارة حديثة، بعد أن كان من زبائن كراجات حافلات النقل العام. لا يخجل آخرون من ادعاء الثورة، فيما هم يرفلون بأسباب البهجة في المنفى. يكفي أن يكتبوا كل يوم عبارة تضامنية على الفيسبوك تحرّض على مواجهة الاستبداد، بما يشبه الواجب المدرسي، ثم يذهبون إلى شؤونهم الأخرى، وكأن شيئاً لم يحدث.

لا أحد يتمثّل ما كتبه نيتشه ذات مرّة «وإني لأخجل حين تكون رمية النرد لصالحي». ما يحصل في الواقع هو محاولة إطاحة الخصم المفترض في وليمة القتل كاملة الدسم، وإذا بصديقك القديم في مرمى نيرانك، من دون أن تخجل أو يخجل هو، من حجم الضغينة، لأسباب تبررها همجية اللحظة، وغياب العقل، ولذة غريزة الصياد في الضغط على الزناد. في مشهد آخر، كانت العائلة التي نزحت من ريف حلب إلى دمشق، تفترش رصيفاً، قبالة حديقة عامة، بانتظار أن تخلو الحديقة من زوارها، الساعة العاشرة ليلاً، كي يسمح لهذه العائلة بالدخول للنوم.

كيف لك أن تحدّق بعمق في تلك الوجوه الشاحبة، الوجوه التي تختزن في عيونها، قصصاً عن الرعب، والفرار من الموت المباغت؟

في صالة أحد الملاعب الرياضية التي تمّ تجهيزها، على شكل مربعات بأمتارٍ محدودة، حيث لكل عائلة مربعها الخاص، كيف لك أن تحدّق بعمق في تلك الوجوه الشاحبة، الوجوه التي تختزن في عيونها، قصصاً عن الرعب، وأنواع الفرار من الموت المباغت؟ كانت مثل هذه الحكايات، تخص الآخرين، في جغرافيات بعيدة ومنسيّة، سواء في الصومال، أو كوسوفو، أو أفغانستان، ننظر إليها، بوصفها مادة خصبة للوثائقيات المصوّرة، وها نحن الآن بموقع من يعيش هذه الحرب، بميديا أكثر فتكاً وعسفاً وخزيّاً. هذه المرّة، نحن من ينبغي عليه أن يروي الحكايات، أو فصولاً منها، ذلك أن حكايات المجهولين الذين غادروا الحياة باكراً، أو الذين صمتوا خجلاً مما أحاق بهم من مهانة وإذلال، أكثر من تلك التي نعرفها أو نعيشها، أو نعترف بها على الملأ، والحال، فإننا سنحسّ بخزي مضاعف، كلما تكشفت الصورة عن وقائع جديدة.

هل علينا أن نخجل من الموتى، أم من القَتَلة؟ أم من تلك العبارة المذهّبة التي قالها عالم الآثار الفرنسي أندريه بارو. العبارة التي طالما تغنينا بفخر «لكل إنسان وطنان: وطنه الذي ولد فيه، وسورية»، ماذا نفعل الآن ببقايا وطن؟ وكيف ننظر باطمئنان إلى مشاهد التعذيب، أو الاغتصاب، أو السحل، كما لو أنها ألعاب مسليّة لمسلح ضجر في قرية عزلاء، أو إلى رأس تمثال أبي العلاء المعري المقطوع، أو إلى مئذنة عمرها ألف عام، وهي تتهاوى كجثة أمام العدسة بقذيفة طائشة أو مقصودة، أو إلى آلاف القطع الأثرية التي تنهب، في وضح النهار. البرابرة لا يخجلون، لكننا نخجل أن نعيش في عصر البرابرة، نحن الغرقى، من دون طوق نجاة.

عار الهوية المشروخة

الشقيق الكبير

ديمة الشكر

للخجل إيقاعٌ خاصّ يأتي مباغتةً، موجةٌ مجتاحةٌ شبه مهتاجة، تطلّ فجأة عند اللحظة التي يدرك فيها الخجول أن شيئاً في نفسه قد انكشف، وأن لا أمان في ما يحيط به. شيء يشبه النبذ، كما لو أن المرء ينبذ نفسه عند اللحظة التي ينبذه فيها الآخرون. الشعور بالذنب هو الشقيق الصغير للخجل، ومن حسن الحظ، أن إيقاعه متقطعٌ غير مستمرّ، يتناسب مع ما يشيعه الخجل من انفعالات، كأن يتلوّن الصوت بالتردّد، ويرتجف اللون بالدمّ الصاعد النازل على صفحة الوجه التي تغدو شبيهةً بشاشة تبثّ الداخل الهشّ. ولعلّ ما يظهر من سمات الشعور بالذنب هنا، يدنيه إلى الحياء «العادل» إن جاز التعبير. فكلّ ما في شقيق الخجل الصغير مقبولٌ تقريباً، وقد تكفي بضعة تمارين لتبديده والتخفيف من مظاهره، إذ ثمة أشخاص متخصصون في ذلك، جاهزون لمدّ يد العون للمصاب بالحياء أو بالخجل الخفيف. والتمارين تعتمد الكلام والإخبار. قد يتكلم الخجول أمام الآخرين وقد يتعفّف، فيكلّم نفسه، شاعراً بالذنب على حافة حريّته الخاصّة، حريّة التعبير عمّا سَبَّبَ الأمر كله، ولو عبر عبارات متردّدة متقطعة. وإن لم يفعل الخجول ولم يفصح، فلا ضير في الأمر تقريباً، إذ إن الزمن، حليفه الموثوق، يبدّد له تلك الانفعالات ويحيل أثرها ذكرى نائية، تطلّ بين حين وآخر، لكنها لا تستمر ولا تقيم.

على العكس تماماً من شقيق الخجل الأكبر، صاحب الإيقاع الكامن، لكن المستمرّ. هادئ لكنّه يكاد يطيح بصاحبه ويزلزل كيانه. لا يتخذ شيئاً من المظاهر، إذ يضرب في العمق والصميم. يحضر في نفس المرء، يقيم فيها كـ «خلسة المختلس»، فهو الشعور الممضّ الذي يصعب تبديده. سيّان إن كان المرء بين الناس، إن كان وحيداً أم حتّى متوحداً. فجوهر الشقيق الكبير للخجل ولبّه، أن يضع المرء المنتمي لجماعة ما، طائفة ما، هويّة ما، يضع نفسه بكيانها كلّه موضع تساؤل يكاد يكون وجودياً، إذ ليس الشقيق الأكبر إلا الشعور بالعار. ويبدو أن لا وجود لمختصين في تبديده. والسبب في ذلك كامنٌ في أمرين: أولهما عدم القدرة على الإفصاح، فالمصاب بشقيق الخجل الأكبر هنا يخجل من الكلام حتّى بينه وبين نفسه، وتراه يتجنّب كلمات بعينها إذ غدت فخاخاً لا فكاك ممّا تستثيره من أسى ومرارة. تراه ينطوي وينكفئ على أفكاره الصامتة، وثانيهما الزمن، إذ يتخلى عن فرض النسيان التلقائي، ما يفسّر تلك الرغبة العارمة لدى المصاب بالعار في استدعاء النسيان قسراً من أجل الهروب والتخفّي من شيء محدّد، شيء ثاوٍ في داخل النفس، يطفو بين حين وآخر، منكّراً صاحبه بتاريخ معين وحادثة معينة، كأن يسأل المرء نفسه غداة مجزرة واقعة في وطنه -حيّز هويّته المعلن- : «أين كنت أنا؟ ماذا فعلت أنا؟ من أنا إذن؟».

ولعلّ أكثر الناس تعرّضاً لشعورٍ مماثل، هم المقيمون في شرق المتوسط، من المدن الفلسطينية المطلّة على البحر، سواءٌ أكانت مدفونةً أم متكسرةً تحت مدن «إسرائيل»، وصولاً إلى مدن العراق عند أقصى شرقه: في المندلي، والسليمانية، والكوت، والقرنة مثلاً، ومن أقصى شمال سورية القصيّ بخضرته وفقره وآثاره البهيّة، حتّى ضفاف الخليج العراقي المترع بأهواره القتيلة. هناك اختلطت الرغبة بالتغيير والحلم بما هو أفضل، بقتلٍ واحتلالٍ وحروبٍ وتعذيبٍ ومذابح ومجازر لما تحصر أعدادها بعد. (في فلسطين وفي العراق وخصوصاً في سورية اليوم)، اختلاطاً يكاد يضيّع بوصلة الانتماء وميزان الهويّة وتاريخ المكان، في ظلّ انقسام يزداد تجذّراً بين الراغبين بالتغيير والراغبين بالقتل، وإن كانت فلسطين تشكّل استثناءً بين الراغبين في التحرّر والراغبين في الاحتلال- القتل، إلا أن «قلّة الود» بين القائمين على الضفّة الغربيّة والقائمين على غزة، يمثّل شيئاً من هذا الانقسام.

سيعكس الأدب كسراً وقطعاً من المشهد، وسيصطلح النقد على وضعه تحت لافتات وعناوين أمينةً للانقسام والتقابل: أدب الحرب- أدب الثورة، أزمة الهويّة - أدب المقاومة، دون أن ننسى أدب السجون الأكثر تمثيلاً لما قبل المجازر وما بعدها. مع ذلك لا تفلح عناوين مماثلة في القبض على جوهر الأمر المعقّد الأليم، وقد تبدو بعض عبارات كتّاب السياسة أيضاً صالحة للوصف والتصويب : فقد وصف مثلاً الكاتب والصحافي اللبناني الراحل غسان التويني ما جرى في لبنان بعد

عام 1975بـ «حروب الآخرين على أرض لبنان»، وتمّ تصويب الوصف مؤخراً بقلم مواطنه حازم صاغيّة في كتابه «البعث السوري ،تاريخ موجز» بـ «الحرب الأهليّة -الإقليميّة». وفي كلتا العبارتين المقتضبتين الصالحتين للاستعارة في أمكنة أخرى من شرق المتوسط، ما يشي بالصراع بين ذاكرة لا ترى من الهويّة إلا ثباتها ووطنيّتها الساكنة التي تحيل ما يشوبها إلى شيء خارجي طارئ، وذاكرة أخرى تنبش في مكوّنات الهويّة وتنظر في تغيّراتها وتضعها تحت مجهر التساؤل. ففي إمكان العراقيين أيضاً أن يستأنسوا بالعبارتين، أو أن يركنوا إلى عبارة بليغة وردت على لسان إحدى شخصيّات رواية سنان أنطون «وحدها شجرة الرمان»، حيث يقول رجلٌ مسنّ للشاب بطل الرواية، معلّقاً غداة الاحتلال الأميركي : «راح التلميذ وأجا الأستاذ». عبارةٌ تختصر العلاقة الوثيقة بين الطاغية والمحتل، إذ يجمعهما نسبٌ «تعليمي» إن جاز التعبير، وتضيء في الوقت نفسه خفر الكلام عن العار في استعارة لا تخلو من حسرةٍ و مرارة وأسى.

تنكسر الهويّة في ظروف كاسحة كهذه، وتغدو ممزّقةً مشروخةً معطوبةً، وربما غير قابلة للعودة إلى ما كانت عليه من قبل. وستبدو صعوبة الاعتراف بما حصل عبر الرفض، إذ يرفض الراغبون بالتغيير كما الراغبين في القتل - هؤلاء الأخيرين ظاهرياً- مصطلح «الحرب الأهلية» لما يحمله من عارٍ وطنيّ، وما يبطنه من شرخ في الهويّة. بيد أن الراغبين في التغيير يبدون كما المسنّ في رواية أنطون، أدنى إلى التعبير عن هويّتهم المنكسرة من الراغبين في القتل. وليس التعبير، ولو مواربةً، إلا دليلاً على إدراكهم للعار، ولأثر ما حصل على هويّتهم، لذا تبدو عباراتهم كما لو أنهم يتحسسون موضع الهويّة ويجسون نبضها: أما زالت على قيد الحياة؟.

يزداد الأمر فداحةً وقسوةً ومرارةً حال تخفّي أو تقنّع العدو «الخارجي»، تماماً مثلما يحصل اليوم في سورية. هنا، حيث تدكّ الطائرات المدن بالقنابل تارةً وبالبراميل تارةً أخرى، وتنطلق الصواريخ من محافظة لتقصف أخرى، وتنتشر المذابح في المدن والقرى الصغيرة، فترى الناس هاربين من الموت في الحقول، هائمين على وجوههم بعيداً من القتل «الأخوي». يبدو الأمر برمّته عصيّاً على الإدراك، وتلزمه عبارة تحمل مفارقة وشرخاً في الهويّة: لكأنّه غزوٌ وطنيّ!.

تستمر المشاهد يوميّاً، ويزداد الراغبون في التغيير إصراراً وحساسيةً وبلاغة أيضاً، إذ يدركون في أي عارٍ يضعهم الراغبون في القتل وهم يحزّون بالسكين الهويّة الوطنيّة، ويرقصون عند كل منبحة، ويطلقون الزغاريد محتفين بالجريمة. في بلد المذابح الواقع شرق المتوسط، ثمة أمل في ترميم الهويّة التي انشرخت، إذ ثمة صبيّة عشرينيّة، لم تنتظر أن يعلن الراغبون في القتل براءتهم منها لانتمائها إلى الراغبين في التغيير، كانت أكثر شجاعةً من كل من يشهر انتماءه المذهبي حجةً لموقف لا يخلو من الاستعراض. الصبيّة أبسط وأنقى وأصدق: عطّلت فعل العار عبر الإفصاح، لم تمهل الزمن فرصة الفتك فأوقفته، ورمت بالنسيان. غسلت العار عبر جملة كتبتها على صفحتها في الفيسبوك غداة المجزرة الأخيرة : «أنا متبرية منن كلن قشة لفة»، فبدّدت الخجل وأخويه، الكبير قبل الصغير، وحفظت لنا معنى الهويّة.



لم أكن أعرف كيف تكون الحياة اليومية في السجن. ولا أظن أن أحداW يعرف حتى يسجن، خاصة في سجن عربي، وبالحديد في سجن مصري.
كان الرفاق «كبار السن» يطلقون شعار: السجن مدرسة الثوار. ذلك حينما التحقت بتنظيم ماركسي سري، لم يكن احتمال القبض عليّ يخيفني، فأنا سألتحق بمدرسة الثوار.

حمّام واحد لكل السجناء
الإذلال بالعري

رءوف مسعد

منذ اليوم الأول في السجن، على السجين السياسي أن يتقبل الأمر الواقع كارهاً، ليتحول الأمر الواقع بعد ذلك إلى روتين (سوف يبدو) كأنه اعتيادي.

دورات المياه في السجن ليس لها أو بها أبواب أو سواتر من أي نوع. كان السجناء السياسيون تحديداً يتم حبسهم في الزنازين، حوالي عشرين ساعة يومياً، عدا ساعة محددة في الصباح يُسمح لهم فيها بارتياد دورات المياه.

يقف طابور من السجناء بانتظار انتهاء أحدهم من «قضاء الحاجة» حتى يأخذوا مكانه.. وبالتالي على من يكون في دورة المياه أن يقضي حاجته- وبسرعة - أمام أعين زملاء السجن الذين «يدردشون» في أمور عادية أو سياسية، حيث إن هنا هو المكان الوحيد لكي يتجمع نزلاء العنبر.

وكذا مرة كل أسبوع، يُسمح للسجناء بالاستحمام في الحمامات تحت أعين الحراس، وفي الأغلب تكون الحمامات بدون أبواب أو جدران بين حمام وآخر.

ولأن الوقت المحدد للحمامات لا يزيد على ساعة، يضطر النزلاء أن يتشاركوا تحت «دش» واحد في مكان ضيق..

وبالطبع، ثمة طابور للعراة بالقرب من الحمام في انتظار إخلائه.

الهدف، هو كسر إنسانية السجين وإرادته. إرجاعه مرة أخرى إلى عصر الغابة والكهف. ثيابه المدنية تُنزع منه، ويُعطي ثياباً تشبه ثياب الآخرين، ثياباً تم استخدامها سابقاً من قبَل سجناء آخرين. يُنتزع اسمه، ويُعطى رقماً.

يريد السجن - كمؤسسة عقابية - أن يصبح الفعل «المُحرَّم اجتماعياً وأخلاقياً» اعتيادياً لدى السجين السياسي، وبالتالي تنتفي الخصوصية التي يمارسها خلف الأبواب المغلقة. خطة لكسر إرادة السجين.

السجين لا يستطيع الرفض العلني. فالعقاب سيكون قوياً وبانتظاره فوراً..

حينئذ سيتعلم السجناء استجلاب مخزونهم الداخلي من المقاومة. مخزون يعتمد على ذاكرة جمعية تحدد ما هو المسموح وما هو الممنوع في العلاقات الجسدية والنفسية البشرية. أي ما نطلق عليه مجتمعياً اصطلاح: الخجل!

فتح الفم

استخدم هذا الاصطلاح، والمقصود به طبقاً لكتاب «معجم الحضارة المصرية» (يمنح الشخص «الذي يعيش» في الحياة الأخرى قدرة كاملة على استعمال فمه ليأكل ويشرب ويرشد الناس)، والفكرة هنا، هي إعادة إحياء وتوظيف ما يُعتقد أنه اندثر من النشاط البشري العقلي والفعلي. فانتقال من الحياة إلى الموت يشابه كثيراً الانتقال من الحرية إلى السجن.

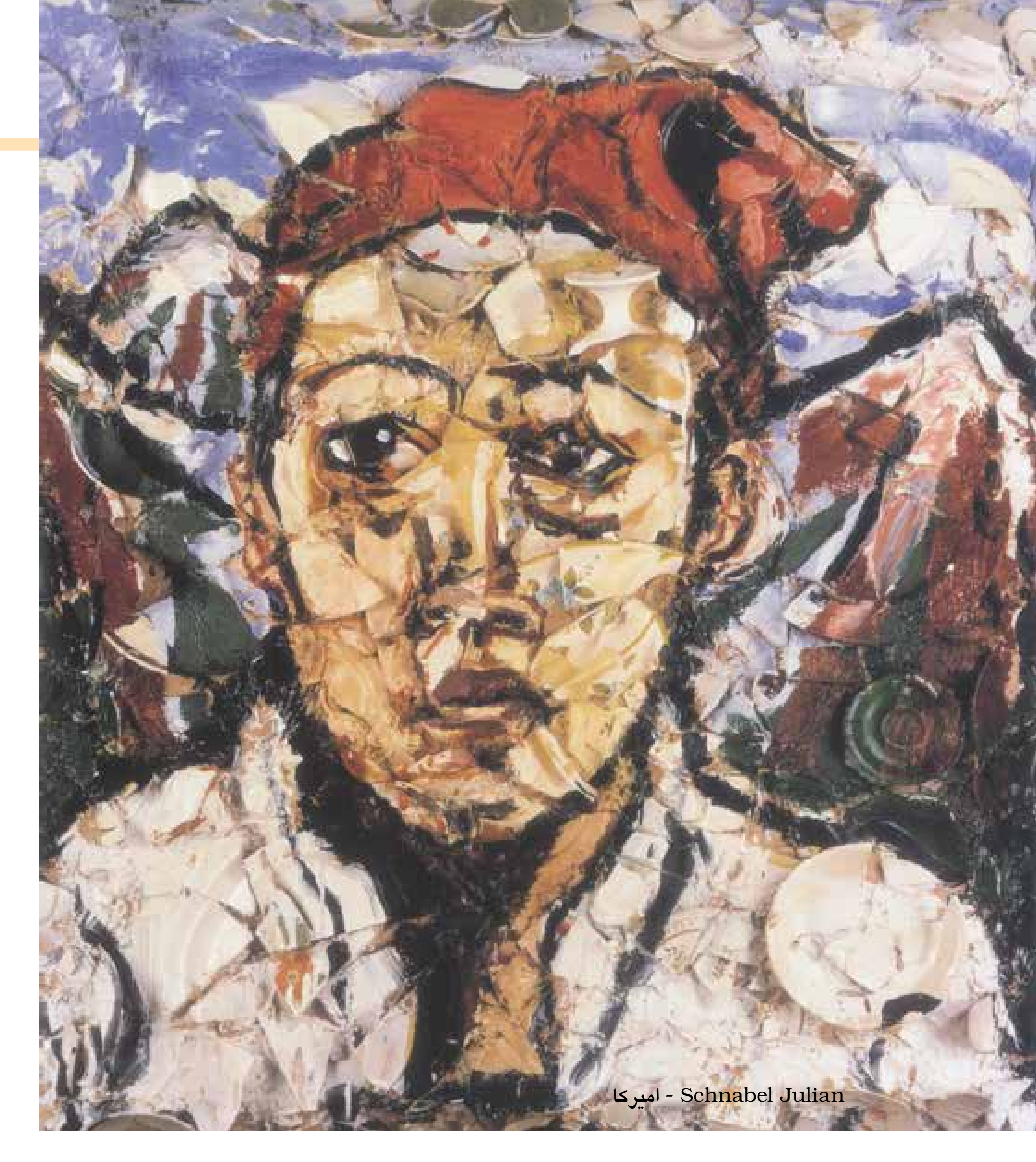
لعل معظم السجناء لم يسمعوا بهذا الطقس، لكن شحنات نفسية داخلية، تبدأ في تنشيط ذاكرة كانت مُستخدمة بشكل يومي كرد فعل للسوقية هي «الخجل»، لكنه استخدام أوتوماتيكي يعتمد أيضاً على نوعين من المواجهة: مواجهة بالقول الواضح، والفعل الواضح لفعل أو قول أو إيماءة رمزية دلالية يعتقد المتلقي أنها (تخدش الحياء)، أو مواجهة بصمت خجول تعلنه حمرة الحياء..

يحاول السجين مقاومة ما يُراد به وله، عبر إعادة تأسيس قاعدة صارمة من احترام خصوصية السجين الآخر جسداً وروحاً - وبالتالي جسده هو أيضاً وروحه - أي برفض انتهاكها قولاً أو فعلاً (إلا فيما ندر بالطبع).

بمقابل التعرية الجسدية الإجبارية سوف يلتحف السجين بدروعه لحماية خصوصيته التي بقيت له.. إحساسه البشري بالتمدين (كما يقول ابن خلدون)، وتمسّكه بذاكرة مجتمعية وعائلية خصوصاً الوصية عن الخجل كرد فعل للسوقية.

يحاول نظام السجن أن يفرض «سوقية» في العلاقات بين السجناء فيما بينهم.. وبين السجان والسجناء، يفرض سوقيته في إهانات لفظية جنسية لها دلالات خاصة.

إن فرض الأمر الواقع بالتعري الجسدي، سوف تعقبه رغبة دفينة عند السجين في



Schnabel Julian - اميركا

«إخفاء» الجسد بعيداً عن الأعين طالما كان ذلك ممكناً.. وكذا «إخفاء» المشاعر الخاصة التي قد يشعر بها سجين تجاه سجين آخر.. هذه المشاعر أمر «اعتيادي» يحدث في التجمعات البشرية التي توضع في مكان منعزل مثل السجون ومساكن الجند، والأقسام الداخلية في المدارس.

سوقية السجن

السجن هو المكان الذي تتضح فيه السوقية بأجلى صورها. لأن السوقية هي نقيض الخجل.

وتتجلى بين السجناء غير السياسيين بتأسيس علاقات جنسية واضحة وعلنية، لأنها مرتبطة بعلاقات القوة داخل السجن.. القوي العضلات مقابل الضعيف.. والثري مقابل الفقير. مرتبطة أيضاً بربط الجنس هنا، بالإذلال، صورة شائنة لهكذا علاقات خارج السجن.

فالخجل الذي يجتاح سجيناً سياسياً تم فضح أسراره الحسية مع سجين آخر لهو خجل مرتبط بالسوقية، التي يحاول السجين السياسي تجنبها. خجله هنا، خجله من الرضوخ للوضع السوقي المهين المفروض بالقوة على السجناء.

مقاومة السجين السياسي للسوقية داخل السجن، سوقية اللفظ والفعل والإيماءة، هي مقاومة مرتبطة بالخجل منها. لأنه يعرف بغريزته أنها درجة من درجات التعري المفروض عليه بشكل مبتذل. من المؤكد أن يقوم - في بعض الأوقات - سجين سياسي بمصارحة سجين آخر «بمشاعره العاطفية تجاهه». وفي الأغلب يتوقف الأمر هنا عند حدود المصارحة. هو أمر بالغ الحساسية.

وإذا ما تم كشفها في السجن بواسطة السجناء، يكون ذلك بتستُّر أيضاً.

ثمة رواية قرأتها بالإنجليزية للكاتب الأرجنتيني Manuel Puig صدرت عام (1076) وتحولت بعد ذلك إلى فيلم «قبلة الأنثى العنكبوت»، تحكي الرواية عن سجين سياسي وسجين مثليّ، قررت إدارة السجن في بلد ديكتاتوري بأميركا اللاتينية، وضعهما في زنزانة واحدة بمفردهما، بهدف أن يعمل المثليّ جاسوساً لإدارة السجن، من خلال الاقتراب الجسدي من السياسي، لمعرفة أسرار تنظيمه السري. وبالطبع - لو حدثت علاقة - يكون من السهل استغلالها لصالح الشرطة بابتزازه بها.

سوف يتجنب السياسي الفخ، لكنه يقيم علاقة «عادية» مع المثلي. وهكذا في ليل الزنزانة الطويل، يتصادقان عبر سرد كل منهما للأفلام التي شاهدها.

سوف يعترف المثلي، للسياسي، بمؤامرة إدارة السجن. ينصحه بالاستمرار في إبلاغ الإدارة بعض معلومات غير هامة حتى لا يتعرض للأذى. في الليلة الأخيرة للمثلي في السجن يقوم السياسي، قبل الإفراج عنه، بعملين كان يرفض منذ البداية القيام بهما: الأول ممارسة الجنس مع المثلي، الثاني إعطاؤه معلومة هامة عن كيفية الاتصال بالتنظيم السري.

وسنعرف في نهاية الرواية أن السجين المثلي، استطاع تنفيذ الجزء الأول من المهمة، وهي الحصول على موعد مع «رفيقة» السياسي طبقاً للتعليمات.

كانت الشرطة تراقب تحركات المثلي بدقة، وتم عمل كمين في مكان اللقاء الذي ذهب إليه السجين، ليكتشف الكمين، فقرر الهرب، لكنه أراد أيضاً أن يحذر «الرفيقة»، فما إن رآها مقبلة حتى بدأ الجري في الاتجاه المعاكس. فهمت هي ما حدث، لتعود أدراجها، فما كان من الشرطة إلا أن قتلته.

ما هو هدف الرواية والكاتب؟

إنه بالرغم من أن المؤسسات العقابية قد لا تتشابه من بلد لآخر.. لكن «ثقافتها» واحدة.. هي كسر إرادة السجين.

ويقول أيضاً إنه بالرغم من الرفض الذكوري العام للجنس المثلي الذي يُعتبر «عيباً وشنوذاً» فإنه بمقارنة أفعال المؤسسة العقابية وأفعال هكذا بشر أوقعتهم ظروفهم بين فكّي المؤسسة.. نعرف في النهاية مَنْ نلوم ومَنْ ندين ومن نجد العذر لهم..

فليس الخجل هنا - في الرواية - خجلاً من فعل جسدي.. إنه الخجل من ارتكاب فعل معنوي: التواطؤ مع المؤسسة ضد زميل أو صديق أو رفيق زنزانة.

وهذا ما فعله السجين المثلي!

أثناء بحثه الدؤوب عن زاوية لا يشهد عليها بصر، كان ابن جارنا يقف في غرفة الضيوف خلف نافذة تطل على البئر. كان على يقين أن ثمة في الستر خجله غير المعلن، ولولا ذلك لتحجّر وجهه. من خلال نافذة عاين لسنوات قصص البئر: كل أسرة وما يكفيها من الماء يومياً، زواج المهدي بزليخة عندما كبرت انحناءتها ولم تعد تكابد ثقل الأسطال، وتطليق عبد المولى لرابحة بعد تحذيرات متكررة بشأن تماطلها في البئر.

أمام لا أحد

محسن العتيقي

كانت رابحة أصغر سناً من زوجها بكثير، ومراراً سَخَّرت ابن جارنا في حاجياتها من الخميرة والزبدة والبهارات... كان البقال أبو سكينة كريماً في الميزان بالرغم من أن رابحة، قبل أن تهجر الحارة، كان جلّ معاملاتها مع أبي سكينة بالدَّيْن.

استمر ابن الجيران يمارس هوايته المثيرة، وفي قرارة نفسه أن تلصصه من خلف نافذة لا يلغي انكشافه في أية لحظة. كان حريصاً على أن يضع شغفه في كفّ وردّة الفعل السريعة في الكف الثانية، وفي كثير من الأحيان كاد أن يتلبس بقصص البئر، مع أنه لم يستبعد، ولو مرة، شعور والدته بتحركاته المفاجئة نحو غرفة الضيوف. بشكل دقيق عمل على تفادي المواجهة، ولكي يداري خجله؛ كان كلما انتهى من فعلته، وصادف ذلك وجود أحد في البيت، ناور بادعاء البحث عن شيء ما خلف المخدات. لعبة مسرحية زاولها بارتباك واحتياط مريرين، حتى الحب الذي كان من المفروض أن يظهره لسكينة لم يتخطّ نافذة تطل على بئر.

كل خجل هو خجل بالمعية، فكيف أمكن لشخص غائب تشويش أفعال الخلوة هاته؟!. على سرير المرض، وفي بيت لا يهتم فيه أحد بالأدب، يروي عبد الفتاح كيليطو في سيرته «أنبئوني بالرؤيا» تجربة اكتشافه المبكر لكتاب «ألف ليلة وليلة»؛ إذ أثناء توقفه على مضمونها الفاضح، كان يراوده شعور مبهم: عليه ألا يقرأ الليالي. باعتراف الراوي، لم يكن داعي هذا الشعور المبهم سوى الخوف من اقتحام والده الغرفة واكتشاف ممارسة القراءة في فراشه!. لكن هذا الإحساس الغامض الذي ينطوي على خجل وقائي، لم يمنعه من التصدي للقراءة تحت شارة المرض والإثم!

ثمة واقعة تبين أقصى تمظهرات الأشخاص في عالمنا حتى وهم غائبون! يسرد سارتر في مسألة الغير أو الآخر؛ أن أحداً تسلل حتى وقف بباب حجرة مغلقة وانحنى على ثقب المفتاح ينظر خلاله، وفيما هو في هذا الموقف المزري خُيِّل له أن أقداماً تقترب منه، فاعتراه الخجل من نفسه وتصبب عرقاً... ولكنه ما لبث أن أدرك أن ذلك الصوت لم يكن صوت أقدام تدنو، فاستردّ أنفاسه، وانحنى من جديد على ثقب المفتاح ليرى ما يدور في الغرفة المغلقة.

ضبابية هذه التجربة؛ أو ما يسميها سارتر بالخجل الزائف، تبرر ادعاء ابن الجيران بحثه عن شيء ما خلف المخدات كلما شعر بأقدام تقترب من غرفة الضيوف، ومع أنها لم تكن دائماً مداهمات حقيقة تهدد عالمه السري، فإن مجرد افتراض ظهور شخص آخر كان كافياً ليزحزح لحظاته الهانئة ويقلبها رأساً على عقب.

ذو الخجل

ابن الجيران كقارئ الليالي، كلاهما أُسرا بملاحقة قصص فاضحة، وفضلاً عن التفاني في فعلتهما، جمع بينهما كذلك خجل احتياطي لمجرد الشك في وجود رقيب، وسواء كان حضور هذا الرقيب بغرض إلقاء نظرة مختلسة أو لاقتحام عالمهما الانفرادي، فإن كل منهما لا يرفض بأن يُرى، وإنما يحتاط من المداهمة بشعور مبهم سرعان ما يبدو بمثابة متاريس لتأمين الخلوة. هكذا تفادى جارنا خجلاً ممكن الوقوع بخجل مزيف، فلقد ادعى مراراً البحث عن شيء ما خلف المخدات كلما شعر باقتراب أحد من غرفة الضيوف. لكن ما الذي كان بوسعه أن يصنع لو لم يستدرك خجلاً وشيكاً أمام أحد، وذو الخجل لا ينبس ببنت شَفة؟

خجل مزيف أمَ شعور المبهم؟ رد فعل ذكي على كل حال؛ أتاح لطريح الفراش إخفاء كتاب الليالي كلما اقترب الأب من الغرفة، وجعل المتلصص من خلال ثقب المفتاح يتأكد من صوت الأقدام من عدمه قبل أن يستأنف التلصص، كما أوحى لجارنا الابتعاد عن النافذة وادعاء البحث عن شيء ما خلف المخدات... يبدو ذو



Chandra Shekhar - بنغلادش

وما انطوى عليه خوف ماران ماريه ليس تجنُّب رؤية مادلين له وهو يراها تستحم، بل على الأرجح، خوفه من رؤيته متلصصاً من طرف السيد كولمب

الخجل رهين شعور لا يكشفه، وإنما يتركه مبهماً وضبابياً حتى لا يفتضح أمر ستار بيولوجي يُسدل أوتوماتيكياً كلما أحس بالخطر والمداهمة.

بعكس الغرف والأمكنة الداخلية، تنطوي تجربة الخجل أمام لا أحد في الفضاء الخارجي على نوع مختلف من رد الفعل، يمكن وصفه بعدم الاكترا ث أو الادعاء لغاية اجتماعية أو أخلاقية؛ إذ يُكره الراغب في النظرة نفسه على عدم النظَر تجنباً لرؤيته وهو يَنظر. والواقع أنه يُؤسَر بالنظرة دون أن يستطيع إطالتها بجسارة، فيتنازل عنها إرضاء للناظرين حتى ولو لم يطلبوا منه ذلك، بل حتى وإن لم يوجدوا كشاهدين.

في تجربة هذه الحالة، وصف باسكال كينيارد ضمن الفصل العاشر من روايته، «كل أصباح العالم» الطريقة المثيرة التي فتحت بها الابنة مادلين باب العربات الكبير؛ ممشوقة القوام، متوردة الوجنتين، قالت: «أود الاستحمام، لذا سأرفع شعري» وهكذا تسنّى للفتى ماران ماريه إلقاء نظرة محتشمة قبل أن يلتقي بالسيد دو سانت كولمب بشأن درس الكمنجة. وعندما أنهى ماريه مقابلته مع معلمه على مضض، هبط سلم الكوخ، الذي كان السيد كولمب قد شيَّدَه فوق شجرة، وفي هذه اللحظة لمح خلف الظل فتاة ممشوقة القوام عارية، وعلى عجل أشاح الفتى ماريه وجهه لئلا يبدو أنه رآها...

بغض النظر إن كانت مادلين قد رأته وهو ينظر لجسدها أم لا، فإن حصول ذلك غير مستبعد، وما انطوى عليه خوف ماران ماريه ليس تجنب رؤية مادلين له وهو يراها تستحم، بل على الأرجح، خوفه من رؤيته متلصصاً من طرف السيد كولمب، وبالتالي سيكون بصدد فقدان تمارين الكمنجة مع موسيقي أيِّم وهبَ بقية عمره لابنته.

في حالة عدم الاكترا ث المبيتة أو لعبة الغميضة هاته، ذابت رغبة ماران ماريه في نظرة خاطفة نحو الفتاة مادلين، نظرة هي والعمى شيء واحد، ألقاها وفقا للغاية التي أتى من أجلها، ولأنه حريص على تمارينه الموسيقية عليه أن يبدو شاباً مهذباً، لذلك لم يستبعد ماران رؤيته من طرف السيد كولمب وهو يبادر باحتشام تجاهل رؤية ابنته في مشهد مثير، وعندئذ جعل خجله في خدمة مستقبله كعازف كمنجة تتلمذ على يد أستاذ موسيقي مستقل. إنه خجل مزيف جعله هذا الفتى كلمة السر التي سيتسلل بها إلى قلعة السيد كولمب الموسيقية التي لم يفلح الملك وحاشيته في احتوائها.

كيف يمكن خياطة هذه التجارب؟ خجل مبهم، خجل أمام لا أحد، خجل لمصلحة ما، فعل البديهة الارتكاسي في لحظة حرجة...

- خجلي لا يحتاج لأحد، هو الماضي، عقبة يجب أن أتخطاها دائماً.

- خجلي وجهة النظر الوحيدة التي تخرج فيها الملامح عن السيطرة، هو وجهة النظر التي أتخذها دون علمي.

- خجل جماعي قبل حضور السيدة: كاد عمال المرسى يموتون حنقاً وخجلاً عندما علموا بزيارة سيدة أنيقة، إذ ستَطَّلع على قذارتهم.



بين غواية البوح وَرقابة الخَجَلِ

محمد الشيخ الفارسي - الكويت

ممدوح فراج النابي

يقول الروائي الإنجليزي أنتوني ترولوب (1882 - 1815) Anthony Trollope: «مَنْ يستطيعُ، أنا، أو أي إنسان آخر أن يقولَ كُلَّ شيءٍ عن نفسه، أتمنى أن يكونَ هنا مُمْكنا، مَنْ الذي يَسْتطيعُ أن يتحملَ الاعتراف بالقيام بعملٍ دنيء، وَمَن في الدُّنيا لم يرتكبْ واحداً من الأعمال الدنيئة»[1]

- 1 -

ليس ثمة شَك في أن فعْل استعادة الذَّات الماضوية، صار أكَبرَ من مجرد الوقوف أمام المرآة، والتغني بالماضي، إلى استعادة الهوية ذاتها، التي أَسْهمت عوامل شتى في استلابها، على نحو ما فعلت مؤخَّراً رجاء نعمة في سيرتها المعنونة بـ«منكرات امرأة شيعية» 2013، وفيها تُجَاهر بهويتها الدينية التي تجاهلتها في مراحل شبابها خجلاً من الطائفية والتَّناحر الذي شهدته لبنان إبان الحُقب اليسارية والقومية. ومع تعدُّد أشكال الكتابة التي يتمُ بها استعادة الذَّات (سيرة، منكرات، اعترافات، رواية، رواية سيرة)، إلا أنَّه - على مرّ العصور - ظلَّ جنس السِّيَرة الذَّاتية، هو الشَّكل الوحيدُ القَادر والصَّادق على تقديمِ الذَّات في لحظات بَوْحِها وتعريتها، وفْقاً للميثاق المُغَلّظ الذي يَقَعُ بموجبه راوي السِّيَرة تحت «ميثاق سيري»[2] حسب النقد الفرنسي (فيليب لوجون)، أو «يمين سيري» كما في النقد الإنجليزي (ديزموند مكارثي). وهذا اليمين وما يستوجبه من أن يكون المؤلف «صادقاً أميناً فيما يروي عن نفسه» كما تؤكِّد الباحثة (إليزابيث بروس)، جاءت نماذج مختلفة لكتابات من قبل أدباء ورجال سياسية، وفنانين، ونحوهم، أخضعوا ذواتهم لا لشيء إلا لسُلطة الاعتراف، فلا توجد محظورات تمنعُ البوحَ، ومن ثمَّ وجدنا سيراً تتميَّز بالجرأة كـ«اعترافات» القديس أوغسطين، والتي تُعَدُّ البداية الحقيقية للكتابة الأوطوبغرافية، وفيها يقدِّمُ اعترافاته بكل صدق وصراحة، ويوضح انسياقه وراء الأهواء والشّهوات مع خليلته (فلوريا إميليا) والتي قضى معها حوالي خمس عشرة سنة وأنجب منها طفلاً دون زواج، ثم جان جاك روسو في «اعترافاته»، وليس انتهاء بجان جينيه في «يوميات لصّ» 1949، الذي اعترف فيها بكل مباذله الجنسية، وبشكل يكاد يكون مبتذلاً.

- 2 -

في مقابل الصَّراحة (الصِّدق) التي هي أحد الشُّروط الأساسية في انتساب العمل لجنس السِّيرة الذَّاتية كما هو معروف في المفهوم الغربي، نجد أشكالاً من الكتابة في العالم العربي تُشْبه السِّيرة الذاتية، أو حسب تعبير الدكتور سليمان العطار «محاولة لإخفاء السِّيرة الذَّاتية وليس كتابتها!!»[3]. وإن كانت هناك استثناءات قليلة كحالات محمد شكري في «الخبز الحافي» 1972، ولويس عوض في

«أوراق العمر» 1989، وادوارد سعيد في «خارج المكان» 1999، ورءوف عباس «في مشيناها خُطى» 2004. ومع وجود هذه النماذج إلا أنَّ ثمة أسباباً تشير إلى ندرة وجود سيرة ذاتية عربية صادقة تضاهي الغربية، من أهمها الخجل والحياء. فالخجل يَقِفُ عائقاً حقيقياً في مواجهة محاولات البَوْح حيث «يُعْتَبَرُ الحياء رَقيباً على جوهر الإنسان وكيانه الروحي الحقيقي»، كما يقول عبد الرحمن بدوي. وارتفاع حِدّة الرقابة الداخلية دليل على وجود الرقابة الخارجية، فحياء الإنسان يمنعه مِنْ أن يُعرِّي ذاته أمام مَنْ يعرفونه، خصوصاً إذا كانت التعرية مرتبطة بالأخلاق وانتهاكها.

وأسباب الخجل / الحرج عديدة لعلَّ من أهمها أنَّ كاتب السِّيرة لا يكتب عن ذاته فقط، وإنما يكتب عن آخرين، ممن شاركوه في صُنْع سيرته، فعلاقته بهم تتضمن أموراً قد يتحرَّج الكاتب من البوح بها ربما بدافع الحرص عليهم أو بدافع تجميل صورتهم أمام الآخرين، وأي محاولة تتجاوز ذلك قد تُجابه بردود فعل مُعارضة، ويكفي أن نشيرَ إلى ما فعلَه رمسيس عوض بعدما نشر أخوه لويس عوض سيرته «أوراق العمر» من اعتراض واعتباره (أي رمسيس) أن السِّيرة جانبها الصواب في كثير من جوانبها أو كما قال «فليس من حقه قانوناً أن يشهِّر بغيره، لكن له أنْ يفعل بنفسه ما يريد. وقد أساء لويس عوض إلى الكثيرين»، وليس ببعيد عن هذا ما فعله محمود الكردي ابن شقيقة نجيب محفوظ، من رفع دعوى قضائية ضده، بمجرد اعترافاته لرجاء النقاش بأنه كان يتردَّد على بيوت الدعارة السِّرية والعلنية، وهو ما اعتبره ابن الأخت إساءة لنجيب نفسه الحاصل على جائزة نوبل، وكذلك للعائلة. وقد يصبح الخجل إحدى وسائل مُصادَرة السِّيَرة الذاتية، حيث خشية راوي السِّيرة من الصَّدمة التي تُحْدثها اعترافاته في المحيطين، بسبب جرأتها وتخطيها التابوهات المحرَّمة الثلاثة: الدين والجنس والسياسة، وهذا الخوف دفع بالكاتبة المغربية ليلى أبو زيد بأنْ تَحْجم عن نشر سيرتها (الرجوع إلى الطفولة) لمدة عامين، وأبقتها في درج مكتبها كما ذكرت فيما بعد في حوار معها. وأيضاً نجيب محفوظ، فقد امتنع عن كتابة سيرة ذاتية خالصة بنفسه، واكتفى بما سجَّله عنه مريدوه (كالغيطاني وسلماوي، ورجاء النقاش)، كُلّ هذا يَحول دون وجود سيَرة ذاتية عربيَّة خالصة تتجاوز المحظورات، لأن المجتمعَ لا يزال مَحْكوماً بمجموعة من الأعراف التي تُهَدِّد مَنْ يخرج عليها بالمصادرة أو العنف العاري الذي يبدأ بالكلمة وينتهي بالرَّصاص على حد تعبير جابر عصفور.

- 3 -

هل يتنافي الصِّدقُ الخالص الذي يُقرُّه (ميثاق السير ذاتي) مع الخجل؟ بالطبع نعم، في ظل مجتمعات - عربية وشرقية - مازالت تحتكم لقيم الجماعة وأعرافها، فالصِّدق العاري يقابله استنكار من الجماعة، وفي بعض الأحيان يكون الاحتكام للرقيب الداخلي (الضمير) وهو بذاته مواز للخجل، أشد حِرْصاً على عدم الخوض في غمار الحمم البركانية للوعي الجنسي أو الديني أو السياسي. وفي ضوء هذا لا يجد المجتمع غضاضة تحت لواء الخجل، في منع مثل هذه الكتابات، لا فَرْقَ بين مجتمعات عربية وأخرى شرقية، على نحو ما فعل الرقيب من قصّ نص صنع الله إبراهيم «تلك الرائحة»، بحجة إطراد الفعل الجنسي والوصف الفيزيولوجي لما يقوم به البطل، كما ذكر يحيى حقي، وهو نفس ما حَدَثَ مع «موسم الهجرة إلى لشمال»1967 للطيب صالح، التي صُودرت من قبل في السُّودان، ثُم من مقررات الجامعة الأميركية، العجيب أن سبب المصادرة في الحالتين واحد، وهو أن بعضاً من مشاهدها، كما قيل (دون أن ننسى أنها في المقام الأول رواية خاضعة لفعل التخييل) تتنافي مع الذوق العام وتربية أبنائنا، وهو ما تكرَّر فيما بعد مع حيدر حيدر في رواية «وليمة لأعشاب البحر» 1983، ثم أزمة الروايات الثلاث عام2001، لياسر شعبان في «أبناء الخطأ الرومانسي» ومحمود حامد «أحلام محرمة»، و«قبل وبعد» لتوفيق عبدالرحمن).

في نفس هذا السِّياق، قامت ثائرة المجتمع السعودي على كاتبة رواية «بنات الرياض» 2005 رجاء عبد الله الصانع، واتهامها بأنها «تحثّ على الرذيلة في مجتمع محافظ». وقد تمتد ثائرة المجتمعات الشرقية المحافظة على التقاليد، مدعيةً الخجل الذي تنتهكه مثل هذه الكتابات، إلى الصين حيث أقدمت الحكومة الصينية على حرق أربعين ألف نسخة من رواية «طفلة شنغهاي» للكاتبة الصينية (وي. هويWei Hui)، لأن الرواية «وضيعة تُلطخ سمعة الصين». وهناك مَنْ يربط بين الخجل والدين كما فعل مفتي مصر السابق «نصر فريد واصل»، عندما صرَّح «بأنه لا يجوز للمرأة أن تؤلِّف كتاباً تعترف فيه بما أمر الله بستره، وهو ما يطلق عليه أدب الاعتراف، فالشريعة الإسلامية لا تقر ذلك، وهذا ليس من باب الحجر على التفكير والرأي، وإنما يتعلقُ الأمر بالحفاظ على كيان الأسرة.».

في الآونة الأخيرة، ظهرت سير ذاتية معظمها لكاتبات، مثل «باريس عندما تتعرى» 1993 لإيتيل عدنان، و«أرق الروح» 2012 ليمنى العيد، و«مذكرات امرأة شيعية» 2013 لرجاء نعمة، علاوة على «حكايتي شرح يطول» 2005 لحنان الشيخ، وهي سيرة غيرية عن أمها. ولهذا نتساءل: هل تُعَدُّ مثل هذه الكتابات التي أُنْتِجَتْ في ظلِّ قيود أخلاقية ومجتمعية ودِينية، وأبسطها عدم تَقَبُّلها حديث الشَّخص عن نزواته ـ حتى ولو من باب رقش الذَّات ـ سيراً ذاتية خالصة؟ بالطبع لا، فافتقاد الصدق في كافة السِّير، وتبريره بالخجل جعل هذه الكتابة رهينة لما قاله «أنتوني ترولوب» في بداية المقال . ومن ثم يجب أن ندرك المأزق الكبير الذي يقع عليه الواقع تحت يمين السيرة، بسبب الخجل في البوح عن كُلِّ شيء بما في ذلك علاقاته الجنسية. وهو ما ينتهي إلى وَأْد مصداقية ومشروعية السِّيرة الذاتية العَرَبيَّة، لذا يجب علينا أن نبحث عن شكل آخر أكثر استيعاباً لتلك الخروقات التي يُسَبِّبُها الخجل في إمكانية تحقُّق سيرَةٍ ذاتيَّةٍ عربية وفق المفهوم الغربي.

هوامش:

1- راجع أندريه موروا: «فن التراجم والسير»، ترجمة، أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة، ع(75) ط،أولى، 1999، ص 112.

2- فيليب لوجون: «السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي»، ترجمة. عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط أولى 1994، ص21.

3- «سليمان العطار: «ماركيز وسيرتان»، مجلة الهلال، القاهرة، فبراير 2004، ص 116



الحشمة
في خدمة السلطة

محمد براده

الصعوبة التي تحفُّ بالكتابة عن كلمات مُكتنزة لدلالات مُتناسلة، مثل كلمتيْ الحياء وَالخجل، هي أنها لا تُحيل على موضوع محايد، وإنما تضعنا أمام «كوْكبة»من القيَم والسلوكات الغارقة بدورها في أكثر من تعريف، والتي لا تتحدد فقط بمنطوقها، بل تكتمل دلالتها من خلال استحضار المعنى المُضادّ لها.

من ثمّ يكون تحديد الخجل أو الحياء مُقترناً باستحضار المعنى المضاد المُوضح لامتدادات الكلمة وتلويناتها. فالخجل قد يفيد انعدام الشجاعة للتواصل مع الآخرين، أو عدم الرضا عن النفس، أو الشعور بالعار... وعندما نستحضر معنى مضاداً مثل الوقاحة نضيف بُعداً آخر لامتدادات الكلمة. ونفس الشيء بالنسبة لكلمة حياء التي تُحيلنا على الاحتشام والتعفف في السلوك واحترام حميمية الآخر... وعندما نستحضر معناها المضادّ من خلال كلمة شائعة هي «قلة الحياء» المستعملة في الفصحى والدارجة، ستَنْضاف دلالات أخرى تتصل أكثر بمجال السلوك الجنسي وانتهاك حُـرمة الآداب العامة...

أحاول، في هذا المقام، أن أتوقف أكثر عند الحياء لأنها كلمة تنطوي على أبعاد إيجابية رغم السلبية التي يوحي بها سلوك الحييّ. وما يلفت النظر، بدْءاً، أنها كلمة

مشتقة من نفس جذر «الحياة» (حَـيِـيَ)، وأنها ذاتُ قرابة بمنهب الحيوية الذي يردُّ الحياة والحركة إلى قوة باطنية، متميزة عن الروح والجسد، وعليها تتوقف الأفعال العضوية...من هذه الـزاويـة، أبتعد عن الحياء فـي وصفه خشية مـن الآخـر أو تهيّباً من الخطأ، لأقترب من الدلالة التي تتحرّر من الحياة، أي أن نحيا مع اعتبار مَنْ نقاسمهم الحياة، فنحترم حميميتهم واختياراتهم. بعبارة ثانية، الحياء يجعل سلوكنا نابعاً من داخل نفوسنا فـنستحيي من أن نفعل ما هو مضادّ لسُنّة الحياة. في هذا الاتجاه، يصبح الحياء قيمة أخلاقية لا تستجيب للزجر أو الردع، بقدر ما تستجيب لنداء داخليّ وقناعة ذاتية مُستَبطنة.

إلا أن هـذا الفهم لا ينزع عن الحياء ارتباطَه بالممارسات والسلوكات التي انتسبتْ إليه طـوال الـتـاريـخ البشري، وعبْر التحولات المفصلية التي تترك بصماتها على حقول الكلمات. نستشعر هذه النتوءات والتضاريس المرافقة لكلمة حياء، حين نتذكر المجتمعات البدائية وطرائق عيشها المتسمة بالعُري، وصولاً إلى العصر الحديث الذي يلجأ بعضُ نسائه إلى تعرية صدورهنّ احتجاجاً على الظلم والميْز وذكورية المؤسسات. العريُ الذي كان قديماً شكلاً للعيش قريباً من الطبيعة، غدَا صيغة لخدش الحياء وإيقاظ المواطنين اللامبالين من غفلتهم! هنا ما يضيء أهمية الأبحاث والتحليلات النافذة التي أنجزها ميشيل فـوكو فـي مجال القيم السائدة والمعايير المُتحكّمة، طوال قرون، في فرض أخلاقيات تخدم الفئات المستفيدة من السلطة والمال. لقد تناول فوكو، في بعض كتاباته، مسألة الحياء(والحشمة)، وتـوقف عند انعكاساتها السلبية على قوانين المجتمع عند ما تُستعمَل من أجل الردع والعقاب وإثبات الانحراف، خاصة فـي مجال الأطفال والقاصرين. تناول في تحليلاته قانون «جريمة ضدّ الحياء» وَ«انتهاك حُرمة الآداب العامة» (Outrage aux bonnes moeurs)، مُعتبراً أن هذا التخصيص للأطفال والقاصرين في تعرضهم لاعتداء واغتصاب البالغين، إنما يُفضي إلى تجريم جميع مَـنْ لهم شهوات مِـثْـلـيّـة حتى ولو كانت ممارستهم قائمة مـع غير القاصرين. ومثل هـذا القانون المُستظل بالدفاع عن الحياء، يغدو وسيلة لحماية المجتمع من سلوك الذين يجسدون تحوّل الحياة الجنسية للبشر، ويريدون خلخلة القيم الموروثة التي تتجاهلُ تبدّل الحساسيات والغرائز ومصادر الشهوة...

امتدادا لهذه المسألة، نجد أن الحياء وثيق الصلة بالجسد والعلاقة التي يُـقيمها كل واحد منا مع هذه المنطقة المُشَكّلَــة لحميميته وَ«غُلبته الـسـريـة». ولـيس صدفة أن كثيراً من لغات الكلام الـدارج تستعمل عبارة «قِـلّة الحَيا» للتعبير عن ممارسة الجنس خارج إطاره المشروع، أو لِـوصْف الكلام الجريء عن الجنس. ولا شك أن التربية، منذ الطفولة الباكرة، تلعب دوراً أسـاسـاً فـي تشكيل وتحديد علاقتنا بالجسد؛ومن ثمّ يكون الإسراف في شحن الطفل/الطفلة، بحياء مفرط من الأعضاء التناسلية، عنصراً سلبياً يتجلى في السلوك الجنسي من خـلال ممارسة حيوانية، أو برود مصدره كُرهُ الجسد أو ارتباط جسد المرأة في المخيلة بالغواية، أو غياب العاطفة عند المضاجعة...وأظن أن حالات كثيرة من تعثُّر الحياة الجنسية عند المرأة والرجل على السواء، يعود إلى فهْم خاطئ للحياء وتطبيق يعاكس تفتُّحَ الجسد وانشراح الـروح. وفي هنا الصدد أتذكر روايـة عربية رائـدة، هـي «الرباط المقدس» (1944) لتوفيق الحكيم، تطرح ضمْنياً مشكلة الحياء المغلوط الذي يجعل آلاف الرجال والنساء يعيشون مهزلة زواج فاقدٍ لمسرّات الجنس القائم على معرفة الجسد، وذلك نتيجة لحياء يُلقَّن بطريقة خاطئة. وقد استطاع توفيق الحكيم في هذه الرواية أن يفسح المجال أمام صوتين مختلفيْن في فهم الحياء والزواج والعلاقة بالجسد : صـوت راهـب الفكر المحبذ لوصاية المجتمع وَالـزوج على الزوجة تحت ضغط القيم الموروثة ومن ضمْنها الحياء والخجل، ثم صوت الزوجة التي كتبتْ «الكرّاسة الحمراء» لتحكي مغامرتها مـع ممثل سينمائي استطاع أن يحرر جسدها من قيود غير مرئية نسجها حياءُ الـزوج وخبرته المحدودة بأسرار الحب والجسد. كأنني وأنـا أقـرأ كـلام الزوجة الآن، أستشعر رفضَها للجوانب السلبية في الحياء المغلوط الذي يتحوّل إلى أداة لقمع الرغبة الطبيعية، المشروعة، خدْمةً للقيم الموروثة : «أنت رجل مفكر، حرّ التفكير، فكيف تنسى أن الحرية هي كل شيء الآن؟والـمـرأة مثل الرجل، مخلوق لـه حـريـتـه. والـزوجـة لـم تـعُـد قطعة أثـاث توضع في حجرة مُغلقة في منزل الزوجية؛بلْ هي آدمية لها حق التنفس والحياة، ولا بُد أن تكون لها حريتها، وأن تنكر دائماً أن لها قلباً حراً قد خُلق لينبض بالحب والكُره، وأن لها جسماً حراً لا يُملك إلا بإرادتها ورغبتها، وأن الزواج لا ينبغي أن يُفسّر بأنه قيْد يوضع في عنق المرأة. إنها الـيـوم ترفض كل قيد ولـو كـان من ذهب.» ص.258.

على هـذا النحو، تتبدّى كلمة حياء أقرب ما تكون إلى «كوْكبة» من الدلالات، كما سبقت الإشارة، خاصة عندما نتتبعها في استعمالات متباينة ومتناقضة أحياناً. غير أنني أميل إلى أن الحياء يتوافر على خصائص نـفـتقدها فـي كثير مـن القيم السائدة وفـي الأخـلاق التي تحتاج إلى الردع والمراقبة والعقاب. أقصدُ أن الحياء بمعناه الإيجابي يندرج ضمْنَ تلك القوانين غير المكتوبة التي تتحدث عنها أنتيجون في مسرحية سوفوكل، عندما أقدمت على دفـن جثة أخيها الذي قتله الملك كريون وعلقه على مدخل المدينة، مانعاً إقبارَهُ. أنتيجون تحدتْ أوامره باسم «القوانين غير المكتوبة» التي لا أحـد يـدري متى ظهرتْ، لتكون لها سلطة أقوى من جميع القوانين المكتوبة. من هنا المنظور أنا أميل إلى اعتبار الحياء موجوداً في منطقة متخفـيّـة، لا تصل إليها القيم الموروثة ولا الأوامر الضابطة، لأنه يسكنُ، حين يوجد في معناه العميق، بين الصلب والترائب ليتناغَـمَ مع الأنا العميقة، ويواجه العالم الخارجي بالسلوك الذي لا يهدم اختيارات الـذات الفاعلة. من هنا أقـول إن الحياء انتماءٌ إلى قيم واختيارات تستهدي بالحياء النابع من ذواتـنـا، والموجِّه لخطواتنا في عالم يدفع نحو اللاحياء والاستسلام لمنطق العنف.

الحياء المغلوط يجعل آلاف الرجال والنساء يعيشون مهزلة زواج فـاقـدٍ لمسرّات الجنس



الياباني في تهتُّكه

عزت القمحاوي

«حتى الدودة لديها مشاعر» ربما يفسِّر هذا المثل مصدر الخجل لدى اليابانيين، فالياباني يفكر كثيراً بالآخر، ويتحسَّب كثيراً قبل أنِ ينطق، أو حتى قبل أن يفتح عينيه ليوجِّه ملحوظة من تحت أهدابه، أو قبل أن يشكو من ألم.

في واحد من أروع أفلام أكيرا كيروساوا «أكيرو» يكتشف رئيس الأرشيف تاكاشي شيمورا، أنه موشك على الموت بالسرطان، يخفي الخبر كحمل ثقيل حتى عن ابنه المتعجل للميراث، يحاول المريض تعويض ما فاته مدفوناً وسط الملفات، يمضي ليلة ساحرة في علب الليل بصحبة كاتب غريب الأطوار، لكنه يكتشف أن هذا ليس الحل ويعود إلى انزوائه في بيته ليلاقي الموت صامتاً، وتضطرِ موظفة شابة لزيارته في البيت كي يوقِّع لها استقالتها، وهي الوحيدة التي يرى أنه يستطيع مفاتحتها بشأن

مرضه، فيخرج معها إلى المطاعم، وتلوكهما الألسن، وعلى الرغم من ذلك لا يتمكن من تقاسم سره مع الفتاة الفقيرة المشغولة بالتهام وجبتها مثلما لم يفلح في مشاركتها الطعام بسبب معدته التي أعلنت العصيان.

لم يستثن الخجل الياباني حتى حكّام كرة القدم، فلا صراخ ولا سباب أو تهاوش بالأيدي في الملعب الياباني، هي محض إيماءة تكفي المعيب، والمشكلة عندما يخرج الحكم الياباني لتحكيم مباريات دولية لا يعترف لاعبوها بتوبيخ النظرة.

الأدب الياباني أصدق إنباء من ملاعب الكرة ومن السينما ربما، التي زحفت عليها المؤثرات الغربية بأسرع من زحفها على الأدب. وفي أعناقنا ديون لمترجمين من أمثال: كامل يوسف حسين، ماري طوق، وبسام حجار، وغيرهم، بفضلهم قرأنا كاواباتا وتانيزاكي وميشيما وغيرهم عبر الفرنسية والإنجليزية.

ويستطيع قارئ يتقن لغتين من الثلاث أن يدرك بسهولة التغيير في كلمات العنوان أو المتن، لكن ما لا نستطيع أن نتوقعه هو مدى التغيير الذي يطرأ على الأشياء سريعة العطب: الإيماءة، الابتسامة، ورفة الخجل على صحن الخد أو على رموش العيون المسبلة أغلب الوقت!

الغريب أن محاولات لترجمة الأدب الياباني من اليابانية مباشرة لم تترك أثراً. وهذه مفارقة تستحق التأمل. هل أحببنا خيال المترجم الغربي عن الشرق؟ أم أن الترجمة عن اليابانية مباشرة، وجلّها مدعومة، هي التي جاءت مثقلة بأهواء المجاملة بين المترجم والكاتب الياباني وبين الكاتب الياباني وسفارات بلده التي دعمت الترجمة؟ ومعروف أن الحكومات شرقاً وغرباً لا تتفق على شيء قدر اتفاقها على دعم الجثث الطافية على سطوح آداب بلادها!

أم هل في الأمر مصادفة أو قَدَر قاس جعل من أتقنوا اليابانية من العرب لا يتمتعون بعلاقة حسنة مع العربية فجاءت الترجمات أقل ألقاً؟

أياً كان الأمر، فالنتيجة أننا لم نزل محكومين بالدوران حول العالم لقراءة الاختيارات العذبة لمترجمين أصحاب ذوق، ترجموا لنا ما تمنّوا أن يكتبوه.

الوهج الذي أغلق عيون اليابانيين على حيائها، هو ذاته الذي جعلهم يدّخرون قبلاتهم إلى غرف النوم

ولا مفر أمامنا من تقبُّل المؤلف الشرقي بعد مروره على الغرب، أي بعد نزع طبقة من ملابسه أو إلباسه طبقة إضافية، لكن ما تبقى كان كافياً لكي نتعرف على الخجل الياباني الذي يحيط شؤون الجسد بالتكتم والسرية.

حتى وقت قريب كان الغربيون يعتقدون أن اليابانيين والصينيين لا يعرفون القبلة، لأن الغربيين تصوروا أن التقبيل يجب أن يتم على طريقتهم هم: في الحدائق والشوارع، وفي الباص والمترو، ليصلوا بعد ذلك إلى أسرّتهم زاهدين.

لم يحسب الغربيون الفرق بين الشمس الساطعة والضباب، فالشمس تخزي العين وتخزي حتى النار. لا يمكننا أن نرى اللهب في مكان مشمس إلا من خلال القليل من الدخان الذي يتصاعد من غصن لدن سيئ الاشتعال.

الوهج الذي أغلق عيون اليابانيين على حيائها، هو ذاته الذي جعلهم يدّخرون قبلاتهم إلى غرف النوم لتصبح فعل حب كامل. وربما كان الحياء أكثر ما يتبقى في كتابة اليابانيين بعد أثر الترجمة المزدوجة.

في رواية تانيزاكي «اعترافات خارجة عن الحياء» نرى أستاذاً جامعياً في منتصف العمر يعاني من الافتتان بزوجته الأصغر منه لكنها تشمئز من جسده. وكلاهما متكتّم على معاناته بسبب الخجل. هي تتعاطى الكحول حتى تثمل فلا تشعر بثقل حضوره وقلة همته، وهو يتعاطى المقويات، ويحاول إثارة نفسه بتصويرها عارية خلسة تحت تأثير الكحول. وكلاهما يدون منكراته، ولا يمعن في إخفائها متيحاً للآخر متعة التلصص عليها. ثم يدخل حياتهما شاب يطلب يد ابنتهما، ويلاحظ الزوج أن الشاب منجذب إلى الأم أكثر من انجذابه للفتاة، والأم من جانبها لا تترك الشابين وحدهما أبداً. وعلى مدار الرواية نرى الاحتراق الرباعي. كل منهم يدرك وساوس الآخر، وكل منهم منجذب إلى طريقه، وبهذا القدر أو ذاك من التواطؤ يريد التضحية من أجل حصول شريكه على لذة لم يتمكن من توفيرها له!

لا تبدو الرواية سياقاً منفرداً في الأدب الياباني، فالتفنن في الإخفاء والهروب هو ذاته ما نجده عند يوكيو ميشيما في «اعترافات قناع» الكتاب المعتم الفاتن المخيف الذي يعدّ رواية عن الخجل، خجل البطل مثلي الجنس من ميوله، وعذابه الذي لا يصارح به أحداً، فطوال العمل لا نجد سوى محاولات لإثبات قدرته على الحب الطبيعي. وما إن تستجيب فتاة وتقترب منه حتى يطلق ساقيه للفرار، في الوقت نفسه لا يستطيع أن يصارح أصدقاءه الذكور بحقيقة شعوره تجاههم.

عظيم من الجيل نفسه هو ياسوناري كاواباتا يبدو الخجل علامة على أدبه، أو لنقل، التهتك الخجول، في «ضجيج الجبل» يبدو ظل شديد الرهافة من إعجاب البطل بامرأتين إحداهما الميتة أخت زوجته والثانية الحية زوجة أبنه، لكنه يكاد لا يصارح نفسه، ومن «الجميلات النائمات» يطلع قرّاءه منذ الأسطر الأولى على احتياطات مدبرة البيت المتخصص في تقديم المتعة للرجال كبار السنّ، حيث تستقبل المدبّرة الزبون وتمنحه حبّتي منوم تتأكد من ابتلاعه لهما بنفسها قبل أن يصعد إلى غرفة الفتاة المنوّمة سلفاً، فيضطجع في حضنها، من دون أن تشعر به، وعندما يستيقظ من أحلامه صباحاً تكون هي قد سبقته إلى الاستيقاظ وانصرفت.

النوم هو القناع الذي اختاره كاواباتا لرجاله ولفتيات المتعة الآمنة، وفي اليابان لا الغرب، عاشت فتيات الجيش اللائي تخصصن في الإمتاع بالموسيقى ولباقة الحديث، وهنا هو المعلن، ليبقى الأعمق بين الفتاة والرجل سراً لا يتم الاعتراف به.

وربما كانت مفردة «القناع» هي المفردة الثانية الأكثر شهرة بعد الخجل. لا تحتفي الثقافة اليابانية كتابة ومسرحاً وسينما بشيء قدر احتفائها بالأقنعة.



مكشوفة في ساحة الفردوس

إنعام كجه جي

حانت الساعة.

الوقت ضحى وأنا وحيدة في البيت، أتمدد أمام المبردة وبيدي مجلة «ألف باء»، حين أحسست بآلام الطلق تكوي أسفل الظهر وتكهرب الأعصاب. لقد حانت الساعة وعليّ أن أتماسك وأتصرف مثل امرأة متعلمة. لن أصرخ ولن أفزع ولن أزعج زوجي في عمله ولن أستدعي والدتي ولا حماتي. بالذات حماتي.

أخذت الحقيبة الصغيرة التي جهزتها من قبل أسبوعين وسرت نحو «الفولكسفاكن» الزرقاء العتيقة وقدتها نحو مستشفى الفردوس للولادة، في ساحة الجندي المجهول. هكذا كان اسمها من قبل، حين كان ينتصب في وسطها القوس الرخامي الأبيض الذي صممه رفعة الجادرجي وافتتحه عبدالكريم قاسم، أواخر خمسينيات القرن الماضي.

نهار حار من أيلول وأنا أُسيطر على نوبات الوجع وأقود سيارتي بهدوء ظاهر، محركة الدفة باليد اليمنى ومسندة الذراع اليسرى على نافذة، أبتسم لشرطي المرور. أبتسم له وأكاد، من فرط ثقتي بنفسي، أن أرفع ذراعي بالتحية، بيضاء طالعة من فستان صيفيّ عريض بكمين قصيرين. أنا ذاهبة لإنجاز أكبر مهمة تاريخية في حياتي، تلك التي لا تشبه الأماكن التي اعتدت التوجه إليها، في عملي الصحافي، للحصول على الأخبار أو كتابة التحقيقات.

أوقفت السيارة في المرآب، كما يجب، ودخلت المستشفى لتستقبلني ممرضة متأففة.

- خير؟

- جئت لألد...

- ستكونين آخر من يلد هنا. متى بدأ الطلق؟

- إن نوباته تتكرر منذ الصباح ... آآآآخخخخ.

ابتلعت الصرخة كلامي فاستحييت من نفسي وأنا أتصرف مثل طفلة تبكي للسعة نحلة. إن الصحافيات الواعدات والشجاعات لا يصرخن عند التحدي، فما هذا الذي يحدث لي؟ كنت، منذ وعيي على الصراعات الحزبية في البلد، أتساءل عن الإيمان الذي يمتلكه الرجال الذين يصمدون

تحت التعذيب ويمضون إلى الموت دون أن يعترفوا على رفاقهم. وكنت أسمع عن نساء يؤخذن إلى المعتقلات ويتحملن ما لا يمكن لبشر احتماله. هل أقدر أن أكون مثلهم؟ مثلهن؟ أن أحتمل الإهانة والضرب وقلع الأظفار والكي بالكهرباء وكل ما أرتعش رعباً لمجرد تخيّله؟ هل يعلو إيماني على استباحة جسدي؟

جاءت الطبيبة وفحصتني وأكدت أن الأمر سيطول، لاسيما وأنها الولادة الأولى. وبشيء من الارتباك أعدوا لي غرفة منفردة. ولم تكن الممرضة تمزح وسأكون آخر من تلد في مستشفى الفردوس الذي سيتوقف عن استقبال حالات الولادة. لقد صدر قرار طارئ بتحويله إلى عيادة للأطباء الاستشاريين. وبناء عليه، فقد أغلقوا صالة العمليات ومنحوا العاملين فيها إجازة مؤقتة وجاء العمال ليرفعوا صور الحوامل والمواليد من على الجدران الزرقاء والوردية وليعيدوا طلاءها بالأبيض.

مضت أربع ساعات وأنا بين صراخ وخمود. وجاءت أمي وشقيقاتي وعماتي وحماتي وكل نساء العائلة. من الذي استدعاهن شاهدات على ضعفي ومحنتي؟ والطبيبة تذهب وتجيء وتكرر الفحص وترتسم على وجهها علامات لا تبعث على الارتياح، ثم تأمر الممرضة بأن تضع لي المصل وتعطيني مادة ترفع من وتيرة الطلق. إنها الموت بعينه. والجو حار وعرقي يحيل فستاني خرقة منقوعة. يخلعونه ويلبسونني ثوب المستشفى المشقوق من الخلف. وهو أصغر من أن يحتوي بطني ويستر ظهري.

ماذا ينتظرون؟ إن ساقي مرفوعتان على الحمالات المعدنية والطشت تحتي وماء الرأس قد انفجر والطفل لا يأتي. أتوسل إلى الدكتورة أن تولدني بقيصرية، لكنها تهزّ رأسها وتنهرني وتذهب على عجل لكي تستقبل وفداً من موظفي الصحة جاء للاطلاع على مراحل تحويل المستشفى إلى مركز استشاريّ. يدور الوفد في الممرات ويصل إلى غرفتي فتفتح الممرضة الباب وتشير لي:

- هذه التي تصرخ هي الصحافية فلانة التي تكتب في جريدة «الثورة».

يمدّ الرجال الأغراب رؤوسهم من الباب ويتفرجون على انكشافي ويبتسمون. يدارون ابتساماتهم بالتمتمة بعبارات التشجيع فيبلغ قهري مداه. لم أكن خجلى فحسب، لأن الخجل شعور لا يرقى إلى مرتبة امرأة تمنح الحياة. كنت مهانة مثل خائض متعسرة خدشوا كرامتها، يتعاقب الأطباء والممرضات على سريرها ويمدون أكفّهم في جوفها ويعلن كل منهم توقعاته الخاصة. كلهم خبراء يعبثون بمكمن أنوثتي ولا حول لي لصدّهم والنهوض للهروب من المشهد كله. هل ما زالت سيارتي في الباب؟ ولماذا تأخر زوجي في المجيء؟ الوحيد الذي يمكنني أن أحتمي به ستراً لي.

تنفر الحامل من الفحص الداخلي، لكنها لا تخجل من بروز بطنها رغم أنه يشي بفعل حميم. وكنت، في الأشهر التي سبقت إجازة الوضع، أذهب إلى الجريدة مزهوة بفستاني المشجّر العريض وفي قدميّ بابوج واسع. لقد تورمتا وما عاد يمكن دسهما في الحذاء. وعندما أدخل إلى قاعة التحرير يدقّ سلمان، مصمم «الماكيت» على خشب مكتبه ويصيح: «يا أرض احفظي ما عليك». ويعلن محمود المصور: «أهلاً بالسيدات»، معتبراً أن وزني قد ضاعفني فلم أعد امرأة واحدة. ويختم حسين، مدير التحرير، حفلة الاستقبال بـ: «فإن خفتم ألا تعدلوا فواحدة». أمشي مرفوعة الرأس غير آبهة للتعليقات. مساكين هم الرجال. إنهم محرومون من ذلك التكبّر الفطري المنكور في كتب الطب والمسمى افتخار الحوامل، «براود أوف برغننسي».

أسمع والدتي تسأل عن عنوان نجيبة وتتوسل أن يأتوا بها، وحماتي تولول وتنعي شبابي الذي سيقطفه الموت قبل الأوان. ماذا يجري؟ هل سأموت بهذه السهولة ومن الجولة الأُولى؟ تأتي الموجة

> كنت، في الأشهر التي سبقت إجازة الوضع، أذهب إلى الجريدة مزهوة بفستاني المشجّر العريض

وتعود التقلصات الرهيبة وأصرخ بوهن والوجع يصل إلى نهايات أعصابي. ثم تنسحب وأتعب وتأخذني إغفاءة قصيرة. أسمعهن يتحدثن عن الممرضة نجيبة التي تحتفظ بمفتاح صالة العمليات. إنها في إجازة وهم ينتظرون عودة سيارة المستشفى لكي يذهبوا ويجلبوا المفتاح. لا أحد يعرف موقع بيت نجيبة في «الدورة» سوى السائق. وأنا منهكة حتى التلاشي ويزداد خوفي حين أرى نظرات الرثاء في عيون النساء المجتمعات حول السرير.

أمي تصلي وحماتي ذهبت لتخابر ابنها. وعمتي التي لم تتزوج تنهرني وتهمس في أذني:

- هل تصورت الزواج أحضاناً وقبلات فحسب؟

يصل السائق ويرسلونه لجلب المفتاح وتدس شقيقتي الكبرى خمسة دنانير في يده لكي يستعجل، بينما تطلب أخرى أن يأتي لهن بدجاجتين مشويتين وكيلو كباب. لقد دخل المساء وجنيني معتصم في رحمي يرفض النزول. وتقرر الطبيبة أن تنقلني إلى الطابق العلوي استعداداً لفتح صالة العمليات. لكن المصعد مقفل، أيضاً، وقيد الصيانة، وأبو حيدر هو الحل.

يأتي البواب الكهل أبو حيدر ويرفعني عن سريري، مستعيناً بالله.. ويحملني ويصعد الدرج، لكن المشهد شديد الواقعية ولا يشبه رومانسية كلارك غيبل وهو يحمل سكارلت أوهارا في «ذهب مع الريح». ثمانون كيلوغراماً طافحة من ثوب ضيق مفتوح الظهر، في مساء صيفيّ قائظ، وطفل عنيد ذو رأس كبير محشور في الرحم، ورائحة كباب تغطي على السبيرتو والديتول.

حين تتسلق نظراتي قامة ذلك الطفل الذي صار رجلاً في الخامسة والثلاثين، تنسحب الآلام من مشهد الذكريات ولا تبقى سوى لحظة البشارة. لقد هدموا نصب الجندي المجهول الذي كان يتوسط الساحة ووضعوا محله تمثالاً للرئيس. وبعد سنوات، جاءت دبابة أميركية وأسقطت التمثال الواقف على منصة عالية في ساحة الفردوس، على مبعدة خطوات من المستشفى. ولم أشعر بالخجل، بل بالخزي لأن المستباحة، هذه المرة، هي بغداد.


اعترافُ
رجلٍ خجول
محسن شعلان - مصر

فيليب فيلين

تقديم وترجمة محمد المزديوي

من الصعب أن يجد المرء نُصوصاً كاملة عن الخجل في الروايات الفرنسية. ولكن الجميع تطرّق للأمر بطريقة أو بأخرى، والكثير من الكتّاب الفرنسيين كانوا خجولين، لعل من بينهم مارسيل بروست، وباتريك موديانو، وصاحبنا فيليب فيلين. وقد عثرنا عند هذا الأخير على كتاب كرّسه لهذه الظاهرة، تحت عنوان: «اعتراف رجل خجول»، وهو صادر عن دار غراسي، سنة 2010. وطرافة الكتاب وقوته في آن، تتجليان في كونه يمزج ما بين التحليل والتنكار. وقد استعان من أجل دراسة هذه الظاهرة، بالفلسفة والأدب، وأيضاً، بتجربته الخاصة، كإنسان خجول. وهنا ترجمة فصلين صغيرين إلى اللغة العربية.

يبقى أن نشير إلى أن فيليب فيلين Philippe Vilain، من مواليد 1969، من الأدباء الفرنسيين اللامعين، وهو حاصل على جائزة «فرانسوا مورياك» التي تمنحها «الأكاديمية الفرنسية»، وألّف الكثير من الروايات من بينها: «العناق»، «السنة الأخيرة»، «التخلي»، وألّف أيضاً في الدراسة الأدبية. ونجد من بين منشوراته: «مديح الكبرياء» و«في إقامة الأجساد: دراسة عن مارغريت دوراس» وفي كتابه: «دفاع عن نارسيس»، يدافع بقوة عن كتابة (التخييل الذاتي)، التي ابتكرها، سيرج دوبروفسكي. نظْرة الآخرين!

من الصعب أن أفسّر لنفسي لماذا لا أستطيع أن أعبّر أمام الآخرين عن أفكاري التي أعبّر عنها بسهولة حين أكون لوحدي. يكفي أن يحضر شاهدٌ، يكفي حضور كائن آخر، كي يُظْلِمَ كلّ شيء في داخلي، وألْغي نفسي. إنّ الخجل هو غيابٌ للذات يتجلى في حضور الآخرين، وهو حضورٌ للذات يتجلى في غياب الآخرين. في كتابه، «الوجود والعدم». حلّل جان بول سارتر Jean Paul Sartre هذه الظاهرة جيداً، أي صعوبة أن تكونَ ذاتك أمام الآخرين، وصعوبة أن تكون من أجل ذاتك من أجل الإفلات من تأثير الآخَرين: «إن الآخَرَ، بالنسبة لي، هو في آن واحد، مَنْ يسرق وجودي، وهو من يتسبب في وجود كائن هو وجودي الشخصي». الإنسان الخجول هو إنسان هشّ وضعيفٌ لا يعرف الخضوع لتأثير الآخَرين. ولا أحد استطاع أن يصف، كما فعل فيرناندو بيسوا Fernando Pessoa، في كتابه: «كتاب اللا طمأنينة» Le Livre de l intranquillité، هذه الهشاشة التي تلاصق الإنسان الخجول: «إن حضور شخص آخر، حتى لو تعلّق الأمر بشخص واحد، يعيق، على الفور، تفكيري، وبينما يكون هذا الاتصال مع الآخر محفّزاً من أجل تعبيره وخطابه، بالنسبة لإنسان عادي، فإنه، بالنسبة لي، هو مضادٌّ للتحفيز.. أنا قادرٌ، بشكل كامل، حين أكون لوحدي، على تخيّل مُلَحٍ لا تُحْصى ولا تُعَدّ، من الردود اللاذعة الفورية إلى الجمل التي لم يتلفّظ بها أحدٌ من قبل، إشراقات أُلْفة ذكية من دون أن يكون من حولي أحَدٌ، ولكن كل هذا يتبخّر بمجرد ما أجد نفسي في حضور شخص مادي. أفقد كل ذكائي، ولا أستطيع قط التلفظ بكلمة، وفي أقل من ساعة، أشعر بالتعب. نعم، إن التحدث مع الناس يمنحني رغبة في النوم. وحدهم أصدقائي المتخيَّلون، الذين ينتمون إلى عالم شبحي، وحدها الحوارات التي تدور في الحلم، تمتلك، بالنسبة لي، واقعاً حقيقياً وانجلاء صحيحاً، ويجد العقل، أيضاً، نفسَه حاضراً فيها، كصورة في مرآة.

على أيٍّ فأنا أتقزّز من فكرة رؤية نفسي ملْزماً بالاتصال بأُناس آخرين. إن مجرد دعوة بسيطة للعشاء مع صديق تسبّب لي قلقاً من الصعب تحديده. إنّ فكرة واجب اجتماعي، مهْما كان، كحضور جنازة، أو التطرق مع أحد لقضية في المكتب، أو انتظار شخص ما في المحطة، معروف أو غير معروف، إن هذه الفكرة لوحدها تفسد أفكار يوم كامل (أحياناً تفسد حتى أفكار عشية ذلك اليوم)، أنام بشكل سيِّء، والشيء الواقعيّ، حين يَحْدث، يكشف عن كونه عديم

> يكفي أن يحضر شاهدٌ، يكفي حضور كائن آخَر، كي يُظْلِمَ كُلُّ شيء في داخلي

الأهمية، بشكل كامل، ولا يُبرِّر، في شيء، توجُّسي، ولكنّ نفس القصة تتكرر دونما انقطاع، ولا أستطيع أبداً أن أتعلَّم».

ما هو هذا الإتلاف الغريب، هذا الخوف من الآخر الذي لا يعلن عن اسمه؟ هل هو فقط الخوف من أن يُحكَم علينا بشكل سيّء؟ ما الذي عليّ أن أخشاه إنْ لمْ أفعلْ شيئاً؟ من أين يأتي إحساسي بالخطأ لأني لم أفعل شيئاً سيّئاً، وإحساسي أن الخطأ لا يتمثل، تحديداً، في كوني أذْنَبت بقدر ما هو الإحساس بأني في خطأ؟

فنّ الرجل الخجول

إذا كان هيغل Hegel يرى أنه «لا يمكن أن يُنْجز شيءٌ كبيرٌ من دون حبّ»، فإن الحبّ الخجول يكشف عن كونه ضرورياً، إنه انفعال إيجابيّ، ومولِّد الحيوية والخلق. يعثر الإنسان الخجول، في حبه، على وجوده الحقيقي. وليس من قبيل الصدفة أنّ الخجولين يصبحون، في غالب الأحيان، فنانين وممثلين وكتّاباً. يجد الخجل مكان تعبيره في الأنشطة الفنية والمستقلة.

لستُ أدري لماذا أكتبُ، على الرغم من أني أفترض أنّ الخجل له دورٌ ما في الأمر، وأنه عزَّز من تذوّقي للأدب، ونمّى فيّ إحساساً فنياً، وأن الصعوبات التي لقيتها في التكلُّم هي التي دفعَتْني للكتابة، وفي العثور في عالم الكلمات، الذي هو الأدب، على شكلِ عزاء. ما كان لي أبداً أن أصبح كاتباً لو لم أكن خجولاً، والله وحده أعلم أيَّ وظيفة أخرى كنت سأمْتهنُها. لأني كنت قليل الكلام، أصبحت الكتابة لديّ ضرورية. أُحبُّ رؤية الكلمات تنبثق على الصفحة، وقوّة الكتابة الخارقة التي تُجْهِض السنوات السوداء من طفولتي، والإحساس الغريب أيضاً بالقدرة على التعبير، وأن أقول ما حرص الخجول، في داخلي، على إسكاته، وأن أقتلع نفسي من الصمت الذي كنت منغلقاً فيه لحدِّ اللحظة، وملتجئاً إليه من دون شكّ. إنها كلمة رفيعة ومتحفِّظة، يغرق دَفْقُها بِحرّية في الفوضى المتحمِّسَة لتفكيري. إن الصعوبات التي لقيتها في التعبير وفي تسمية الأشياء وفي إنهاء جُملي تختفي، بطريقة مذهلة، حين أكْتب. خلال الكتابة أُبدِّد الكثير من الترددات والكثير من التلعثم، والطريقة المتَمْتمة التي تصْدِم، في الكلام، كلَّ مَقْطَع. يستعيد الذكاء من جديد مساره.

إن انقياديّة الكتّاب موجودةٌ لدرجة أن القليل فقط منهم يجرؤون على أن يقولوا عن أنفسهم بأنهم «كتّاب»، على الرغم من أنهم يمتلكون اليقين على كونهم كذلك، وإلاّ ما كلّفوا أنفسهم عناء النشر. إنهم، عموماً، يفضّلون الجملة المتواضعة «أنا أكتُب» على جملة «أنا كاتب»، من دون شك، لأن الكتابة ليست هي نشاطهم الرئيسي ولأنهم «كتّاب» بصفة جزئية بين العديد من الأشياء الأخرى. أنا لا أفعل سوى الكتابة وعشت في ظروف هشَّة، من أجل هذا السبب، الكتابة. لقد حكمَ عليَّ خجلي بأن أُصْبحَ كاتباً.

لا أشكّ في أن أسلوباً «خجولاً» يمكن تحديده، وأن طريقة بسيطة للكتابة صارمة ومتقشفة وكلاسيكية، من حيث الجوهر، تمثِّله. أجد صعوبة في تصور كاتب خجول، حقيقة، يصبح ثرثاراً في الكتابة (نصوص الروائي باتريك موديانو Patrick Modiano قصيرةٌ)، وما إن تنتهي استعجالية التعبير حتى يبدأ بكتابة روايات ضخمة- أعترف أنها حجّة هشّة ويمكن التشكيك فيها بسهولة: «إنَّ كتاباً أو أسلوباً لا يشبهان، بالضرورة، مؤلفهما!»، «لقد كان مارسيل بروست Marcel Proust، فيما يبدو، خجولاً»، يوميات أميبل Amiel تمثل مقداراً معقولاً... »، إلخ. مع ذلك يبدو لي أنه من غير المعقول على فرد حرم، أوْ حرم نفسه من الكلام أنْ يجرؤ على استخدام غير معتدل للكلام أو لا يميل، غريزياً، نحو الشكل المخْتصر الذي يناسبه، نحو خطاب التردد والاحتراز الذي يمكن أن يتناسب مع نفسه القصير. النثر الخجول هو شعريَّة الصمت.

> أمتلك الاعتقاد، مع ذلك، أنّ الخجل، أي استحالة التواصُل، هو الذي يَفْرِض عليَّ الكتابةَ منذ فترة طويلة

عاب عليّ الكثيرون كتابتي لنصوص تخييل-ذاتية، وقصص حياتي، من دون أن يفكروا في أنّ هذه الحياة، لم أتوقّف عن تخيلها، أو بالأحْرى، إعادة اختراعها كي أمنح نفسي حياةً يمكن تصديقها، حياة لها قيمة حقيقية. أستخدم التخييل كي يخْفيني. إن «أنواتي» (جمع «أنا») هي أقنعةٌ يظلّ الخجل من خلفها في الظلّ. يبدو لي، بشكلٍ غامضٍ، أنّ الكتابة على هذا النمط تحرِّرني من الصمت ومن أوجاعي، وأنها تصلح شيئاً ما في داخلي، في حين أنها لا تفعل، ربما، سوى إطالة عزلتي وتهرُّبي، لست أدري. خلال الكتابة وحدها أحسُّ بخطورة خجلي ونتائجه، وكم أفْسَد حياتي إلى هذه اللحظة. أمتلك الاعتقاد، مع ذلك، أنّ الخجل- أي استحالة التواصل- هو الذي يفْرِض عليَّ الكتابة منذ فترة طويلة، وأن هذا الذي أعاني منه ينقذني من الصمت، وأنّي الكسلان القديم، الرجل الذي لا يمتلك كلمات، أكتب، أصنع من كلمات، من نفس هذه الكلمات التي كانت تنقصني، مبدئي في الوجود. إنني أكتبُ منه، من خجلي، المنطقة البيضاء من ذاتي.

من الممكن أني أكتُبُ بصيغة المتكلّم لأني لمْ أستطعْ أبداً أن أقول: «أنا» في الحياة العامة. لقد كان يتوجَّب عليّ، من دون شك، أن أكتب نصوصاً تشْجبها الأخلاق، مثل السرقة، وارتكاب أعمال يعاقب عليها القانون، وتعريض نفسي للْخطر، نعم، كان يتوجّب عليّ، من دون شكّ، أن أكون مذنباً لارتكاب شيء ما، الكتابة في الخطأ، كي أواصل تعريض نفسي للمحاكمة.



أمير تاج السر

حُمرة على حد أخضر

إذا ألغينا مسألة التعريف العلمي للخجل، بوصفه مزاجاً مختلفاً عن أمزجة معظم الناس، ويحمله أشخاص معينون، وإنه الصفة التي تهز صاحبها في مواقف عادية، ليس من المفترض أن تهز أحداً، وتجعله خائفاً ومرتبكاً، ومتعرق الوجه واليدين، ويبحث في الموقف الذي أربكه بلا معنى، عن ثغرة ليفرَّ عبرها، وربما يلجأ للمعالجين النفسيين حتى يتخلص من هذه الصفة، فإننا نجد تعريفات أخرى اجتماعية، تجعله صفة دمثة مطلوبة، ونجد محاولات كثيرة من المشتغلين بالفن والجمال، خاصة الشعراء، لجعله صفة إيجابية من صفات المرأة، مكملة للصفات الجمالية الأخرى التي تستوحى دائماً، وتتكرر كثيراً في القصائد والأغنيات.

وفي مرور سريع على الأغنيات الشعبية في السودان وبلدان أخرى مشابهة في بيئتها ومعتقداتها الاجتماعية، خاصة تلك التي كتبت في زمن كانت المرأة فيه كائناً شبه مغيَّب، ولا وظيفة لها سوى الجلوس متربعة في القصائد التي تتغنى بحبها، وتصف مفردات متخيلة، يفترضها الشاعر، وجدت صفة الخجل قد حولت إلى صفة إيجابية، عظيمة، ومطلوبة في كل امرأة، يصادف أن يعشقها شاعر، تماماً مثل صفة عدم النضوج، التي كانت تلصق أيضاً بالمرأة، بوصفها صفة جمالية. وقد كان الشعراء يتصيدون صفة الخجل، ويتعمدون إشعالها عند النساء، كأن يفاجئ أحدهم معشوقته حين تفتح باب بيتها لتلقي نظرة على الطريق، أو تتفقد أخاها الذي يلعب مع الصبيان، ليأتي ويكتب أنه شاهد الماء والنار والزرع في خدها حين لمحته واختفت، ويعني أنه شاهد العرق وحمرة الخجل، على خد أخضر، ومعروف أن الأسمر في السودان، يسمى أخضر، وقيل إنها كلمة عربية كان يوصف بها السمر قديماً.

على أن الأشخاص الخجولين، برغم قلتهم، خاصة في زماننا هذا، إلا أنهم مميزون، ويلفتون الانتباه أكثر من غيرهم، فليس من السهل أن تنتبه كثيراً إلى شخص مندمج في مجتمعه، يتحدث بلا تقطيع للكلام، ويحاور بلا أي موانع، لكن تنتبه بكل سهولة إلى ذلك الذي يجلس صامتاً، قلقاً، يتلفت في فزع، ويمسح العرق عن وجهه بين حين وآخر، وربما تسأله عما به، ولا تجد رداً شافياً.

لقد عرفت أشخاصاً كثيرين، كانوا يحملون الخجل الاجتماعي في دمائهم، بعضهم شعراء رقيقون، وكتّاب للقصة والرواية، وبعضهم مجرد أفراد عاديين ربما أصادفهم أثناء ممارستي لعملي اليومي، وأذكر كاتباً راحلاً، كان يكتب قصصاً في غاية الجرأة، تتحدث عن الأشياء بمسمياتها، وتغوص في كل مسموح وغير مسموح، وحين تلتقيه تلتقي رجلاً مرتبكاً، متعرقاً، يخاطبك بصوت واهن، ورأسه باتجاه الأرض. لقد كان ذلك الكاتب يحمل صفته هذه في مواجهة المجتمع، لكن حين يخلو لنفسه، تنحدر تلك الصفة، وتحلّ محلها شجاعة طارئة، يقتفي بها آثار الهلع الاجتماعي لديه، ويمحوها تماماً. وأذكر أيضاً أن مغنياً مرموقاً ويحمل صيتاً كبيراً، حدثني ذات يوم إنه لا يستطيع مواجهة جمهوره في أي حفل، إلا بتناول عقار مهدئ، ذلك أنه لم يستطع التخلص من خجله وارتباكه برغم مرور سنوات طويلة على احترافه الغناء، ومواجهة الناس في المسارح.

في النهاية أعتقد أن صفة الخجل سواء مدحت أم ذمت، تظل صفة لاصقة بصاحبها، لا تفارقه إلا نادراً.

أيام الخجل السعيدة

سعيد.خ - عزة سلطان

قد يرى البعض في «الخجل» شكلاً من أشكال «اللباقة»، وقد يرى فيه البعض الآخر «عقدة» نفسية لا بد من التخلص منها، وهو شعور يولد غالباً من مبالغة في النظر والتعامل مع «الآخر»، وتقليل من قيمة وأهمية الذات، ليصير تدريجياً مكوناً ثابتاً في تركيبة الفرد النفسانية، وجزءاً من تراثه الخاص، ويجد له مكانة في الأدب والسينما، التي كرست أفلاماً حاولت معالجة الظاهرة نفسها، السخرية منها، واقتراح حلول للتخلص منها، أو على الأقل التقليل منها.

الفيلم الفرنسي «أيامنا السعيدة» (2006)، للمخرجين أوليفي ناكاش وإيريك توليدانو، وبطولة كل من جون بول روف، عمر سي، وجوزيفين دومو، يركز على الخجل المرضي الذي يمتلك شخصية «كارولين»، وهي منشطة مخيمات صيفية، تجمع بين العصبية السريعة والخجل غير المبرر في آن معاً، مما يحرمها من الحفاظ على توازن وعلى ثقة متبادلة في علاقاتها بمثيلاتها وبأطفال المخيم، حيث تبدو شخصيتها غير متناسقة مع مختلف الحالات التي تجد فيها نفسها يومياً. خجل الفتاة الشقراء، والذي لم تستطع ملامحها الطفولية إخفاءه، يمنعها أحياناً من الرد على أسئلة الآخرين بما يكفي، ومن إقناعهم بوجهات نظرها، ومن الدفاع عن نفسها لما يتطلب الأمر ذلك، ولا تجد سوى أطفال المخيم لإفراغ شحنات الغضب التي تمتلكها. فهي تبدو في علاقة متناقضة مع ما يجب أن يكون، يحرمها حاجز نفساني داخلي باستمرار من قول ما يجب قوله، وفعل ما يجب في الوقت نفسه.

في فيلم «أيامنا السعيدة»، جسدت الممثلة جوزيفين دومو دور كارولين بشكل جيد، ولم يكن خجلها، انفعالاتها وردود فعلها تبدو مصطنعة، بل تلقائية. على عكس ما نشاهده في فيلم آخر: «أنا خجول ولكني أتعالج» (1976) إخراج وبطولة بيار ريشار (صاحب سيزار شرفي عن مجمل أعماله، 2006)، والذي يصور قصة بيار رونو، شاب جد خجول، يعمل كقابض في فندق راق، ويقع في حب شابة تدعى آنيس (ميمي كوتيلييه)، لكنه لا يستطيع مصارحتها بمشاعره تجاهها، وحبه لها، ليجد نفسه، في الأخير، منساقاً للبحث عن علاج نفساني لحالته، تاركة حبيبة



الفيلم الكوميدي هوت هوت هوت للمخرجة من أصول عربية بيريل كولتز

قلبه في انتظار موقف أو خطوة أولى من جانبه. الفيلم نفسه يطغى عليه الطابع الكوميدي، لكنه لا يخلو من الدراما في بعض المقاطع، حيث اتخذ من موضوع الخجل عنواناً وموضوعاً رئيسياً له، لكنه لم يكن مقنعاً بما فيه الكفاية، فبين الخجل الطبيعي والخجل المصطنع أمام الكاميرا تبدو المسافة جد شاسعة. «العاشق الخجول لن يعرف طريق السعادة» يكتب الشاعر الإسباني فيليكس لوب دي فيغا في «الحب والشرف»، على عكس شخصية بطل فيلم «أنا خجول ولكني أتعالج» التي تبدو متقبلة لمتناقضتي الخجل والحب، غير مبالية بردة فعل الطرف الآخر، وانتظاره الطويل لاستشعار مشاعر الحب. هو فيلم استغل الخجل بصفته شعوراً سائداً بين مختلف شرائح المجتمع دونما استثناء، وكونه قضية تحرك أحاديث وفضول العام والخاص، ووظَّفَها سينمائياً، لإثارة انتباه الجمهور، وليس لمعالجتها أو طرح أسئلة جادة حولها.

وعلى غرار السينما الفرنسية، عرفت السينما العربية أيضاً شخصيات خجولة، وتعتبر مريم فخر الدين أشهر من قدمن دور البطلة الخجول، التي رسمتها كفتاة رقيقة خجول طيلة الوقت، ولعبت دور الضحية في أفلام عديدة بسبب خجلها وهروبها من المواجهة، فالخجل دوماً يصاحبه حالة من الخوف والجُبن تدفع البطل إلى تحمل دور الضحية بافتتان، كما فعلت في فيلم «رسالة إلى الله». وفي «ارحم حبي» تقدم مريم فخر الدين دور نادية التي تحب الدكتور رأفت لكن خجلها يمنعها من الاعتراف بهذا الحب، وفي حال المرأة الخجول، فإن التحرر من الخجل عادة يأتي من تطور الأحداث التي تنتصر للشخصية الخجول وتخلصها من الظلم.

فيلم «رجلان خجولان» (1929) لرائد السينما الفرنسية الحديثة روني كلير (1898 - 1981)، يعتبر واحداً من أولى الأفلام التي تطرقت لمشاعر الخجل، بشكل مباشر. ويحكي سيناريو الفيلم قصة المحامي فريميسون (بيار باتشاف)، الذي يعاني خجلاً مرضياً، يؤثر سلبياً على مساره المهني، ويخسر أول مرافعاته، بإدانة موكله. هذا الأخير، وبعد انتهاء فترة سجنه، يفكر في طلب يد شابة تدعى سيسيل (فييرا فلوري)، وهي ابنة محام آخر

أيامنا السعيدة للمخرجين ناكاش وتوليدانو



عادل إمام أدى دور الشخص الخجول اكثر من مرة

(تيبوديي، الممثل موريس دو فيروديي)، يعاني من جهته من خجل مرضي أيضاً، وهي شابة مغرمة من جهتها بالمحامي فريميسون، الذي يمنعه خجله من البوح بمشاعره تجاهها، هي إذاً حلقة مفرغة، ينوب فيها الخجل عن الحب، ويصير محركاً وحيداً لحياة الفرد، فالخجل قد ينوب عن ردود فعل الإنسان، ويضعه في مواقف قد لا يفكر فيها، ولكن تراكمات الخجل ستتحول إلى مرض غير معلن، يلزم صاحبه طويلاً، ولن يتخلص منه سوى بخوض تجارب والتحلي بجرعة مضاعفة من الجرأة، كما حصل مع شخصية فرديناند (الممثل روب ستانلي، وهو رجل في الأربعينيات من العمر) في الفيلم الكوميدي «Hot hot hot» عام (2013) للمخرجة اللوكسمبورجية بيريل كولتز (وهي مخرجة شابة من أصول عربية)، والذي ينتقل فجأة من أكواريوم تربية أسماك، إلى العمل كموظف في مركز سياحي للاستجمام (يتضمن ساونا وحوض سباحة نسائي)، ويجد نفسه في تواصل يومي ومباشر مع أناس من طبقات مختلفة، ومع نساء لا يخجلن من الظهور عاريات، هكذا تنقلب حياته ويصير محاطاً بعالم مغاير عما تعوَّد عليه، حيث تصير الإيروتيكيا والأجساد العارية جزءاً ثابتاً من يومياته، تبعث في نفسه خوفاً في البداية وتغير من طبعه لاحقاً وتخلّصه من الخجل الذي لازمه طويلاً، ويربط علاقة حميمة مع المكان «الساخن» وزبائن المركز، ويتصالح مع نفسه، ويجد الجرأة لمحادثة النساء، ويعثر على الحب الذي طالما بحث عنه. وهو دور سينمائي يذكر المشاهد ببعض أدوار الممثل المصري عادل إمام الذي أدى دور الشخص الخجول أكثر من مرة، حيث جسّد شخصية ممدوح في فيلم «زوج تحت الطلب»، ومثّل في فيلمي «مين فينا الحرامي» و«البحث عن فضيحة»، متقمصاً دور شخصية تتعرض لمتاعب نتيجة خجلها، لتتصاعد الأحداث لاحقاً عندما يتخلى عن خجله. وقد قدم محمد صبحي شخصية الخجول في فيلم «أونكل زيزو حبيبي» وهو خجل عَرَّضَه لمتاعب، وسَبَّب عقدة نفسية لابن أخته، ولم يستطع مساعدة ابن أخته في الشفاء من عقدته النفسية إلا بعد أن تخلص من مبررات الخجل. كما لعب محمود ياسين شخصية الخجول في أكثر من فيلم، منها «القط أصله أسد»، حيث يتحول الخجل إلى شكل من أشكال الندم وفقدان المهارات والثقة بالنفس، خصوصاً بعدما اكتشفت زوجته أنه يخونها. ونرى في الفيلم نفسه أن تقديم شخصية الخجول هي إشارة إلى نقص في شخصيته يكتمل بتغيُّر درامي على الجانب الآخر.

«لما تجد من يحبك فستتخلص من الخجل» يعتقد الكاتب الفرنسي أندريه موروا، صاحب «ورود أيلول»، فالحب قد يتعثر أمام الخجل، وقد ينجح في تخليص الفرد منه، ولكن ليس بالضرورة أن يصير الخجل دائماً مرادفاً للحياة السلبية، فالخجول له نصيب من الفرح اللامرئي، وليس بحاجة لمن ينزع عنه غطاء حياته الداخلية المستقرة، فما نعتبره «خطأ» قد يكون صواباً في مخيلة صاحبه.



ثريا البقصمي - الكويت

الأشياء الحميمة على الهواء مباشرة
ولا حياء في العلم

عمار علي حسن

يكاد النسيان أن يطوي «عالِم الدين» الذي يتدفق الدم إلى وجهه، ويِنضح العرق من كل مسام جلده غزيراً، حين يأتي على ذكر أمر يخص ثقافة الجنس وممارسته، مستجيباً لسؤال مباغت من أحد المتحلقين حوله، ينصتون في إمعان إلى عظته، ويلملمون كل ما يجود به لسانه من تأويلات وتفسيرات وسرد حكايات وإسداء نصائح وإرشادت عن العقيدة والعبادات والمعاملات.

لا يعني هنا أن كل منتجي الخطاب أو الرسالة الدينية كانوا في الماضي يقطرون حياء في مواقف كهذه، لكن عيش أغلبهِم في مجتمعات محافظة مغلقة أوصد نوافذ عدة أمامهم للحديث البراح والمستريح في هذا الشأن، وجعل الطلب عليه شحيحاً لدى أناس يعتبرون الجنس سراً دفيناً، وهم إن تجاذبوا أطراف الحديث حوله في التجمعات النكورية فلا يحتاجون في حديثهم هنا رأي الدين، إنما إطلاق العنان للخيال في عرض مظاهر الفحولة، وإن تناولته الإنـا ث في جلساتهن الخاصة فمن قبيل المباهاة بالقدرة على الغواية واصطياد الرجال وإمتاعهم.

لكن ثورة الاتصال الرهيبة نقلت ما كانت مجتمعاتنا تتهامس به عن الجنس إلى مجال مفتوح بلا حدود ولا سدود للتداول بجرأة بالغة، ورغبة محمومة في تحطيم «التابو» المتعلق به، وفضح المسكوت عنه في كل ما يخصه. فقد أتاحت الفضائيات والمواقع الإلكترونية، التي تتناسل بلا هوادة، لكثيرين، رجالاً ونساء، أن يطرحوا ما عَنّ وطاب لهم من أسئلة عن الجنس بلا خجل، مستترين خلف أسماء مستعارة أو ناقصة لا تدل على هوية المتكلم أو عنوانه. ولم يكن هناك مفرّ أمام علماء الدين وفقهائه من الاستجابة لهذا التحدي، الذي خلقته أسئلة واستفسارات واستفهامات موجهة إليهم، شأنهم في هذا شأن الأطباء والأخصائيين النفسيين والاجتماعيين.

وعلى الوجه الآخر أصبح لدى منتجي الرأي الديني والفتوى وسيلة توفِّر لهم اتصالاً غير مباشر بجمهورهم العريض، حيث يتلقون الأسئلة حول الجنس ويجيبون عليها، عبر الأثير،

الأمر الذي يحميهم من أي خجل قد يترتب على علاقة «الوجه للوجه»، ولديهم في الوقت نفسه ثلاثة أسباب ظاهرة تجعلهم يقبلون على الخوض في هذا الموضوع، يمكن ذكرها على النحو التالي:

1 - مبرر فقهي: ينطلق من أنه «لا حياء في الدين»، ويحيل إلى أن الرسول عليه الصلاة والسلام كان يتحدث عن الأمور التي تخص المعاشرة والنكاح مع أصحابه إن سألوه عنها، وكان يحيل ما تريد النساء أن يستفهمن عنه في هذا الشأن إلى زوجته السيدة عائشة، التي نقلت إليهن الرأي الديني الصائب، ومن هنا جاء الإسناد دوماً إلى حديث منسوب للرسول يقول: «خذوا نصف دينكم عن هذه الحميراء» قاصداً بها أم المؤمنين عائشة.

2 - مبرر إنساني: فالسؤال عن الجنس والانشغال به مسالة لا مفر منها لأنه غريزة طبيعية، ولولا هذا ما حافظ الإنسان على وجوده في الحياة. والدين مصدر أصيل للمعرفة عند الأغلبية الكاسحة من البشر، لاسيما في بلاد الشرق، ولأن مساره يجمع بين الروحي والمادي، وبين الدنيوي والأخروي، فإن الإجابات على أسئلة الجنس من خلال الدين تصبح أكثر إقناعاً للقاعدة العريضة، أو بمعنى أدق أكثر طمأنة لنفوسهم، حين يرومون الالتزام بـ«الحلال» والابتعاد عن «الحرام».

3 - مبرر تجاري: فالفضائيات ليست مشروعاً رسالياً خاصاً، لاسيما المملوكة لأفراد، إذ يسعى أصحابها إلى الربح، أو على الأقل تغطية نفقاتها من دون زيادة ولا نقصان، ومن ثم فإن الإعلانات التجارية تشكل أهمية قصوى بالنسبة لها. ويحتاج جلب أكبر عدد من الإعلانات إلى برامج جاذبة للجمهور، حتى يمكن لمنتجي السلع والخدمات أن يطرحوا إعلاناتهم فيها وهم مطمئنون إلى أنها ستصل إلى قاعدة شعبية عريضة، وذلك وفق قاعدة «العرض والطلب» الراسخة. وبالطبع فلا يوجد ما هو أكثر جاذبية من الحديث في الجنس. ويمتد هذا المبرر التجاري إلى مقدمي البرامج أو ضيوفها أيضاً، إذ إن الحديث عن الجنس يفتح باباً وسيعاً للشهرة، التي يسعى إليها كثير من شيوخ الدين، الأمر الذي يدل عليه افتعالهم لمشكلات عويصة أحياناً، أو انخراطهم في أي جدل يحظى بإقبال اجتماعي عميق وواسع النطاق.

بعض الفضائيات تخصِّص برامج كاملة للحديث عن القضايا الجنسية

4 - مبرر اجتماعي: فالمجتمعات العربية تعاني من زيادة معدل العنوسة وتأخر سنّ الزواج لأسباب اقتصادية في الغالب الأعم، وكذلك ارتفاع نسب الذين يعانون من العجز الجنسي نتيجة إدمان المخدرات. ويحدث هذا في ظل انفتاح تام على العالم من خلال السفر الدائم للسياحة والتسوق والبعثات التعليمية وكذلك الإنترنت والفضائيات التي حولت العالم برمته إلى «حجرة صغيرة». وهذا الأمر خلق وضعاً ضاغطاً بشدة على أعصاب المجتمع، مما أدى إلى وقوع انفجارات جنسية متوالية تتراوح بين التحرش، والاغتصاب، والبحث عن طرق تحايلية مشرعنة لتصريف الطاقة الجنسية الحبيسة كالزواج العرفي وزواج المسيار، وطرق أخرى غير مشرعنة مثل البغاء.

وهذا الوضع الاجتماعي الصعب يفتح باباً لتدخل الدين من زاويتين: الأولى هي خوف علماء الدين من الانحلال واعتباره ترجمة لفشل مهمتهم في الحياة، والثانية هي سعي الناس أنفسهم إلى ما يرطب ضمائرهم أو يرضيها من ناحية التفكير في الجنس أو محاولة إشباعه، حيث يحتاجون إلى من يرسم لهم الحدود التفصيلية والفرعية بين «اللمم» و«الحرام». وحتى لو كان كل هذا «بيِّن» ولا يحتاج إلى نقاش وجدل، فإن أغلب الناس، لاسيما في حال الاستهواء، يصبحون بحاجة ماسة إلى رأي شخص يثقون فيه، أو يستعملونه أداة لترضية أنفسهم، أو تعزيز وجهتهم أو قرارهم الذي اتخذوه بالفعل، ولذا يلجؤون إلى منتجي الخطاب الديني، لعل لديهم الفتوى والسلوى.

لكل هذا وجدنا بعض الفضائيات تخصِّص برامج كاملة للحديث عن القضايا الجنسية، مثل تلك التي تقدمها المصرية الشهيرة د. هبة قطب، وهي إن لم تكن عالمة دين، فإن جزءاً من جرأة طرحها ودخولها إلى مناطق غير مأهولة في الحديث عن الجنس راجع إلى إسناد ديني يؤكد أن ما تفعله ليس حراماً ولا مكروهاً إنما هو ضروري وواجب. وهناك برامج دينية تخصص حلقات للحديث في هذه المسألة، ولعل من أولها وأشهرها تلك الحلقة الشهيرة في برنامج «الشريعة والحياة» على قناة «الجزيرة» حين كان يقدمها أحمد منصور واستضاف فيها الشيخ يوسف القرضاوي، وتحدث باستفاضة وتفصيل ومن دون حواجز ولا خطوط حمراء عن «الممارسة الجنسية الشرعية». وعلى القنوات الدينية الشهيرة مثل «الناس»، و«الحافظ»، و«الرحمة»، و«الرسالة»، و«اقرأ»، وغيرها طالما استقبل الشيوخ أسئلة واستفسارات من المشاهدين حول الجنس، وأجابوا عنها بإحالات إلى تأويل آيات والاستعانة بأحاديث أو آراء للفقهاء القدامى أو قصص وحكايات تراثية. وهناك أيضاً مواقع دينية على الإنترنت تتلقى أسئلة مفتوحة من المتابعين ويأتي الشيوخ ليجيبوا عليها، ثم يقوم الشباب بنقل هذه الإجابات على مدوناتهم الخاصة، وعلى المنتديات، واتسع الأمر بعد انطلاق مواقع التواصل الاجتماعي «فيس بوك» و«تويتر».

وأمام إلحاح المشاهدين على طرح الأسئلة في لهفة وبكل ثبات ورباطة جأش، لم يعد هناك أي سبيل أمام علماء الدين وفقهائه سوى تقديم الإجابات لهم بكل ثبات أيضاً. وهكذا بدأت حواجز الخجل تنهار شيئاً فشيئاً، عند منتجي الخطاب والفتوى الدينية، تحت لافتة عريضة تقول: «لا حياء في الدين ولا في العلم».



أدباء وفنانون يعترفون لـ «الدوحة»:

نعم نخجل

ما المخجل في ذلك؟!

عبر مراسليها في العواصم العربية استطلعت «الدوحة» آراء عدد من الأدباء والفنانين المشهورين بالخجل، بعضهم تشكّى من إعاقة توقعه في أزمات، والبعض اعتبره نعمة تدفع المبدع إلى عزلة التأمل، التي هي أهم شروط الإبداع، لكن أحداً منهم لم يرَ أن عليه أن يخجل لكونه خجولاً!

خالد تكريتي - سوريا

بين محفوظ والمخزنجي

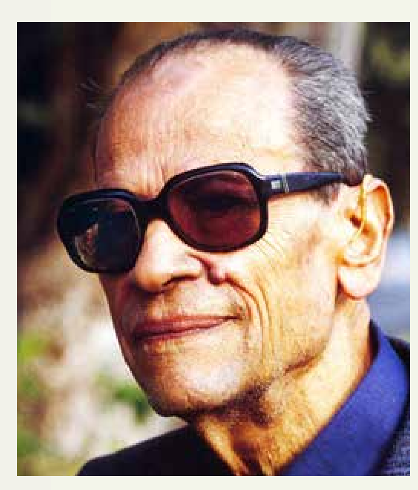
القاهرة - سامي كمال الدين

يتوكأ على زوجته مقاوماً شيخوخته ليفتح لك الباب- وكأنه لا يدري من هو - بل ويصر الأديب نجيب محفوظ أن يسبغ عليك من حفاوته.. يستمع إليك حتى لو كنت تقول لغواً فارغاً.. خجله ومجاملته البسيطة كانا يمنعانه من صدّ الناس، حتى حين اقترب منه قاتله مَدَّ يده ليسلم عليه، لم يكن يدري أن هناك خبيئة موت تنتظره.

في لقاءاته كان عشرات الكتاب والمبدعين يلتفون حوله، ينزلق بينهم بعض أنصاف المواهب الذين يحاولون تكسُب شهرة وتحقيق مجد أدبي بجملة لنجيب محفوظ عنهم ينثرونها عبر الصحف، وكان الرجل الخجول المجامل يتحمل، أو حسب قول لويس عوض عنه «كان رجلاً متحضراً».

الدكتور محمد المخزنجي يؤكد أننا لابد أن نفرق أولاً بين الحياء والخجل، سواء في شخصية نجيب محفوظ أو غيره، ويعتقد أن ما كان لدى نجيب محفوظ حياء وليس خجلاً، فالخجل ظاهرة انفعالية يمكن أن تكون معوقة لأنها تنطوي على نوع من الخوف وتحاشي المواجهة. أما الحياء فهو قيمة لا ترتبط بالعدوانية، لكن الخجل ينطوي أيضاً على احتمالات العدوانية كتعويض عن الشعور الانفعالي بالإعاقة، وهنا يدخل في إطار الحيود النفسي أو عدم السوية النفسية، ذلك أن الحياء قيمة لا ترتبط أبداً بالشعور بالنقص ولا بالرغبة في الابتعاد عن المواجهة لأنها مرتبطة بقناعات تقلل من أمور يعتبرها كثير من الناس كبيرة، بينما يعتبرها الشخص الخجول صغيرة وصغيرة جداً إلى درجة يمكن التغاضي عنها.

المخزنجي ذاته يعطي من خلال العزلة التي يفرضها على نفسه الانطباع بأنه شخص خجول، لكنه يؤكد: «في الحقيقة


نجيب محفوظ


محمد المخزنجي

لا أجد صعوبة في مواجهة الجمهور، ولا أخاف الأضواء أو كاميرات التليفزيون لكن هناك نشاطات من الممكن للمرء الاستغناء عنها، أحب أن أفعل ما أراه مثمراً ومفيداً وذا قيمة، فاعتذاري عن كثير من الندوات واللقاءات والبرامج التليفزيونية لأني ببساطة شديدة لا أريد أن أكون في هذه المحافل إلا إذا كانت عندي رسالة لا أستطيع توصيلها إلا بهذه الطريقة. كثيراً، على سبيل المثال، ما أرفض إجراء حوارات صحافية ليس خجلاً ولا استعلاء على الحوار، ولكن لأنني أحس أنني أوصل رسالتي عبر ما أكتبه في المقالات أو في القصص، ثم أعتقد أن الكتابة جزء صغير من الحياة، وليست معادلاً موضوعياً للحياة، الحياة شيء كبير جداً والكتابة أحد إشعاعاتها، لهذا لا ابالغ في هذه المسألة، أفضل القراءة وتأمل الحياة الطبيعية، وهذه مسألة لا ترتبط بالخجل قدر ارتباطها بالحياة وأن هناك أشياء يمكن الاستغناء عنها.».

الفنانة ريهام عبد الغفور تعاني كثيراً في مواجهة الجمهور، حيث يلتف الناس حولها لالتقاط الصور وهو ما يصيبها بالخجل حين تواجه مثل هذه المواقف، ووالدها الفنان أشرف عبد الغفور لديه نفس المشكلة في التعامل مع الناس حيث يخشى أن يفهم بشكل خاطئ مع أنه يستطيع الوقوف على المسرح ومواجهة الجمهور لساعات. أما المسائل المالية بالنسبة لريهام فلا يوجد فيها فصال كبير. وعلى عكسهما تأتي **الفنانة نبيلة عبيد** التي تؤكد أنها كانت من أكثر الناس خجلاً وكسوفاً في مواجهة الجمهور، لكن تعامل البعض بصفاقة أو بقلة ذوق جعلها تتخلص من خجلها رويداً رويداً، كما أن هالة النجومية وحب الناس تكسب الفنان جرأة كبيرة ومقدرة واضحة على التعامل.. تتعامل بخجل إزاء المجاملات الكثيرة من الناس ويؤثر فيها مديحهم، أما التعاقدات المادية فقد كان خجلها يجعلها لا تستطيع تحديد الأجر الذي يوازي قيمتها الفنية، ومن هنا كانت تشتري الروايات من إحسان عبد القدوس لتنتج من خلالها.

> المخزنجي:
> **ما كان لدى نجيب محفوظ حياء وليس خجلاً**

الفنان كاظم الساهر عانى خجلاً كبيراً إزاء تعامل الجمهور معه خاصة أنه يقدم قصائد نزار قباني وكريم العراقي الرومانسية، وهو يميل إلى هذا العالم الرومانسي شديد الحساسية، مما جعله منعزلاً مع قصائده وألحانه، بل ويؤكد أن أحد الأسباب الرئيسية على موافقته على برنامج (the voice) أن هذا البرنامج سيجعله في مواجهة

دائمة مع الجمهور ولوقت طويل، وهو ما حدث بالفعل حيث تخلص كاظم من خجله على المسرح في الحفلات التالية للبرنامج. أما التعاقدات المالية فلا تسبب له خجلاً لأن من يقوم بها مدير أعماله وابن شقيقته، وهذا ما يؤكده الشاعر كريم العراقي الذي كتب عدداً كبيراً من الأغاني لكاظم وصابر الرباعي وأصالة ولطيفة، حيث يرى أن كاظم اختلف كثيراً في مواجهة الجمهور بعد برنامج المسابقات الغنائية، بل ويروي كريم موقفاً حدث معه، إذ لدى كريم عقدة الخجل أيضاً، فذات مرة فاجأته طفلة حين كان خارجاً من جراج السيارات في دبي ولا تتجاوز الـ 13 عاماً من عمرها، أبدت له إعجابها، وطلبت منه أن يوقِّع لها، أخرج قلمه، طلب منها ورقة، لم تكن معه ولا معها ورقة، مدت له يدها ليوقع لها عليها، ومن هنا جاءت أغنيته «طفلة وغازلتني آه يا شيبا. غازلها أنا يا ناس لو عيب؟ أنا لولا وقاري وحكم الأيام. لا أسمعها غزل ما مرّ بالأقلام».

ضرائب الرِّقّة

الرباط - عبدالحق ميفراني

في المغرب، نتذكر صوت حنجرة مغربية أصيلة افتقدتها الأغنية المغربية: **محمد الحياني**، وكثيرون يعرفون حكايته مع الخجل وهو ما حد من مساره الفني ليحلق بعيداً. **الممثل والفنان بن إبراهيم** وهو يمرّ اليوم بوضع صحي خاص، بشخصيته الطيبة وخجله الطافح من محياه جعله اليوم شخصية محبوبة عند الجمهور المغربي، لكنه ظل عرضة «لضرائب خجله وطيبوبته أمام بعض المنتجين الجشعين». في المجال الأدبي هناك هامات سامقة نقرأ لها كتباً خلقت سجالاً واسعاً في الوسطين الأدبي والثقافي عموماً، لكن ما إن نحضر إحدى محاضراتهم حتى نكتشف شخصية مركبة لا تستطيع التماهي مع الحضور، وتفضل الانزواء بعيداً في بياض الورق. هنا شهادات لبعض الكتاب والفنانين يحكون عن أثر الخجل في حياتهم المهنية والأدبية واليومية.

خمولي:
المسرح ساهم في تجاوزي لعقدة الخجل التي صاحبتني منذ الطفولة

يقول الفنان عبداللطيف خمولي: «الخجل سيف ذو حدين، ويجب الاعتراف أن العديد من الفنانين في الوسط الفني يعانون منه وتأثيره واضح على مسارهم الفني. شخصياً أعترف أن المسرح ساهم بشكل كبير في تجاوزي لعقدة الخجل التي صاحبتني منذ الطفولة، المسرح هو الذي وَلَّد لدي الجرأة والثقة في النفس. وهنا لابد من الإشارة إلى أن الفنان بحكم طبيعة تشكله النفسي كمجموعة من الشحنات العاطفية يجعله مختلفاً عن الإنسان العادي.».

لعل لهذه الجرعات العاطفية الزائدة تأثيراً حتى على ظروفنا العادية. بعض الفنانين يشعرهم هذا الخجل بالأنفة وعزة النفس، وعندما يكون مجال عملهم الوحيد هو المجال الفني فإنهم يكونون عرضة للسقوط في أيدي منتجين ثعالب يستغلون هذا الجانب بمكر مما يؤثر على الفنان عموماً في مجال تعاقداته المهنية وأجره، ولأن الفنان يشعر بالخجل فإنه يرضخ لشروط مجحفة قد لا تكون مهنية ولا إنسانية ودون رضاه. وإذا ما أعلن الفنان عن حقه بصوت عالٍ ينعتونه بالمتعالي. يتذكر خمولي البدايات عندما كان العرق يتصبب منه، ويتحاشى حتى الحديث مع المرأة: «لكن أنا مدين للمسرح أبي الفنون ومن خلال التداريب الخاصة والتراكم المسرحي الذي حققته في مساري المهني، بأن تجاوزت عقدة الخجل لأكتشف ذاتي من جديد. وأسرد للقراء حكاية دالة: ففي المسرحية المشهورة «النمرود في هوليوود» مع الفنانة الكبيرة ثريا جبران، حصلت على الدور الثاني، وكان علي أن أؤدي رقصة، وطلب مني أن أحيط جسدها بيدي، فكلما اقتربت منها كنت أتحاشى وضع يدي في المكان المناسب، شعرت بي فضغطت بقوة على يدي قائلة «إننا نمثل»، وهذه الكلمة الدالة أصابتني بالدوار، وفهمت حينها أن المسرح أبعد من الواقع الذي نعيشه، لذلك أنا مدين لأبي الفنون...».

القاص سعيد أحباط «يحضر الخجل في حياتي الإبداعية بقوة، بل يخلق لدي نوعاً من التوتر الدائم خصوصاً في الاستجوابات المباشرة أو اللقاءات الإبداعية. وكثيراً ما اعتذرت عن الحضور لهذا السبب ولو أنني في مناسبات كثيرة كنت أحاول التغلب على الأمر بتوليد شعور خاص لعله الإحساس بالفراغ،



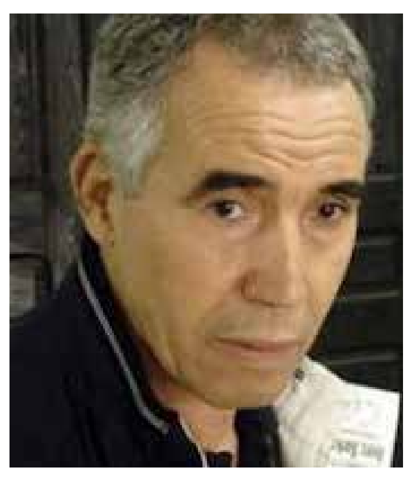
سعيد بوطاجين



لطيفة باقا



نادية بارود



حبيب السايح

أي أن أقرأ نصي الإبداعي على قاعة فارغة.».

قد ينتابك شعور بالاضطراب، وقد تنسى بعض التفاصيل أو الكلمات أو الجمل، غير أن أخطر إحساس يولده الخجل هو الإحساس بالإحباط وهو ما انتابه أحياناً في مسيرته الإبداعية. الأكيد أن للخجل ارتباطاً بتربيتنا الأسرية «حرام، عيب.. إلخ»، وأيضاً من التكوين الداخلي. وللتغلب عليه تنبع فكرة التراكم الذي نحققه في مسارنا الإبداعي كعلاج لتجاوز الحالة.

«لا زلت أذكر البدايات فلم تكن لدي قدرة لقراءة نص إبداعي أمام الجمهور، إذ كان يشعرني وكأنني أمام امتحان عصيب. ربما كان الأمر خليطاً لدي بين الخجل والاحترام، بل وكأن الخجل تعبير مناسب عن الاحترام للآخر.».

الناقد الدكتور محمد أبو العلا «في حوار سابق مع المرحوم المسرحي د.محمد الكغاط بمجلة المجرة المغربية العدد (1) حول صفة الخجل التي تلازمه أجاب: «لست أدري هل الخجل صفة وراثية أم أنها تكتسب نتيجة ظروف وبيئة معينة، لكن أعرف أني خجول فعلاً، وأعرف أن هذه الحالة أصابتني بعد انخراطي في الممارسة المسرحية بفترة طويلة، شيء غريب حقاً، غير أن الإبداع في مثل هذه الحالات يصبح الوسيلة الوحيدة التي يستطيع الخجول من خلالها أن يتجاوز خجله، ولعل هذا أحد الأسباب التي تجعلني أتمسك بالمسرح يوماً بعد يوم ..».

الإبداع في نظر (أبو العلا) بطارية شحن خارقة لتجاوز لحظة الهشاشة التي تنتاب الذات المبدعة جرّاء الحضور الجمعي للآخر، فلكمياء الكلمة/الكلمات، وقع تحييد استنفار حواس المتلقي عبر جذبها نحو الموضوع بدل الذات، ولعل لحظات ما قبل الكلام أو ما بعده، تؤكد أيضاً على أن للكلمة دور التماهي وجذب الذات المبدعة نحو الموضوع بدل الآخر، حيث يغدو المبدع لحظة الصمت مجرداً مما يشبه القناع في المسرح الذي ما إن يوضع على وجه الممثل حتى تتحرك كمياء أخرى من أحاسيس راءٍ قوي بكونه يرى ولا يرى مادام القناع قد تكفل بتحرير الذات عبر حجبها مؤقتاً من أثر الإرباك.

المسرحي والروائي أحمد الفطناسي: يذكرنا بـ «أننا ننتمي لمجتمعات عربية شكلت ثقافة «حشومة» مكوناً من منظومتها الأسرية، وحين نفكر اليوم في المجال الفني فإن أول عائق يكون أمام مخرج العمل هو قدرته على جعل الممثل يتجاوز عقدة الخجل. وأن يحوله إلى طاقة إيجابية وإلا لا يمكن للعمل الفني أن يكون صادقاً أمام الجمهور، ولن يستطيع الممثل حينها تنفيذ المطلوب منه، ولن تنجح حينها حتى تلك النقطة فوق رأس المتفرج. إن مجال العمل الفني الاحترافي يتطلب ممثلاً قادراً على المواجهة، مواجهة الآخر والتغلب على خجله قدرة على التحكم في نظرة الآخر.. ربما في مجال العقود المهنية يتحول الخجل فعلاً إلى ضعف وإجحاف واستغلال غير أخلاقي وغير مهني، وكم هي الحالات الموجودة اليوم في المغرب. وإذا لم يستطع الفنان الـ«خجول» تجاوز خجله فإن مصيره الفشل، وكم من فنان أنهى الخجل مسيرته الفنية مبكراً. الخجل كقوة سلبية، يمكن معالجته من خلال تمارين مسرحية خاصة، ويمكن للمخرج المسرحي توظيفها لخلق حالة بديلة. لكن، عموماً نحتاج إلى العودة إلى أطفالنا خصوصاً لبناء شخصياتهم».

الكاتبة لطيفة باقا: «أنا فعلاً من الأشخاص الذين عانوا ولا زالوا يعانون من الخجل.. أذكر مثلاً أنني لم آخذ الكلمة، ولو مرة، خلال حياتي الجامعية بأكملها وكانت الأفكار تتزاحم داخل رأسي ولا أتركها تخرج للعلن. كلما صادفت شخصاً واثقاً من نفسه لا أستطيع أن أمنع نفسي من أن أغبطه وأقول في بالي: لو كان لدي ولو جزء ضئيل مما لديه من ثقة في النفس لكنت فعلت كذا وكذا وكذا...

لا زلت إلى الآن أخفض رأسي أمام الكتّاب الذين سبقوني إلى عالم الأدب لا زلت إلى الآن أعتذر دون سبب ظاهر، وأقدم شكري بحرارة على أدنى سلوك أتلقاه.. فعلاً إنه لمشكل عويص هذا الخجل، ويستمر حتى مع انتفاء الأسباب التي ربما تبرره.».

الباحث أحمد بلخيري: «يمكن القول بأن الفنان أو الأديب العربي قد يضطر إلى القبول بعقود واتفاقات غير جيدة، علماً بأن مفهوم الجودة يتعلق هنا بالحقوق، لأسباب متعددة لعل أهمها

> أبو العلا:
> **الإبداع بطارية شحن خارقة لتجاوز لحظة الهشاشة التي تنتاب الذات المبدعة جرّاء الحضور الجمعي للآخر**

الوضعية المادية. ووضعية كثير من الفنانين والأدباء العرب وضعية هشة. هذا النوع من الفنانين والأدباء قد يكون مجبراً، تحت ضغط الحاجة، على القبول بها حتى وإن كانت غير جيدة. أما بالنسبة لصعوبة مواجهة الجمهور فالمفترض في الفنان والأديب مواجهة هذا الأخير لأن رسالتهما موجهة إليه.».

هبة استثنائية

الجزائر- نوّارة لحرش

يرى الروائي والكاتب **حبيب السايح** في الخجل جانباً إنسانياً مبعثه شفافية الروح: «أرى، أن الخجل، عند الكاتب، كما أحس، ليس طبيعة فيه، إنه آت، في تقديري، من شفافية الروح التي تصنعها تجربته الإنسانية، ضمن مساره ككاتب، بفعل رؤيته ما يؤثث محيطه من أشياء الوجود، وطبائع البشر، وأخلاقهم.».

وأكثر من هنا، يذهب صاحب رواية «تلك المحبة» إلى أن الخجل له علاقة بالجمال، إذ يقول: «الخجل ارتبط بالجمال، لا أعرف لمنبع قبح صورة خجل. وإن تكن المرأة الجميلة، الأنثى، أكثر النساء خجلاً فإن الكاتب، الذي يربكه ما يكتبه ويململه ما يعتقده، هو أشد الناس خجلاً. الخجل هبة استثنائية لا يحظى بها غير العارفين والموهوبين. ولا يخجل إلا من لا يشعر بعريه أمام كل حقيقة. وكم هي الحقائق التي تعرّينا ونحن لا ندري ذلك! والخجل، بهذه الدلالة، يخرج، في اعتباري، بالكامل عن التخلي عن الحق أو القبول بما يمسّ الكرامة. وإنما كان الخجل، عند المرأة كما عند الرجل، من مظاهر السمو الروحي. وإني لأجدني، هنا، أخجل الخلق أن أتحدث عن خجلي.».

ويستطرد السايح في سياق حديثه عن خجله: «لا أعرف ماذا يثير خجلي عند غيري ممن أعرفهم ويعرفونني، غير أني أشعر أن ذلك يمنحني تجاههم طمأنينة داخلية كبيرة إلى أنهم يستطيعون أن يثقوا فيّ، لذا خشيت دائماً أن أخدش بتصرف مني بالقول أو بالفعل تلك الثقة. أشعر أن خجلي اعتذار مسبق، معلن على وجهي، عن كل الحماقات- الصغيرة- التي أرتكبها وعن بعض -جنوني- حين يكتشف غيري أن ما أكتبه مفارق تماماً لما أظهر عليه.».

وعما إذا كان الخجل قد أعاقه أو فَوَّتَ عليه بعض الفرص في مشواره الأدبي يرد السائح: «لم أشعر بذلك أبداً، لأني أثق في الزمن، فهو القادر على التعويض، أي حين نغيب عن هذه الدنيا فيبقي لنا على ذكر.».

أما الكاتب والناقد **السعيد بوطاجين**، المعروف بخجله وتواضعه في الوسطين الأدبي والثقافي، فيتحدث عن حقوق الكتّاب المهضومة بسبب الخجل الذي يتلبسهم، إذ يقول وبصراحة كبيرة: «لا يوجد مؤلف في الجزائر أو مترجم عومل معاملة قانونية من قبل دور النشر المختلفة. هناك ابتزاز حقيقي لا يمكن تصنيفه في خانة واضحة المعالم. الكتّاب لا يدافعون عن حقوقهم بسبب خجلهم، لأنَ هدفهم معنوي أكثر منه مادي، وهذا خيار نبيل يستحق كل



التبجيل والاحترام. ربما كانت لكثير من الأدباء موارد أخرى، راتب شهري مثلاً، لذلك لا يهتمون بطبيعة العقود. وربما خسروا أموالاً كلما طبعوا كتاباً جديداً، وهذا أمر لا يعرفه الرأي العام الجزائري. الناس لهم تصورات أخرى يجب تصحيحها إعلامياً. هناك مغالطات كثيرة تحتاج إلى تصويب لإضاءة الصورة جيداً. لقد عشت شخصياً ما يشبه الخرافة في هذا الميدان». وبشيء من الاستياء يضيف صاحب «اللعنة عليكم جميعاً»: «عادة ما أرتبط بدور النشر أخلاقياً، دون عقد، مع ما يمكن أن ينجرّ عن ذلك من تجاوزات، وهي كثيرة. الأمر ينسحب على عدة كُتّاب، إن لم يكن ذلك قاعدة عامة في الجزائر.».

من جانبها، نجمة الغناء القبائلي العاطفي **نادية بارود**، تقول بهذا الشأن: «الخجل، لا أسميه هكذا، بقدر ما هو أدب وتربية وسلوك الإنسان، الخجل يرتبط بالأخلاق أيضاً، لهذا فهو له ميزاته وحسناته أحياناً، لكن قد يضر ولا ينفع في بعض المواقع والحالات، فمثلاً بالنسبة للفنان الخجول، قد يمنعه خجله من التعبير عن رأيه في بعض المواقف والأمور، كما يمنعه عن الكلام، خاصة فيما يخص الماديات وعقود الحفلات.».

وهذا ما تؤكده عن نفسها وهي تضيف قائلة: «أنا شخصياً أخجل دائماً من التصريح بالأجر الذي أتقاضاه عند التوقيع على عقود حفلات أو عند اتفاقيات فنية معينة.»، وتستطرد المطربة بارود بهذا الخصوص: «أرى أن هذه المهمة، يجب أن توكل لإنسان آخر غير الفنان، لو كنا في بلد يحترم الفنان ويعترف بوكيل أعماله، لكان هذا أفضل للفنان، خاصة الفنان الخجول الذي يتحرج من المطالبة بحقوقه المادية».

أما عن خجل مقابلة الجمهور فتجيب: «هذا يُسمّى (ارتباكاً) ويعتبر حالة عادية وصحية وطبيعية في الفنان ولا مفر منها.».

يعترف مطرب الأغنية العاطفية **فؤاد ومان** قائلاً: «عانيت من مشكلة الخجل طيلة حياتي، وفي الحقيقة لم أكن أتصور وأنا صغير أن يأتي يوم أقف فيه مغنياً أمام الناس من شدة حيائي وخجلي. حدث مثلاً أن غنيت في فرح نزولاً عند رغبة العروس وهي زوجة أحد الأصدقاء بعدما طلبت من زوجها العريس أن أكون أنا أحد الفنانين الذين يحيون الفرح، ولم أستطع الرفض خجلاً وغنيت طبعاً. كما أمضيت على عقود لإحياء حفلات ولم أكن راضياً عنها، لكن لم أرفضها بسبب خجلي، وسافرت مثلاً في رمضان السنة الماضية من الجزائر العاصمة إلى عدة مدن داخلية لإحياء حفلات بسيارتي الخاصة وبمبلغ زهيييييد جداً لا يعوّض حتى تكاليف الرحلة، والأمثلة كثيرة ومتعددة أخجل من ذكرها كلها.».

ويواصل ومان حديثه عن الخجل وما سَبَّبه له من مشكلات: «هناك فرص ثمينة وكثيرة ضاعت، نعم، ضاعت، كان سببها الخجل، ولكن في النهاية لم أتأسف لأنني إنسان مؤمن بما كتبه الله لي.».

نادية بارود:
الخجل يرتبط بالأخلاق، لهذا فهو له ميزاته وحسناته أحياناً، لكن قد يضر ولا ينفع في بعض المواقع والحالات



منير الرقي



فتحية الهاشمي

غول يتربص بالمبدع

تونس- عبد المجيد دقنيش

يعترف الكاتب **منير الرقي** بأنه خجول إلى درجة يحمر فيها الوجه ويتصبب العرق، ويرجع الأمر إلى المحيط الاجتماعي: «كانت نشأتي المحافظة عاملاً من عوامل عزلتي وكبح جماح الرغبة في المشاركة طوال مسيرتي الدراسية. وقد دفعني ذلك التكوين الحيي إلى محاولة فهم طبيعة النفس فأقبلت بنهم على قراءة ما يتصل بعلم النفس وأدركت أن لا سبيل إلى التخلص من هذا الخجل أو الحد منه إلا بالتصالح مع الذات، لكن، ككل حكمة، كان الأوان متأخراً جداً فقد نشرت روايتي الأولى «خدعة العصر» بدار الجنوب سلسلة عيون المعاصرة سنة 2008 أي عندما بلغت الأربعين، وكنت قبلها قد كتبت رواية «الدوائر المهمشة» منذ 1995 وقد فازت بجائزة بلدية قابس، لكنّ رهاب الإحباط والخوف من الآخر لم يسمحا لي بفجوة قرار، حتى كان الفرج بعد ثلاث عشرة سنة على يدي الأستاذ توفيق بكار شفاه الله، خلال هذا الوقت كنت أنظم الشعر وأنكره، وأكتب القصة وأنفي كلفي بها (رغم أن ما أكتبه وأنظمه قد وصل في منظور بعض القراء إلى مستوى مهم من الجودة)، وها أنا اليوم أحاول -بعد مصالحة مع الذات- أن أستعيد الزمن

الضائع، قد أشعر أحياناً بالندم لعدم مواجهة الذات في البدايات.».

الخجل وما أدراك ما الخجل؟ ماذا عساي أقول؟ تتساءل **الروائية فتحية الهاشمي**، هل أبدأ بالحياء، أم بالخجل، أم بالفصل بينهما، والتحدّث عن الأول كصفة اجتماعية تدوزن سلوك الفرد وتميّزه عن غيره من المخلوقات؟ أم أتحدث عن الثاني كحالة مرضيّة تؤدّي بصاحبها إلى حالة من الاكتئاب والتّدهور الصحي جسدياً والعزوف عن الآخر والانزواء في ركن قصيّ تصبح الذات فيه سجناً والخجول سجاناً وسجيناً في نفس الوقت؟.

يحدث للمبدع أن يسقط في المجاملة أو المحاباة خجلاً من شخص ما أو موقف ما. وقد حدث معي ذلك مراراً خصوصاً في بداياتي، ولكنني كنت أحاول الخروج من المأزق بسرعة البديهة والتعقل، وقد أنجح أحياناً وقد أخطئ أحياناً أخرى، ولكن الخجل يظلّ غولاً يتربص بالمبدع خاصّة. وقد يضطر في أحايين كثيرة لإلغاء عمل ما حتّى يتفادى الوقوع في المحظور. أو قد يؤدي الخجل به إلى اقتراف عمل لا يرضيه أو التعامل مع شخص لا يقتنع بالتعامل معه. ولا يجبره على مواصلة ذلك إلا الخجل، هذا الغول المتربص بالغافل والناسي والساهي.

قد نخجل من إبداء رأي جوهريّ في مسألة حياتية وننْدم أشد الندم بعدها، قد نخجل من مناقشة سعر أو طريقة طباعة أو لون أو شكل لكتاب ما ونندم بعد ذلك، قد نخجل من مناقشة سعر عرض أو عمل فني ونفرّط في حقنا ونندم بعد ذلك أيضاً.

الفنان عدنان الشواشي يعتبر الخجل حالة طبيعية عند الإنسان: «أعتبرها شخصياً محبذة لأنها عادة ما تلطّف من غريزة الاندفاع المفرط أحياناً عند البشر، وبالتالي فهي نافعة للفنان شرط أن لا تتحول إلى حالة الرهبة التي إذا لم يتصرف معها الفنان بحكمة وتعقل ربما تمنعه أصلاً من أن يكون فناناً.

وبالنسبة إليّ، وأنا الخجول بطبعي

عدنان الشواشي:
دربت نفسي على تحويل الخجل من رهبة محبطة أحياناً إلى طقوس خاصة أوظفها لتتحول إلى شحنة إيجابية

منذ طفولتي، عندما احترفت الفن دربت نفسي على تحويل حالة الخجل هذه من رهبة معيقة ومحبطة أحياناً إلى طقوس خاصة أوظفها لتتحول إلى شحنة إيجابية تجعلني مرتاحاً وأنا أؤدي عملي على خشبة أي مسرح وأمام أي جمهور. ومن أهم هذه الطقوس قول «بسم الله الرحمن الرحيم»، ثم الاقتناع بأنني في مكاني الطبيعي حيث وجب عليّ إرضاء نفسي وإرضاء الناس.

ولم تفارقني صفة الخجل هذه لكن مع الوقت والتجربة أصبحت فعلاً إيجابياً في علاقتي بزملائي وبالجمهور وبمحيطي عموماً. أعترف أنني أرتاح للعزلة إذ أجد فيها مساحة شاسعة للتأمل خاصة عندما أشرع في عملية التلحين. وبالنسبة للتعامل مع المهرجانات الكبرى وإبرام العقود عادة ما أتعامل مع متعهد حفلات ومحاميّ الخاص الذي يناقش بنود العقود خوفاً من أتنازل، بحكم خجلي، عن بعض البنود التي تمتعني بحقوقي كما يجب. وهذا ما ينقص من حالة الرهبة عندي والسلبية.».

الفنان حيدر أمير يعود إلى بداية مشواره الفني متذكراً: «كنت قد عانيت الكثيرمن هذه الصفة، ولا أنكر أن الخجل هو سلوك سلبي ينبغي التخلص منه، وهو يعبر عنه بعدة مظاهر انفعالية في بعض الأحيان قد يكون أمراً طبيعياً، لكن عندما يتجاوز الخجل حدّه فإنه يثير الكثير من المشاكل لدى الفنان، ولذا يجب التخلص منه.

وبالنسبة لي شخصياً تطورت الأمور مع تطور تجربتي ونضجي الفني ودعم والدتي لي استطعت التغلب على هذا الخجل فكنت أنظر إلى طاقاتي الصوتية وإمكاناتي الإيجابية، وأحرص أكثر فأكثر على إتقان أعمالي الفنية مما جعلني أكتسب ثقة كبرى في إمكانياتي بمرور الأيام. وأودّ الإشارة هنا إلى أنني كنت ضحية الخجل والرهبة والخوف في أول لقاء مع الجمهور، لكن بمرور الوقت وتعدد لقاءاتي معه أصبح الأمر عادياً بالنسبة إلي، وتجاوزت هاجس الخوف والخجل، وقمت بتوظيف ذلك في أعمالي الإبداعية، وتولدت عندي الخبرة والثقة في النفس مما انعكس إيجاباً على فني وعلاقتي بالجمهور.».

خجل من الخجل

بيروت - محمد غندور

يبدو أن موضوع الخجل وتأثيره على الصعيدين الفني والأدبي، شكّل إحراجاً كبيراً لدى فئة من المبدعين اللبنانيين المعروفين بخجلهم. فمنهم من تهرب من الإجابة على أسئلة مجلة «الدوحة» بطريقة لائقة، معتبراً أن الموضوع شخصي ولا يحب مشاركته مع أحد، خصوصاً أنه على صلة وثيقة بأمور وقضايا حميمة يصعب الحديث عنها في السر، فما بالك في العلن؟

ولدى اتصالنا بأحد الشعراء الخجولين، وافق فوراً على المشاركة والكلام، وطلب إرسال الأسئلة عبر البريد الإلكتروني، على أن يجيب عليها خلال 24 ساعة. لكن أسبوعاً مر، ليرسل بعدها رسالة نصية يعتذر فيها عن عدم المشاركة لـ «ضيق الوقت».

أما مدير أعمال مطربة شهيرة معروفة بخجلها على المسرح وفي تأدية وصلاتها الفنية، فوافق على إجراء حوار مع النجمة اللبنانية، شرط أن لا يشاركها أحد في الملف، وأن تكون هي المحور الأساس، مع ضرورة جلسة تصوير خاصة لهذه المقابلة.

ولدى اتصالنا بروائي معروف بجرأة مواضيعه، على عكس شخصيته الخجولة والمحافظة، وافق على إجراء



وائل جسار

ربيع جابر

حديث لكن من دون ذكر اسمه، لكنه، وبعد السؤال الأول، عاد وغيّر رأيه وانسحب معتذراً.

على رغم قلة المبدعين الخجولين في لبنان، إلا أن التواصل معهم يبدو من رابع المستحيلات، لأسباب غالباً ما تكون خوفاً من سؤال أو حديث عن طبع بات يشكّل لهم رعباً من قول أشياء شخصية على العلن. والملاحظ أن غالبية المبدعين الخجولين هم من الرجال. والغريب أن من تطابقت عليهم الشروط المطلوبة للملف، رفضوا الحديث، مشدّدين على ضرورة عدم ذكر أسمائهم، وكأن الخجل بات تهمة أو انتقاصاً من رجولتهم.

معروف عن المطرب اللبناني **وائل جسار** أنه خجول. ويقول في حديث لمجلة «الدوحة» إن الخجل بات سمة تلازم شخصيته، خصوصاً في تصرفاته اليومية ولقائه مع المعجبين في الأماكن العامة. ويضيف: «بدأت مسيرتي الفنية في عمر صغير، وكنت شديد الخجل في بداياتي، لكن مع الوقت واكتساب الخبرة، بت اتعامل مع الموضوع على أنه طبع لا يمكن تغييره أو تفاديه، فتصالحت مع ذاتي، وتقبلت طبيعتي الخجولة.».

وعما إذا كان خجله يؤثر مثلاً على قراراته المهنية، يوضح: «أملك من الجرأة ما يلزم للتعاطي مع أي موضوع، فلا أدع خجلي يحرجني مثلاً بقبول عقد عمل لا يرضي طموحي، أو يقلل من شأني، بل أعمل لنيل الأفضل والتصدي لأي محاولة استثمار لخجلي.».

وحول مواجهة الجمهور يقول: «يفرض علي عملي الغناء أمام عشرات الآلاف، لذا أكون على المسرح شخصاً مختلفاً عن ذلك الشخص الخجول في الحياة العادية، ويتحوّل خجلي إلى طاقة إيجابية تنعكس على المتلقين». ويرى جسار أن خجله يظهر دائماً في مقابلاته التليفزيونية، لكن، على المسرح الوضع مختلف تماماً.

في المقابل يوضح التشكيلي اللبناني الخجول **أسامة بعلبكي** أننا «نميل عموماً وبحكم التعوُّد الذي نعيشه مع أنفسنا ومع طبائعنا، إلى عدم التفكير بهذا النوع من التساؤلات عن الخجل».

ويقول: «لكنني، إزاء الطرح المباشر والمباغت للسؤال، أقول إن ما يجمعني بعملي الفني ويتركني عرضة للتأثر والتأثير، عالم شاسع من المشاعر والحساسيات والخصائص الشخصية المتفاعلة، خصوصاً تلك المتعلقة بالطبيعة الداخلية والمعنوية لنا كأفراد، وتلك التي نحملها بوصفنا كائنات تعمل في الحقل الفني.».

ويضيف: «يساهم الخجل في تكوين العمل الفني، لأنه يساهم أصلاً في تكوين الحساسية الفردية للفنان، كما أنني ألمح في مجمل أعمالي أثراً للخجل يتّخذ شكلاً تعبيرياً، وأكاد أقول شعرياً حتى في بعض الحالات. تراه متخفياً في موضوع أعمل عليه بشكل أساسي هو العزلة، عزلة فنية وحياتية أختارها مُنطلقاً لصياغة مناخات فنية أقلّ «تعبيراً» وإشهاراً وأكثر نفاذاً وغموضاً.».

وقد يسوق خجل بعلبكي أحياناً إلى القيام ببعض اللياقات العامة على قاعدة المرونة والتجاوب مع الآخرين، أو من باب التعايش مع التنافرات والظروف المتعاكسة أكان ذلك في الوسط الفني أم الاجتماعي، لكنّ ذلك يبقى في خانة تبادل المجاملات اللحظية التي لا تطال جوهر هويته الفنية، فهو حريص تماماً على حراسة شروطه الفنية والمعنوية.

وعمّا اذا كان يواجه مشكلة في التعامل مع الجمهور يوضح: «لا أواجه هذا النوع من المشاكل، لكنني أتقصّد نوعاً من التقنين والانتقائية في حركتي ضمن المجالين الاجتماعي والفني، بمعنى أنني أتوارى خلف عملي، وأتركه يقيم هو بذاته الصلة مع الآخرين، بينما أستنسب اللحظة المؤاتية للظهور.».

ويُعَتبر الروائي اللبناني **ربيع جابر**، من أكثر المبدعين اللبنانيين خجلاً وابتعاداً عن الناس. من الصعب مثلاً معرفة شيء عن حياته الشخصية، كما أنه لا يفسح مجالاً للتواصل المباشر معه. ولدى فوزه بجائزة البوكر السنة الماضية، عن روايته «دروز بلغراد»، رفض السفر واستلام الجائزة، لكن القيمين أصروا على حضوره، فسافر صباحاً وعاد مساء. ومن المفارقات أن المصورين لم يستطيعوا التقاط صورة له وهو ينظر إليهم، لأنه كان دائم النظر إلى الأرض. وتشاركه في خجله وعزلته زوجته الروائية رينيه الحايك.

ومن يشاهد الوثائقي التي أنجزته ريما الرحباني بعنوان «كانت حكاية» عن حياة الراحل عاصي الرحباني، يلاحظ مدى خجل السيدة **فيروز** وارتباكها وهي تتكلم عن زوجها. ويبدو ذلك واضحاً من حركة يديها، ومعروف أن فيروز نادراً ما تقبل إجراء حوارات صحافية أو تليفزيونية.



ليالي سان بطرسبورغ البيضاء

منذر بدر حلوم



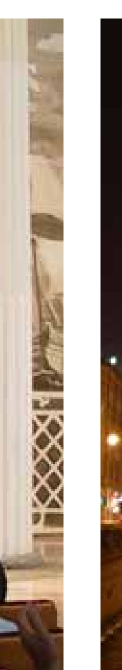
يونيو/حزيران، شهر الفرح والأعياد وتحقُّق الأحلام، في مدينة بطرس الأكبر. فعلى مدى أكثر من شهر تكتظ بالسياح وبسكان المدينة صغاراً وكباراً، مع آلاتهم الموسيقية، ضفاف نهر النيفا العظيم الذي يعبر سان بطرسبورغ (شمال غربي روسيا)، آتياً من بحيرة «لادوجسكوية» ذات الشواطئ الغرانيت، ليصب في بحر البلطيق، بحر الكهرمان. مع ضوء السماء الذي لا يغادر المدينة، تنفتح الجسور أمام السفن العابرة في الاتجاهين، بل أمام سفينة الأحلام ذات الأشرعة الحمراء، سفينة حكاية الكاتب ألكسندر غرين. وتمتلئ شوارع المدينة وساحاتها ومسارحها ومتاحفها بشتى أشكال الفنون.

سان بطرسبورغ، ليست المدينة الروسية الوحيدة التي يمكن عيش الليالي البيضاء فيها، فهذه الظاهرة موجودة أيضاً في أرخانغلسك، ومورمانسك، وسورغوت، وتشيريبوفيتس، وفولوغدا، وبيتروزافودسك، ومدن روسية أخرى.. ولكن بطرسبورغ وحدها تحولت إلى رمز لليالي البيضاء. فإلى جانب تسميتها بعاصمة الشمال، وبالميرا الشمال، وبندقية الشمال، تسمى أيضاً «مدينة الليالي البيضاء». هذه التسمية ارتبطت باسم المدينة بفضل قصيدة ألكسندر بوشكين التي يقول فيها «أقرأ وأكتب دون فانوس»، وقصة دوستويفسكي «الليالي البيضاء»، وأعمال غيرهما من أعلام الأدب والفن عاشقي المدينة ومخلّدي لياليها البيضاء في إبداعاتهم من أمثال الشاعر بلوك. ولن أذكر قصيدة باسترناك المغضوب عليه «الليالي البيضاء».

للمواعيد الرومانسية ومشاوير الليل طعم خاص في ليالي سان بطرسبورغ البيضاء. ليال بلا ظلمات. إنها أفضل فترة لزيارة هذه المدينة. ستبدأ الليالي البيضاء هذا العام (2013) في الحادي عشر من يونيو/حزيران وتنتهي في الثاني من يوليو/تموز. هذا هو التحديد الجغرافي. أما الشمس فتفهم من «الليالي البيضاء»، أنها يجب أن لا تنحدر أكثر من ست درجات تحت خط الأفق، أي أن لا تغيب عملياً، كما لو أنها تدور حول الأرض مختبئة خلف خط الأفق، مداعبة البشر، ليس الهاربين إلى النوم طبعاً، إنما محبي السمر والفرح والمرح والصداقة والفن والجمال عموماً. الليلة



الليل على أرصفة النهر



يغنون ويرقصون إلى أن تتلملم الجسور

الأكثر بياضاً هي ليلةٌ تقع بين الثامن عشر والثالث والعشرين من يونيو/حزيران، حينها تبقى الشمس مشرقة 18 ساعة و53 دقيقة، ثم تنحدر إلى ما دون خط الأفق بقليل ليبقى ضوؤها كما لو أنها على وشك الشروق. يمكن في هذا الوقت القراءة دون إضاءة والتقاط الصور الضوئية كما في النهار.

بدأ برنامج الليالي البيضاء الثقافي هذا العام أبكر من الموعد الجغرافي. فثمة أنشطة كثيرة لا يتسع لها الوقت. برامج الأنشطة الفنية، بدأت في السادس والعشرين من مايو/أيار الماضي وتنتهي في السادس عشر من الشهر المقبل.

تم يومي الخامس والعشرين والسادس والعشرين من مايو/أيار الاحتفال بالذكرى 310 لتأسيس المدينة، حيث لا يزال تمثال بطرس على حصانه يمد يده قائلاً: «هنا ستقوم المدينة». هو التمثال نفسه الذي كتب عنه شاعر روسيا الكبير ألكسندر بوشكين قصيدته «الفارس النحاسي». أما في العشرين من الشهر الجاري وما بعده فستجري احتفالات باختتام العام الدراسي في مدارس المدينة. هذا العيد، يسمى عيد «الأشرعة الحمراء» وهو عيد «انتظار فارس الأحلام على سفينة أشرعتها حمراء، كما في حكاية ألكسندر غرين الحاملة للاسم نفسه»، وسوف يجري سباق مراكب شراعية دولي «أشرعة الليالي البيضاء». كل عام، يشارك في عيد «الأشرعة الحمراء» بين مليونين وثلاثة ملايين إنسان. بدأ الاحتفال بهذا العيد في العام 2005. ضمن فعالياته تجرى حفلات كثيرة، في جزيرة فاسيليفسكي وفي ساحة قصر الشتاء (الأرميتاج)، ولكن في قمة هذه الاحتفالات يتم استعراض خاص لتشكيلات ضوئية وألعاب نارية فوق نهر النيفا. وعندها يعبر قارب (غرين ذو الأشرعة الحمراء) النهر.

وقد بدأ الاحتفال بهذا المهرجان عام 1979 واستمر حتى 1986، ثم توقف، وأعيد إحياؤه في العام 2005. وهو يتم في أطول ليالي العام البيضاء. ويجري على مرحلتين: حفل كبير مع عروض مسرحية في ساحة قصر الشتاء وعند رأس جزيرة فاسيليفسكي. يبدأ الحفل، كما هو مدوَّن في بطاقات الدعوة، الساعة الحادية عشرة ليلاً، أما المرحلة الثانية فيتم فيها استعراض ليلي لألعاب مسرحية منهلة فوق نهر النيفا. يبدأ هذا الفصل في الواحدة وعشرين دقيقة ليلاً، والدعوة عامة. الحدث المركزي في هذا الاستعراض هو عبور السفينة ذات الأشرعة الحمراء مجرى نهر النيفا. يتزامن مرور السفينة، مع استعراض ضوئي خاص وألعاب نارية. ويرافق ذلك موسيقى خاصة. يستمر هذا العرض المائي حوالي نصف ساعة، ويحضره بين مليونين ونصف وثلاثة ملايين ونصف مليون شخص على ضفاف النيفا وجزيرة فاسيليفسكي، ويتم نقله مباشرة عبر قنوات تلفزيونية. فكرة البرنامج مصاغة لتؤكد الفكرة التالية: «روسيا بلد الإمكانات». الحالة الاحتفالية والمزاج العام في هذا المهرجان، تؤكد تلك الآمال التي تضعها المدينة على الجيل الجديد، على الشباب الموهوب والواعد.

> بين مليونين ونصف وثلاثة ملايين ونصف مليون شخص يحضرون العرض المائي على ضفاف النيفا



في بطرسبورغ 400 جسراً، ١٤ منها ترتفع ليلاً

وسوف يقام هذا العام في ليالي سان بطرسبورغ البيضاء، المهرجان الدولي الموسيقي الحادي والعشرون، تحت عنوان «نجوم الليالي البيضاء»، ومهرجان موسيقي دولي آخر في دورته الحادية والعشرين، تحت اسم «قصور سان بطرسبورغ»، ومهرجان موسيقى الجاز العالمي، والمهرجان التاسع للموسيقى الرومانسية، تحت مسمى «ليالي الموسيقى الرومانسية البيضاء»، كما سوف يقام مهرجان دولي للشطرنج تحت اسم «مهرجان شطرنج الليالي البيضاء»، وكذلك ماراثون «الليالي البيضاء» الدولي الرابع والعشرون، والمهرجان الدولي الثاني عشر للمنحوتات الرملية. وهناك أيضاً، مسابقة «الإبداع الفني والموسيقي» الدولية للأطفال، تحت عنوان «أنغام وألوان الليالي البيضاء». إضافة إلى ذلك، فجميع متاحف المدينة ومعارضها ومسارحها وقاعاتها الموسيقية تعدّ برامجها الخاصة لليالي سان بطرسبورغ البيضاء. ناهيك عن آلاف العازفين الهواة والراقصين الذين يمضون الليالي على أرصفة نهر النيفا يغنون ويرقصون، غير آبهين بجسور المدينة التي قد تنفتح لتمرير السفن فإذا بهم لا يستطيعون العبور بين جزيرة وأخرى في المدينة، والمدينة كلها جزر تصل بينها الجسور.

ليس لبهجة الليالي البيضاء أن تكتمل لولا جسور المدينة التي تنفتح لعبور السفن من بحر البلطيق وإليه

ليس لبهجة الليالي البيضاء أن تكتمل لولا جسور المدينة التي تنفتح لعبور السفن من بحر البلطيق وإليه. فمنظر انفتاح الجسور المنهل يضفي على الليالي البيضاء سحراً خاصاً. يجتمع ملايين السياح من مختلف أنحاء العالم لمشاهدة لحظة انفتاح الجسور وارتفاع شقَّيْها في السماء مع ما عليها من أعمدة إنارة وإشارات ضوئية، وعبور السفن المتلألئة الأضواء النهر في ليل مضيء ووسط احتفالاتٍ وبهجة لا يمكن لمن لم يحضرها تصوّرها.

يقال إن بطرس الأكبر لم يأمر عند تأسيسه العاصمة الجديدة ببناء الجسور، كان يحسب الناس سينتقلون على قوارب بين جزر المدينة التي كان عددها في البدء مائة جزيرة وجزيرة، ولكن الأمر لم يكن كما أراد، فما إن مضى عشرون عاماً على تأسيس المدينة حتى بنِي فيها عشرون جسراً، كثير منها كان قابلاً للفتح. اليوم، في بطرسبورغ أكثر من ثلاثمائة جسر، من بينها 10 جسور، بما فيها جسر «فينلانسكي» الذي تمتد عليه سكة حديد إلى فنلندا تنفتح بانتظام، وثلاثة أخرى تُفْتَح بناء على طلب مسبق. الاستمتاع بفتح الجسور ينسيك أن للمسألة وظيفة تمرير السفن. نهر النيفا طريق مائي مهم، يصل بين نهر الفولغا وبحر البلطيق حيث يصب في خليج فنلندا، أي هو يصل الخليج الفنلندي مع بحيرة «لادوجسكوية» مع نهر الفولغا. يستمر موسم الملاحة في هذا النهر، من نهاية إبريل/نيسان حين يتحرر النهر من الجليد، إلى نهاية نوفمبر/تشرين الثاني. تنشر مواعيد فتح الجسور اليومية، لمعرفة إمكانية التحرك بالسيارات أو مشياً على الأقدام في ليل المدينة المضيء.

أدب

نصوص

110

بنات أندراوس .... سعيد الكفراوي

صناديق .... يونس محمود يونس

هللويا.. هللويا .... أحمد علي منصور

أحلام صياد .... محمود الرحبي

يوميات الجرح السوري .... عبدالكريم بدرخان

بروفيل

86

بطل ملاكمة يهوى قراءة الروايات، هنا هو نموذج من القرّاء ومقتني الكتب يقدّمه الروائي سليمان فياض بقلمه الساخر.

ترجمات

120



فُروغ فَرخ زاد .. في ذم العجز

الدمية المسيّرة، قصيدة للشاعرة التي امتلكت حياتها (فروغ فرخ زاد). في ترجمة من الفارسية مع تقديم حول حياة الشاعرة الصاخبة وفنها.

ومن الفارسية أيضاً ترجمة لقصة «شاي الديواخانة» لحسن ملّا علي كيزجلي.

كتب

120

ساق البامبو



قراءة في رواية الكويتي سعود السنعوسي «ساق البامبو» الفائزة مؤخراً بجائزة بوكر العربية يقدمها الدكتور حسن رشيد من منظور الهوية الخليجية وعلاقتها بالآخر، معرجاً على حضور القضية السابق في الإبداع الخليجي.

منافي الرَّب

تنظر الناقدة شيرين أبو النجا في رواية أشرف الخمايسي الأخيرة «منافي الربّ» التي تبدو رحلة من الشك واليأس والتساؤل فالإيمان، إذ عبر أجوائها الغرائبية تنجح الرواية في اجتذاب القارئ نحو بؤرة من الأسئلة الوجودية.

ملف

الأمير الصغير في السبعين

89

تخصص فرنسا هذا العام للاحتفال بمرور سبعين عاماً على رواية «الأمير الصغير» التي دخلت وجدان الأطفال والكبار في العالم كواحدة من الأعمال الإبداعية الخالدة. بهذه المناسبة تقدم الدوحة ملفاً يتضمن حواراً مع الناقد المتخصص في أعمال المؤلف أنطوان دو سانت إكزوبيري أجرته أوراس زيباوي، ومقالاً للكاتب والمترجم بدر الدين عرودكي حول شخصية بطل الرواية التي تتقاطع مع شخصية مؤلفها في طفولته، كما ننشر صفحات من الرواية مع رسوم الكاتب.



84

اقتحمت الدوحة عزلة الكاتب المغربي (أبو سيف طه) صاحب: عشاء البحر، وسلة العنب، ومدينة بحجم الكف، وسألته عن أسرار العزلة وأسرار الكتابة.

الكاتب المغربي «أبو يوسف طه»:

العزلة الخلّاقة غير الانطواء اليائس

حوار: أنيس الرافعي

يحدث للكاتب الكبير أن ينفر وينأى، أن يتوارى أو يختفي كما تختفي أشعة النور من الكف القابضة. وواقعة من هنا القبيل ما هي إلا إعلان عزلة اختيارية من الزحام ومن أمراض المشهد الثقافي. هنا ما حدث بالضبط للأديب المغربي «أبو يوسف طه» الذي خاصم الحياة الأدبية وناب في نفسه لمدة تفوق العقد من الزمن. فكيف صعد رائد القصة المغربية و«صائغ فصوصها النفيسة» إلى وحدته دون أن يلتفت إليه أي أحد ؟ ولم كل هذا الجحود والنسيان تجاه هذا الكنف الكريم الذي لولاه لما تربت عصافير أدبية كثيرة، ولما قيض لها أن تسافر إلى كل الأنحاء بدون أجنحة صاحب «الشتاء الضوئي» و«عشاء البحر» و«سلة العنب» و«مدينة بحجم الكف» و«المدينة وسقوط العقل»...

مؤخراً، اقتحمت مجلة «الدوحة» خلوة «أبو يوسف طه» في المنطقة الريفية التي ارتضى أن يغدو فيها «بستانياً يابانياً» يرعى الأصص والفسائل بمثل الحب الذي رعى به دوماً حكاياته وسرده الراسخين في الوجدان والنائقة، فكان هنا الحوار:

■ عزلتك ككاتب وتوقُّفك عن الظهور في المشهد الثقافي المغربي والعربي لمدة طويلة. هل هي عزلة تأمُّل أم عزلة خيبة ؟

- هما الاثنتان معاً، الكاتب، في واقع الأمر، بالمعنى الذي أفهمه مجبّر على العزلة ليقرأ بإمعان، ويكتب بروية، فالعزلة الخلّاقة غير الانطواء اليائس، العزلة نأيٌ عن التشويشات العارضة التي تحملها ضوضاء اليومي والكلام الرتيب، جدل داخلي، جوس في السراديب ونشدان للصفاء، بعيداً عن التلاشي في الحشود، وهنا سبب أولي، أما الثاني فنتيجة صدود عما يكتنف المشهد الثقافي من انكسار وتصدّع والتباس، لقد أفسد سياسيون دهاة ومنسّون ومتلاعبون الجو الثقافي، ونزعوا منه الصفاء الأخلاقي.

■ هل جاءت هذه العزلة بإضافة نوعية، وبنفس آخر على مستوى الكتابة بعد «رجوع الشيخ» إلى سرده ومحكياته ؟

- لقد كنت منصرفاً للقراءة والتأمل ومتابعة المشهد، وبسبب عامل رئيس: الحراك العربي لابدّ أن نقلةً ما حدثت في كتاباتي، وإن كنت أملك رؤية واضحة يمكن ملامستها في رواية «الشتاء الضوئي».

> الناقد غير مؤثر وليس في إمكانه أن يرسِّخ إسماً، أو يغرقه في المحيط

■ تحدثت ذات يوم في مقالة غاضبة لك عن «نقاد الرصيف». هل يعتبر «أبو يوسف طه» نفسه مظلوماً من لدن المدّونة النقدية ؟

- لا أحد يمكنه أن ينزع منك حقّ الكتابة، لقد بدأت سنة 1964عندما نشرت قصة «ماسح الأحنية»، وأنا مستمر إلى الآن وفق إيقاع بطيء. أنا أكتب وكفى، ومن حق من يصنّف نفسه (ناقداً) أن يلتفت إلى نصوصي أو لا يفعل، ذلك حقه المشروع مثلما أن من حقّي المشروع الكتابة والقفز على المتاريس لأن الناقد العمومي مظلوم هو الآخر لأنه غير مؤثر، والنقاد بالمعنى الأكاديمي قلة نادرة. وهم أنفسهم ليس في إمكانهم أن يرسِّخوا اسماً، أو يغرقوه في قاع المحيط..والأمر أساساً مرتبط بمكونات الوضع الثقافي الهش والمتثائب كببغاء بوشكين، فالثقافة صناعة، فيها منتجو الخيرات الرمزية، وناشرون أكفاء، وتوزيع جيد، وجوائز، ومراجعون صحافيون، ونقاد إلخ... هل هذه البنية متوفرة عندنا؟ وعليه فأنا أكتب ولا أبالي مثلما يلمع ضوء أو يزقزق عصفور.

■ تُعتَبر من بين رواد القصة القصيرة المغربية وواحداً من مجدديها الأكثر أصالة لأنك رسخت في متنها «المنزع الكافكاوي والرؤية الكابوسية».. ما هو تقييمك للتحولات والإبدالات التي شهدها المشهد القصصي المغربي خلال العقدين الأخيرين ؟.

- عرفت القصة طفرة نوعية على مستوى التيمات والمكونات الفنية، منتقلة من مستوى (الأدب الحافي) إلى (الفن الأدبي)، وهو أمر ملفت يجد تبريره في التحولات العامة، واتساع دائرة المتعلمين من فئات اجتماعية مختلفة، وإتقان اللغات الممكّنة من الاطلاع على مسارات الآداب الأجنبية، وعلى ضوء هذه المعطيات وبينما تولّدت حساسية جديدة نرى تجسّداتها في أعمال كثير من الكتّاب الجدد...كما أنّ القاص بات يعنى بمدونات نصوصه بشكل دقيق، إلىأن أصبحنا بصدد الانتقال من الهواية إلى الاحتراف، وسوف تلعب دور النشر المشرقية دوراً مهماً في اجتناب هذا الرأسمال الرمزي.

■ تنتقل بين كتابة القصة والرواية القصيرة «النوفيلا»، كيف توفّق بين هاتين الضفتين ونيك السجلّين؟

- تبدو لي الأمور عادية، فالرؤية والموضوع محددان جوهريان للمساحة النصية. ولأن لغتي شعرية - وكثيفة كما يقول بعض النقاد - فإن كتابة القصة القصيرة والرواية القصيرة أمران متقاربان لا يطرحان مشكلاً ما. الأمر شبيه برسم نقش على فص خاتم، ولهو فقمة بكرة صغيرة فوق أنفها...الكرة اختزال لعالم كبير.

■ لماذا يحجم «أبو يوسف طه» عن نشر أعماله، ويحتفظ بها لمدة طويلة في الأدراج، على خلاف أبناء جيله الذين حققوا تراكماً لافتاً في النشر ؟

- يهمني في الكتابة النوعية لا التراكم، ولو كتبت نصاً واحداً جيداً، وفق ما آمل، لتوقفت نهائياً عن الكتابة. النص المؤثر، الطائر الجوّاب، لهذا أتريث متردداً ومراجعاً لأنني ككائن لغوي أصنع كينونتي باللّغة، وهذا أمر ليس باليسير.



ما يهمني هو النوعية لا التراكم

■ ما هي حرفة القاص بالنسبة لـ «أبو يوسف طه» ؟ وكيف يدير مشغله الإبداعي ؟ وما هي الطقوس المحيطة بهذا المشغل ؟.

- الكتابة تحتاج إلى عدة وعتاد لأن موضوعها الإنسان ومحيطه، تحتاج قراءة وملاحظة وامتلاك رؤية، تحديد مسافة، في المجال الأدبي، بين المكتوب وما سيكتب، فيصبح آنئذ من السهل أن تبني عشك الرمزي بين فروع شجرة الكتابة.أما بخصوص الطقوس المختارة للكتابة، ففي فترة ما كنت أكتب في حجرة فارغة إلا من مكتب مستدير، ليلاً، وعلى ضوء شمعة، وفي فترة لاحقة كنت أكتب في الظهيرة، في مقهى «أدرار» أو «المعتمد» بحي جليز، والآن أوثر الكتابة في البادية.

■ يبدو متخيلك السردي مختلفاً ومنغمساً في أعماق الإنسان والمكان. هل من الممكن أن تحدثنا عن الرؤية الثاوية وراء هذا التصور ؟.

- تقول الأسطورة إنّ الإنسان دُفع خارج الفردوس لأنّه أكل من شجرة المعرفة أي الرغبة في أن يتعرّف، مسار شاق ومؤلم باتجاه الفردوس: الحقيقة، حقيقة الذات وحقيقة العالم.إلى حدّ الآن الرحلة لم تتوقف، ولن تتوقف لأن الحقيقة الوحيدة هي الموت، لذلك نراوغها بأن نظل منهمكين في الحياة، ونشنّ انخراطنا في كرنفال هائل، نخترع لغة ماكرة تظهر وتخفي، ونعيش بفضيلة نسيان موهوب. هذا جانب من رؤيتي.

■ ما نصيب السيرذاتي في ما كتبته من قصة ورواية؟ وكيف تنظر إلى علاقة الذات بالكتابة ؟

- حينما نقوم بتقشير البصل لا نجد نواة. الأمر مختلف في الكتابة، نبحث عن الحقيقة خارجنا فنجد ذاتنا هناك، الأمر أشبه بأروع ما اهتدى إليه الإنسان: القبلة الفموية بين رجل وامرأة، حيث عبر التصاق الشفتين تتناوب الروحان الحلول في الجسدين، وإلا لماذا نغمض عيوننا أثناء ذلك في غفوة لا إرادية ؟ ولأعطي مثالاً تبسيطياً فـ «الخيميائي» لباولو كويلو من خلال الإبدال توضح معنى علاقة الذات بالكتابة.

■ ماذا تمثل مراكش كفضاء للمتخيل والمعيش بالنسبة لك ؟.

- ولدت بمراكش سنة 1946 أو قبلها بقليل. إنها ذاكرتي وملاذي الروحي، إنّها تتخللني وأتخللها عيشاً وكتابة، أحس فيها بالدفء والسعادة، وحيثما حللت أشعر أنها تجذبني إليها مثلما يجذب المغناطيس برادة الحديد.

■ تُعتَبر من المحككين للّغة السردية التي تأتي في أعمالك متوهجة بالشعر، ما أهمية اللغة في صوغ عوالمك الحكائية ؟

- مادة الرسام الصباغة، والنحات الحجر أو الفولاذ...والكاتب اللغة. واللغة ذات وظائف متعددة يجب أن تكون متوازنة ودالة ومناسبة، لا شحّ ولا ترهل. وكما يوزن الموسيقي الآلة لينتقل المقروء إلى أنغام، كذا الشأن بالنسبة للكاتب، وهذا ما أحاول الوصول إليه.

■ ما هو جديد «أبو يوسف طه» ؟

من المحتمل صدور ثلاثة أعمال من بين عناوينها «أجنحة الفسيفساء» و«الحلم البانخ»...وأشتغل على أعمال أخرى قصصية وروائية سترى النور قريباً.

بطل مصارعة يهوى اقتناء الكتب

سليمان فياض

يوماً ما، كنت جالساً في مكتبة «مركز الكتاب»، مع صديقي حامد سعيد مدير الفرع. كنا نتحدث، وانقطع حديثنا حين قالت سيدة وافدة لحامد سعيد: زوجي مهندس وأريد أن أنشئ له غرفة مكتبة في بيتنا. صنعت الدواليب، وهي الآن فارغة من الكتب، وأريد كتباً محترمة مجلدة عليها بصماتها أملأ بها فراغ الدواليب. ابتسمت أنا وصديقي، وقال لها حامد: كم كتاباً تريدين؟ وفي أي علم أو أدب أو تاريخ؟ فقالت له: لا أعرف العدد. قست فراغات الدواليب، فوجدتها ثمانية أمتار، هاتها في كل علم. ولا يهمني الثمن.

ناولها صديقي كتاباً به قائمة الكتب التي أصدرتها هيئة الكتاب بالقاهرة، وكتباً أخرى يوزعها الفرع لدور نشر أخرى، وقال لها: اجلسي معنا واختاري منها ما تشائين، وهنا هو القلم، وهذه هي الأوراق. فقالت له ضاحكة: أنا لا أفهم في هذه الأمور. اختر أنت لنا.

ونهض حامد. كانت مكتبة «مركز الكتاب» معروضة بنظام المكتبة المفتوحة، وراح يخرج من رفوف الدواليب كل كتاب مجلد تقع عليه عيناه.

***

في هذا اليوم، تذكرت صديقي «سمعة» وأخاه «هادي»، وكانا شقيقين. كان «سمعة» طويلاً، وكان طالباً بمعهد المنصورة الديني. وكان أخوه «هادي» قصيراً دون المتوسط في الطول. كان «سمعة» يهوى أموراً: أن يقرأ كتباً في مكتبة المنصوhرة بالحي المختلط، التي كنت ألازمها صباحاً ومساء، وأن يذاكر دروساً في الإنجليزية ليقرأ بها كتب الغرب يوماً ما، كما كان يقول. وكان أخوه هادي يهوى هو الآخر هوايتين: أن يلعب رياضة المصارعة، في الوزن الخفيف، وكان يفوز ببطولتها في نادي المنصورة. ويرتزق منها عاماً بعد عام. أما هوايته الأخرى، فكانت شراء الكتب، يقتني كل كتاب يراه على الرصيف في ميدان المحطة، وكان أحياناً يرى الكتاب الذي اشتراه، وينسى أنه اشتراه، فيشتري منه نسخة أخرى كلما رآه.

***

رأيتهما مقبلين معاً، بعد أن أطفأت مكتبة المختلط العامة أنوارها، وأغلقت أبوابها ونوافذها، كنت جالساً على سور المكتبة. كان سمعة يحمل قراطيس ملأى بأنواع الفاكهة ويلتهم منها بالدور ثمرة بعد أخرى، ويده تروح وتجيء بين فمه والقراطيس. أخذت أضحك عليه، وقدم لي قراطيسه قائلاً: كُلْ معي. خذ ما شئت. هززت رأسي معتذراً يمنة ويسرة. قال لي أخوه: المجنون. أعطيته ربع جنيه ليدخل السينما، فسارع بشراء كل الفواكه التي في السوق. وضحك سمعة، وقال لي وفمه مكتظ بما فيه: جوع. جوع للفواكه، ورزق جاء إلـيّ. جلسا بجانبي يمنة ويسرة، وقال لي مشيراً برأسه إلى أخيه: بارك له. حضرة الرياضي بطل المصارعة. تزوج أمس، برغم أنفه.

***

يعيش الأخـوان مع أمهما في بيت متواضع من الطوب الني. ومن طابق واحد به غرفتان وصالة وحمام متواضع ومطبخ صغير. زوَّدَه هادي بكل ما ينقصه من حلل وأكواب وصينية. كان له مرتب شهري من نادي المدينة الرياضي. وكانت أمه تنال معاشاً عن زوجها الراحل، عامل التليفونات. وبذلت كل وسعها حتى ربتهما من الصغر إلى أن شَبّا. وصار ابنها «سمعة» طالباً بالمعهد الديني بالمدينة، وهوى أخوه الأصغر رياضة المصارعة، فهجر الصف الثاني الثانوي، والتحق مصارعاً بالنادي. وإلى جانب هوايته للمصارعة، هوى شراء الكتب، يشتري كل أسبوع، وكل شهر، وربما كل يوم كتباً جديدة من بائع الصحف بميدان المحطة، وحين يعود يقلِّب صفحات الكتاب ويقرأ كلمة من هنا وكلمة من هناك، ثم يطبقه ويضعه في صندوق بغرفته، كل كتاب مع أخيه في السلسلة نفسها، والكتب الأخرى كان لها صناديقها، حتى ازدحمت الغرفة بصناديق الكتب. وصرخت أمه محتجة: دي سرطان

بيزحف في البيت. ويساندها أخوه بقوله: والمصيبة أنه لا يقرؤها. فيضحك عليه هادي قائلاً: احمد ربنا. كتب تأتي إليك. لتقرأها أنت. أنا سأقرؤها عندما أتفرغ لتدريب المصارعين في النادي، أو بعد أن أحيل نفسي إلى المعاش.

***

قلت لهادي: مبروك الزواج، فقال لفوره: المصيبة أنني خائف من الزواج. سيضعف قدرتي في المصارعة. والمصيبة الأكبر أنني تزوجتها رغم أنفي. هي تزوجتني. أنا لم أتزوجها.

بجانب بيت أمه، كان بيت لجارة مطلقة، لها ابنة وحيدة، سمراء، خفيفة الدم والظل، عيناها واسعتان، مليئتان بالجرأة والشقاوة. كل ليلة كانت تنتظر عودته، وتكاد من فرحتها أن تثب عليه معانقة، فينظر إليها بزهق، ويدخل بيته وهي تقول له: تصبح على خير. وفي الصباح، يراها على باب البيت كأنها لم تنم لحظة، ويسمعها تقول له: صباح الخير. متى ستتزوج يا هادي؟

وإثر فوز هادي ببطولة المصارعة في الوزن الخفيف، استأجر لنفسه البيت المجاور لبيت الجارة، وأراح أمه من هَمّ الكتب في البيت، ونقل إليه صناديق الكتب، واشترى لنفسه سريراً. وانتهزت أمه وجارتها فرصة سفره إلى القاهرة، لتسلّم جائزته، وغاب يومين لا غير. ثم عاد وفتح بيته، وهاله ما رآه.

***

كانت رائحة البيت عطرة، وهواؤه نقياً، وراح يتنقل بين المطبخ، والحمام، والغرف المغلقة. كان بها كل شيء يلزم البيت: الحلل، والصواني، والأكواب، ومنضدة الطعام، وأربع كراس. وفي الغرفة المغلقة، شاهد رفوفاً منتظمة اصطفت فوقها كتبه، وفق ارتفاعها وأحجامها وسمكها، وكان بها مقعد ومنضدة للقراءة.

أدهشه ما رآه، فضحك، وظن لأول لحظة أن ذلك من فعل أمه. ولمحت عيناه منضدة واطئة عليها صينية عليها أطباق مغطاة، تشي بما بها من طعام. عندئذ فقط شَكَّ فيما يراه، وسارع بفتح غرفته، فرأى فيها سريراً آخر، بينه وبين سريره كومودينو، ومصباح جاز نمرة (10). وفزع حين رأى ابنة جارته في فستان فرح بسيط، بمبي اللون، وهي تنظر إليه وتبتسم. صرخ: إيه اللي جابك هنا؟ فقالت ببساطة: أنت. أنت نسيت، وواصلت تقليبها في مجلة مصورة.

وغادر هادي بيته مسرعاً، طرق باب الجارة بعنف، واندفع إلى بيت أمه، رأى أخاه جالساً مرتدياً بدلة وكرافته. ورأى أمه في كل زينتها، ودخلت الجارة، وجلست مع أمه في كل زينتها. ضرب كفاً على كف، وقال بيأس: دي مؤامرة. قالت له أمه: اسأل نفسك أنت عملت إيه؟ وقال له «سمعة»: البنت بتحبك، وبتموت فيك. مش حتتجوزها، حتعمل لنفسك ولنا فضيحة. وتوالت الأصوات: المأذون جاي في السكة، والطبل البلدي وراه. اجلس واهدأ.

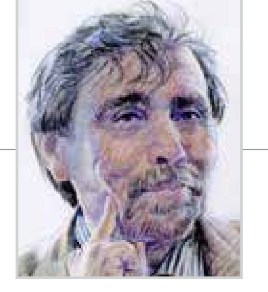
***

في تلك الليلة، دخل هادي ونعيمة دنيا غير الدنيا، وهجع هادي محبطاً، واستغرقت نعيمة في نوم هادئ، في ضوء مصباح خافت. وراح هادي يتأمل وجهها محدِّثاً نفسه: ما الفرق بينها وبين الرجل. هذا الشعر الطويل الكثيف.

قال هادي لي ولأخيه: بحثت عن مقص، أخذته ورحت أقص لها شعرها به، من جذوره. وقد راقت لي اللعبة. وشعرت أنني أنتقم. الحب. الرجال لا يبكون على الحب. كان أخوه يضحك من قلبه، وهادي مستمر في القول: وفي الصباح.. وتوقف عن القول، وكرر أخوه: نعم. حدثنا عن الصباح. وقلت أنا: ونعيمة لم تسكت عن الكلام المباح، وغير المباح، حين رأت أنها بلا شعر.

تضاحك هادي وهو يقول لنا باستغراب ودهشة: في الصباح تأخرت في النوم، وحين صحوت رأيتها تقبل نحوي وهي تحمل صينية عليها طعام الفطور، يتوسطها طبق، به بيض مقلي عيوناً عيوناً، تحيط به دوائر محمرة من البصل. وتوقف عن الكلام، كان لا يزال مبهوتاً. صحت به: وشعرها! ألم تصرخ؟ قال لنا بهدوء: لا. كانت قد لفّت رأسها بعصبة زرقاء، محلاة بالترتر، وجلست. وأحاطت بيضة بكاملها، ودستها في فمي. ثم قالت لي وهي تغني: شعري مهري، لك يا حبيبي.

العمل الفني: Henry Moore - فرنسا



عبد الفتاح كيليطو

الحبيب الأول

أستاذة فرنسية تهتم بالأدب العربي وتقرأه «في النص»، سألتني ذات يوم عن ثلاثة شعراء يرد ذكرهم كثيراً في كتب النقد القديم. لم تستطع أن تحدد من هم لأنها لم تعثر على أسمائهم في تواريخ الأدب العربي التي اطلعت عليها، أو كانت في متناولها. الشاعر الأول هو أبو الطيب. من هو أبو الطيب؟ قلت لها بشيء من الخجل إنه المتنبي. فوجئت بجوابي وبدا عليها شعور بالخيبة: أهذا كل ما في الأمر؟ ثم أردفت: ومن هو أبو عبادة؟ لم أكن أعرف من هو، فأحسست بالانشراح لأنني صرت حينئذ في مستواها. لكنها أضافت: ومن هو أبيب؟ فهمت بعد لحظة أنها تقصد حبيب، فكرت قليلاً ثم قلت لها وقد عاودني الخجل إنه أبو تمام. اندهشت مرة أخرى وكادت تقول شيئاً ثم توقفت؛ لا يخامرني شك فيما كان يدور بخلدها: لم هذا اللف والدوران؟ أيعقل أن يقول ناقد فرنسي: شارل، أو ستيفان، أو أرثور، وهو يقصد بودلير، ومالارمي، ورامبو؟

لم أستظهر مع الأسف الشديد إلا النزر القليل من الشعر، أي ما تعلمته في المدرسة. وأعتقد أن الظاهرة عامة، فلا نحفظ عادة إلا أبياتاً قليلة لهذا الشاعر أو ذاك، أبياتاً رائجة، سائرة وشائعة، تختزل قدر الشاعر وتحدد صورته في الدنيا؛ بل وحتى في الآخرة، إذا ما اعتمدنا على ما ورد في «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري عن مصير الشعراء بعد البعث والنشور. حياة من القريض ولا يطفو منها على السطح إلا بيت واحد أو بيتين...

حفظنا في المدرسة قصيدة فتح عمورية. قصيدة حماسية، ولعل ما حدا بمعلمينا إلى إدراجها في المقرر أنها تصف انتصارنا على «الآخر». ثم نسيتها مع المدة، ولم يبق في ذاكرتي منها إلا البيت الأول.

السيف أصدق إنباءً من الكتب
في حَدِّه الحدّ بين الجدّ واللعب

شاءت الصدف فيما بعد أن أقرأ «الموازنة بين الطائيين» للآمدي (وبالمناسبة فأبو عبادة هو البحتري)، كما اطلعت على «أسرار البلاغة» للجرجاني، وفيه عثرت، ضمن حديثه عن التمثيل، على بيتيْ أبي تمام:

نَقِّلْ فؤادك حيث شئت من الهوى
ما الحب إلا للحبيب الأول

كم منزل في الأرض يألفه الفتى
وحنينه أبداً لأول منزل

كثيراً ما ذكرت هذين البيتين في كتاباتي. جعلت منهما في بعض المناسبات رمزاً للترجمة، لتنقل نصاً ما من لغة إلى لغة، وشعاراً لحنينه للغة الأصلية. وفي كل مرة كان ينتابني شعور مبهم بأن البيتين يشيران إلى دلالة تأبى إلا أن تفلت مني.

لنحاول الاقتراب منها. يُنَقِّل الفتى قلبه من حبيب إلى حبيب، ويرحل من منزل إلى منزل. ديدنه التقلُّب في الأرض وفي الهوى، لكنه يظل مرتبطاً بالحبيب الأول وبالمنزل الأول. مسافة شاسعة تفصله عنهما، في الفضاء وفي الزمن. انتهى أمر الحبيب الأول، كما انتهى أمر المنزل الأول، ولا رجاء للعودة والإياب، بل ربما ليست لدى الفتى رغبة واضحة في الرجوع إلى الحبيب الأول والمنزل الأول. العودة، على كل حال، مستحيلة، وفي تعذُّرها يكمن سرّ حنينه الجارف إلى الماضي.

ألهذا المعنى ذهب أبو تمام؟ كيف لي أن أتأكد من ذلك؟ هنا في حالة ما إذا افترضنا أن مسألة التأكُّد واردة هنا، وهو شيء لا أومن به؛ فهل حقاً أتوق إلى جواب نهائي يزيح اللبس ويثلج الصدر؟ أليس عدم اليقين هو ما يضفي على بيتَيْ أبي تمام رونقهما وبهاءهما؟

ماذا بقي لي وقد يئست من العثور على معنى قطعي جازم؟ أن أتنقل بين المعاني كما يتنقل الفتى في مسلسل الأحباب والديار. مع فارق مهم: لا يوجد معنى أول أهفو اليه وأحنّ. تظل شتى الاحتمالات بالنسبة لي واردة، وإن كان لا بد من أن يدركني بعض الحنين، فليس إلى ماضي المعنى، وإنما إلى مستقبله، إلى ما قد يأتي أو لا يأتي. وفي فلتة من فلتات الدهر قد تظهر المفاجأة، أو ما قد يبدو لي مفاجأة.

ترى من هو الحبيب الأول؟ أهي الأم، ربة البيت والمنزل، المنبع الحق؟ ربما، لكن تفكيري يأخذ وجهة أخرى. فمن يدري، لعل أبا تمام لم يقصد الأم في شعره، وإنما قصد نفسه. أليس اسمه (حبيب)؟ كيف نسيت اسمه الذي أذهل الأستاذة الفرنسية؟ أليس اسمه ومسماه موضوع شغفه الأول وموضوع شعره؟ ألا تبدو النرجسية والحالة هذه أصلاً للحب والهيام، أصلاً للشعر؟

الأصل أسطورة، أليس كذلك؟ والأوائل أسطورة الأساطير. لنفكر لحظة، ولنتساءل مرة أخرى: إلى أي حبيب أول، إلى أي منزل أول يومئ أبو تمام وهو يصوغ بيتيه؟ أيشير الى الأولية بإطلاق، إلى أول مَنْ جَمَعَ بين الحبيب والمنزل، إلى امرئ القيس، صاحب البيت الأول، والمعلقة الأولى، معدن الشعر وأصله؟:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول فحومل

«الأمير الصغير»
يبلغ السبعين



سبعون عاماً مضت على صدور الطبعة الأولى من كتاب «الأمير الصغير» للكاتب الفرنسي أنطوان دو سانت إكزوبيري (1900 - 1944) ولا يزال هذا الكتاب حاضراً كما في يومه الأول، ويحقّق نجاحاً كبيراً في جميع القارات. ويمكن القول إنه يشكّل ظاهرة أدبية نادرة وفريدة من نوعها. كيف لا وقد بيع منه أكثر من مئة وخمسة وأربعين مليون نسخة منذ صدوره بالإنجليزية والفرنسية في نيويورك عام 1943؟ وقد تُرجم إلى 265 لغة ومنها العربية، وصار بطله أيقونة في العديد من الدول غير الناطقة باللغة الفرنسية ومنها الولايات المتحدة الأميركية واليابان حيث يسطع نجمه إلى الآن بقوّة.

جان بيار غينو، المتخصص بأدب أنطوان دو سانت إكزوبيري :

الرواية رسالة إلى الإنسانية

أوراس زيباوي

بمناسبة ذكرى ولادة «الأمير الصغير»، تقام في كلّ من فرنسا ونيويورك وبرشلونة مجموعة كبيرة من النشاطات التي تكشف عن أهمية الكتاب وقدرته على التأثير في الحياة الثقافية وكيفيّة تحوّله إلى جرم تدور في فلكه ليس فقط الكتب الكثيرة الصادرة حوله والمتزايدة عاماً بعد آخر، بل أيضاً الأفلام السينمائية والحلقات التليفزيونية المعدّة خصيصاً للأطفال والمعارض والعروض المسرحية.

يشرف على هذه التظاهرات مجموعة من المتخصصين بأدب دو سانت إكزوبري ومنهم الكاتب الفرنسي جان بيار غينو الذي أصدر عدداً من الدراسات حوله، وهو يعمل مديراً للثقافة في «متحف الرسائل والمخطوطات» الذي يقع في حي السان جيرمان العريق في باريس.

في مكتبه داخل المتحف، كان لنا معه هذا اللقاء حول ظاهرة «الأمير الصغير» ومعانيها.

■ كتاب «الأمير الصغير» يروي، كما هو معروف، حكاية طفل يسافر بين الكواكب ويقع في حب زهرة جميلة فيحميها ويرعاها ويضحّي من أجلها. ما هو سر النجاح الهائل الذي حقّقه هذا الكتاب ولا يزال يحققه حتى اليوم؟

- لقد أراد أنطوان دو سانت إكزوبري في هذا الكتاب إيصال مجموعة من الرسائل. أوّلها أنّ علينا أن لا ننسى أبداً طفولتنا. ولا يعني ذلك أنّ علينا أن لا ننمو ونكبر، بل المقصود هنا بالطفولة هو القدرة على الحفاظ على نضارتنا وأسئلتنا ودهشتنا بالأشياء الجميلة حولنا، كأن كل صباح يأتي هو الصباح الأول على الأرض.

■ من أين استوحى دو سانت إكزوبيري شخصية الأمير الصغير؟

- من طفولته، في المقام الأول. فالطفولة بالنسبه له مرادفة للدهشة الدائمة والقدرة على أن نعيش الأشياء باستمرار كأننا نعيشها للمرة الأولى كما أشرت. بالإضافة إلى ذلك، فإنّ شخصية «الأمير الصغير» رافقت دو سانت إكزوبري سنوات طويلة قبل صدور كتابه. وفي كتابي الذي بعنوان «ذاكرة الأمير الصغير» ذكرتُ أنّ هذه الشخصية تمثّل شقيقه فرنسوا الذي توفي وهو في الرابعة عشرة من عمره عام 1917، وكان الكاتب يومها في السابعة عشرة. أثناء عملي على تحضير الكتاب، جمعتُ الكثير من الوثائق الشخصية غير المعروفة، التي منحتني إياها عائلة دو سانت إكزوبري، وأدركتُ أنّ الكثير من العبارات التي تلفّظ بها الأمير الصغير في الكتاب هي في الواقع عبارات سمعها الكاتب من شقيقه فرنسوا عندما كان على فراش الموت. هناك أيضاً أبطال الحكايات التي كانت ترويها له أمه في طفولته. ولقد فقد سانت إكزوبري والده عندما كان طفلاً في الرابعة من عمره وكانت أمه، حتى تواسيه وتساعده على أن يصبح ناضجاً، تروي له حكايات الكاتب الدنماركي هانس أندرسن، ومنها حكاية «بائعة الكبريت» وحكاية «حورية البحر الصغيرة»... تقتضي الإشارة هنا إلى أنّ أجواء حكايات أندرسن تختلف تماماً عن أجواء حكايات الأخوة غريم وشارل بيرو التي حقّقت هي أيضاً شعبية كبيرة... فحكايات أندرسن لا تنتهي النهاية السعيدة التقليدية التي تطالعنا في حكايات غريم وبيرو، وهي تعبّر عن عالم أكثر تعقيداً.

■ صدر لك كتابان عن أنطوان دو سانت إكزوبري وأميره الصغير: الأول بعنوان «ذاكرة الأمير الصغير» كما أشرنا، والثاني عنوانه «الأرض كارث، إنقاذ كوكب الأمير الصغير»، وركّزتَ فيهما على رؤية الكاتب. ما أكثر ما استوقفك في تلك الرؤية؟

- ما أردت أن أبيّنه في أبحاثي هو الحداثة المدهشة لرؤية سانت إكزوبري للعالم. صحيح أنه كاتب يرجع نتاجه إلى مرحلة الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي، لكنه كان واعياً تماماً للتهديدات التي تواجه البشرية اليوم، وكانت له أجوبته الناجعة على

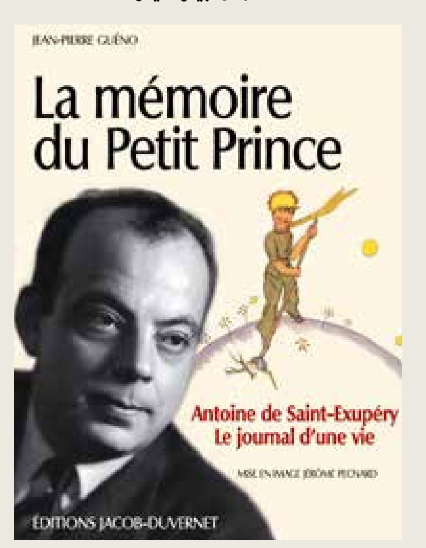
لسان الأمير الصغير عن تحديات الأزمنة الحديثة تماماً كأنه ابن القرن الحادي والعشرين. كان طياراً يجوب القارات، عاش في ناطحات السحاب الأميركية وأدرك الكثير من الأمور التي كانت غائبة عن عيون الأوروبيين في زمنه. قبل انتشار الإنترنت وثورة الاتصالات، كان سانت إكزوبري مدركاً أنّ سهولة التواصل في الأزمنة الحديثة ستؤدّي أيضاً إلى عزلة الأفراد عن بعضهم البعض وإلى انتشار اللاتواصل. لم تنفصل حياة الكاتب يوماً عن نتاجه. لقد وصف في كتبه العالم الذي نعيش فيه الآن ولديه الكثير من الأجوبة عن الأسئلة التي تقلق الشباب في الأزمنة الراهنة. وهو يساعدهم في بحثهم عن المراجع الروحية التي تضيء لهم الطريق. رسالته الأساسية تتمثّل في أنّ حياتنا لا معنى لها إلاّ عندما تلتقي مع حياة الآخرين. هذا هو سرّ الأمير الصغير. فهو عالمي الانتماء ورسالته تتوجّه إلى الإنسانية جمعاء. وهذا ما يفسر نجاحها الكبير لدى شعوب كثيرة بعيدة تماماً عن الثقافة الفرنسية ومنها، على سبيل المثال، الشعب الياباني.

■ تقام اليوم مجموعة كبيرة من التظاهرات الثقافية بمناسبة مرور سبعين عاماً على صدور كتاب «الأمير الصغير»، والمتابع لمسيرة هذا الكتاب يلاحظ أنه أُدخل في لعبة التسليع، وصار (ماركة مسجلة) للعديد من المنتجات التي تتوجه إلى الأطفال والمراهقين، ألا تخشى على مستقبل هذا الكتاب، وأن يؤدي ذلك إلى التأثير بصورة سلبية على قيمته الأدبية والجمالية؟

- ما تقولينه صحيح بالفعل. بعض صور الأمير الصغير التي تطالعنا في المسلسلات التليفزيونية والأفلام هي صور نمطيّة لا علاقة لها بالروح الحقيقية للأمير الصغير، والتي لا تطالعنا فقط في النص بل أيضاً في الرسوم المائية والتخطيطات الجميلة التي أنجزها سانت إكزوبري لترافق نصه، وقد وجدناها في الكتاب منذ طبعته الأولى في الولايات المتحدة، واستأثرت فوراً بالاهتمام لما تنطوي عليه من صفاء رؤية وقوة تعبير. لكن خيانة هذه الرسوم اليوم من قبل بعض منتجي السينما والتليفزيون لا تقلقني، لأنّ شخصية الأمير الصغير تظل أقوى من كل هذه الظواهر المؤقتة في مسيرة الكتاب.



جان بيار غينو



■ أنت درست جميع كتب دو سانت إكزوبري، ما هي المكانة التي يحتلّها «الأمير الصغير» في مسيرة الكاتب؟ وأين تكمن خصوصيته؟

- أولاً، كتاب الأمير الصغير يكمل كتابين له هما «طيّار الحرب»، و«القلعة»: الأول روى فيه أهوال الحرب العالمية الثانية التي عايشها عن كثب، في وقت كانت فيه فرنسا خاضعة للاحتلال النازي، وقد صدرت طبعته الأولى عام 1942 في الولايات المتحدة وحققت نجاحاً كبيراً، أما «القلعة» فقد صدر عام 1948، أي بعد وفاته، وضمّ نصوصه غير المنتهية، التي باشر بكتابتها منذ عام 1936. لقد جسّد في هذين الكتابين ما عاشه عام 1940 عندما كان على متن طائرته في الشمال، ونجا بأعجوبة من موت محتّم. ونعثر في هذين الكتابين وفي كتاب «الأمير الصغير» على رؤية سانت إكزوبري وأفكاره الأساسية التي تختصر مجمل طروحاته.

■ عام 2013 هو عام مرور سبعين عاماً على صدور «الأمير الصغير»، وعام 2014 هو عام مرور سبعين عاماً على رحيل الكاتب، هل ثمة حدث ثقافي تستعدّون له بهذه المناسبة؟

- بالطبع، وستكون أكثر شمولاً وستتمحور حول حياته ونتاجه. كان لدو سانت إكزوبري خصوصية تميزه عن الكثير من الأدباء الفرنسيين هي تعبيره الواضح عن الأشياء، وهذه نقطة يلتقي فيها مع كاتب فرنسي آخر هو ألبير كامو. هناك مزاج عند بعض النقاد يقضي بالتقليل من قيمة الأدباء القادرين على إيصال أفكارهم ببساطة ووضوح. ولقد أخذ البعض على دو سانت إكزوبري وكامو أسلوبهما البسيط القادر على بلوغ عدد كبير من القراء. وهذا دليل على النظرة الفوقية عند بعض النقاد الفرنسيين.



قد يكون هو البطل أو أخوه أو صديقه

عندما كانوا أطفالاً

بدرالدين عرودكي

ضمير المتكلم مباشرٌ، عنيدٌ، شديدُ الفردانية حقاً، لكنه من خفة وقعه يصير أنتَ، ونحن، وأنتم. يصير الضمائر جميعاً. تماماً، مثلُ: أنا طفلٍ في السادسة من عمره، أنا الأطفال جميعاً، (أنانا) الذي ما أكثر ما نراه في أنفسنا، وأحياناً في الآخرين..

هل يمكن لأحد أن يقرر كيف ولد الأمير الصغير في وجدان أنطوان دي سانت إكزوبري. في وجدانه، قطعاً، لا في عقله، أو في رأسه، ولا حتى في قلبه. إذ إن المولود جاء بلا أيّ شك من كل ما يفيض عما ذكر. ولا يمكن أن يجمع ما ذكر ويفيض عنه سوى الوجدان.

طيّار مدني في الحادية والعشرين ينقل البريد عبر المدن والبلدان والقارات والبحار، تجلّى للملأ كاتباً في الخامسة والعشرين تغذي مهنتُه كتابته، وتضعه على حافة الهلاك في كل مرة يجلس وراء مقود طيارته، لكنها تغمره بغبطة الطفل كلما أشبع دهشته اكتشافٌ جديد ما.

وكان هذا الطفل حاضراً على الدوام، في كل لحظة، لا يغادره. نراه مرسوماً على هوامش رسائله، وفي ثنايا مخطوطات مقالاته، يسكن كوكبه الخاص به، عالمه، وحيداً، متأملاً، مستفهماً باستمرار.

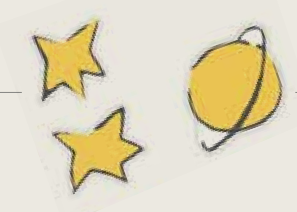
وعندما استحال هذا الطفل كتابَ حكاية تحكي الطفولة بالرسوم وبالكلمات، وانتشر في أرجاء المعمورة الأربع مترجماً إلى اللغات كلها واللهجات جميعها، مقروءاً من الصغار ومن الكبار بعد أن حمّله صاحبه اسم الأمير الصغير.. تساءل الكثيرون عن لحظة التكوين، لحظة الولادة، لحظة تجلّي هذا الأمير الصغير في عالم أنطوان دي سانت إكزوبري القصصي.

ذهب البعض، كي يجيب، يسأل قصصاً كتبها من قبله أندرسن مستشهداً بحكاية جنية البحر الصغيرة التي قرأتْها عليه ذات يوم كي تسَلّيه وهو يتعافى في المستشفى صديقته الممثلة آنابيلا. أو يبحث عن اللحظة والمكان اللذين شهدا بداية انصراف الكاتب إلى الكتابة، معتمداً على رغبته في الخلاص من كآبة استحوذت عليه في منفاه الأميركي الذي لجأ إليه منذ إعلان الهدنة إثر دخول الألمان باريس، أو يرى في «طلبية» دار نشر أميركية كتاباً للأطفال بمناسبة عيد الميلاد عام 1942 أصل فكرة الكتاب ومدعاة كتابته!

قد يكون بعض الأصل في كل ذلك أو في بعضه. لكنه سيعني الاكتفاء في البحث عن تكوين مُبْدَع أدبيّ ينطوي على مثل هذه الأهمية بكل ما لا يمت إلى تكوين العملية الإبداعية في حدّ ذاتها بسبب! لاسيما وأن مصدر هذه التساؤلات كلها يتمثل في الدهشة أمام عمل أدبي خارق لا في بساطته وفي عمقه وفي قدرته الكامنة على مخاطبة الصغار والكبار في آن واحد فحسب، بل كذلك في هذا الاستقبال الجامع الذي لقيه ولا يزال يلقاه في كل زمان وفي كل مكان وفي كل اللغات مبدعٌ لا يزال، بعد سبعين سنة من صدوره، في أوج شبابه.

غير أن العودة إلى المُبْدِع بحثاً عن تكوين المُبْدَع هي الأنجع سبباً ووسيلة.

من الممكن التساؤل مثلاً: هل الرسوم التي لم يكن يكفّ عن بثها في أوراقه وعلى هوامش مخطوطاته وفي ذيول رسائله والتي استحالت رسوماً للكتاب نفسه صدفة؟ أو، هل امّحى بهذه السهولة رعب السقوط في قلب الصحراء وعطش الساعات التسع عشرة الذي عاناه فيها قبل أن يطفئه بدويٌّ تجلى له وجهه «في وجه البشر جميعاً»؟ أو، هل بقي موت الأب وهو في الرابعة من عمره بلا أثر؟ أم أن الأخ الصغير، فرنسوا، الذي كان يحبه كثيراً ويناديه كلما كانا يلعبان معاً: «الملك الشمس» بات هو بطله وقد صار «الأمير الصغير» مادام دي سانت إكزوبري قد استعاده إثر حادثة سقوط طائرته في صحراء ليبيا ليلة 31/30 كانون الأول/ديسمبر 1935، أي قبل سبع سنوات من انصرافه لكتابة هذه القصة؟ كذلك، ماذا يعني أنّ تلك الرسوم التي صارت جزءاً لا يتجزأ من الكتاب كانت، وهو حدث لم يعرفه تاريخ الأدب من قبلُ، سابقة على الحكاية لا تالية لها، ترسم إطارها وعالمها قبل أن تولد الحكاية



كلمات وجملاً ومعاني؟

في مقالة حملت عنواناً جديداً «في وسط الصحراء»، استحالت فصلاً في كتاب أرض البشر الذي نشر في بداية عام 1939، بعد أن جمعت سلسلة من ست مقالات نشرت على التتالي تحت عنوان جامع «الطيران المُحَطم، سجن الرمل» في نهاية شهر كانون الثاني/يناير وبداية شباط/فبراير 1936، أي بعد شهر من سقوط طائرة دي سانت إكزوبري في صحراء ليبيا، نعثر على عبارات سنقرأ مثيلاتها في «الأمير الصغير» بعد سبع سنوات من ذلك. نعثر مثلاً على ما يمكن أن يُسمى: استعادة البراءة الأولى أمام أشياء العالم. كيف تستحيل اليقينيات الراسخة أسئلة ملحّة لا تعثر بالضرورة على جواب عنها، أو كيف تتلقف قطرات الندى الصباحية لتبلل بها الشفتيْن، أو كيف تكتشف، وقد تقاسمتَ مع صاحبك برتقالة وحيدة عثر عليها بعد ساعات من ظمأ شديد، ما يعنيه البرتقال: «لا يعرف البشر ماهية برتقالة ما... حمل إليَّ نصف البرتقالة هذا الذي أضمُّه بيدي واحداً من أكبر ضروب الفرح في حياتي..». أو كيف رأى البدويّ الليبيّ الذي أنقذه وصاحبه: «نظر إلينا العربي بكل بساطة. ضغط بيده على أكتافنا فأطعناه. لقد تمدّدنا. لم يعد ثمة هنا لا جنس، ولا لغة، ولا تقسيم... هناك هذا البدوي الفقير الذي وضع على أكتافنا يديْ ملاك.» هذا البدوي الذي أتاح له أن يرى العلاقات البشرية كما يمكن لبراءة الطفولة أن تراها، فيخاطبه: «لمْ تنعمِ النظرَ في وجوهنا ومع ذلك عرفتنا. أنتَ الأخ المحبوب، وبدوري، سأتعرفك في كل البشر». كلُّ أصدقائي، كلُّ أعدائي فيكَ يسيرون نحوي، ولم يعد لي عدوٌّ واحدٌ في العالم» (أرض البشر).

هنا في وحشة الصحراء التي كان يحبها مع ذلك عندما تكون خياراً لا ضرورة، أو في «سجن الرمل» كما أطلق عليه، كانت المعاني تتجلى له في أصولها الأولى. وفي أصولها الأولى كانت تتجسد في هذا الكائن الصغير الذي استقر في حياته منذ زمن بعيد، متجلياً تارة في ملامح طفل ذي أجنحة محلقاً فوق الأرض، وتارة في صورة صبيٍ يتربع فوق سحابة بيضاء، أو ينظر إلى البعيد من فوق هضبة معشوشبة. كأنما هو، أو هو بالذات، قرينه الدائم لا يفارقه في حلّه ولا في ترحاله، الساكن في عزلته، يُعينه على احتمال وطأة ثقل العالم المحيط به، ويحثه على أن يقدّمَ لمعاصريه ضرباً من حكاية/أسطورة تستعيد القواعد المؤسِّسَة الأولى للعلاقات البشرية في هذا العالم.

تستحيل كل هذه المعاني أخيراً كلمات تصوغ طفلاً سكنه ورافقه، ثم تجسد أمامه في حلم لحظة عابر، تصوغ طفلاً، مثله، لا يكف عن التساؤل، وإذا سأل فإنه لن يتخلّ أبداً عن سؤال سبق له أن طرحه. وينتظر بلا كلل جواباً عنه. مع أنه يدرك بعفوية من بين ما يدركه، وما أكثره، أن «اللغة مصدر سوء التفاهم»، وأن ما نراه جيداً فبالقلب نراه، وأن ما هو جوهري في الحياة «لا يُرى من قبلِ العينيْن» أو أن «ما هو مهمٌّ لا يرَى»! أو أن أمراً ما لابد أنَ يكون «مفيداً حقاً بما أنه جميل!» «الأمير الصغير».

لم تكن صدفة إذن أن تكون قصة «الأمير الصغير» في أبسط تجلياتها «حكاية كتبها طيار عن حادث تعطل طائرته في الصحراء يلتقي خلاله صبياً صغيراً يستثير اهتمامه». وليس صدفة أيضاً أن تستعيد القصة وتسجل منذ الفصل الثاني فيها قصة هذا التعطل في قلب الصحراء الذي حدث «قبل ست سنوات» منذ بدء كتابة الكتاب في صيف عام 1942. صار الحدث سبباً، أو مناسبة، كي يتجلى هذا الأليف، أو هذا القرين، أو هذا المثل، مُجَسَّداً، بعد أن كان رسوماً، جمَلاً وكلمات في الأمير الصغير. ثمة بين اللحظتيْن: لحظة هبوط الطائرة في قلب الصحراء، ولحظة تحرير الكتاب، ما يقارب سبع سنوات، نضج فيها الكتاب وعثر على صورته ووسيلته. ذلك صحيح لا مراء فيه. لكن من الصحيح أيضاً أن الأمير الصغير سابق على اللحظتيْن معاً أو إن شئت أعرق منهما معاً. تجد عراقته الحقيقية في الإهداء الذي قدم به أنطوان دي سانت إكزوبري كتابه:

«إلى ليون ويرث..

سانت إكزوبري
كاتب الثلاثينيات
والأربعينيات من
القرن الماضي،
كـان واعيـاً
للتهديدات التي
تواجه البشرية اليوم

سانت إكزوبري

أطلب العفو من الأطفال لإهدائي هذا الكتاب إلى شخص كبير. ولديَّ عذر حقيقي: فهذا الشخص الكبير هو أفضل صديق لي في العالم. لديَّ عذر آخر: هذا الشخص الكبير يستطيع أن يفهم كل شيء، حتى الكتب الخاصة بالأطفال. لديَّ عذر ثالث: هذا الشخص الكبير يسكن في فرنسا حيث يجوع ويعاني البرْد. فهو بأشد الحاجة إلى المواساة. وإذا لم تكف هذه الأعذار كلها، إذن أودُّ أن أهدي هذا الكتاب إلى الطفل الذي كانه هذا الشخص الكبير قديماً. كل الأشخاص الكبار كانوا أولاً أطفالاً. (لكن قلة منهم تتذكر ذلك). أصحِّحُ إذن إهدائي:

إلى ليون فيرث

حين كان صبياً صغيراً.».

هنا تكمن عراقة الكتاب، أو أصله أو تكوينه الأساس. قد يكون الأمير الصغير إذن أنطوان دي سانت أكزوبري، أو أخوه فرنسوا، أو صديقه ليون فيرث.. لكنه لا يمكن إلا أن يكون، في كل حال، هؤلاء الأشخاص الكبار الذين كانوا أطفالاً من قبل ولا يزالون يتذكرون أنهم كذلك إن لم يكونوا قد ظلوا كذلك رغم تقدمهم في العمر. وهؤلاء لم يولدوا في وجدان الكاتب في قلب الصحراء، بل كانت هذه الأخيرة سبباً لانبعاثهم في هذه الشخصية الجميلة. هنا يتجلى سحر الكتاب، في هذه الطفولة دائمة البراءة والدهشة والحب.

وعلى الرغم من أن دي سانت إكزوبري كتبَ الأمير الصغير مثلما كتبَ من قبل سائر كتبه خارج فرنسا، وفي نيويورك على وجه التحديد، فإن هذا الكتاب الأخير، بخلاف سائر كتبه الأخرى، هو الوحيد الذي نشر وقرئ في القارة الأميركية قبل أن يقرأ في فرنسا! فقد بدأت كتابته في صيف 1942، وتمَّ نشره باللغتين الفرنسية والإنكليزية لدى منشورات رينال وهتشكوك، وصدرت طبعته الأولى في السادس من نيسان/أبريل 1943، قبل خمسة عشر يوماً من مغادرة دي سانت إكزوبري نيويورك للمرة الأخيرة كي يلتحق بقوات فرنسا الحرة. ولم تصدر طبعته الفرنسية لدى ناشره الفرنسي منذ عام 1929، غاليمار، إلا عام 1946، أي بعد عامين على رحيله.

ذلك أن أنطوان دي سانت إكزوبري، وتلك هي المفارقة المأساوية، لن يشهد استقبال أميره الصغير ونجاحه في أن يسحر ويلمس قلوب الصغار والكبار في أرجاء العالم كلها. سيطويه الموت في الرابعة والأربعين من عمره بعد أن ترك وراءه مُبدَعاً قل نظير جماله بين مُبدَعات الأدب الفرنسي في القرن العشرين.

كأنما أراد هذا الطيار/ الكاتب أنِ يجمع في مُبْدَعِه الأخير هذا عصارة ما كتبه من قبلُ، وقبلَ أن يطويَه البحر في غياهبه بعد سنة واحدة من نشر الكتاب.

صفحات من

الأمير الصغير



نص ورسوم: أنطوان دو سانت - إكزوبيري

ترجمة: محمد التهامي المعماري

إلى ليون ويرث.

أقدم للأطفال اعتذاري إذ أهدي هذا الكتاب لشخص راشد. ولديَّ في ذلك عذر معقول: فهذا الراشد هو أعزّ صديق لي على هذه البسيطة. ولي عذر غيره: هذا الراشد يستطيع فهم كل شيء، بما في ذلك كتب الأطفال. ثم لديَّ عذر ثالث: وهو أن هذا الشخص يقطن بفرنسا حيث يقاسي الجوع والبرد، ويحتاج للمواساة. فإذا كانت كل هذه الأعذار غير كافية، فإني أهدي هذا الكتاب للطفل الذي كانه ذلك الراشد. فكل الراشدين سبق وأن كانوا أطفالاً (رغم أن قلة منهم فقط تتذكر ذلك!). فلأصوّب إذن إهدائي:

إلى ليون ويرث

لمّا كان ولداً صغيراً.

1

لمّا كنت في السادسة من عمري، رأيت مرة صورة رائعة لثعبان البوا في كتاب يتحدّث عن الغابة العذراء بعنوان «قصص حقيقية». كانت الصورة تمثل ثعبان البوا وهو يبتلع وحشاً، وإليك نسخة من الرسم.

وقيل في الكتاب: «تبتلع ثعابين البوا فريستها كاملة ودون مضغ. إثر ذلك تصير عاجزة عن الحركة، فتنام ستة أشهر هي مدة هضمها.».

فكّرت كثيراً إذن في مغامرات الأدغال، فتسلّحت بقلم ملوّن، ونجحت بدوري في خطّ رسمي الأول، رسمي رقم 1. وجاء بهذه الصورة:

عرضت تحفتي على أشخاص راشدين، وسألتهم ما إذا كان رسمي يخيفهم.

أجابوني: «لماذا تخيفنا قبّعة؟»

لم يكن رسمي يمثل قبعة، بل ثعبان بوا وهو يهضم فيلاً. رسمت إذن الثعبان من الداخل حتّى يتمكن الراشدون من فهم ما رسمت. لكنهم ظلوا في حاجة إلى توضيحات. وقد اتخذ رسمي رقم 2 هذا الشكل:

نصحني الراشدون بأن أترك جانباً رسوم ثعبان البوا، سواء أكانت من الداخل أم من الخارج، وأن أهتم بالأحرى بالجغرافيا والتاريخ والحساب والنحو. وهكذا تخلّيت، وأنا ابن السادسة، عن مستقبل رائع في فن الرسم. فقد أحبطني فشل رسمي رقم 1 ورسمي رقم 2. ذلك أن الراشدين لا يفهمون شيئاً لوحدهم أبداً، وإنه لَمُتعب للصغار أن يواظبوا علىَ تقديم

التوضيحات لهم بصورة دائمة.
اضطررت، إذن، لاختيار مهنة أخرى، فتعلّمت قيادة الطائرات. طرت في مناطق متعددة من العالم، وأفادتني الجغرافيا كثيراً حقاً. كنت أستطيع التمييز، بلمحة بصر، بين الصين وأريزونا. وهو أمر بالغ الأهمية لا سيما إذا ضَلَّ الطيار طريقه ليلاً.
وهكذا ربطت خلال حياتي اتصالات عديدة مع كثير من الناس الجادين. عشت لفترة طويلة بين الراشدين، وراقبتهم عن كثب. ولم يغير ذلك رأيي فيهم.
لما كنت أصادف أحدهم، وأتوسم فيه قدراً من الذكاء، كنت أختبره برسمي رقم 1 الذي تعمّدت الاحتفاظ به. كنت أودّ معرفة ما إذا كان فطناً بالفعل. لكنه كان يجيبني دائماً: «إنها قبعة». فلا أحدثه إذن لا عن ثعبان البوا ولا عن الغابة العذراء ولا عن النجوم. وكنت أجاريه، فأحدثه عن لعبة البريدج أو الكولف، أو عن السياسة أو ربطات العنق. ويحسّ هذا الشخص الراشد بالسرور لأنه تعرف على إنسان بهذا القدر من الحصافة...

2

وبهذا عشت وحيداً. ليس لي أحد أكلّمه حقاً، إلى أن تعطلت طائرتي يوماً بالصحراء قبل ست سنوات. تكسّر شيء ما في محركها. وبما أنه لم يكن معي لا ميكانيكي ولا ركاب، وصممت على إصلاح هذا العطب الصعب بنفسي. كان الأمر بالنسبة لي مسألة حياة أو موت، إذ كانت كمية الماء التي معي تكفي بالكاد لثمانية أيام.
قضيت الليلة الأولى إذن على الأرض على بعد ألف ميل من أقرب منطقة مأهولة. كنت أشد عزلة من غريق على متن طوف في عرض المحيط. ولكم أن تتصوروا دهشتي عند مطلع الفجر لما أيقظني صوت خافت قائلاً:
«- ارسم لي خروفاً من فضلك!
- ماذا؟
- ارسم لي خروفاً...»
انتفضت كما لو أصابتني صاعقة، وفركت عيني جيداً، ومضيت أبحلق حولي، فرأيت طفلاً صغيراً رائعاً يتأملني باهتمام. إليكم أفضل بورتيريه نجحت في رسمه له لاحقاً.
لكن رسمي بالطبع أقل جاذبية من النموذج الأصلي، وليس ذلك تقصيراً مني. فقد أحبط الراشدون مسيرتي كرسام لما كنت في السادسة من العمر، فلم أتعلم الرسم، باستثناء رسم ثعبان البوا من الداخل والخارج.
نظرت إذن إلى ذلك الشبح بعينين مفتوحتين على اتساعهما من أثر الدهشة. لا تنسوا أنني كنت أبعدُ بألف ميل عن أقرب منطقة مأهولة. بيد أن ذلك الطفل لم يكن يبدو تائهاً، كما لم يكن يظهر عليه تعب ولا جوع ولا عطش ولا خوف. لم يبدُ عليه أنه طفل تائه وسط الصحراء، بعيداً عن المناطق المأهولة بألف ميل. ولمّا انحلت عقدة لساني، قلت له:
«- ولكن... ماذا تفعل هنا؟»
كرّر على مسامعي بصوت خافت وبنبرة جادة:
«- من فضلك.... ارسم لي خروفاً...»
لمّا يكون اللغز مدهشاً، لا نجرؤ على العصيان. فمهما بدا لي ذلك عبثياً وأنا أبعد بألف ميل عن أقرب منطقة مأهولة، أخرجت من جيبي ورقة وقلم حبر. بيد أني ما لبثت أن تذكرت أنني درست الجغرافيا والتاريخ والحساب والنحو، وقلت للطفل (بنبرة تشي بشيء من الحدة):



إنني لا أتقن الرسم. فأجابني:

«- لا ضير، ارسم لي خروفاً»

وبما أنني لم يسبق لي أن رسمت خروفاً قطّ، خططت له أحد الرسمين اللذين كان بمقدوري رسمهما. رسم ثعبان البوا من الداخل، وذهلت وأنا أسمعه يجيبني:

«- لا، لا، لا أريد فيلاً داخل ثعبان بوا. ثعبان البوا خطير، والفيل ضخم. أما بالنسبة إليّ، فأنا أطلب شيئاً صغيراً جداً. أنا في حاجة إلى خروف. ارسم لي خروفاً.»

ورحت أرسم.

نظر باهتمام، ثم قال:

«- كلا! هذا خروف مريض جداً. ارسم آخر.»

وتابعت الرسم، فابتسم صديقي بلطف وتسامح:

«- انظر جيداً. هذا ليس خروفاً، إنه كبش. إنه أقرن...»

ومرة أخرى عدت أرسم: لكن رسمي رُفض مثلما رُفض الرسمان السابقان.

«- هذا طاعن في السن. أنا أريد خروفاً لكي يعيش طويلاً.»

عيل صبري إذن، لأنني كنت أستعجل الشروع في إصلاح المحرك، خربشت هذا الرسم.

«- هذا هو الصندوق. الخروف الذي تطلب موجود بداخله.»

لكني دهشت برؤية وجه حكمي الصغير يستبشر:

«- هكذا بالضبط ما كنت أريده! أتظن أن هذا الخروف سيحتاج لكمية كبيرة من الكلأ؟

- لماذا؟

- لأن بيتي صغير للغاية...

- سيكون كافياً بكل تأكيد. لقد أعطيتك خروفاً صغيراً جداً.»

وأحنى برأسه على الرسم:

«- هو ليس بالصغر الذي ذكرت... انظر، لقد نام!»

وهكذا تعرفت على الأمير الصغير.

3

احتجت لوقت طويل حتى أعرف المكان الذي جاء منه. فالأمير الصغير الذي كان يمطرني بسيل من الأسئلة، بدا كما لو أنه لا يسمع قطر أسئلتي. وما كشف لي هذه الحقيقة هي بعض الكلمات التي كانت تلفظ بالصدفة من حين لآخر. وهكذا، حين أبصر للمرة الأولى طائرتي (لن أرسم طائرتي، لأن رسمها شديد التعقيد بالنسبة لي) سألني:

«- ما هذا الشيء؟

- هذا ليس شيئاً. إنه يطير. إنها طائرة، طائرتي.»

وكنت فخوراً بأن أخبره بأني طيار، فهتف:

«- كيف؟ أسَقَطتَ من السماء؟!

أجبته بتواضع: نعم.

- إنه شيء غريب!...»

وانفجر الأمير الصغير بضحكة بديعة أغاظتني كثيراً. فأنا أرغب في أن تؤخذ مصائبي على محمل الجد. ثم أضاف:

«-إذن، فأنت أيضاً أتيت من السماء! من أي كوكب أنت؟».

وسرعان ما عنّت لي بارقة في لغز حضوره، فسألته بغتة:

«- أنت قادم إذن من كوكب آخر؟».

لكنّه لم يجب، واكتفى بأن هزّ رأسه ببطء وهو يحدّق في طائرتي:

«- حقاً، لا يمكن أن تكون أتيت من بعيد على متن هذه الطائرة..»

وغرق في حلم دام طويلاً، ثم أخرج من جيبه خروفي، وراح يتأمل كنزه باستغراق.

ولكم أن تتصوروا كم شغلني ما أسرّ لي به عن «الكواكب الأخرى».

وسعيت إذن إلى معرفة المزيد، فرحت أسأله:

«- من أين أتيت أيها الفتى؟ أين موطنك؟ إلى أين ستأخذ خروفي؟»

أجابني بعد تأمّل صامت:

«- أجمل شيء فيما أعطيتني هو أن الصندوق سيكون بمثابة بيت له في الليل.

- بالطبع، وإذا بقيت لطيفاً سأعطيك حبلاً أيضاً لكي توثقه به نهاراً، وسأعطيك وتداً كذلك.».

وبدا كما لو أن الملاحظة صدمته:

«- أوثقه به؟ ما أغربها من فكرة!

- ولكن، إذا لم توثقه سيذهب إلى أي مكان، وسيشرد.».

وانفجر صاحبي ضاحكاً وهو يقول:

«- ولكن، أين عساه يذهب!

- إلى أيّ مكان، سينطلق ويسير إلى الأمام..».

وعندها علّق الأمير الصغير بنبرة جادة:

«- لا ضير في ذلك فبيتي ضيق للغاية!»

ثم أضاف بنوع من الكآبة ربّما:

«- إذا سار المرء إلى الأمام، فلن يكون بوسعه أن يمضي بعيداً..».

8

تعلّمت بسرعة التعرّف بشكل أفضل على هذه الزهرة. فقد كانت توجد دائماً على كوكب الأمير الصغير زهور بسيطة، يزيّنها صف واحد من البتلات، لا تشغل حيزاً كبيراً، ولا

تزعج أحداً. فهي تظهر في العشب ذات صباح، وتنوي في المساء. لكن هذه الزهرة نبتت ذات يوم من بذرة جُلبت من مكان ما، وراقب الأمير الصغير عن كثب هذه الغريسة التي لا تشبه الغرائس الأخرى. قد تكون نوعاً جديداً من الباوباب، بيد أن النبتة ما لبثت أن توقفت عن النمو، وشرعت تهيّئ زهرة. أحسَّ الأمير الصغير، الذي كان يشهد نشوء برعم ضخم، أن شيئاً خارقاً سيخرج منه، لكن الزهرة لم تكفّ عن الاستعداد لتكون جميلة داخل ملجئها الأخضر. كانت تنتقي ألوانها بعناية، وتتزيّا على مهل، وتقيس بتلاتها واحدة واحدة. لم تكن تريد أن تخرج مجعّدة مثل شقائق النعمان. لم تكن تريد الظهور إلا في أزهى بهائها. أجل! كانت بالغة التأنّق! دامت فترة زينتها العجيبة إذن أياماً وأياماً. ثم تجلّت ذات صباح عند شروق الشمس.

وبعد أن اشتغلت بمنتهى الدقة، قالت متثائبة:

«- بالكاد استيقظت... أستسمحكم... لم أمشّط شعري بعد...»

لم يستطع الأمير الصغير إذن السيطرة على إعجابه، فقال لها:

«- ما أجملك!

أجابت الوردة بلطف: لقد وُلدتُ أنا والشمس في وقت واحد، أليس كذلك...»

فكّر الأمير الصغير بأنها لم تكن متواضعة تماماً، لكنها كانت مثيرة!

ثم أردفت:

«- أظن أن وقت الإفطار قد حلّ، هل تتكرّم بالعناية بي...»

وراح الأمير الصغير، وقد علاه الارتباك، يبحث عن مرشّة وعن ماء زُلال، ثم سقى الزهرة.

وهكذا عذّبته الزهرة بغرورها المتقلّب. فقد قالت يوماً وهي تتحدّث إلى الأمير الصغير عن شوكاتها الأربع:

«- قد تأتي النمور شاهرة مخالبها!

- ليس على كوكبي نمور! اعترض الأمير الصغير، ثم إن النمور لا تأكل العشب.

- لست عشباً، ردّت الزهرة بهدوء.

- عذراً...

- لست أخاف النمور، لكنّني أكره تيار الهواء. أليس عندك ستار؟».

«ليس من طبع الزهور أن تخشى تيار الهواء، علّق الأمير الصغير في سرّه. هذه الزهرة شديدة التعقيد...».

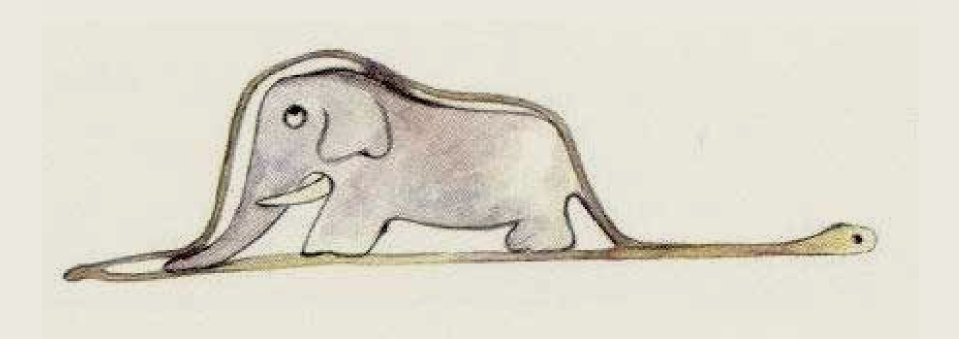
«- في المساء، ضعني تحت غطائي الزجاجي. الجوّ بارد عندكم، وغير مستقر. أما من حيث أتيت...».

لكنها توقفت عن الكلام. كانت بذرة لما جاءت، ومن ثمة لم تكن تعرف شيئاً عن العوالم الأخرى. وحين شعرت بالخزي من افتضاح أمرها وهي تعدّ كذبة ساذجة، سعلت مرتين أو ثلاثاً حتى تثبت للأمير الصغير خطأه:

«- هات الستار؟...

- كنت أهمّ بإحضاره، لكنك كنت تتحدثين إليّ!».

فعادت للتظاهر بالسعال حتى تشعره مع ذلك بالندم.



وهكذا ما لبث الشكّ أن تسرَّبَ إلى نفس الأمير الصغير رغم حبّه الصادق لها. فقد أخذ على محمل الجد كلمات لا أهمية لها، وشعر بمنتهى الحزن.

«كان عليّ ألا أصغي لكلامها، اعترف لي يوماً. لا ينبغي الإصغاء للزهور أبداً. ينبغي مشاهدتها واستنشاقها فقط. كانت تعطّر كوكبي، لكنني لم أكن أعرف كيف أستمتع بها. كان حرياً بي أن أتسلى بقصة المخالب تلك عوض أن تزعجني...».

وأسرّ لي أيضاً:

«لم أكن قادراً على فهم شيء! كان عليّ أن أحكم عليها من خلال أفعالها لا من خلال أقوالها. فقد كانت تعطّرني وتنيرني. ما كان عليّ أبداً أن أهرب. كان عليّ أن أدرك الحنان الكامن خلف حيَلها. إن الزهور شديدة التناقض! لكنني كنت أصغر من أن أعرف كيف أحبّها».

9

أظن أنه استفاد من هجرة الطيور البرية لكي يفرّ. صبيحة انطلاقه، رتَّبَ كوكبه جيداً. نظّف مداخن براكينه النشيطة. كان له بركانان نشطان، وكان يستعملهما لتسخين فطور الصباح. كان له أيضاً بركان خامد. لكنه كان يردد دائماً: «لا يمكن التنبؤ بما قد يحدث»، لذلك نظّف البركان الخامد أيضاً، لأن البراكين إذا نُظّفت جيداً، اشتعلت بهدوء وانتظام، من دون أن تثور. فثورات البراكين أشبه ما تكون بنيران المواقد. بطبيعة الحال، نحن على الأرض أصغر من أن نستطيع تنظيف البراكين، ولهذا تسبّب لنا كثيراً من المتاعب.

اجتثّ الأمير الصغير أيضاً آخر فسائل الباوباب. كان يظن أنه لن يعود أبداً، لكن كل هذه الأشغال المألوفة بدت له ذلك الصباح بالغة العذوبة. ولما سقى للمرة الأخيرة الزهرة، وتأهّب لوضعها في ملاذها تحت الغطاء الزجاجي، اكتشف أنه يرغب في البكاء. وقال للزهرة:

«- الوداع.».

لكنها لم تجبه.

«- الوداع»، قال مرة أخرى.

سعلت الزهرة، ولم يكن ذلك بسبب زكام أصابها. ثم قالت له أخيراً:

«- كنت غبيّة. أطلب منك الصفح. احرص على أن تكون سعيداً».

فاجأه عدم لومها له، وبقي هناك حائراً وهو يرفع الغطاء الزجاجي في الهواء. لم يفهم سرّ هذا اللطف الهادئ.

«- أجل، أنا أحبّك، قالت له الزهرة. لم تدرك ذلك بسبب خطئي، وهو أمر لا أهمية له. لكنك كنت أكثر غباء منّي. احرص علىأن تكون سعيداً.. دَع عنك هذا الغطاء الزجاجي، لا أريده.

- ولكن الريح..

- لست مزكومة إلى هذا الحد.. سينعشني هواء الليل البارد، فأنا زهرة.

- ولكن الوحوش..

- إن شئت معرفة الفراشات، عليّ أن أتحمّل يرقتين أو ثلاث. يبدو أنها بالغة الجمال، وإلا من سيزورني؟ فأنت ستكون بعيداً، أما الحيوانات الضخمة، فأنا لا أخشاها لأنني أملك مخالب.».

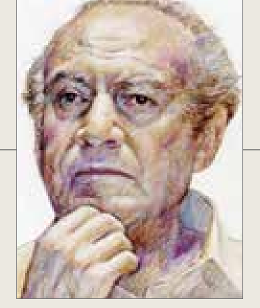
ثم أشهرت بسذاجة شوكاتها الأربع، وأردفت:

«- لا تتلكّأ هكذا، إنّه أمر مزعج. ما دمت قد صمّمت على الرحيل، فارحل.».

فهي لم تكن تريده أن يراها تبكي. كانت زهرة شديدة الاعتداد بنفسها.



نشر بإذن من
المركز الثقافي العربي



د. محمد عبد المطلب

في رحاب طه حسين

لم أقابل طه حسين، ولم يجر بيننا حوار ما، وإنما تابعته مستمعاً وقارئاً، ثم سرت في جنازته عام 1973، وما أرويه اليوم، أرويه عن مصدر ثقة، هو المرحوم الدكتور مصطفى ناصف أحد أهم تلاميذ طه حسين الذين لازموه زمناً طويلاً، وفي جلسة لي معه عام 1997 فتح ذاكرته على بعض ذكرياته مع أستاذه، وهي ذكريات لم ينشرها في أي من كتبه.

وسوف أختار مما رواه بعض ما أحب أن يطلع عليه القراء، وبخاصة في الموضوعات العامة، وما يتصل منها بالثقافة والمثقفين، إذ إن كثيراً من هؤلاء المثقفين كانوا يشككون في عقيدة طه حسين، ويتهمونه بالعداء للتراث، وهي تهم باطلة، فموقفه من التراث، هو موقف العالم المدقق، يقبل منه ما احتفظ بشرط الصلاحية، ويرفض ما فقد هذا الشرط، وفي هذا السياق يروي ناصف أن أحد الأشخاص سأله يوماً: ما الحدث أو الموقف الذي أسفت عليه أشد الأسف؟ فأجاب: «يوم أن ألقيت عمامتي في البحر» والكناية هنا واضحة، إذ المقصود: مرحلة البدايات في مسيرة طه حسين، وهي مرحلة مليئة بالتمرد، وفي إطار هذا التمرد كان رفضه للتراث على نحو مؤقت.

ولا شك أن حبه للتراث قد ارتبط ببدايته التعليمية في الأزهر، وكيف سكن الأزهر عقله ووجدانه، في إحدى المرات كان يلقي محاضرة عن التعليم الجامعي، وكان بين الحضور «لطفي السيد» مدير الجامعة آنذاك، فبدأ المحاضرة بتحيته، ثم انتقل للحديث عن التعليم الجامعي في الأزهر، ولم يعرض له في الجامعة الأهلية التي أصبحت «جامعة فؤاد» حيث كشف عن القيمة العلمية التي قدمها علماء الأزهر، موضحاً أن مؤلفاتهم لا تقل في قيمتها العلمية عن مؤلفات العلماء في جامعات العالم.

وبالرغم من ذلك فقد تكاثرت الطعون في عقيدته حتى رماه البعض بالكفر، ولم تشفع له مؤلفاته الإسلامية، مثل: «مرآة الإسلام وعلى هامش السيرة، والوعد الحق، والشيخان، والفتنة الكبرى»، وفي هذا السياق يروي ناصف أنه بعد عودة طه حسين من أداء فريضة الحج، سأله أحد الصحفيين: عن الدعاء الذي توجه به إلى الله في طوافه وفي وقوفه أمام الكعبة، فقال: «عجبت لأناس يريدون أن يدخلوا بين العبد وربه».

وكثيراً ما كان يردد - في حضور ناصف - تقصير علماء الإسلام في شرح الإسلام والدعوة إليه ويقول: «لو أن علماء المسلمين والفقهاء عملوا بقوله تعالى: «ادع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة وجادلهم بالتي هي أحسن إن ربك هو أعلم بمن ضل عن سبيله وهو أعلم بالمهتدين» (النحل: 125)، ويذكر طه أنه ألقى محاضرة في «فلورنسا» ذكر فيها هذه الآية وشرح معناها، وفي اليوم التالي جاءته إحدى السيدات اللائي حضرن المحاضرة قائلة له: تحببني إلى الإسلام الذي أحببته منذ أمس».

وعلى هدي من عقيدته الدينية والثقافية لم يتقبل أي تزييف للحقائق، أو أن يدعي إنسان ما ليس من حقه، ويذكر ناصف أن أحد أعضاء هيئة التدريس بالجامعة قدم له طلباً في أمر يخصه، ووقع على الطلب: «الأستاذ الدكتور فلان» وكان صاحب الطلب أستاذاً مساعداً لا أستاذاً، فكتب طه معلقاً على الطلب بموجز من الكلام يغني عن كل تفصيل: «إن هذا احتيال لا يليق بالعلماء».

وهذا الموقف الأخلاقي كان خصيصة غريزية في طه حسين، فعندما كان وزيراً للمعارف في عام 1950 جاءه سكرتيره يخبره أن «أحمد مصطفى عمرو باشا» يريد مقابلته في أمر يتعلق بتلميذ يريد إلحاقه بإحدى المدارس الحكومية، فقال له: وما حاجة الباشا إلى مدارس الوزارة، إن في وسعه أن يرسله على نفقته الخاصة إلى أوروبا، واعتذر عن عدم المقابلة.

وبعد قليل جاءه السكرتير يخبره أن أحد الجنود السودانيين يطلب المقابلة من أجل إلحاق ابنه بإحدى المدارس الابتدائية التي رفضت قبوله لكبر سنه، فقال طه للجندي: ولماذا لا تدخله مدرسة روض الفرج، فهي تقبل كبار السن، فقال الجندي في سذاجة: «ودنك منين ياجحا؟ وأجيب أجرة الترماي منين؟»، فإذا بطه يهاتف ناظر مدرسة شبرا ليطلب منه قبول هذا التلميذ استثناء.

لقد كان هذا الخلق الإنساني سليقة في «عميد الأدب العربي»، وهو اللقب الذي عرف به طه حسين، وفي مقابلة لي مع المفكر التونسي الكبير «محمود المسعدي» في بيته بتونس عام 1997، قال لي: لقد ظلمتم طه بهذا اللقب، ذلك أن اللقب الذي يستحقه، هو: «عميد الثقافة العربية».

فُروغ فَرخ زاد في ذم العجز

ترجمة وتقديم: سمية آقاجاني ويدالله ملايري

فروغ فرخ زاد شاعرة إيرانية من مواليد 1935 توفيت في عنفوان شبابها عام 1967. وتعدّ فروغ من أشهر المبدعات الإيرانيات، إذ كتبت بلغتها الجريئة عن المرأة المقموعة في المجتمع الإيراني، فهي رائدة عرضت المرأة ومعاناتها وأحلامها في قصائدها، وفتحت آفاقاً جديدة في الأدب النسوي الإيراني ببوحها عما يجول في صدر المرأة المثقفة وكشفها عن المسكوت عنه في المجتمعات التقليدية التي تحرص في حالتها المتطرفة على أن لا يسمع الرجل الغريب صوت هاون المرأة، أو ما تعبّر عنه شخصية بلغة ساخرة في فيلم «الدف» للمخرجة الإيرانية بَريسا بخت آور قائلة «هو لا يرضى بأن يحلق ذكر الحمام فوق سطح داره، خوفاً على غسيل بيته المنشور على الحبل هناك!»، وذلك حين تصف رجلاً تقليدياً متطرفاً يفرض إجراءات متشددة على زوجته وبنتها.

وتلقي فروغ فرخ زاد في قصيدة «الدمية المسيّرة» التي نقدّم هنا ترجمتها بالعربية نظرة نقدية إلى واقع المرأة الدمية في المجتمع الإيراني من خلال عرضها استمرارية حياة هذه المرأة، حيث لا تؤدّي دوراً بنّاء في المجتمع، فتبقى دمية مسيّرة لا تملك إرادة ذاتية للحركة. تتحدث فروغ عن المرأة التي تعجز عن ممارسة أي عمل يؤثّر إيجاباً في حياتها أو في حياة مجتمعها، فهي لا تستطيع الخوض في علاقة حبٍّ نقية طاهرة كما لا تستطيع المشاركة في الحياة الاجتماعية، كما لا تؤدّي الدور الذي كانت تؤدّيه المرأة الإيرانية تقليدياً في عملية الإنتاج من خلال القيام بأعمال الزراعة وتربية المواشي والحياكة والنسج، خاصة نسج السجاد الإيراني الشهير عالمياً، فتكتفي المرأة الدمية بالوقوف جنب الستار وإلقاء نظرة

ميتة جامدة على المجتمع. ونجد انعكاس عدم مشاركة المرأة في المجتمع متمثلاً في وقوفها جنب الستار في كتابات الجيل الذي تلا جيل فروغ فرخ زاد وهذا ما نراه لدى الكاتبة «زويا بيرزاد» مثلاً.

ترسم لنا فروغ لقطات من حياة هذه المرأة التي تملأ وقتها بالانشغال بجدول الكلمات المتقاطعة، واللجوء إلى الخرافة وترديد الأوراد، والإقبال على الاستهلاك والحياة المادية وكذلك الخوض في علاقات جنسية لا تجسّد الحبّ. ويقترب رسم فروغ للمرأة الدمية من وصف المفكّر الإيراني الدكتور علي شريعتي لنوع من النساء يطلق عليهن «المرأة الخاصة بليلة الجمعة». وهي امرأة مختزلة في وظيفة جنسية. لهذه النظرة تداعيات خطرة تتمثل لدى المرأة نفسها في الاستلاب وفي أزمة هوية حادّة تجرّدها من إنسانيتها وتحوّلها إلى وسيلة للمتعة، كما نرى في القصيدة. لكنّ تداعيات هذه النظرة إلى المرأة لدى الرجل المتشدّد أخطر بكثير، إذ تحرّضه في حالات قصوى إلى جريمة الشرف، نتيجة اختزاله المرأة في الوظيفة الجنسية.

تندّد فروغ بلغة جريئة بالحياة الراكدة التي تعيشها المرأة الدمية في المجتمع الإيراني، وتلقي الشاعرة باللائمة على سلوك المرأة المتحفظ إذ ترفض اقتناص أجمل اللحظات التي توفّرها الحياة، وتبقى جثة تهزّها رياح الحياة فتظنّ نفسها حياً يرزق، مع أنّها ليست إلا دمية محشوة بالقش، حين تكتفي بسعادتها التقليدية التي يمثلها المجتمع الاستهلاكي.

ترى الشاعرة في التمرد ورفض الواقع السلبي سبيلاً للخروج من الأزمة التي تعيشها المرأة، فتتحدث في قصائد متعددة عن المرأة الواعية المتمردة التي تحررت من تقاليد المجتمع البالية واعتبرت نفسها مسؤولة أمام وطنها وحاولت أن تحتل مكانة بارزة في مجتمعها، إلا أنها تجد نفسها غريبة وحيدة في المجتمع الذكوري، كأنها تضرب الجدران بقبضتها بحثاً عن نافذة، فيملكها يأس شديد تجسّده فروغ في قصيدة «لنؤمن ببداية الفصل البارد» التي تعدّ من أجمل قصائدها، حيث تعرض الشاعرة امرأة وحيدة واقفة على أعتاب فصل بارد وعلى أعتاب إدراك الماهية الملوثة للأرض، تعجز يداها الإسمنتيتان عن إحداث أي تغيير في حياتها.

إن وضوح الوجه، أو تعيين الفردية في مجتمع يلغي الفردية قبل نموها، هو تعبير عن اغتراب لا هروب منه. ذلك أن وعي الاغتراب لا ينفصل عن وعي الفردية المتميزة الذي تعيشه[1]. وهذا هو السبب الحقيقي وراء اغتراب المثقفين الذين يمتلكون الوعي في المجتمعات البشرية. ورغم كل هذا اليأس والغربة الذي تعاني منهما فروغ فرخ زاد، تكشف في النهاية عن أملها بحتمية مواصلة طريقها من قبل الأجيال اللاحقة من النساء، فتقول في قصيدة «ولادة أخرى»:

أزرع يدي في الحديقة
سوف أخضرّ، أعلم ذلك، أعلم، أعلم
وسوف تبيض النوارس في حُفَر أصابعي المطلية بالحبر

***

«الدمية المسيَّرة»

أكثر من هذا كله
آه! نعم!
أكثر من هذا كله
يمكنكِ أن تبقي صامتة

يمكنكِ أن تحدقي لساعات طويلة
في دخان سيجارة
بنظرةٍ تشبه نظرة الموتى الجامدة.

يمكنكِ أن تحدقي إلى ظاهر فنجانٍ
إلى وردة شاحبة على السجادة
إلى خط خيالي على الجدار.

يمكنك أن تزيحي الستار
بأصابع يابسة
لتنظري إلى
المطر وهو يتساقط وسط الزقاق
لتنظري إلى
طفل واقف تحت سقيفة
بيده بالونات ملونة
وإلى عربة قديمة
تغادر الساحة الفارغة بسرعة وصخب.

يمكنكِ أن تبقي في مكانك
جنب الستار، عمياء طرشاء.

يمكنكِ أن تصرخي
بصوتٍ جدّ كاذبٍ وغريبٍ
أحبّك.

يمكنك البقاء بين ذراعي الرجل المتسلطتين
أنثىً جميلةً مملوءة بالصحة
بجسد كسُفرة طعام جلديةٍ
ونهدين كبيرين صلبين.

يمكنكِ أن تلوّثي عصمةَ حبٍّ
في فراشِ سكران أو مجنونٍ أو متسكعٍ.

يمكنك أن تسخري
بدهاء من كلّ لغز غريبٍ.

يمكنكِ أن تفكي شفرة جدول الكلمات المتقاطعة.
وأن تفرحي لكشف إجابة لا جدوى منها
نعم! إجابة دون جدوى. خمسة أحرف أو ستة.

يمكنكِ أن تركعي طوال العمر
مطأطأة الرأس أمام ضريح بارد.

يمكنكِ أن تشاهدي الله في قبر مجهول.
يمكنكِ أن تؤمني مقابل عملة تافهة.
يمكنكِ أن تتعفني في زاوية جامع
كقارئ شيخٍ يردّد الأوراد.

يمكنكِ الوصول دائماً إلى نتيجة ثابتة
كالصفر حين يدخل عملية الطرح والجمع والضرب.
يمكن عدّ عينيك في شرنقة اضطهادهما
زراً شاحباً لحذاء قديم.

يمكنك أن تجفّي كالماء في حفرته.
يمكنكِ أن تُخفي باستحياء جمالَ لحظةٍ
في قعر صندوق
كصورة فورية سوداء مُضحكة.

يمكنك أن تعلّقي في برواز فارغ ليوم ما
صورةَ محكومٍ أو مغلوبٍ أو مصلوبٍ.
يمكنكِ أن تردمي شقوق الجدار بالأقنعة.

يمكنكِ أن تمتزجي بأتفه الأدوار.
يمكنكِ أن تكوني مثل الدمى المسيّرة
فتنظري إلى عالمك بعينين زجاجيتين.

يمكنكِ النوم طويلاً
بجسد محشو بالقشّ
في صندوق من قماش الجوخ
بين الأقمشة الشبكية والفلسية.

يمكنكِ أن تصرخي دون سبب
ويد خليع تضغطك
قائلة:
أنا سعيدة جداً!

(1) فيصل دراج: «أنا المغتربة ومعنى التاريخ»، مجلة الآداب، 8/7، 2001.

العمل الفني :جورج بهجوري



عبدالوهاب الأنصاري

كعبة المضيوم

عندما عَبَّر أمير قطر في نوفمبر من العام الماضي عن منظوره لمكانة قطر إقليمياً وعالمياً والدور الذي اضطلعت به الدولة نحو الإنسان في الداخل والخارج بَيَّن أن إحدى ركائز هذا المنظور هي نجدة المستجير وإيواء المحروم والمظلوم. وفي صيغة مقتضبة وجوهرية وبليغة عن أبعاد هذه الرؤية وجذورها تمثل الأمير قولاً سرعان ما تلقفته الأقلام وجرى في المجالسِ وهو أن قطرِ هي «كعبة المضيوم». والأمير في هذا وفّق توفيقاً تاماً: ففي هذا القولِ شرحٌ للكثير من سياسات الدولة نحو الآخر التي تحيّر الكثيرين من الناظرين والمعلقين في الخارج. وهو في هذا لم يزد على التمسك بقيم خالصة في العروبة كما هي في الإسلام. وهو في هذا رسم شعاراً يسهل التعرف عليه والانتماء إليه. وهو في هذا، وهذا هو الأهم، إنما تَمثَّل قول مؤسس الدولة الشيخ جاسم وبَيَّن استمرارية النهج والسير على خطى:

وحن كعبة المضيوم إلى ما وزا بنا
بخيرة ولا نرضى بغير ارضاه
ولنا هضبة يأمن بها من نجيره
على رغم من ضده ومن عاداه
أجرنا بها الحيين من ضيم حقهم
وتوسع بهم عقب المضيق قضاه

أثارت صيغة «كعبة المضيوم» قريحة شعراء. فمن ذلك قصيدة جميلة لمنصور المري يقول فيها:

يا بنات الفكر هبي واستعدي للإشارة
سخري من زين الأمثال والقول السديد
ذا نهار فيه نفرح مختصر كل العبارة
يوم ذكرى للمؤسس حن نحسبه يوم عيد
يرحم الله جاسم اللي قادها واعطى البشارة
وقال داري كعبة المضيوم بالوقت الشديد
واحتماها بالسيوف من العديد إلى الزيارة
في نهار وليل تشيب الطفل الوليد

والمضيوم، بطبيعة الحال، هو من وقع عليه الضيم. وصيغة المفعول من ضيم لم ترد قديماً، إنما قيست على «مظلوم» والتي هي بنفس المعنى. ولعله الظاء في «مظلوم» الذي جعل الأغلبية يظنونها «مظيوم». فالبحث في جوجل عن «كعبة المظيوم» حصرياً يسفر عن 173 ألف مطابقة، في مقابل 14 ألف فقط لـ «كعبة المضيوم»! وفي أبيات في امتداح قبيلة عنزة:

هم سنام المجد هم أهل الفعول المنجزه
هم ذرى المظيوم هم ستر الضعيف المعتزى

والإيواء والإجارة من صميم شيم العرب حتى قبل الإسلام. فالسموءل الذي يضرب به المثل في الوفاء يقول:

لنا جبل يحتله من نجيره
منيع يرد الطرف وهو كليل

ولعل المطلع يجد ندرةً تامة عندما يتعلق الأمر بشرح الأبيات النبطية. المعاني مستحدثة، وهي لا تعني ما كانت تعنيه قديماً. والذي أظنه مثلاً هو أن كلمة «وزا بنا» في بيت المؤسس أعلاه تعني «جاورنا». والشيخ جاسم مؤسس دولة بحق. راجع في ذلك كتاب «جاسم القائد - مؤسس دولة قطر» (صحيفة العرب، 16 ديسمبر 2012). وهو أجدر من ينبغي أن يعتنى بآثاره ومآثره. كم نتمنى من وزارة الثقافة في قطر أن تضطلع بتلك المهمة.

شاي الديواخانة

حسن ملّا علي كيزجلي*

ترجمة: ساسي حمام

جدران الديواخانة مطلية حديثاً ونوافذها الثلاث مغسولة جيداً وأرضها مفروشة بزرابي جميلة. لم يعترض أحد على هذه المصاريف، إذ لا يمكن أن يأتي الآغوات ومساعدوهم لنيل قسط من الراحة ولا يجدون مكاناً لائقاً لاستقبالهم.

يجب القول إن «ميرزا رحمان» تاجر «سابلاغ» مهاب ولم يصبح آغا إلا حديثاً.. منذ أن انتزع قرية «كاجير» من أبناء «هاما صالح خان» مقابل تسديد ديونهم وفوائدها. لا ينتمي «ميرزا رحمان» إلى قبيلة أو مجموعة، وليس سليل عائلة كبيرة، وليس من الإقطاعيين رغم أنه يملك الآن أراضي شاسعة وأغنى من أصحاب الأراضي المجاورة و«آغوات «دايبكري» وغيرهم الذين مازالوا يعتبرونه تاجر قماش ليس في مستواهم وهو ليس فارساً ولا صياداً ماهراً ليقبلوه في دائرتهم و يكون له شرف استقبالهم من حين لآخر بعد رحلة صيد. ليس للآغا «ميرزا رحمان»تأثير إلا على زوجته الخانم وطباخ المنزل ومساعده في الدكان.

عرف اليوم أنه مالك أرض، تحت سيطرته ستون أو سبعون عائلة تعمل في أرضه..«يقول..لست أقل منهم.. رغم أصولي المدينية.. رغم أني من «سابلاغ» وتاجر أقمشة أصبحت مالك أرض حقيقياً، وأمارس الحكم الشرعي على كل القرية وأنا أهم وأقوى شخصية فيها.. لذلك يجب أن تكون لي «ديواخانة» لأجلب العمال وأضع حداً لتهكّم الآغوات والبكوات».

وأقام «ديواخانة» وأجّر سائسين و«شايشي» وأمر أن تفرش بالزرابي ووضع في صدرها طاولة كبيرة وضع عليها سماير، وإبريق شاي من الخزف الأحمر، وعدداً من كؤوس، الشاي، وصحوناً صغيرة، وطبقاً لحمل كؤوس الشاي، وسكريات، وصناديق شاي، وملاقط جمر وأسطلاً، وفحم خشب وأغراضاً أخرى.

جاء «ملا» قرية «كاجير» وحكماؤها ووجهاؤها وأعيانها فرادى وجماعات ليهنؤوا الآغا الجديد ويرحبوا به. لم يقصدوه فارغي الأيدي: منهم من كان يقود عجلاً أو يحمل سمناً أوجبناً أو دجاجة أو بيضاً.

رأى «ميرزا رحمان» كرم الآغوات والبكوات والهدايا التي قدموها له فانتفخت أوداجه فرحاً. وبحركات آغا وبصوت آغا صاح:

- من هنا ؟
- نعم.. نعم..آغا..
- قدم الشاي للضيوف..

ملأ «الشايشي» كأساً جميلاً شاياً ووضعه على صحن صغير ثم وضعه أمام الضيف الجالس بجانب الآغا وعاد ليحمل كأساً آخر ويضعه أمام الضيف فغير ممكن أن يفعل مثل عامل «الشايخانة» ويضع على الطبق كأسين أو ثلاثة: طريقة العمل في «ديواخانة» الآغوات والبكوات صارمة جداً، ولا يمكن تقديم غير كأس واحد. «راسو» يجيد عمله لأنه



عمل سابقاً في «ديواخانة». يفتح «الديواخانة» قبل شروق الشمس، ويضع السماير على النار التي لا يطفئها إلا في ساعة متأخرة من الليل بعد أن ينام الجميع. يكون يقظاً ومستعداً كامل اليوم وجزءاً من الليل لتلبية طلبات الآغا دون تباطؤ لأن التأخير ممنوع مهما كانت الظروف.

مضت بعض الشهور فتعود الآغا«ميرزا رحمان» على عادات الآغـوات، واكتشف أن حياة العمال سهلة وينفذون الأوامر والتعليمات بكل دقة. وذات يوم قرر أن يضع حداً لحفلات الشاي إذ لم يعد لها نفع! انتهى زمن الهدايا والاستقبالات وأصبح العمال لا يأتون إلى«الديواخانة» إلا للشكوى: ثور المتصوف رحيم داس حقل «هامة كريم».. فلان لم يترقب دوره لسقي زرعه.. فلان..فلان.. فهل يقدّم الشاي لهؤلاء الضيوف الذين لا فائدة ترجى منهم ؟

وذات ليلة جميلة بقي «الميرزا رحمان» في بيته يفكر في بعض شؤونه.. كل تفكيره مركّز في البحث عن حل لمشكلة الشاي وما وصل إليه هؤلاء الآغوات والبكوات بسبب الديون وفوائدها التي تطحنهم وبسببها يفقدون أملاكهم التي يرونها تنوب تحت أشعة الشمس! ويقول في نفسه: بدكاكيننا عندما يشتري الحريف كمية كبيرة من القماش نخصم له خمس الثمن.. وهنا نقدم الشاي لكل من هبّ ودبّ مجاناً.. إنه الغباء بعينه..

قطعت الخانم زوجته تأملاته معلنة:

- آغا.. الشاي والسكر الذي بقي لا يكفينا إلا ليومين أو ثلاثة فقط..يجب أن تكلف أحداً ليذهب إلى «بوكان» ليشتري لنا الشاي والسكر..

صاح الآغا:

- كيف نفد الشاي والسكر بهذه السرعة ؟ ألم أشتر كمية كبيرة من فترة قصيرة ؟

قالت الخانم:

- أنت من يقول هذا الكلام؟ أتعتقد أنك مازلت في المدينة؟ نستهلك الآن في خمسة عشر يوماً أو عشرين يوماً من السكر والشاي أكثر مما نستهلك في سنة وإذا واصلنا على هذا النسق سنخسر ما ربحناه من تجارتنا في أقل من سنتين.. ولا مجال للرجوع إلى المدينة لأننا فقدنا الشجاعة لذلك.

يعرف الآغا «ميرزا رحمان» أن زوجته تقول الحقيقة،ولكنه لا يريد أن يعترف بذلك.

- خانم لا تنسي شيئاً مهماً. نحن لم نعد من تجار «سابلاغ» نحن الآن من الآغوات.. نملك الكثير من الأراضي والضياع مثل هـؤلاء الآغـوات.. بالمال نصبح نبلاء مثل ما يقول أجدادنا.. لذلك يجب أن يكون بابنا مفتوحاً دائماً، وأن يكون لنا «ديواخانة» وأن تكون المائدة موجودة دائماً.. الحبة لما تنبت.. لنمنحها بعض الوقت لتينع وستعرفين فائدة هذه الأراضي.. نملك ربع عائلات القرية وستين أو سبعين عائلة.. الأراضي أهم وأثمن من الكنز لأنها لا تنضب..

بقيت الخانم صامتة بينما بقي «الميرزا رحمان» يحدّث نفسه:«لنفرض أن الأراضي التي أملكها كنز.. ولكن الحساب هو الحساب! هل رأينا يوماً في البازار تاجراً مليونيراً يقدم هدية؟ نعم لست مثل هؤلاء الآغوات والبكوات الذين جمعوا ثرواتهم دون تعب.. ثروتي جمعتها فلساً.. فلساً.. ثمرة تعبي وعرقي.. لو كانت هذه «الديواخانة» «شايخانة» متواضعة في المدينة لكانت مشروعاً مربحاً..

نطرح ثمن الشاي والسكر وأجرة العامل يبقى لنا الربح.. نحن الآن نخسر كل يوم.. يجب أن أجد حلاً لهذه المعضلة.. لو أغلقت «الديواخانة» فهل سينقطع العمال عن المجيء.. إذا جاءوا سأستقبلهم في بيتي، وسيتذمرون ويشتكون ويتخاصمون أمام زوجتي وأبنائي..لا.. غير معقول..! يكفي أن أرفع السماور وأدوات الشاي.. وإذا أتى شخص فجأة كيف تخرج كل هذه الأدوات ؟ عندئذ لا يحتقرني العمال فقط بل سيسخر مني الآغوات والبكوات...

فجأة انفرجت أسارير وجه الآغا «ميرزا رحمان» وظهرت عليه علامات الارتياح كوجه فيلسوف وجد حلاً لمشكل عويص.. ابتسم فرحاً وقال:

- خانم.. كل شيء سيكون على أحسن ما يرام.. غداً سأبعث أحد العمال للمدينة لاشتراء الشاي والسكر.. يجب أن نكون أكثر حرصاً..

وفي الغد ذهب إلى «الديواخانة» كعادته فوجد شخصاً أو شخصين في انتظاره.. أمر «راسو» أن يقدم الشاي للحاضرين..شربوا الشاي وتحدثوا في شؤونهم.. ولما ذهبوا نادى «راسو» وقال له:

ابني.. صغيري.. منذ الآن كلما طلبت منك شاياً لا تقدمه في الحين..بل تقول مثلاً نفد السكر ويجب أن أذهب إلى المنزل لآخذ قليلاً من هناك.. مرة أخرى تقول نفد الشاي، أو تقول الآن فقط ملأت السماور والماء مازال بارداً.. جد عذراً كلما طلبت منك تقديم الشاي..

- نعم.. نعم.. طيب.. فهمت آغا.. أكيد..

منذ ذلك اليوم أصبح الشاي والسكر مادتين نادرتين.. وبقي «راسو» ينعم بالراحة يقول فقط: نفد السكر والشاي، أو سأذهب للمنزل للبحث عن قليل من الشاي أو السكر.. أو الآن فقط ملأت السماور ماء.. الماء مازال بارداً..

بقي الآغا «ميرزا رحمان» بعض الوقت مطمئناً على الشاي والسكر وواصل «راسو» راحته وحججه.. وذات يوم عند منتصف النهار ارتفع نباح الكلاب على غير العادة معلنة عن قدوم غرباء.. وقف «الميرزا رحمان» أمام شباك «الديواخانة» فرأى ستة أعوان أمن في ساحة القرية يتقدمهم شرطي غير مسلح..لا بد أنه رئيس الفرقة..

طلب الآغا«ميرزا رحمان» من «راسو» أن يذهب إلى المنزل بسرعة ليعلن عن قدوم الشرطة، ويطلب من الخانم طهو طعام لهم.. خرج مع بعض الخدم لاستقبالهم وطلب من العمال الحاضرين الاعتناء بخيولهم.. ترجّل القائد ومجموعته.. رحّب الآغا «ميرزا رحمان»بهم بحرارة ودعاهم إلى «الديواخانة» وكان طول الطريق يحفر ذاكرته ليسترجع بعض الكلمات الفارسية التي حفظها في صغره لمدحهم وشكرهم وقد انبسطت أساريره وأضاءت وجهه ابتسامة، وبانت عليه السعادة بحضور ضيف عزيز، وكان من حين لآخر يحاول أن يقول بعض الكلمات فيلتوي لسانه مثل ثور مصاب بحمى قلاعية فتضغط شفتاه على الكلمات الفارسية فتخرج متقطعة، غير واضحة، ناقصة، ملتوية، يحاول أن يفهم الضابط أن أجداده مختلفون وأنهم لا يقلون قيمة عن سكان «كاشان» الإيرانيين، وكان يردد دون انقطاع..مرحباً بكم.. أهلاً بكم.. أهلاً بكم.. شرفتمونا بحضوركم.. أنا خادمكم.. وفي نفس الوقت يخاطب «راسو»..

- قدم الشاي للضيوف..

يرد «راسو»:

- آغا.. نفد السكر يجب أن أذهب إلى المنزل..

- «راسو» أسرع.. هات الشاي بسرعة..

- آغا..نفد الشاي.. سأذهب إلى المنزل لآخذ قليلاً من الخانم..

واصل الآغا حديثه مع قائد الفرقة:

- نعم.. نعم.. لولا وجودكم لحراسة الوطن ولو لا زياراتكم لَثارَ العمال علينا وعصوا أوامرنا، ولن نستطيع السيطرة عليهم.. لا يردعهم غير خوفهم من السلطة.. حتى من خالقهم لا يخافون..

«راسو».. أسرع.. هات الشاي..

- لما يزل الماء بارداً..

عندئذ نظر الضابط إلى أحد أفراد الشرطة وكأنه يقول: يظهر أن هذا الرجل المهذار لا ينوي أن يقدم لنا شيئاً.. رأى ملامح الضابط فارتعد خوفاً.. يعرف أنه ليس أسهل عند الشرطة من خلق حجة للإزعاج.. يخرج أحد أفراد الشرطة من «الديواخانة» ويطمر عدداً من الخراطيش في ثقب بالجدار أو في منود الإصطبل أو في كدس من التبن، ثم يطلب من زملائه أن يفتشوا المكان تفتيشاً دقيقاً.. ويكتشفون الخراطيش! عندئذ يجب دفع ثمن شاي ثلاث أو أربعة سنوات للخروج من الورطة والنجاة من العقاب.

انتفض فجأة كأن ثعباناً لدغه..فقفز قرب «راسو» وقال له بصوت مرتفع: ابني «وارسو» في أي داهية سترمينا ؟ ماهنا؟.. انظر هناك الشاي..هناك السكر.. أستحلفك بالله.. أتوسل إليك.. أقسم بالله أني أكلمك بجد..قدم الشاي للضيوف.. قدم الشاي..

- حسن ملّا علي كيزجلي: ولد بتروجان (كردستان إيران). شارك في إقامة جمهورية كرد مهاباد 1946 بعد سقوط الجمهورية هرب إلى العراق حيث نشر عدداً من القصص في المجلات الكردية.



مرزوق بشير بن مرزوق

عصر الأفلام الوثائقية

هناك دلائل عديدة على عودة أهمية الأفلام الوثائقية، وربما أكثرها دلالة وبرهاناً، هو انطلاق عصر وسائل الاتصال الاجتماعي وميدانها شبكة الإنترنت العالمية، وواجهتها الفيسبوك، والتويتر، والمدونات، وغرف المناقشات، وغيرها من الواجهات التي توفرها الشبكة، وبالتأكيد إن الـ (يوتيوب) سوف يمثل الميدان الرئيسي للأفلام الوثائقية في المستقبل القريب.

من جهة أخرى وفرت تكنولوجيا التصوير العالية الجودة والمدمجة في كثير من أجهزة التواصل المحمولة، والتي تمتاز بجودة أداء ما يفوق عشرات أضعاف الأفلام الرئيسية التي كانت تنتجها استوديوهات الأفلام العالمية في منتصف القرن الماضي، مما سيساهم في إنتاج أفلام عالية الجودة بأقل التكاليف.

كما توفر التقنية، بالإضافة إلى وسائل النقل والتصوير، مواد مساندة لإنتاج أفلام فردية خاصة، مثل أدوات المونتاج، وفلاتر الصور، والمؤثرات البصرية والسمعية ومعظم تلك المواد متاحة مجاناً للجميع أو بأسعار متدنية سهّلت اقتناءها، وأكثر من ذلك توفر الكاميرات التي تتميز بصغر حجمها وسهولة نقلها، عدسات عالية الجودة والوضوح مثل تقنية ما يسمى (HD).

كل ذلك سيوفر فرصة احترافية لإنتاج أفلام وثائقية وتسجيلية، يديرها فرد واحد أو نفر قليل من الأفراد بأقل الإمكانات وأرخصها ودون الحاجة إلى استوديوهات ضخمة، أو فريق فني كبير. وفي دولة قطر اشتكى أصحاب استوديوهات تصوير المناسبات الخاصة والعامة من عدم الإقبال على الاستعانة بخدماتهم، ويكتفي الأفراد بكاميرات محمولة أو حتى تلك المدمجة بالهواتف وبالألواح المنقولة مثل (الآيباد) التي تعمل على إنتاج صور للمناسبات عالية الجودة وأفلام محترفة.

قد لا يتمكن الأفراد في هذه الرحلة من تطور نظم الاتصال والإعلام الاجتماعي من إنتاج أعمال درامية ضخمة، لكنهم قادرون على إنتاج سلاسل من الأفلام الوثائقية القصيرة والطويلة، وأن يتناولوا أحداثاً حاضرة وحيوية بتصويرها وتسجيلها وبثّها فوراً من منافذ مواقع التواصل الاجتماعي، بل هؤلاء الأفراد قادرون على الوصول إلى وقائع الأحداث بشكل أسرع من مؤسسات الاتصال الجماهيري التقليدية، وبثها، وهم قادرون أيضاً على متابعتها وتحديثها مع سير تطور الواقعة، وقد أدى ذلك إلى أن العديد من محطات التليفزيون تمنح فرصة بث تلك الأفلام والتعاون مع أولئك الأفراد بشكل مباشر.

بينما تلك الدلائل تؤكد على أهمية الفيلم الوثائقي، ودوره المؤثر في المستقبل المنظور، نرى من جانب آخر إهمال المؤسسات الأكاديمية، ومعاهد الأفلام بالتركيز على تدريس صناعة الفيلم الوثائقي وأساليب إعداده وكتابته وإنتاجه، علماً بأن تدريس الفيلم الوثائقي هو مقدمة إلى دراسة وصناعة الأفلام الدرامية المتنوعة.

لقد لاحظت من مشاركاتي وحضوري للعديد من مسابقات الأفلام الوثائقية، بعدم تفريق معدّيها ومنتجيها بين الحدود الفاصلة بينها وبين التقرير التليفزيوني أو التحقيقات الإخبارية، فالفيلم الوثائقي له خصوصيته التي تعتمد على فكرة أو قضية محددة، وكيفية معالجة هذه الفكرة وتطويرها بحيث يتم تناولها بطريقة إبداعية، وتثير عند عرضها الجدل والنقاش والتساؤلات.

والفيلم الوثائقي باختصار هو إبداع للواقع الذي يتناوله الفيلم، وهو فيلم يجمع بين النقل الواقعي للحدث وبين خصائص الدراما الإنسانية التي تعتمد على التشويق والتعاطف واتخاذ موقف من الواقعة.

وختاماً يجب التنويه بأنه سوف يأتي اليوم الذي سينتج فيه كل فرد منا فيلمه الوثائقي دون قيد أو شرط أو استئذان من الرقيب.

حكاية من دفتر الأحوال:

بنات أندراوس

سعيد الكفراوي

ومالهم القبط يعني؟!.. أولاد بلد، وأخوة زمان.. جماعة زحمتْ أرض مصر بالسياحات الجميلة، وفضل من البركة.

ووضع رجلاً فوق رجل، وشمخ برأسه تجاه النيل. كان يحدثني، ونحن نجلس على مقهى وسط أخلاط من بشر. شيخ في عمر جدي، يحمل بين أصابعه مسبحة من كهرمان، ويقص عليّ فصولاً من تاريخ مقضي، وأنا في حضرته أحاول الاستحواذ على زمن من لؤلؤ!!

أنت مثلاً، نسيت وأنت صغيّر حكاياتك مع عمك «دميان» صاحب مناحل العسل المجاورة لأرضكم ؟.

ينظر في عيني بنظرة كليلة، ومعاتبة!!

نسيت امرأته خالتك مارية الطيبة؟!

يصمت، ويباشر أكل فكيه الأدردين، شارداً إلى بعيد.



أيامنا شاخت وعجّزتَ ولا حول ولا قوة إلا بالله!!

ينصت هو بصبر مرير إلى نبض الأشياء الخفي، لا يراها، إلا أنه يشعر بها.. يعيش انتباه اللحظة، ويقاوم النسيان بسرد الحكايات. أراه يغيب، حين يسند رأسه إلى ظهر الكرسي، ويتركني راحلاً حيث مناماته وأحلامه البعيدة.

يربكني رحيله المفاجئ، ويلقي بي هناك، وأنا أتأمل الأخيلة على الزجاج الشاحب حيث تغيم الصور، وتعتم الرؤى.

أرتد حيث الغلام الذي كان.. وأراه هناك عبر ذلك الزمن، يجوّد على يد عمه أسماء الشهور والمواسم... شهور القبط، توت وبابه وهاتور ومسرى وأبيب وبشنس، وصوت عمه الفلاح له رنين مثل صوت الريح في فضاء الغيطان، يلقنه المواسم، ودورة الفصول، وموعد جني المحاصيل، ودورة الميلاد والموت.

افهم يا ابن أخويا، وأنا عمك.. في بؤونه ينشق الحر، ويتوفر العنب والبرقوق، وفي طوبه نطوب هدومنا، ونحمم عيالنا بركة وشفاعة لعادة النبي عيسى.. وفي الشهر نفسه اتولد سيدك إبراهيم الخليل، وفيه نجمع العسل.

أول النهار يطس الغلام وجهه بالماء.

ينظر من نافذة داره على الغيطان، فيرى المعلم «دميان» يقف على أرض منحله، يجمع عسله الأبيض، الشهد في جرار، تأتيه رائحة أزهار البرتقال والنارنج والليمون، تفعم روحه بالشذى.

يراه بلباسه الطويل الأبيض، عمامته المحبوكة على رأسه، حاملاً برواز العسل الطافح فيما تدور حوله آلاف النحلات، تقف على كتفه ورأسه، مطلقة أناشيد الطنين الغامض الذي كان يصل الغلام مثل الغناء:

أندفع هابطاً سلم الدار، وأخرج حيث الساحة التي تجمع جامع أبو حسين، وبقالة الزوايدة، ومقهى رشيد نعيم، وبيت عمي المعلم «دميان».

أطرق باب الدار:

خالتي مارية.

تخرج الخالة بأبهة البدن الفارع، ونظافة الثوب، والطرحة على الرأس تشف وترف، وأنا واقف يادوب أصل إلى وسط البدن.

يضيء وجهها بألف فرحة، ويصدح برأسي صوت أمي حين تستقبلها بالصوت العالي:

يرزقك بالخلفة الصالحة يامارية يابنت تريزا ويعمر دارك «البنات والبنين».

تأخذني من يدي، ونعبر صالة واسعة، علقت على جدرانها الصور.. يسوع وأمه الرسولة مريم، وقساوسة بلحى هائلة، وأنا تشدني الألوان والقباب والصلبان المجنحة في السماء العالية.

اسأل:

هو يسوع عندكم عيسى عندنا.. أمي تقول لي: إن الأنبياء أنبياء الله. وكل من له نبي يصلي عليه.

تضحك خالتي مارية وتكرر وتهتف بي:

أمك طيبة يا علي ونفسها طاهر... ابقى قل لها تدعي لي.

تأخذني حيث جرار العسل وتغرف ملو صحن... عسل بشمعه، أبيض وصافي مثل البنور... أستعجل وأقرص بأسناني قرص العسل فتفيض في فمي الحلاوة، ويجري ريقي، فأصرخ: عسلكم حلو يا خالة مارية. تضحك الخالة، وتضربني على ظهري، وتوصيني: سلم على أمك: أمك طيبة يا علي ونفسها طاهر.

أخرج من الدار، ويادوب يرتد الغلام إلى الكهل بمشيبه إلى زمنه الجاثم على صدره مثل حجر الطاحون، ويعيش الوقت مع سلاله من جنس عجيب، عمرت أرض الوادي بالسحر والأعمال السفلية، وفك رموز الموت والميلاد، واللحظة كم هي تطفح بألم محاصر.

وحيداً يواصل القلب خفقانه!!

والأقصر بلد على النيل، مسكونة بالتاريخ، وآلهة الحجر.

و«توفيق باشا أندراوس»، له الشكر والحمد، والسيرة

الحسنة، وقصره على النيل شاهد عيان على مجد عائلة مجدت سعد باشا، وأقامت المساجد والكنائس ومدارس العلم.

أنا أعرف!!

قرأت وسمعت... وتواترت الحكايات مكتوبة، ومحكية!!

رحل الباشا عن الدنيا زمااان، تاركاً للمصريين أمانه.

ثلاث بنات، وولد واحد!!

«جميلة» و«لوري» و«صوفي»، عشن من قديم في قصرهن على النيل، يباشرن الأرض، والضرع، ويحتفين بالمواسم.. والأملاك واسعة، والرزق بلا حد.

رحلت «جميلة» بدري حيث وجه الله.

ورحل «جميل» بك في عز شبابه، ومضت أيامه، حين كان يشاهده الأهالي يقود سيارته على كورنيش البلد بشكلها النهبي يضوي في الشمس فيفتن الناس، ويثير العجب!!

عاشت البنات وسط فلاحين زمان، بالعطف والكرم يتبادلون المنافع، والرضى بالقسمة الحلال بين من يملك، ومن يستأجر.

في الخمسينيات كان الأهالي يشاهدون في حديقة القصر تضوى الكهارب في الليل، والضيوف زحمة، ومن كل ملة ودين... النساء في فساتين الدانتلا، والرجال في بدل الاسموكنج، وأم كلثوم شخصياً تشدو في الليل «رق الحبيب» و«حبيبي يسعد أوقاته»، وتقام حفلات أخرى للفرق الزائرة فتصدح مؤلفات موزار وهايدك وكورساكوف وفي النهار يلقي الأهالي الصباح على فتاتين تتناولان فطورهما في شرفة القصر بين شجر الورد وشتلات الياسمين، وفي المساء تشاهد البلد الكارتة يجرها الجواد الأصيل قاطعاً الطريق الخالي بين القصر والمعبد..

يمضى الزمن!!

وفي جريانه تتغير الأحوال!!

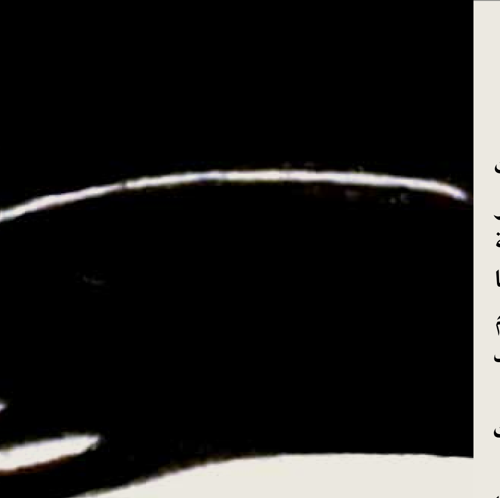
ينسل الوطن القديم من الباب الضيق، ويذهب بلا رجعة!!

تتواتر الأحوال وتعم الشراسة، والفظاظة، والفزع المحاصر!!

تغلق صوفي ولوري باب قصرهما، وتختفيان عن الدنيا!!

كان العمر قد ولّى... لا عيل، ولا تيل، ولا رفيق للروح.

غزا الشيب الرؤوس، وتهدل البدن، ولم يعد باقياً إلا الصور القديمة والذكريات التي مضت تعشعش على الجدران، وقصر الباشا خزنة من فضة، وأدراج من شجر الورد.. نجف من عصور سالفة... ستائر من مخمل مسدلة على شرفات ونوافذ عالية... سجاجيد كاشان وتبريز واصفهان، والأثاث حملته المراكب من البلاد البعيدة، لوى كانز، والصنعة حسب طلب أصحاب الذوق الرفيق، والدواليب داخلها تحف المرمر والكريستال واللكر الصيني،



وعلى الحائط صور لبشوات وجدود وأعمام، وصور أصلية من زمن النهضة الغارب، وركن توفيق باشا وأجداده، تسمق طرابيشهم حتى سقف القصر، وتقف على شواربهم الصقور.

انغلقت الأبواب على صمت القصر.

غابت الكهلتان يربطهما بالدنيا عجوز من مخلفات الباشا القديم، سائق، وخادم وعيون للبنتين على الدنيا!!

ما جرى جرت به المقادير ؟!

اشحذ خيالك وانتبه!!

حدق بقلبك قبل عينك... في السكون ينتفض الفزع، ووحدة الكائن مجلبة للطمع، وقليل الرباية ابن حرام وسمَّته الدنيا بخسّة تاجر خوّان.

والغريب في الأمر أن «لوري» و«صوفي» بعد انقطاع في الخلوة شوهدتا هذه الليلة بالتحديد، قبل الغروب تتمشيان على أرض الحديقة، وتلقيان بالتحايا على الناس، وأمرتا الحوذي بتجهيز الكارتة غداً للرحلة القديمة على الكورنيش.

عرس أم وداع!! والأرواح الرحيمة تسبح سلفاً في خواتيمها!!

الغريب، أنه في الليل، آخر الليل، كانت شبورة تنبح عند المعبد القديم، والطائر السارح بإذن ربه يمجد الملك وحيداً في فضاء برنا الغربي.

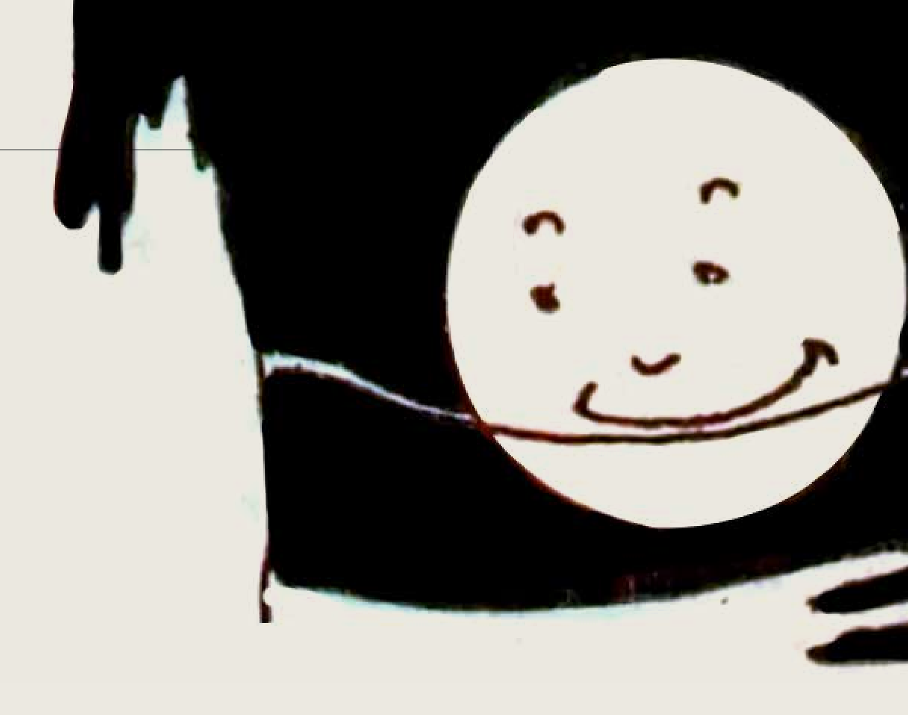
كان الملثمون بتلافيعهم، ينفذون من فتحة منسية في البدروم القديم إلى صالة القصر.. صعدوا السلالم يقبضون على أدواتهم.. سيخ من حديد وسيف وسكين في حجم السيف.

الكهلتان القديمتان، بنات الناس الأفاضل، تتخبطان في العتمة، وتصرخان بلا مجيب، والاستغاثات مكتومة بكفوف الضواري التي تكسر العظم، فيما تشوف الأسلحة النشطة شغلها بلا رحمة، فتفقأ الأسياخ العيون، وتجز السكاكين الرقاب، وتنطرح العجوزان على درج السلم الرخام في صمت القتل الليلي المريب.

بعد ما حدث كان على السيد الوطن أن يهبط درج البلاط لمصلية على النهر، مشمراً أكمامه ليغسل ذراعيه وكفيه ووجهه من الدم الذي يغرق هذه الليلة الرجيمة.

الرسوم المصاحبة للنصوص : تفصيلات من الفنان:

حسين بيكار



صناديق

يونس محمود يونس

التقينا في جنازة- وكان على ما يبدو قد أعدّ مخيلته بصندوق أو عدة صناديق لملئها بمن يستطيع الإمساك بهم-. لاحظت ذلك من نظراته التي كانت تعلو وتهبط وتدور إضافة إلى استعداده وتوثُّبه. فلما أمسك بي، تذكرت القطار الطائر (الأفعوان)، وطبعاً لم أتفاجأ بضحكه وحركاته. حتى إنه جعلني أنسى، ولو مؤقتاً، أنني أشارك في جنازة. بل في جنازة شاب جاءنا مقتولاً بأيدي شباب في مثل سنه، وقد قتلوه تحت جنح الضباب الذي خيم علينا في ليلة صيفية مشبعة بالرطوبة والكراهية.

وبما أنّ هذا الضباب خَيَّم علينا بعد عقود من انخداع البصر بوضوح الرؤية التي أمدّتنا بأسباب العيش. فقد آثرنا عدم الانشغال به، اعتقاداً منا أنه سينقشع مع شروق الشمس أو بعد شروقها بوقت قصير. وطبعاً وجد بعض المراهقين في هذه الظاهرة الغريبة ما يثير شهيتهم للهو والسهر.

لكنّ الشمس لم تشرق، والضباب ظلّ يسدّ الآفاق. وبانتظار رحيله أو انقشاعه، اجتمعنا لتقييم الحالة التي ألمت بنا، ثم تفرقنا من دون أن نتفق على شيء، ثم عدنا إلى الاجتماع، ثم تفرقنا مرة أخرى، ثم انشغلنا بحضور الجنازات.

جنازة بعد أخرى، وها أنا ألتقي الأفعوان، ثم أتركه مؤقتاً لأفكر في المشاهد التي أمكنني تخيلها خلف الضباب الذي تشكَّلَ ذات يوم من تكاثف غبار الأجرام السماوية المتصادمة. وإذ فكرت بذلك وجدت نفسي أربط بينه وبين الفظائع الرهيبة التي توالى حدوثها.

لكنّ الأفعوان عاد وأمسك بي ليعرض لي، كما قال، تصوُّره الخاص، حيث يعرف أسباب هذه الفوضى ومقاصدها ونتائجها أيضاً، وقال أيضاً إنه لا يتوقع أن أبوح برأيه، مع أنّ كلماته كانت تخرج من فمه بنصف حروفها فقط، والسبب كما فهمت هو ذكاؤه وقدرته منذ الصغر على فهم الكلمات من حروفها الأولى.

ثم انضم إلينا آخرون. بعض المتطوعين الجاهزين دائماً لتقديم المعلومات والأجوبة الصعبة. وهؤلاء الذين يعرفون كل شيء بما في ذلك الأسرار والألغاز لا يتركون فرصة لمقاطعتهم أو حتى للتفاهم معهم، ولأنني كنت مجبراً على البقاء بينهم، استطعت الاختلاء بنفسي بعض الوقت.

لقد أردت التفكير بهذا الضباب الذي كان بادئ ذي بدء أول شكل أمكن تصوره عن بداية الخلق. ثم تساءلت عن الآلام التي اختفت خلفه إلى أن أصبحت طي النسيان، وتساءلت إذا ما كان هذا الضباب أو السديم هو افتراض معرفي للدلالة على الخراب الناتج عن اندفاع البشر لكسر حلقة تاريخية مغلقة ومقفلة؟ ثم قلت لنفسي:

«إنّ هذا الاندفاع المغلف مجازياً بضباب كثيف قد يبدو لمن هم في داخله شاعرياً ومبرراً، أما بالنسبة لمن ينتظرون رؤية السماء محافظة على زرقتها، فإنه يبدو قاسياً وخارج كل الحدود التي يمكن القبول بها.».

ولأنني كنت أشْبَه بتلميذ غبي لا يستطيع حفظ الدرس الذي بين يديه، عدت إلى الأفعوان الضحاك لأسمع منه هذه المرة اختصاراً مكثفاً لا يمكن لأحد أن يدركه سوى راكب الأفعوان، ثم سمعت من شخص آخر كلاماً تافهاً كاد يسقطني في قاع الانحطاط الذي يعيش فيه، وما كدت أتصور ذلك القاع الذي خرجت منه بعد عقود من الجهاد تاركاً خلفي كل الصناديق المحفوظة فيه حتى انقبض وجهي. فقد كنت أعرف تلك الصناديق وما تحتويه، وبخلاف المنطق، فقد كانت منفصلة ومتصلة مثل صناديق الأفعوان، ويكفي أن يقوم شخص ما أو جماعة ما بتحطيمها حتى يتوضح المشهد الغائب خلف الضباب.

وبما أنني لم أشأ الاستعانة بأحد من الحاضرين خوفاً من عمائهم الذي بدا لي متسقاً ومتناغماً مع العماء الكوني الذي خيم علينا. فقد شعرت بالعجز، وإذ وقفت لحظات أمام الصناديق المقفلة. انتابني شعور كاسح بعجزي عن تحطيمها، ولعلي شعرت بدوار شديد، ولشدة خوفي من السقوط تحت أقدام المشيعين، تمسكت بالأفعوان الذي انطلق في تلك اللحظات دون سابق إنذار، فقد كان ذاتيّ القدرة، وبرنامجه مدروس بعناية، حيث أخذ يعلو ثم يهبط ثم يدور، وفي لحظة ما، ولسبب أجهله تماماً، توقف فجأة، فقفزت، وربما أسرعت الخطى تاركاً خلفي المشيعين والميت الذي لن يكون مضطراً بعد اليوم لرؤية المشيعين والجنازات والصناديق، كل الصناديق...



هَلِّلُويا.. هَلِّلُويا!!

أحمد علي منصور

هَلِّلُويا.. هَلِّلُويا
وانتصبَ المشهدُ البربَريُّ
على مسرحِ المِقصلَهْ..
على حافَّةِ القبرِ
في ساعةِ المهزَلَهْ !!
ثم تَهافتَ الشعبُ مُنتَشِياً: «هَلِّلُويا»
قُبيلَ ابتداءِ المَراسيمِ
كي ما يُبارِكَ مَقتَلَةً.. فتُبارِكَهُ
نظرةُ الرَّبِّ مُنتقماً: «هَلِّلُويا»
ويُعلِنُ شيخُ القبيلةِ شَرعيَّةَ المَذبَحَهْ..
ويتَّجِهُ الناسُ بالأمرِ في الاتجاهْ..
ويصرخُ - مِنْ بينهم - واحدٌ
ليُقيمَ الصَّلاهْ :
جامِعَهْ.. جامِعَهْ.. جامِعَهْ،
ويدعُو الإمامُ المُصلِّينَ إلى الصَّفِّ
في نَبرةِ المُستَحِثِّ إلى الزَّحفِ:
صَلُّوا لهُ خاشِعينَ يُبارِكْكُمْ،
فيُصَلُّونَ في الساعةِ المُعتمَهْ
وقد سقطَ الكونُ في هُوَّةِ الصَّمتِ
والوَحشةِ الزاعِقَهْ..
يَقُومُ الإمامُ يَقُومُونَ، يُركِعُهُمْ
يركعُونَ، ويُسجِدُهُمْ..
يَسجُدُونَ، ويَدعُو بِدعوةِ آبائِنا
البائِدينَ، وآبائِنا العائِدين !!
ويَدعُونَ بعدَ الإمامِ المُفوَّهِ:

آمينَ.. آمِينَ.. آمِينَ،
تُصبحُ - مِن بعدُ - «آمِينَ»
سَمْتَ الصَّلاحِ.. وآيةَ أنَّا انضَمَمنا
إلى الصَّفوةِ المُصطَفاةِ مِنَ المُؤمِنِينَ
!!
فآمِينَ.. آمِينَ.. آمين
ثمَّتَ تبَّتْ يَدَا المُتمرِّدِ مِن فِرقَةِ الشَّغْبِ
والشعبُ لم يُعطِهِم سَنَداً للوِلايَةِ
مِثلَ الصُّكوكِ التي وقَّعُوها لنا
- بُورِكَ القومُ -
قالوا: «نَعَم، ونَعَم، ونَعَم»،
والصناديقُ تشهدُ في غَزوَةِ الاقتِراعِ،
فَتبَّتْ يَدُ المُنكِرينَ، فآمِينَ،
تبَّتْ يَدا المارِدِ المارِقِ المُستقِلِّ
مِنَ الخارِجينَ الخوارِجِ، آمِينَ،
والشاعِرِ المُستقيلِ مِنَ الحِزبِ
والكاتِبِ الحُرِّ إن حَادَ عَنَّا
فأوجَبَ حدَّ الفَسادِ.. فآمِينَ،
«وليشهدْ عذابَهما طائِفةٌ»
- كنا قال واعِظُهم يتَشَدَّقُ -
- أو كما قالَ -
قالَ : «لكم في القِصاصِ حَياةٌ»..

لهذا نُبايِعُ هذا الوَلِيَّ التَّقِيَّ،
وجِئنَا نُبارِكُهُ حُكمَه الرَّاشِدَ
المُستَقِيمَ، على الشَّرعِ، جِئنا
نَرى الدَّمَ يُسفَكُ قُربى
ورُبَّ دمٍ سافِكٍ كانَ قُربانَ عَبدٍ،

بهِ حُقَّ للعبدِ أن يفتَدِيه الإلهْ !!
فإنَّ «لكُمْ في القصاصِ حياةٌ»،
فلولا يُدافِعُ قومٌ عنِ الدِّين !!
أُحلَّ لكُمْ من دمِ المُتَفيقِهَةِ المُحدثِينَ
أُحلَّ دمُ الهؤلاءِ منَ الأشقياء،
ألاَ يتبعُونَ الوليَّ الفقيهَ الإمامَ ؟!
وتبَّتْ يدا الثائرِ الهَمَجِيِّ
- كذا أعلنَ الواعظُ الألمعيُّ –
يُخالفُ رأيَ الجماعَة،
ما اجتمعَ عليهِ الجُمهُور،
منَ السَّلفِ المعصُومِ، أولئكَ
آباؤُنا هؤلاءِ فَجِيئُوا بآبائِكمْ !!
– هكذا قال الفقيهُ المُفَوَّهُ
منَ آلِ بيتِ الرَّسولِ –
وصلُّوا صلاةَ المُودِّعِ
بعد السُّويعَةِ من ساعَةِ الموعِظهْ !
في ساحة السُّخط،
في السَّاعَةِ الباهِظه !!
ربما ارتفعَ اللهُ،
أن يتركَ الظُلُماتِ على بعضِها
تَتَهاوى، وتركَبُ أطباقُها
فوقَ أطباقِها.. رُبَّما !!
ارتفعَ اللهُ.. حاشا لهُ !!
غيرَ أنِّي – أُراقِبُ بالبُعدِ –
لم أرَهُ في المكانِ،
ولم أرَهُ في الزَّمانِ،
اصطرَختُ منَ الهولِ.. هرولْتُ
أبحثُ عنهُ.. ويترُكني
لابتلائي.. أفِرُّ إليهِ،
فلا أجِدُ الماءَ والخُبزَ
إلاَّ بِأيدي الذينَ أحلُّوا دمي:
يا إلهي.. إلهي أعنِّي !!
ولم يُعِنِ اللهُ.. إلاَّ بشيءٍ
منَ الصَّبرِ أوهَى منَ الخَوفِ،
لكنهُ كان يمسحُ قلبي بهُدبٍ،

به أتداوَى: به لتُقاوِمَ آيةَ
وقت القيامَةِ.. أشهَدُها،
وأقولُ: «ألم نشرحْ لكَ صدرَكَ»!!
أنكُرُها لا أزُولُ.. وحَولي
منَ العُسرِ والهولِ.. حَوْلي
ولا أيَّ هَوْلٍ كَهَوْلي ؟!
وأهتفُ: يُسراً، أشاهِدُ قبراً
كبيراً على شاطئِ النَّهرِ
يَضحكُ مُستَسخِراً
ويَغيضُ منَ الهَولِ حَولي
يَغيضُ منَ الهَولِ..
حولي يَغيضُ، أغيضُ..
وألمحُ منْ أعيُنِ الشامِتينَ،
أُحاولُ أن أتبيَّنَ ما.. !!
والمُصَلُّونَ بي يَهتِفُونَ،
يَزُفُّونَني للجُنُونِ،
الجُنونِ، أوِ الموت.. ثمَّ
يَصيحُ بِهِم واحِدٌ فَيصِيحُونَ:
اللهُ أكبرُ.. اللهُ أكبرُ..
اللهُ أكبرُ، يهتزُّ
كُلُّ المكانِ منَ الرُّعبِ
في صَيحَةِ الصَّرخَةِ المُفزِعَهْ..
أتهاوى، وقد فرَغُوا
منْ صَلاةِ الشَّعيرةِ
حَسْبَ طُقُوسِ العَشِيرَةِ،
كي يبدأَ الحفلُ في ظاهِرِ القبرِ..
- يا.. هلِّلوا.. هلِّلوا.. هلِّلويا
ويهتزُّ عرشُ السَّماءِ،
وتختنسُ الشمسُ.. لا ضَوْءَ،
ينتكسُ النَّجمُ.. لا ضَوْءَ،
ينتَسِخُ الغيمُ صُفْراً..
فَتنقصفُ الشَّجَراتُ
منَ الخوفِ والجُوعِ
لا ضوءَ، لا فَيءَ، لا ماءَ
لا ثَمراً.. لا حَياةَ !!

هوَ الموتُ.. هوَ الموتُ..
الموتُ.. الْ.. موتُ
- هلِّلُويا.. هلِّلُويا.. هلِّلُويا
ثمَّ أستغفرُ اللهَ، أتلُو الشَّهادَتينِ
بين حرْفَينِ مِن رَّجاءٍ قَنُوطٍ !!
ويَقينٍ يَكادُ بِهِ الشَّكُّ..
- أستغفرُ اللهَ ربِّي - تَذكَّرتُ
«بِعزَّتِكَ لأُغْوِيَنَّهُم أجمَعينَ»،
صَعقتُ، وكدتُ.. ، تذكَّرتُ
«إلاَّ عبادَكَ منهُم»، أفَقْتُ
عَنِ الهذَيانِ.. وأذكُرُ:
«لا إلهَ إلاَّ اللهُ، لا إلهَ إلاَّ اللهُ» !!
« لا... ، فَأُبلِسَ إبلِيسُ إبلاسَهُ،
مَالَ يَهمِسُ في أُذُنِ السَّيدِ الشيخِ
رَبِّ الإمامِ، الكبيرِ الضَّريرِ
فما ابتسمَ الشيخُ.. أومأَ،
فاقتادَني عَشْرَةٌ مِنْ غِلاظِ الجَماعَةِ
مِنْ قومِ «تُبَّاع» :
- اللهُ أكبَرُ، اللهُ أكبرُ، اللهُ...
أبصَرتُ رأسي تَطيرُ، وسُنبلةً
سَقطتْ، هيَ آخرُ سُنبلَةٍ في البِلادِ،
وأنَّتْ، سَمِعتُ الأنينَ..
هُناكَ وَراءَ التُّخُومِ منَ الشاطئَينِ
تَنعي لنا أرضَنا.. الجنَّةَ القاحِلَهْ..
وأُلقيتُ بِالأمرِ لِلسَّبعِ والضَّبعِ
والذِّئبِ والكَلبِ، أو ما تَيَسَّر
مِنْ آكلي جِيَفِ المَيِّتين
- فَيا.. هلِّلُوا.. هلِّلُويا !!
ولم يَزَلِ الشَّعبُ في أيِّ شُغلٍ !!
يَرَى.. ويُحاوِلُ ألاَّ يَرى !!
والمَسيخُ يَبِينُ مِنَ الأُفُقِ شيئاً فشيئاً
نُحاوِلُ ألاَّ نَرَى.. ما نَرى !!
هَلِّلوا.. هلِّلوا.. هلِّلوا،
هيهِ هيَّا هيَا.. هلِّلُوا،
هلِّلُويا.

أحلام صياد

محمود الرحبي



لم يكن يعلم الصياد، الذي يعيش هو وأمه وحيدين في كوخ طيني على أطراف قرية، بما تهوي به السماء إليهما من طير، بأن سرباً كاملاً قد اشتبك بمصيدته.

اعتاد أن يجر خطواته عند الفجر إلى حيث نصبها، يلتقط ما التصق فيها من طيور ثم يعود إلى أمه، يرتاح في الكوخ لتذهب هي إلى سوق القرية تبيع وتقايض ما صاده. وحين دخل عليها في ذلك الصباح ورأت الحمولة الثقيلة بين يديه، سطعت في ذهنها الفكرة التي ستحول حياتهما إلى حال آخر.

- لماذا لا تذهب يا بني، بحمولتك الوافرة هذه إلى الوالي، وتقدمها هدية له ، بدل أن نبقيها عندنا فلا نستطيع بيعها كلها، لعله سيجود عليك بشيء يعينك في حياتك، أو يجد لك عملاً قربه.

لم يحدث من قبل أن احتشد في مصيدته سرب كامل، حتى أن الصياد احتار في إيجاد وعاء يحملها فيه، بدل وعاء العادة الصغير الذي كان يؤرجحه بين يديه متقد الذهن في طريقه الصخري القاحل.

عرج على أحد البيوت القريبة وقايض أهله بأربعة طيور مقابل وعاء ضخم.

ويقدر أحياناً أن يجد في مصيدته طيراً جارحاً وقد تخافقت أوردته من التعب، فيطلق سراحه، ليعود خائباً إلى الكوخ فتصطدم عيناه المنكسرتان بوجه أمه.

وكان يضع مصيدته عند العصر ويعود لالتقاطها في الصباح ، بعد أن يغادر فجراً الكوخ الذي يسكن فيه بصحبة والدته، متسلقاً الصخور إلى أن يصل أعلى قمة في الجبل، حيث وضع شبكة فاغرة وكأنما يتضرع في وجه السماء المديدة.

وحين وصل إلى قلعة الوالي، بعد مسافة قطعها فوق ظهر أحد حمير الأجرة التي تقف متراصة في سوق القرية، لم يدعه حرس الوالي يدخل، وأشاروا عليه بالانتظار لأن طابوراً مبعثراً من الناس قد سبقه.

وحين خرج الوالي لصلاة العصر وبرفقته ثلة من الجند، وثب الصياد ناحيته وإناء ثقيل يميل فوق كتفيه، فكشف الوالي غطاء الإناء واقفاً ثم أشار إلى أحد حرسه بأن يذهب به إلى مطبخه ليوضع في مائدة العشاء وودعه بتحية عابرة، وأكمل طريقه إلى الصلاة، وحين رجع الوالي لم يلتفت إلى الصياد الجالس بانتظاره.

وبعد أن جُنّ الظلام أمر حراس القلعة صياد الحمام بالانصراف.

رجع الصياد إلى كوخه في عمق الليل واستلقى بعينين مفتوحتين، وفي الصباح هبت أمه إلى تاجر بالمدينة وارتهنت منه حلة ثمينة بعد أن تركت كل فضتها عنده واقترحت على ابنها أن يدخل على الوالي في جنح الليل وكأنه رسول عاجل من الحاكم، ويطلب منه خمسمئة قرش ثم يترك له رسالة على باب القلعة ويختفي.

وحين فتح الوالي الرسالة في طريقه إلى صلاة الفجر، وجد مكتوباً عليها :(هذا من فعل صياد الحمام. والعاقبة أشد).

دارت ذاكرة الوالي بحثاً عن صورة الصياد، وحين استقرت في ذهنه أمر معاونيه بالبحث عنه، فحملوا أسلحتهم في طرقات القرى، يسألون كل عابر عن صياد للحمام، فانتشر خبرهم، وحين اقتربوا من قرية الصياد، سألوا عجوزاً كانت تلهب موقداً على مدخل القرية، عن الشاب. فأجابتهم بأن الصياد ينصب خيمة على أطراف القرية، ولكنه إذا رأى أسلحتهم فإنه سيهرب مبتعداً، ولن يستطيعوا اللحاق به، وأشارت عليهم أن يتركوا أسلحتهم وعتادهم عندها وحين يعودون يكون ما في قدرها قد نضج.

بحثوا في المكان الذي أشارت إليه العجوز ولم يجدوا أحداً، وحين رجعوا إلى حيث الموقد، وجدوا قدراً مليئاً ولم يروا فيه إلا كسر الحصى وهي تفور متراقصة أمام أعينهم الجائعة ، كما وجدوا رسالة كتب عليها: (هذا من فعل صياد الحمام. والعاقبة أشد).

وحين عادوا بأيديهم العارية إلى الوالي أمر بحبسهم.

ثم جمع الوالي ثلة من الحكماء، وطلب منهم أن ينتشروا للبحث عن الصياد، وقبل أن يدخلوا مسجداً كان الصياد في إثرهم. توزعوا في الغرف الطينية التي تجري ساقية الفلج من تحتها، علقوا ملابسهم أعلى الجدران ، فسحبها الصياد وعلق مكان إحداها رسالة كتب عليها :(هذا من فعل صياد الحمام. والعاقبة أشد).

انتظر المستحمون هجوم الظلام حتى خرجوا فارين في أطراف الأودية وقد غطوا عوراتهم بأيديهم.

وحين استعان الوالي بالمنجمين، اقترحوا عليه أن يطلق جملاً من الجمال المعروفة في قلعته. والمكان الذي سيبرك أمامه الجمل لن يكون إلا بيت الصياد.

وعندما رأى الصياد الجمل منطلقاً أوقفه وأجلسه على الكثير من البيوت ثم نحره في ظهر الوادي وترك بجانب عظامه رسالة كتب عليها :(هذا من فعل صياد الحمام. والعاقبة أشد).

أعلن الوالي بين الناس، حين أعياه الأرق وهدّه الخوف من عاقبة الصياد، بأنه سيعفو عنه ويجازيه إذا أظهر نفسه. وحين جاء الصياد إلى القلعة استقبله الوالي واقفاً أمامه، ثم أجلسه بجانبه وسأله: لماذا فعلت بنا هذا أيها الصياد؟

فأجابه:

- أيها الوالي، لقد جازيت تعبي ومشقة سفري وتقديمك على أهلي ونفسي بأن ركنتني دون سلام أو مقام وأنت تعلم حال أمثالي. وأنهم ما يفعلون ما فعلته عن فيض زاد ورخاء حال، إنما طلباً لكرمك وتقرباً من جودك، فرجعت من عندك منكسر البال، تقّر الدمعة من عيني، ويمور الحقد في صدري، فلم أحتمله حتى تقيأته على النحو الذي رأيت، ولم يشق عليّ أخذ قروشك حتى تندرت على أعوانك وعريت حكماءك، ونحرت ناقتك وكنت ماضياً فيما عزمت حتى أعلنت إعلانك، فما ضرك لو مسحت راحتك بكفي، ووضعت فيها نقطة مما أبحر الله عليك، أمني بها فاقتي وتعينني على بيتي؟

سال ذلك الكلام كالنغم في أذن الوالي، فأمر له بكسوة وركيبة وقرّبه من قلعته.

يوميّات الجرح السوري

عبد الكريم بدرخان

1

الغيومُ دخانٌ شديدُ البياضِ
الغروبُ دماءٌ تسيلُ على الأفْقِ
هذي الشوارعُ مقبرةٌ للورودْ
هكذا تصبحُ الأرضُ..
حين يضيقُ بعينيكَ معنى الوجودْ

2

كان يكتبُ ورْقةَ نعيٍ لهُ ،
قال: (أمي.. وحيدٌ أنا
إخوتي كلُّ أحرارِ هذا البلدْ)
لم تصدّقْ
وقالتْ: (جنونُ ولدْ)
ولكنّها - بعد يومٍ - تصدّقُ
وهْي تفتّشُ عن وجههِ في المرايا
تصدّقُ.. حين ترى ابنها
وهْو يصعدُ نحوَ السماءِ شظايا

3

في صمتِ الليلِ.. وصمتِ الصمتْ
تخرجُ طلَقاتُ رصاصٍ
كي تجرحَ وجهَ الصمتْ
هي شهوةُ قتلٍ
شهوةُ دمٍ
شهوةُ موتْ
جعلتْ روحَ الإنسانِ المكبوتْ
أرخصَ من ثمنِ التابوتْ

4

جالساً فوق قبرِ ابنهِ:
هنيئاً لنا يا بنيَّ
النتائجُ قد أُعلِنتْ ، ونجحتَ ،
فلا تتأخّرْ
لتذهبْ مع الأصدقاءِ إلى الجامعهْ
أو إذا شئتَ.. فابْقَ مكانكَ
أصبحتَ أكبرَ منّي
وأقربَ من نبضتي الدامعهْ



5

يوجعُني

أنْ أمشيَ في الطرقاتِ وحيداً

يتبعُني ظلُّ الموتِ ، ويسبقُني ذُلُّ الدعواتْ

يوجعُني

أنْ أبحثَ عن وجهكِ في الجدرانِ

فلا أبصرَ إلاّ أوراقَ النعواتْ

6

حين كان الرجالُ يصلُّون حول الشهيدْ

كانتِ النسوةُ النائحاتُ يزغردنَ في بيتهِ

حول طفلٍ جديدْ

حول زوجٍ تمنَّتْ - أوانَ تجمِّدُ دمعاتِها-:

(لو تأخَّرَ - يوماً - رحيلُ الشهيدْ

أو أتى - قبلَ يومٍ - صراخُ الوليدْ)

ثم تسبلُ أهدابَ نارٍ

على دمعةٍ من جليدْ

7

يهربُ الموتُ كاللصِّ تحت الرصاصِ

وأطفالُ حارتنا يلعبون الكُرَهْ:

تعالَ قليلاً.. لنلعبْ

جرّبْ

جنونَ الحياةِ هنا

ثم نكملُ معْكَ الطريقَ إلى المقبرَهْ

8

أمسكُ كفَّيكِ..

فيهوي رأسي كالدمعةِ في حضنكِ

أصعدُ تلَّيْ رُمانٍ

أهبطُ ودياناً يملؤها الوردُ

أقبِّلُ عمري المسفوحَ على جسمكِ قطْراتِ ندى

يوقظُنا زلزالُ رصاصٍ

فنعودُ.. نحاولُ..

(لا بُدَّ سننجبُ طفلاً)

ليعيشَ - كما نحن نموتُ - سُدى

9

وجَعٌ عابرٌ في الهواءْ

مثلَ صرخةِ موتٍ

ومثلَ كلامِ الرثاءْ

وجعٌ مثلُ خيطٍ يمرُّ بكلِّ القلوبِ

لينسجَ سُجّادةً من بكاءْ

وجعٌ لا وجود لهُ دوننا

لا وجودَ لنا دونهُ

كإلهِ السماءْ

10

إننا بشرٌ مثلكُمْ

دمُنا مالحٌ

ولنا أمهاتٌ يقبِّلْنَنا بالدموعْ

فانظروا خلفكُمْ

واذكروا أمهاتٍ تجمَّدنَ في الشُرفاتِ

على أملٍ بالرجوعْ

11

الجنازةُ تولدُ منها الجنازةُ

والشهداءُ يشيّعُهم شهداءٌ جُدُدْ

وردةٌ كسرتْها الرياحُ

تفتّحَ من طلْعها حقلُ وردٍ

وغطَّى جراحَ البلدْ

هكذا يأخذُ الموتُ شكلَ الحياةِ

نموتُ

نموتُ

لنجبلَ من طينةِ الموتِ.. ربَّ الأبدْ

12

كان في حلْقهِ بلبلٌ

يبعثُ الدفءَ في رجفةِ الخائفينْ

قطعوا حبْلَ صوتِ المغنّي

وألقوهُ في النهرِ أغنيةً من أنينْ

هو ذا النهرُ يسقي البلادَ

ومن صوتهِ.. تحبَلُ الأغنياتُ

وينتشرُ الياسمينْ

13

يرحلونْ

ثم نحذفُ أرقامهم من هواتفنا

يرحلونْ

ويظلُّ صدى الضحكاتِ.. يذكّرُنا

أنهم ميّتونْ

لم يكن بيننا

غيرُ خبزٍ وملحٍ

وحفنةِ يأسٍ ، وخمرِ الجنونْ

يرحلونَ.. ولا يرحلونْ

حين في دمنا

يسكنونْ

14

كانَ غيثاً.. وكان مَطَرْ

كان يعطي الورودَ لمنْ يقتلونَ البشرْ

ربما ما استطاعوا أمامَ الورودِ

وخافوا هتافاً يُذيبُ الحجرْ

ولذا أرجعوهُ إلى زوجهِ

وإلى طفلهِ المُنتظَرْ

جثةً ذاتَ سبعٍ وعشرين عاماً..!!

فماذا نقولُ لمولودنا المنتظَرْ؟

: (كان لا بدَّ أنْ تصعدَ الروحُ نحو السماءِ

ليهطلَ فوق البلادِ.. مَطَرْ)!

15

يسكنُ الموتُ في مفرداتِ الحياةْ

لكأنَّ الوجودَ غيومٌ

كأنَّ الترابَ سريرُ المماتْ

وأرواحُنا تتساقطُ بينهما

قَطَرَاتْ

صحراء الشك

شيرين أبو النجا



بلدة الوعرة لا يربطها طريق إسفلتي بمدينة موط، عاصمة الداخلة. وفي الوقت ذاته تبعد موط حوالي 200 كيلومتر عن الخارجة بالوادي الجديد. أهي منافي الرب التي يقصدها أشرف الخمايسي في روايته التي تحمل نفس العنوان (الحضارة للنشر، 2013). لا يبدو الأمر مباشراً لدرجة اعتبار الموقع النائي منفى، فمنافي الرب التي ترمي إليها الرواية على مدار أكثر من 400 صفحة من القطع المتوسط يصنعها الإنسان في عقله، ثم يختلق لها بضعة أساطير وقصص فيضفي عليها مسحة المقدّس ليعيد تقديمها إلى المجتمع في شكل أمور الدين. ولكي يتناول الخمايسي هذه المنافي المصنوعة كان عليه أن يذهب إلى أكثر الأماكن تهميشاً- كما يفعل أدب الصحراء في أغلب الأحيان- على المستوى الجغرافي، والفعلي، والتاريخي، والإنساني، وليس التهميش الروائي. بهذا التهميش الذي ينتمي لعناصر خارج النص يحتفظ المكان- بلدة الوعرة- بدرجة عالية من البراءة الأولية، وهو ما يمكّن شخصيات الخمايسي من طرح أسئلة مربكة والخوض فيما اصطلح على تسميته (المحرم) بمنتهى البراءة والسهولة. فشخصيات الوعرة تكلم الله، وتتساءل عن وجوده، وتساورها الشكوك تجاهه حتى يتغلغل الإيمان في قلوبها في النهاية. والإيمان يحتاج الشك ويستدعي السؤال. الموضوع وعر إذاً بشكل مشابه لاسم البلدة، لكن الاتساق الكامل بين المكان وطبيعته الجغرافية، بصحرائه المترامية الأطراف، المرعبة، الحانية، وبين الشخصيات بمفردات حياتها البسيطة التي لا تخرج عن الدائرة الطبيعية المعهودة من موت وحياة، وبين الكائنات الحية التي تسكن نفس المكان (ابل، نوق، طيور، كلاب، ضباع، سحالي، ذئاب) يجعل من الموضوع سؤالاً وجودياً بامتياز عن معنى الحياة ووحدة الوجود. أسئلة لا يمكن طرحها بمصداقية إلا في أبعد مكان، وإلا تحولت إلى مجرد ثرثرة لا معنى لها.

من هنا تأتي المفارقة المذهلة التي يبدأ بها العمل، تأتي حجيزي- الشخصية الرئيسة- الأمي الذي بلغ من العمر حوالي مئة عام رؤيا مفادها أن أمامه ثلاث ليال يموت بعدها. يعيد حجيزي اجترار (مثل النوق) كل مفردات وتفاصيل حياته وحياة صاحبيه- غنيمة وسعدون- ليحاول أن يفهم مغزى الحياة التي استغنى عنها. كأنها ولادة جديدة تماماً تخرج من رحم الموت، لحظة الكشف التي تأتي في غضون ثلاثة أيام، كأنها بداية ونهاية في آن. ببساطة كاملة يرفض حجيزي مقولة «إكرام الميت دفنه»، فهو لا يريد أن يعاني من الوحدة في الموت، حجيزي يبحث عن الونس، فيطرح سؤاله في كل مكان وعلى كل شخص ببراءة صادمة. لكن حجيزي أياً لديه ما يعزز موقفه، فقد كان والده- شديد- يعمل في تحنيط الحيوانات، وهكذا يسيطر على حجيزي هاجس الرائحة، فيسف القرض ويتمنى أن تفوح من جثته رائحة البرتقال. يتشبث حجيزي حتى اللحظة الأخيرة برفض الدفن إلى أن تأتيه رؤيا المعزي التي شرحها له المسيح (روح المسيح بالطبع)- الروح التي أتته أثناء بحثه لدى «النصارى» في جبل الرهبان عن كيفية تجنب الدفن بعد الموت. أما المفارقة الثانية فهي أن انخراط حجيزي في رحلة البحث والشك والإيمان، ينسيه أن ينهل من تفاصيل الحياة: ينسى لون عيني ابنه بكير، ينسى رائحة زوجته سريرة، ينسى أن يشكو همومه لصاحبيه، ينسى البهجة، ويدخل منافي الرب دون أن يشعر إلى أن تنتشله كلمات يسوع: «ومع أنك عشت حياتك تفكر في الموت، وكيف تهرب من الدفن، ومع أنك ضيعت مباهج حياتك، إلا أنك كنت تفتح الباب لحياة جديدة، يحياها الميت في الدنيا من غير دفن، الرواد يتعبون من أجل القادمين، أنت أيها الشيخ تحقق رغبة الآب، إلا أنك عندما تموت ستدفن» (368).

بحكاية حجيزي- التي تبدأ في الزمن الروائي بعد أن تأتيه رؤيا الموت- ينفتح الباب لحياة جديدة للمكان ولأهله، لتتحقق مقولة حجيزي لأحفاده أن كل الحكايات حقيقية، فما لم يحدث هنا حدث بالتأكيد في مكان آخر. لكن حكي حجيزي- أو بالأحرى استعادته لكل الذكريات في ثلاثة أيام- لا يسيطر عليه صوته. فهو يفسح المكان لكافة الأصوات الأخرى، فتأتي حكايات غنيمة وسعدون وبكير وسليم وسكيرة والراهب متشابكة ومتداخلة كالعاشق والمعشوق في فن الخشب. هي ليست بالتعددية الصوتية (البوليفونية) بقدر ما هي أصوات متواشجة في علاقة

متكاملة غير منفصلة عن الطبقات التاريخية التي يحمل المكان بصماتها الواضحة والتي يتآلف معها سكانه، فيبدو سؤال الحياة والموت ملائماً لهذه الفيافي ووسيلة ناجعة لاستنطاقها، ومدخلاً لطرح وأحياناً نقد المقدس من وجهة نظر الدنيوي من أجل أنسنته (يظهر ذلك بوضوح في مشاكسات ومناوشات حجيزي للشيخ عليوان والشيخ مزيد، إمامي المسجد الوحيد بالقرية).

في محاولة اجتراره للحياة بأكملها في ثلاثة أيام يعمل حجيزي (الذي يبلغ عمره قرن) كشاهد على التاريخ ومحاسباً له في الوقت ذاته، ينهل من المكان وينهل المكان منه. فهو الشخصية المغامرة- كالمكان تماماً- التي لا تتردد في التنصُّر إذا كان النصارى لا يدفنون موتاهم، وفي جلسته بجبل الرهبان يخوض مع الراهب يوأنس حواراً طويلاً حول الفلسفة المسيحية، ويعيد طرح نفس الأسئلة المتناهية البساطة- التي طالما طرحها على الجميع- فينفرط العقد تماماً في منظومة عالية الرمزية. وعبر أحاديث مكثفة يضطر الراهب إلى البوح فيعمد الكاتب إلى منحه صوتاً مستقلاً ليسرد حياته منذ أن كان صبحي الذي قتل سيرين. فندرك أن الإنسان هو الإنسان في كل الأديان. الإنسان لا يهرب إلى منافي الرب إلا هروباً من ذاته. كما تضفي براعة والده شديد في التحنيط صبغة مصرية قديمة على المكان، يعيد الحفيد سليم إحياءها ببراعته في النحت. ثم يهيم غنيمة حباً في بطله المغوار شقمق بك المملوكي الذي كتب على جدار المسجد «صليت العشاء بينكم» حتى يجيء المفتش الإنجليزي ويكشف للجميع أن المسجد ليس سوى أثر بوصفه معتقلاً بناه الأتراك. وهو المكان الذي عذب فيه شقمق بك. ثم يمر الراهب يوأنس ويدعو ألا تنخفض مياه البئر الوحيدة ويستجيب الله لطلبه، ثم يطرح حجيزي كل تساؤلاته حول الدفن ليقنعه المسيح بقبول الفكرة. وفي الصحراء تخرج «جالة» الفارسية لغنيمة أثناء عاصفة البرد التي كادت تودي بحياته. ولا يتوقف غنيمة عن سرد حكايات البريطاني المحتل، ويتواشج مع ذلك تاريخ الواحات المصرية. المكان ليس معزولاً إذا بقدر ما هو مكتّف بذاته، معتمداً على ثرائه العالي، وهو ما يجعل حجيزي يرفض فكرة إقامة طريق بين الوعرة وموط، الفكرة التي يروج لها إمام المسجد. حجيزي هو المنفذ لإعادة كتابة التاريخ الفردي لذاته ولصاحبيه غنيمة وسعدون، وهو التاريخ الذي لا ينفصل عن التاريخ الجمعي للمكان. فكأنما موتهما والرؤيا التي جاءته في المنام كانا السببين اللذين أفضيا إلى كتابة تاريخ المكان.

تبدو «منافي الرب»، بتواشج الأصوات وانتمائها الكلي للمكان، وكأنها رحلة من الشك/التساؤل/اليأس/ القنوط/عدم الإدراك إلى الإيمان، رحلة من البراءة إلى الخبرة، خروج من ظلمة وهرولة (كما هرولت ناقة غنيمة نحو الحياة) نحو النور. وإن كان كل ذلك يتخذ أبسط الصور الدنيوية وهى الرحلة من الولادة إلى الموت. تتكثف الأصوات والخبرات في صوت حجيزي- الشاهد على التاريخ والراوي له- الذي يعود بدوره فيضفي عليها الفردية والخصوصية. تختلف الخبرات وكيفية تلقيها، لكنها تلتقي جميعاً على إدراك حكمة الوجود ومعنى الإيمان. فقد رأى غنيمة عظمة الله في لحظة احتضاره في الصحراء، الموت وفهم أن الله لم يخلق الإنسان ليكون عبداً بل سيداً. أما سعدون فقد بدأت أولى خبراته مع موت طائر الإوز في سطل المياه لأنه لم يرض بالمقسوم (مياه آسنة في طبق مسطح)، وهو أيضاً الذي دعا الله أربعين عاماً أن يمنحه ولداً من زليخة ثم بثينة. وفي خمس دقائق مات الولد (جميل) وأمه (بثينة) حرقاً بعد أن دعا عليهما «الله يحرقك أنت وولدك» وكأن حكاية جميل بثينة تظهر في الوعرة بشكل مختلف. ينحشر رأس صالح ابن منيرة وسعدون في البئر بدون سبب سوى اندفاعه نحوه، يموت الراهبان في الجبل لأنهما لم يدركا مغزى المسيح ولم يتبعا حكمة الرب الذي لم يأمر بالنفي، تموت زليخة زوجة سعدون الأولى عشقاً وكمداً، يموت غنيمة (خلف الباب كما كان مختبئاً من العاصفة خلف الناقة)، ويتبعه سعدون (وُجد ميتاً وهو مستلق على سرير زليخة ويضحك). وفي نهاية الأسبوع يموت حجيزي تحت شجرة البرتقال وبجوار قبر سعدون صديقه الضحوك. تتعدد الأسباب والموت واحد! لا يسعى الكاتب لتأكيد هذه الفكرة مطلقاً، بل يعمل على هدمها، فالموت بعد حياة تسر الرب يختلف عن موت مجّاني أتى في نهاية حياة قضاها الإنسان في منافي الرب.

وكعادة الصحراء، وطبقاً لمعايير الخليقة، وعملاً بمبدأ أزلي- وأنا بالطبع متحيزة في هذا القول- تحتفظ النساء بمكنون الحكمة. فقد فهمت سريرة من اللحظة الأولى ما يعتمل في نفس حجيزي، وفهمت أنه بدأ يتخذ أولى الخطوات نحو النهاية، وسارت ثريا زوجة بكير على نفس الدرب (وإن كانت لا تزال تستكشف الطريق)، وكانت واثقة أن حجيزي لن يكمل الرحلة مع ولده حتى الخارجة وهو ما حدث. وتبدو سكيرة وهي ترث حكمة سريرة- كما يرث سليم براءة حجيزي- عندما تمنع سليم من هدم التمثال الذي نحته لها، ولا تبالي كثيراً بغضب أهلها. والأهم أن سيرين كانت تدرك الحياة أكثر من صبحي (قتلها وتحوّل إلى راهب في منافي الرب). بالرغم من أن أصوات النساء لا تحتل الصدارة في الرواية إلا أنها مسموعة بوضوح ومؤثرة في تلقي الحدث الذي يظن الرجال أنهم صانعوه. وما هم إلا بمتلقين له أيضاً.

بناء روائي يشبه بناء الحياة، يشبه الحياة التي تهرب من الموت وتفكر فيه كثيراً، بناء يستعيد الحكايا، ويعيد تركيبها ليقاوم النسيان الذي يخاف حجيزي أن يصيبه بالدفن، بناء يبدأ برفض الدفن وينتهي بالقبول والرضا. وما بينهما يبدو أهل الوعرة وكأنهم حفنة من الفلاسفة الذين أعادوا صياغة المقدس دنيوياً، فيعيد أشرف الخمايسي كتابة «قصة حجيزي بن شديد الواعري، خليفة الله الحق، الذي صام عن الحياة ليعيشها أبداً، وحارب النسيان مئة عام، ففاز بالذكر ما دامت الدنيا تحيا» ص(408).

الانتحار من المحيط إلى الخليج

وحيد الطويلة

لم يعد الانتحار ظاهرة هامشية في حياتنا نحن - العرب - خاصة في ظل ظل أزمات اقتصادية خانقة، وتضييق سياسي على المشاركة في الممارسة الديموقراطية، وغياب ملامح العدالة الاجتماعية وتكافؤ الفرص في العالم العربي. يلوح الانتحار في الأفق بالنسبة إلى من يشعرون بالقلق والجزع وينشدون الخلاص أو يريدون التعبير عن رفضهم لواقعهم الأليم.

وإذا كنا نفتقد دراسات جادة حول تلك الظاهرة، فإن كتاب (شهقة اليائسين.. الانتحار في العالم العربي) يسدّ فراغاً كبيراً في المكتبة العربية، بما يقدمه مؤلفه الدكتور ياسر ثابت من عمل يجمع بين رصانة البحث العلمي ورشاقة الأسلوب الأدبي، ولا يخلو من أوجاع السياسة والمجتمع على حد سواء.

يقدم الكتاب الصادر عن دار التنوير بالقاهرة في 206 صفحات من القطع الكبير، تفاصيل جديدة وبحثاً رصيناً عن الانتحار في أنحاء العالم العربي. ويتناول الباحث أبعاد تلك الظاهرة الموجعة، ويكشف بالحقائق والأرقام مدى تفشي هذا الفعل الذي يعكس أزمة مجتمعاتنا في أوضح صورها. يحلل المؤلف أولاً الأسباب النفسية والاجتماعية والسياسية التي تقف وراء انتشار الانتحار في العالم العربي، وينتقل منها إلى تحليل أبرز أسماء المنتحرين في ثقافتنا وغيرها من الثقافات الذين تنوعوا بين علماء ومفكرين وفنانين لم يجدوا بيننا متّسعاً لهم، فقرروا الانسحاب إلى العالم الآخر طارحين وراءهم عالمنا بما فيه من مظالم وتسلّط.

بالأرقام، نتعرف على معدلات الانتحار في البلدان العربية، من الخليج إلى المحيط، ومن سوريا إلى المغرب، ومن لبنان إلى تونس، ومن الكويت إلى السودان. ويقدم المؤلف نماذج من حالات الانتحار في تلك الدول العربية والأسباب التي تقف وراء كل حالة. ثم ينتقل الكتاب إلى التونسي محمد بو عزيزي ذلك المنتحر الذي ألهم الملايين بسحر الحياة الحقيقية فخرجوا ضد الطغيان حتى أزاحوا رؤوسه جزاءً وفاقا.

يقول المؤلف: إن من يستقرئ السير الذاتية واللحظات الأخيرة لعدد من مشاهير المنتحرين في العالم العربي، سيجد أن الأسباب تعددت: من الاكتئاب إلى المرض، ومن الظروف الاجتماعية إلى الصدمات الحياتية، مروراً بالهمّ الوطني العام. ومن هؤلاء الأدباء والفنانين المنتحرين نذكر الشاعر اللبناني خليل حاوي (1919 - 1982) الذي أطلق الرصاص على رأسه جهة العين اليسرى من بندقيته، بعد الحصار الإسرائيلي لبيروت. حاوي الذي بدا رافضاً ومتمرداً في كثير من أعماله الأدبية التي أعطت إيحاءً عن معاناته، مثل «نهر الرماد»، «الناي والريح»، «بيادر الجوع»، «رسائل الحب والحياة». عاش ظروفاً تواطأت عليه منذ الصغر، وأولها مرض والده حين كان عمره في سن الحادية عشرة، وهو ما اضطره إلى العمل في صباه حمّالاً وعاملاً في الطين ورصف الطرق. كما مرّ بتجربة حب فاشلة، إذ ضاع عليه حبّه الأول والأقوى بسبب تقاليد الضيعة. شغف - كما يروي أخوه إيليا حاوي- بفتاة «كانت وحيدة والديها، جميلة هيفاء، عالية الجبين، ووجنتاها موردتان، وعيناها سوداوان، وشعرها منسدل على كتفيها، نظم فيها شعره الريفي، وأحبها حبه الأول الذي ظل حياً في أعماقه، وكل حبّ آخر كان طيفاً منه وانعكاساً له، وقد تواعد وتلك الفتاة على الزواج وقررا أن يقترنا.. إلا أنها خطبت في غيابه لأحد أقاربها. وعاد خليل ينظم فيها شعر اللوعة والحسرات، وهو شعر ما زلنا نحتفظ به بخط يده. بعضه نُشِر. ومعظمه لم ينشر».



غلبت على شعر حاوي مسحة من التشاؤم، فكان كثيراً ما يكتب عن الموت، إذ يقول في قصيدته «في جوف الحوت»:

«ومتى يمهلنا الجلاد والسوط المدمّى؟
فنموت

بين أيد حانيات

في سكوتٍ، في سكوت».

كما يقول في القصيدة نفسها:

«يتمطى الموت في أعضائه

عضواً فعضوا، ويموت

كل ما أعرفه أني أموت

مضغة تافهة في جوف حوت».

غير أن الاجتياح الإسرائيلي للعاصمة اللبنانية أصاب خليل حاوي في مقتل، فهو الشاعر الذي قصر معظم شعره - إن لم يكن كله- على قضايا الانبعاث القومي والحضاري في مواجهة عقم الانحطاط وشراسة الأعداء. ومن شرفة غرفته المطلة على الجامعة الأمريكية في بيروت، عَبَّر حاوي عن رفضه للهزيمة. و«مع رؤيته للدبابات وهي تجتاح

بيروت؛ تناول بندقية صيد لديه، وقتل فيها المحتل الإسرائيلي، لكنه قتله داخله».

اللافت للانتباه أن خليل حاوي فكر في عملية انتحار علني على رؤوس الأشهاد يعلن فيها احتجاجه الصارخ على تردّي الأوضاع العربية، ثم يلجأ إلى فعل الانتحار باعتباره الفعل الوحيد المتاح أمامه.

« فاتني طبع المجاهد

لم أعد غير شاهد

فلأمت غير شهيد

مفصحاً عن غصة الإفصاح

في قطع الوريد».

وكان يتصور نفسه وقد حمل مسدسه وذهب به إلى منطقة الحمراء المكتظة بالناس ليقوم بانتحاره العلني، غير أنه أدرك أنه ليس في تقاليد الحياة العربية «فعل انتحار».

وبالمثل فعل الأديب الأردني تيسير السبول (23 يناير 1939 – 15 نوفمبر 1973) الذي انتحر بطلق ناري أطلقه على نفسه. كان السبول قد عاش سنوات صعبة قبل ذلك، إذ أدت حرب يونيو 1967 إلى زعزعة ما استقام من حياته. وكانت الصدمة مؤلمة وشديدة عليه فبكى الهزيمة دونما انتظار للعزاء. وقد ترك لنا عملين أدبيين مهمين هما «أحزان صحراوية» وهو ديوان شعري، ثم روايته «أنت منذ اليوم» الحائزة على جائزة جريدة «النهار» البيروتية للرواية عام 1968. وفي كلا العملين يشير السبول إلى أنه مقبل على الموت. كان مفرط الحساسية، مهموماً بما يحدث على الساحة العربية، في حين عزا البعض حالته النفسية السيئة في أواخر أيامه إلى مشكلات عاطفية. ويقال إنه أصيب بمرض خبيث في عينيه قبل رحيله.

هكذا عاد تيسير السبول ذات يوم من عمله في الإذاعة الأردنية - كان يشغل وقتها منصب رئيس البرامج الثقافية- وأطلق الرصاص على نفسه وهو مستلق على فراشه، في حين كانت زوجته الأديبة والطبيبة المشهورة مي يتيم تحضر له فنجان قهوته المعتاد.

أما آخر ما كتبه السبول باتفاق النقاد معلناً عن انتحاره فهو:

«أنا يا صديقي

أسير مع الوهم أدري

أيمم نحو تخوم النهاية

نبياً غريب الملامح أمضي

إلى غير غاية

سأسقط لا بدّ، يملأ جوفي الظلام

نبياً قتيلاً وما فاه بعد بآية

وأنت صديقي

وأعلم.. لكن قد اختلفت بي طريقي

سأسقط لا بدّ

أسقط يملأ جوفي الظلام

غديرك، بعد

إذا ما التقينا بذات منام

تفيق الغداة وتنسى..

لكم أنت تنسى

عليك السلام؟؟».

إنها النهاية التي يعرفها تيسير السبول، إذ يقول في قصيدته «بورتريه»:

«أنا يا صديقي أسير على حافة الليل

يعرفني العتمُ أكثر مما تظن مصابيح أمي

ويعرفني الموت أكثر مما تظن الحياة.

أنا يا صديقي

أسير لأسقط في آخر السطر قافلةً من

صراخ

وخاطرة خذلت كنهها الكلمات».

ينهي المؤلف كتابه بفصل عن «أسبوع الانتحار» في مصر، الذي تلى الثورة التونسية وسبق الثورة المصرية، وكيف وظّف النظام المصري السابق كل طاقاته لمواجهة من هدّدوا وجوده بإزهاق أرواحهم، وكيف أن ذلك النظام الذي كان قد تحلّل بفعل أخطائه وحماقاته لم يزد الطين إلا بلّة أودت به. ويمضي المؤلف متتبعاً حالات الانتحار المستمرة بعد يناير 2011 والتي تمثل أكبر دليل على أن هذه الثورة ما زالت مستمرة، وأن أسباب اليأس لم تنضب بعد.

وفي 21 يناير، على سبيل المثال، وقعت 7 محاولات للانتحار. توفي منها أربعة أشخاص، ونجحت قوات الأمن في منع ثلاثة أمام مجلس الشعب. وتتالت حوادث الانتحار في مصر طوال الأيام التالية، بوتيرة متصاعدة وتفاصيل كثيرة يطول عنها الحديث.

ففي يوم 24 يناير الذي شهد 4 محاولات انتحار، كان الدكتور أحمد نظيف، رئيس الوزراء، آنذاك، في زيارة لموقع تدشين بدء عمليات حفر المرحلة الثانية من الخط الثالث لمترو الأنفاق، وصرّح وقتها بأن الانتحار ليس حلاً حقيقياً لمشكلة البطالة التي يعاني منها الشباب المصري، مشيراً إلى أن الحوادث الأخيرة التي تمثلت في إقبال بعض الأفراد على الانتحار «ترتبط بمشكلات شخصية لهؤلاء الأفراد، وليست بالضرورة مشكلات نفسية».

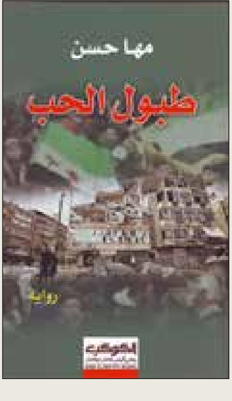
وفي حوار أجراه معه برنامج «حديث المدينة» التليفزيوني، أكد وزير الداخلية آنذاك، حبيب العادلي، أن الانتحار نوع من السذاجة والاستخفاف بالنفس، فضلاً عن أنه محرم في كل الأديان، واعتبر أن أغلب حالات الانتحار، لديها أسباب نفسية، ومن يفعل ذلك لا بدّ أن يكون مريضاً نفسياً؛ لأنه لا يوجد إنسان سوي يقدم على الانتحار.

غير أن ما جرى أمام مجلسَي الشعب والشورى ومجلس الوزراء وغيرها من المؤسسات الحكومية من محاولات انتحار، كان مقدمة لثورة عاتية أسقطت النظام السابق واجتاحت رموزه.

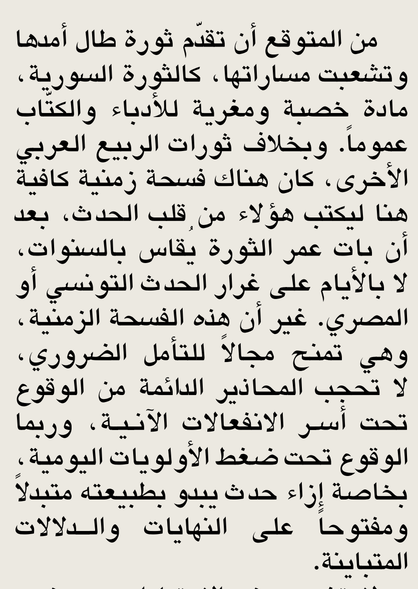
ويقول المؤلف إن النظرة المدققة لخارطة مراكز الانتحار في مصر، وعلى سبيل المثال خلال موجة محاولات الانتحار في يناير 2011، ستكشف عن تركزها في المنطقة الواقعة بين القاهرة والإسماعيلية والإسكندرية والغربية والقليوبية، وغيرها من المحافظات الساحلية والوجه البحري والعاصمة، في الوقت الذي تراجعت فيه معدلات الانتحار في محافظات الصعيد.

يبقى أن هذا الكتاب هو باقة ورد يضعها مؤلفه وناشره على قبر كل من ضحّى بعمره من أجل أن نحيا وأجيالنا القادمة حياة «الكرامة الإنسانية».

الكل منشغل بالثورة



عمر قدور



من المتوقع أن تقدّم ثورة طال أمدها وتشعبت مساراتها، كالثورة السورية، مادة خصبة ومغرية للأدباء والكتّاب عموماً. وبخلاف ثورات الربيع العربي الأخرى، كان هناك فسحة زمنية كافية هنا ليكتب هؤلاء من قلب الحدث، بعد أن بات عمر الثورة يقاس بالسنوات، لا بالأيام على غرار الحدث التونسي أو المصري. غير أن هذه الفسحة الزمنية، وهي تمنح مجالاً للتأمل الضروري، لا تحجب المحاذير الدائمة من الوقوع تحت أسر الانفعالات الآنية، وربما الوقوع تحت ضغط الأولويات اليومية، بخاصة إزاء حدث يبدو بطبيعته متبدلاً ومفتوحاً على النهايات والدلالات المتباينة.

لا تغيب هذه الاعتبارات عن ذهن السورية مها حسن وهي تستهل روايتها «طبول الحب»، الصادرة عن دار الريس بعد ما يقارب السنة والنصف من اندلاع الثورة، وضمن المغامرة المتوقعة من قبل الكاتبة تنهب بطلتها، المترجمة أصلاً والكاتبة لاحقاً بتحريض من الثورة، إلى اعتبار ما ستكتبه محاولة بحثية فنية، فالكتاب بحسب الراوية أيضاً «مزيج من الواقع والبحث والمشاعر القوية التي تستحق أن تأخذ وصف الإبداع».

انطلاقاً من شقتها الصغيرة في باريس تحدد الراوية ريما خوري طبيعة كتابها المقبل، والذي سيأخذ مساره الفعلي كسرد لرحلتها إلى وطنها الأم سورية بهدف معايشة الثورة عن كثب، وأيضاً بهدف الالتقاء بحبيب ثائر لم تعرفه إلا افتراضياً على مواقع التواصل الاجتماعي.

ريما خوري، المنحدرة من أم مسيحية وأب مسلم، تبدو نموذجاً مرضياً للتعايش المأمول بين مكونات اجتماعية متباينة، على الرغم من فشلها شخصياً في تجربة الزواج من شاب مسيحي أبقت على لقب عائلته لقباً لها. لكن جذورها العائلية المختلطة، إن جاز التعبير، تشكل لها هاجساً ثقافوياً لإثبات فكرة التعايش على المستوى الاجتماعي ككل. فتنوع المنابت الاجتماعية يطل من الرواية في كل لحظة ليذكّر القارئ بالفسيفساء السورية، وأبعد من ذلك بانسجام عناصرها، بحيث يظهر الاختلاف في الرؤى كاختلاف محض ثقافي أو سياسي فردي، فلا دور فعلياً تباشره الإشارة إلى تلك المنابت المختلفة سوى نفي تأثيرها في تشكيل الميول والأهواء الشخصية، ومن ثم اعتبارها مصدر غنى وتنوع فحسب.

ما قد يصحّ كخلاصة عامة، ومن دون الوقوع في فخّ النقاء أو المثالية الاجتماعية، تصرّ الراوية على أنه يصحّ في كل تفصيل من تفاصيل سيرتها قبل الثورة وفي أثنائها. لذا لم تكن عودتها إلى سورية محفوفة بأي نوع من أنواع الجفاء أو الإنكار الاجتماعيين، باستثناء مواجهتها مع أبيها الرافض أصلاً لزواجها، أما عمها أو أبناؤه وزوجته التي سبق للراوية في صغرها أن رافقتها إلى المسجد فلم يتوقفوا أبداً عند زواجها المدني في بلد آخر، على الرغم من عيشهم وتأقلمهم مع بيئة محافظة بالقياس إلى شخصيتها المتمردة. قد نجد تبريراً لغياب ردود الأفعال الاجتماعية بانشغال الجميع بالثورة ومآلاتها، مثلما يبرر غرام الراوية الافتراضي بيوسف ومسارعتها إلى مغادرة دمشق والسفر إلى حلب للقائه أول مرة، مع أن دمشق كانت تزخر بالحراك الثوري بخلاف حلب الهادئة نسبياً آنذاك.

الكلّ منشغل بالثورة، سواء أكان معها أم ضدها، بمن فيهم سائق التاكسي «الكردي» الذي يقل الراوية فور وصولها إلى دمشق، والذي يدلل على وعي عالٍ يتم تبريره بحصوله على شهادة عليا. هكذا تستلهم الرواية مادتها الأساسية من آراء الشخصيات في عرض بانورامي يتوسع مع الحركة الجغرافية للراوية، فضلاً عن المادة التسجيلية التي تبثها وسائل الإعلام المتابعة للحدث السوري. عطفاً على ذلك يصادف أن يكون الحبيب الافتراضي يوسف من بلدة «كفر نبل» التي ذاع صيت لافتاتها في أثناء الثورة، ويحدث أن علاقة الراوية ليست مستجدة بتلك البلدة، إذ سبق لصديقين منها أن أُغرما بها في أثناء دراستها الجامعية في دمشق؛ الأمر الذي يضعها على تماس بإحدى الأيقونات الثقافية والسلمية للثورة في الوقت الذي تتوق فيه للذهاب إلى حي «بابا عمرو» الذي كان حينها رمزاً للصمود والمقاومة المسلحة.

حلب هي مدينة الأب، وليس من قبيل المصادفة أن تأخذ مساحة واسعة بالقياس إلى دمشق التي عاشت فيها الراوية حياتها قبل مغادرة البلاد، مساحة واسعة لا من النقاشات فقط، وإنما من الخبرة المكانية أيضاً ما يمنح الرواية حميمية كان مفتقدة في أمكنة أخرى. إلا أن الرواية تغامر بحشد عدد أكبر من الشخصيات والمعطيات، أيضاً وفق المعطى المسبق عن التنوع الاجتماعي، لذا تحضر في المكان

شخصية هنادي النسوية بعيداً عن مدينتها الأم «السويداء»، ويتم استحضار ذلك الغرام المراهق الذي يرجع إلى زيارة قديمة لبيت العم، الغرام الذي يصادف أن طرفه الآخر شاب كردي أيضاً. لكن المساحة الأوسع أيضاً تفرد لنقاشات مستفيضة عن الثورة تتراوح بين التخوف من مآلاتها أو التحفظ على سوية الوعي التي تحركها، وبالتأكيد الحماس لها.

تبدي ريما خوري، مع انحيازها الواضح للثورة، استعداداً كبيراً للإنصات إلى الشخصيات التي تتنقل فيما بينها بأريحية، وعلى العموم لا يظهر واقع تلك الشخصيات ضاغطاً عليها بالقدر الذي يفرض فيه قناعات أو توجهات بعيدة عن انسجامها الداخلي.

لعله قدر الراوية أن تعود إلى المكان الذي يحمل منبتها العائلي وتموت فيه، ففي خضم حماسها لا تفوت فرصة الاشتراك في مظاهرة لطلاب جامعة حلب، في اليوم ذاته الذي يفترض أن تلاقي فيه لأول مرة حبيبها الافتراضي. هناك، في تلك المظاهرة، تستخدم قوات النظام الرصاص الحي لتفريق المتظاهرين، وفي ذات اللحظة العارمة والمخضبة بالدماء تكتشف ريما خوري أن حبيبها يوسف موجود في المظاهرة نفسها؛ لقاء لا يكتب له أن يتمّ لأن الرصاصة التي أصابت رأسها كانت أسرع منه.

على العموم تبدأ الرواية بنيّة ووعد بالتجريب، فهي تعتمد أولاً على الإضاءات السريعة والقصيرة، وتخلط التسجيلي بالدرامي، إلا أن الحماس الذي غالباً ما يشوب الرومانسية الثورية يسوق النص بعيداً عن ممكناته الأولى. هكذا لم تحمل قصة الحب الافتراضي تأويلات مختلفة عن الحب الواقعي، بل بدا مع السياق متماهياً مع ما هو معهود عن الأخير، وإنما بقيت شخصية يوسف نوعاً من الحبيب/ الحلم، لذا لم يكن مقدراً للراوية أن تصطدم به واقعياً. أما الخلط بين التسجيلي والدرامي فقد تكفلت به شخصيات الرواية بالنيابة عن الحوارات التي كثيراً ما تدور بين المثقفين في شؤون الثورة على شبكات التواصل الاجتماعي، وكأن الرواية اختارت أن تسعى لتكسو تلك الآراء شخصيات واقعية، بدلاً من البدء بالأخيرة وتركها لممكناتها وأهوائها.

بخلاف رواياتها السابقة تتخفف مها حسن من مغامرة النص لتصبح الثورة هي المغامرة البديلة، ولأن الانحيازات التي تحيط بالثورة لا تقبل تأويلات متعددة تتخفف اللغة من حمولاتها غير المباشرة لتذهب إلى مقاصدها بلا تعرج أو «تأتأة». ربما تكون رواية «طبول الحب» أقرب لتوثيق لحظة من لحظات الثورة من وجهة نظر المثقفين الذين حفلت بهم الرواية، وربما لم تكن عارضة تلك الإشارة في إحدى محطات النص إلى كتاب سيمون دوبوفوار «المثقفون»، فالرواية تعكس تفاعل المثقفين مع الثورة أكثر مما تعكس تفاعلات الثورة وأغوارها العميقة، هنا بالطبع ليس حكم قيمة ولا ينقص من قيمة النص، إذ من يستطيع الزعم بأن المثقفين ليسوا جزءاً من الثورة أيضاً؟!

إيمان مرسال تتخلى عن البيوت

(حتى أتخلى عن فكرة البيوت)، هو عنوان الديوان الجديد للشاعرة إيمان مرسال، الصادر عن داري النشر شرقيات، والتنوير، يضم الديوان 29 قصيدة، تم تقسيمها إلى ثلاثة أقسام: (وفاتتني أشياء، نصنع وهماً ونتقنه، الحياة في شوارعها الجانبية)، جاء الديوان بعد غياب دام سبع سنوات. وتعد مرسال من أهم أصوات قصيدة النثر، وسبق وقد صدر لها عن دار شرقيات ثلاثة دواوين: (ممر معتم يصلح للرقص، المشي أطول وقت ممكن، جغرافيا بديلة). ناقشت مرسال العديد من الأفكار في ديوانها الجديد، إلا أن فكرة الشعور بالغربة تسربت إلى أكثر من قصيدة:

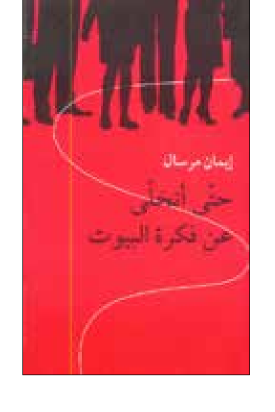
«أنا التي تركت بلداً في مكان ما،
لأمشي في هذه الغابة أحمل جثة لم ينتبه لغيابها السرب»،

وفي قصيدة أخرى تقول:

«.. قطار كان من المفروض أن يوصلني إلى البيت
وكان كلما وصلت إلى مدينة
بدا لي أن بيتي في مدينة أخرى». غلاف الديوان من تصميم الفنانة الألمانية تيجر شتانجل.

جدير بالذكر أن الشاعرة إيمان مرسال تركت مصر وانتقلت للإقامة في بوسطن منذ 1998، ومن بوسطن انتقلت إلى كندا للعمل كأستاذة مساعدة للأدب العربي في جامعة «ألبيرتا»، حيث حصلت على الدكتوراه عام 2009. ترجمت مختارات من أعمالها إلى أكثر من 22 لغة، ومن أجواء ديوانها الجديد: «كنت أظن أن هناك شراً كثيراً في العالم

فرغم أنني أكثر أصدقائي حناناً، لم أرَ وردة على مائدة إلا وطحنت طرفها بين الإبهام والسبابة
لأتأكد أنها ليست من البلاستيك
مؤخراً بدأت أشك في وجود الشر أصلاً
كأن الأذى كله يكون قد حدث بالفعل
في اللحظة التي نتأكد فيها
أن الكائنات التي أدميناها كانت حقيقية.



حصص غير مستعملة

هيثم حسين

يعود اللبنانيّ عباس بيضون في روايته الجديدة «ساعة التخلّي»، «الساقي، بيروت 2013»، إلى مرحلة مفصليّة هامة في تاريخ لبنان الحديث، وهي المرحلة التي شهدت دخول الجيش الإسرائيليّ إلى لبنان وانسحاب المنظّمات الفلسطينيّة نحو العاصمة، ما أدّى إلى إحداث شرخ في العلاقة المكانيّة من جهة، والعلاقات الاجتماعية والحزبيّة والسياسيّة من جهة أخرى.

يقارب بيضون مرحلة سمتها المتناقضات والتخبّط بين مختلف الأطراف، ذلك أنّ الانسحاب الذي تمّ أفسح المجال لقوى ناشئة دخلت على الساحة بارتجاليّة، وبنوع من المراهقة الثورية.

أمام هذه الحالة المعقدة يجد عدد من الأصدقاء المتنورين اليساريّين أنفسهم في مواجهة واقع مؤلم، يعدمون وسائل تغييره، وهم الذين كانوا مسكونين بأوهام كبرى لتغيير العالم، يتخبّطون في تحليلاتهم ورؤاهم، يمتثلون لقرارات قادتهم، ثم يتغلغل إليهم التشكيك، فيجدون أنفسهم في مواجهة مفتوحة مع بعضهم بعضاً، إلى أن تدفعهم الأحداث إلى هاوية الفتنة واليأس والتنازع والاختلاف. ووسط كل هذا تبرز جماعة متطرّفة تطلق على نفسها اسم (اليقظة) الشوارع، وتدور رحى حرب وفتن داخليّة أشدّ شراسة وإيذاء من العدوّ نفسه.

يقسّم بيضون روايته إلى قسمين: القسم الأول بعنوان «حصار»، والثاني «تقاطعات»، ويثبت في البداية كعادة الكثير من الروائيّين ملاحظة ينوّه فيها بأن الرواية من نسج الخيال، وإذا اتفق أنها شابهت وقائع وشخصيّات فإنّ هذا من غريب المصادفات.

في «ساعة التخلي» يقوم الرواة باستلام زمام السرد «فواز أسعد، نديم السيّد، بيار منْور، صلاح السايس، منال حسون»، في كل فصل راوٍ، يتعاقب الرواة من غير ترتيب واضح، يقدّمون إفاداتهم عن المرحلة الحرجة وكأنهم بصدد تقديم شهادات تاريخية للقراء والتاريخ معاً عن أحرج المراحل وأكثرها التباساً في منطقة بعينها، واللافت في الأمر، أن الشهادات غير الواقعة نفسها تكون مختلفة بحسب منظار المتحدّث، ويكون لكلّ شخصيّة تحليلها المتوافق مع توجّهها الفكريّ أو انتمائها الطائفي أو السياسيّ أو الحزبيّ.

يكتسب السرد عبر تعدّد الرواة سعة ومرونة، ويساهم في إعطاء نظرة شمولية عن المكان والمرحلة وخصوصياتها الأيديولوجية، مما يفسح المجال للقارئ للوقوف على تفاصيل الأحداث التي جرت كأنه يستعيدها بدقائقها، دون أن يقع في محاكمة أيّ طرف على حساب الآخر، لأنّ كل طرف يحاجج من وجهة نظره، ويقدّم دوافعه ومرافعته، ويشرح مراده بنوع من السجال الفكريّ الموازي لخياراته العنيفة والدموية.

وعلاوة على إنهاض كلّ راوٍ بمهمّة تقديم نفسه بطريقة مختلفة، يقدّم الرواة الشهادات والوقائع بلغة متنوّعة أيضاً، فأحياناً يكتفي الراوي بلغة فصيحة، وأحياناً أخرى تكون الفصول مطعّمة بكلمات من اللهجة المحكيّة، وقد تجد بعض الصفحات كاملة يكون الحوار الدائر فيها بالعاميّة، حتّى إن فقرات من الحوار تطول لتقارب المقطع السرديّ، وذلك يضفي جوّاً من الحميميّة على الرواية، ويضع القارئ في صلب الصراع الدائر والنقاش المحتدم.

أمّا تنويع الطبقات فيحتلّ بدوره مكانة بارزة في الرواية، فيحضر الحديث عن الصراع الطبقيّ، والصراع ضمن الطبقة نفسه، وبل وتحويل المنزل نفسه إلى مجتمع طبقات، كما في حالة صلاح السايس، القائد اللاحق في الحزب الشيوعيّ، إذ تتبدّى قصّة والده ووالدته ذروة في الصراع، تمثّل تلك القصّة تاريخاً من القمع والعسف ظلّ يؤثّر في نفس صلاح، ويحجّمه في داخله، ويرجعه إلى منبت يكون خليطاً من أكثر من طبقة، وما تخصيص الطابق الأرضي لوالدته التي كانت خادمة البيت قبل أن تصبح السيدة الثانية، إلّا تجسيد للطبقات المتمرآة في الرواية والواقع. ثمّ تكون التقطعات بدورها حمّالة للكثير من الهموم والصراعات، تمارس تحقيباً وتعرية وتقريعاً، وذلك في مواجهة علنية ومكاشفة تاريخيّة. وتكون المصائر المتقاطعة والانتقال إلى بيروت، بعد سلسلة من تصفية

الحسابات والخطف والاغتيال تجلّياً آخر من تجليات الغربة التي تعيشها الشخصيّات.

لا يقتصر اشتغال بيضون على التنويع في مستويات السرد، بل يعتمد تنويعاً آخر، وهو التنويع في الخطاب، إذ إنّ الساردين الذين ينهضون بأدوارهم، يمارسون في الوقت نفسه سلطة الخطاب أيضاً؛ لا يكتفون بالتعبير عن هواجسهم الشخصيّة، بل يكون كلّ واحد منهم الناطق باسم فئة أو شريحة، وهنا يكون التلاقي والتنافر بين المخاطبين، كلّ منهم يستهدف شريحة مجتمعيّة بعينها.

يبلغ التنازع أوجه على مسائل السلاح والانسحاب والمواجهة والمقاومة والخداع والجنس والمستقبل، وتكتسب المفردة نقائضها في واقع مفعم بالتناقضات، دويّ الكلمة أكثر تدميراً من قنبلة أحياناً، تنتعش الاتهامات والإشاعات، يتجاوز فيه الناس الأعراف الاجتماعيّة، فتكون اللحظات الحرجة مختبراً للنوايا والسلوكيّات معاً. كأنّ كلّ امرئ يعيد اكتشاف نفسه والآخرين المحيطين به من جديد، أو كأنّه يتعرّف إليهم تـوّاً، لأنّ المفارقة تكمن في التصرّفات المتباينة.

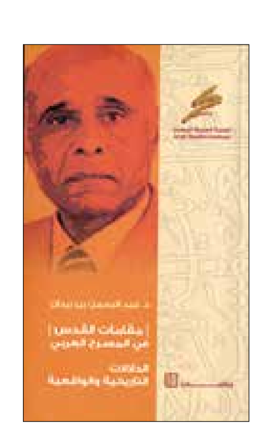
تتطوّر الشخصيّات، كلّ منها يسير في اتّجاه، لكنّها تبقى مرتبطة بتلك الساعة التي تستبطن أبعاداً دينيّة غيبيّة تشير إلى التخلّي عن النجدة والإغاثة من جهة، وترك الآخرين يلاقون مصيرهم دون أيّ تدخّل من جهة أخرى. الساعة تبقى زمناً مؤثّرة، ولا يقلّ تأثيرها أو يخبو وتداعياتها المريرة تظلّ فاعلة عبر السنين.

كأنّما يرمز الكاتب بعنوانه إلى ساعة التجلّي المنشودة، حين يتعرّف كلّ امرئ أو فريق إلى نفسه في مرآته الداخليّة، قبل أن يدخل في حروب مفجعة مع المحيطين به، عسى أن تتحوّل تلك الساعة إلى مواجهة وتصاف لا مواجهة ناريّة بقصد إدامة التخلّي التي تمرئي الوهم وتبدّده في آنٍ.

القدس مسرحياً

ما تزال القدس تحرك مخيال الكتّاب العرب، وتشكل نواة العديد من النصوص الإبداعية، قصة ورواية وشعراً، كما أن كثيراً من النصوص المسرحية اتخذتها ركحاً لها، ويحاول الناقد المسرحي المغربي عبدالرحمن بن زيدان، في كتاب «مقامات القدس في المسرح العربي: الدلالات التاريخية والواقعية» (الهيئة العربية للمسرح - 2012)، مقاربة مسرحيات عربيةجعلت القدس قضية لها، القدس بكل تاريخها، وبكل التحديات التي واجهت بها من يريد إفراغ محتواها الأصيل من أصالته. فعودة المسرح العربي المتجددة للقدس تؤكد، بما لا يدع مجالاً للشك، مدى ارتباط هذا المسرح بالقضية الفلسطينية، التي كانت وماتزال تمثل مرجعية التصورات والخطابات.

المؤلف نفسه يعود إلى بدايات المسرح العربي، مع مارون النقاش، ليطرح جملة من الأسئلة والقضايا عن العلاقة التي تربط المسرح بالقدس، والتردد المستمر لسؤال ضياع فلسطين، ومحاولات المسرحيين الاستعانة بالفن الرابع لمواجهة التعتيم الإعلامي على ما يجري على أرض الواقع هناك، كما يقدم لنا بعض النصوص المسرحية التي تتضح منها شخصية البطل المقدسي، والمتميز خصوصاً بروح المقاومة المقدسية للاحتلال والاستيطان والتهويد، والذي يعتبر المقاومة كجزء لا يتجزأ من الحركة الوطنية الفلسطينية. كما نلاحظ أن النهج الذي تسير عليه الكتابة الدرامية حول القدس يظل محكوماً بالتضاد، والانتقال من السعادة إلى الشقاء، ومن الخمول إلى المقاومة.

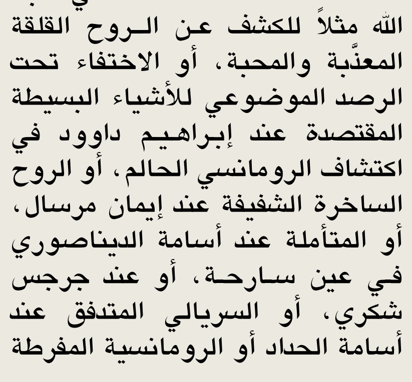


ويقدم الكتاب نفسه فصلاً مهماً عن مكانة فلسطين والقدس في المسرح المصري، بالعودة إلى مسرحيتي «النار والزيتون» و«وامقدساه». ويخصص فصلاً عن «العلامات الساخرة حول القدس وفلسطين في كتابات علي أحمد باكثير» باعتباره كاتباً مسرحياً استثنائياً في تأسيسه للوعي بالقضية الفلسطينية، وقضية القدس والتعبير عنها. ويتعرض بن زيدان بالنقد لمسرحية «لن تسقط القدس» للكاتب شريف الشوباني، كما يقدم مبحثاً عن مكانة صلاح الدين الأيوبي باعتباره رمزاً لتحرير القدس، ورمزاً تاريخياً في المسرح العربي إجمالاً. ومن بين المسرحيات الأخرى التي تعرض لها المؤلف نذكر «الطريق لبيت المقدس» لإبراهيم السعافين، و«دعاء القدس» للكاتبين أحمد الطيب العلج ومصطفى القباج. يعتبر كتاب «مقامات القدس في المسرح العربي، الدلالات التاريخية والواقعية». وثيقة مهمة لفهم مختلف تمظهرات القدس في المسرح العربي، مشرقياً ومغاربياً.

أنثى «الليالي» تتجلّى شعراً

عبدالنبي فرج

بصرف النظر عن التقسيمات النقدية المدرسية للشعر من المدارس الأدبية للتنظير الشعري من رومانسية وواقعية ورمزية وسريالية، إلخ. إلا أنه من خلال قراءاتي للشعرية الجديدة لاحظت أن هناك في الأفق يتبلور شكل أقرب إلى الاتجاه الرومانسي الجديد في قصيدة النثر، نوع من الرومانسية التي تحمل في داخلها كل مميزات المدارس الأدبية الفاعلة،في رمزية وسريالية وواقعية، إلخ. متخلصة من أمراض الرومانسية البائدة، فلن يخدعنا العنف والقسوة في شعرية فتحي عبد الله مثلاً للكشف عن الروح القلقة المعذَّبة والمحبة، أو الاختفاء تحت الرصد الموضوعي للأشياء البسيطة المقتصدة عند إبراهيم داوود في اكتشاف الرومانسي الحالم، أو الروح الساخرة الشفيفة عند إيمان مرسال، أو المتأملة عند أسامة الديناصوري في عين سارحة، أو عند جرجس شكري، أو السريالي المتدفق عند أسامة الحداد أو الرومانسية المفرطة



في قصائد محمود خير الله، وعماد أبو صالح، وكريم عبد السلام، أو الرمز والأقنعة عند العاشق المتخفي عند الشاعر محمود قرني. فمنذ ديوانه الأول والأنثى بتجلياتها وأقنعتها هي محور عالمه فمرة تكون هذه الأنثى، كما أشار الناقد صبحي حديدي في ديوان (الشيطان في حقل التوت)، نخلةً أو الأنثى الحلم المستحيل في ديوان (الغرقى).

وفي ديوانه (لعنات مشرقية) الصادر حديثاً عن دار الأدهم للطباعة والنشر نجد الأنثى الفاعلة. في هذا الديوان يدخل عالم ألف ليلة وليلة وسحر الأسطورة الذي يخايله ويتألق ليجدلها في نص، أو يقطف وردة ليزين بها مفتتحاً لنص، أو يعيد صياغة أمثولة. لكنه لم يتخلّ أبداً في أي ديوان من دواوينه عن روح ألف ليلة التي تحلّق دائماً في روح الشاعر أو تبدو كوشم مطبوع على حواسه وجسده، ومن البداية تعلن الذات الشاعرة لكليهما الليالي /الأنثى/، عما يكشف عنه مفتتح الديوان، المأخوذ بتصرف عن ألف ليلة وليلة :

«يا وجهَ الأحباب،

إن أصبهان بلادي،

وَلِي فيها بنت عَمٍّ كنتُ أحبها،

وكَنتُ مُتولعاً بها،

فغزانا قومٌ أقوى منا

وأخذوني في جُمْلة الغنائم

كنتُ صغيراً فقطعوا إحْلِيلِي،

وها أنا عَلَى حالي،

بَعْد أنْ باعوني خادماً..

تَقَدَّمْ يا «أنس الوجود»

فـ «الورد في الأكمام»

تركتْ اسمَكَ عَلَي فَم طائر القمري

لَكِنْ لا تنس من يريدَون أن يفكوا قيودهم.. »

إن شرط الانعتاق من سجن النأي والاقتراب من معيتها «الأنثى» هو إبطال الذكورة ليكتسب ثقة ورد الأكمام- الملاكة- الأميرة- كعاشق طهراني منزَّه عن الدنس، وخادم مخلص في حضرتها. ويصبح هذا الشرط الوحيد لاستمرار هذه العلاقة المازوخية / السادية المأسوية التي تفرضها الأنثى نحو الذوات المحيطة، لتحولّهم إلى جثث، مثل قائد الشرطة الذي عاد جثة هامدة لأنه تجاوزِ المحرم، وهو تجاوز في العلاقة حدّ إنجابِ أولاد، لذلك يموت مسموماً عائداً وراءه أولاده فقط يبكون.

وتصل ذروة المأساة في هذه العلاقات السادية /المازوخية في المقطع التالي:

في القصر الذي شقّ سراب الرمال

كانت وردة البيت العالي مريضة

والوزراء يرتدون السواد

معزوفات قصيرة يرددها الصحراويون

بثبات

يؤدون التحية للعجلات الحربية

غير آسفين على ذكورتهم

التي أكلتها الرمال

ولكن هل خرجت ورد الأكمام - الملاكة - الأميرة من صراعها الذي أرادته صراعاً دامياً بدون خسائر روحية ومادية؟ بالتأكيد لا. لماذا؟ لأن هذا الصراع لا يحكمه قانون أخلاقي، بل قائم على الغلبة وعلى السطوة وكسر الإرادة، وفي كلا الحالتين هما خاسران، لأن فكرة النصر في العلاقات الإنسانية في تلك الحالة ملتبسة، فما تتصوره نصراً قد يكون هزيمة وما تتصوره هزيمة قد يكون نصراً. وواضح ذلك في النص التالي:

في المشفى صرخت بأعلى صوتها:

أيها الطبيب

ساعدني على ترميم روحي

أريد رقصة واحدة

تمجِّد العاشقات والأزهار والمخطئين

إن هذه العلاقة المشوَّهة التي تسم العلاقة بين المرأة والرجل لتنعكس بالتالي على الأوضاع السياسية والاجتماعية ليست وليدة تجربة قاسية محدودة للشاعر محمود قرني، بل هي استبطان لعائق جوهري من عوائق تحديث المجتمعات الشرقية التي ترزح تحت نير التخلف والفقر والمرض، ولذلك فتح القوس واسعاً لحوارات كاشفة وشفافة من اللحظة الآنية ومن عمق التراث ليكشف عن كَمّ الأعطاب التي تعوق التحديث، ومنها تحرير العلاقة بين الرجل والمرأة من إرث العادات والتقاليد وإعادة صياغة تلك العلاقة من جديد، بحيث تكون قائمة على الحرية والتناغم. علاقة تتخلص من التبعية والاستعباد كصفتين سالبتين إلى علاقة نِدِّية استقلالية وإيجابية.

أساطير الأوَّلين

صدر مؤخراً عن دار ميريت للنشر، «أساطير الأوَّلين»، وهي تعد المجموعة القصصية الثالثة للروائي هاني عبد المريد، تضم المجموعة 27 قصة، ينظمها خيط سردي واحد، حيث يقع سكان بناية سكنية في ورطة تدعوهم للاجتماع، واللجوء إلى حكايات في محاولة للتسلية وإزاحة الغمة. وهنا تتوالد قصص المجموعة قصة تلو أخرى. لا تناقش القصص قضايا كبرى، لكنها تنبش في تلك الندوب الصغيرة التي قد لا نراها، لكنها موجودة وتمسّ أرواحنا. أسلوب المجموعة يعتمد الحكي، حكياً ينساب طوال الوقت، من محاولة التأريخ لأصل الحكايات، حتى الحكي عن رجل الحكايات المفتون بالحكايات، والذي يحاول تجمعيها ونسجها في سجادتين. يقفز الحكي بنا في رشاقة من حكاية البنت الزلزال التي تدعو لأن نتقبل أنفسنا وذواتنا كما هي، إلى حكاية الولد الذي انتظم في الصف، وانكسر حلمه الصغير، على أرضية الواقع، حتى حكاية الولد الذي يسير كما يليق بضابط، وقد حلم ببدلة الضابط، وعندما ارتداها كان ككمساري الترماي. جاء الحكي بلغة بسيطة لكنها لا تخلو من عمق وفلسفة في آن واحد.



جدير بالذكر أنه صدر لعبد المريد مجموعتين قصصيتين بعنوان: «إغماء داخل تابوت» و«شجرة جافة للصلب». وروايتين بعنوان «عمود رخامي في منتصف الحلبة»، و«كيريا ليسون».

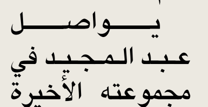
ومن أجواء «أساطير الأولين»:

لن ننام، سنبقى كما نحن.. يحكي كل منا حكاية، ففي ذلك تسلية تنسينا ما نحن فيه، وربما فيه من التطهّر ما كان سبباً في كشف الغمة، هنا اكتشفوا أنهم مجرد غرباء، ولا توجد بينهم الثقة الكافية لتوالد الحكايات، لذا لم ينطق أحد منهم بحرف، وجرت أمام أعينهم الحكاية التي ألقت بصاحبها في جهنم، والحكاية التي قتلت صاحبها، والتي سجنت والتي جرست. ساد الصمت. العيون تتلاقى في محاولة للاستقرار على من سيبدأ، حتى قالها أحدهم بكل صراحة، سنحكي كما يليق بغرباء، كما يليق بالخوف وتوقع الغدر، فكانت الحكاية تنبت شيطاناً.. بلا نسب، فلا يعرف هل تخص الحاكي أم عن أحد الحاضرين، أم أنها مجرد حكاية حدثت في وقت ومكان ما، هكذا انطلق الحكي دون قيود، وبدأت الحكايات تتوالد واحدة تلو الأخرى، لتملأ فضاء المكان.

فرق توقيت

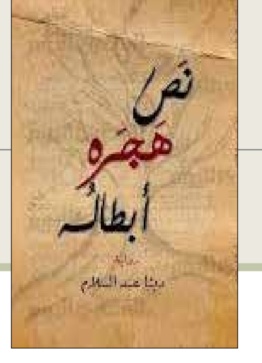
شريف عبد المجيد قاص مصري مميز، شق طرقاً إبداعية متنوعة، فكتب القصة القصيرة والسيناريو، ومارس التصوير الفوتوغرافي، له مشروع قصصي طموح وسمت كتابي خاص به يصحبه من مجموعة قصصية إلى أخرى، إلا أننا مع ذلك نجد في مجموعاته الأربع تطوراً أسلوبياً في كل مجموعة عن سابقتها والتقاطاً لكل ما يجدد دماء كتاباته. ومجموعته «فرق توقيت» تشكل امتداداً لمجموعته السابقة (خدمات ما بعد البيع) والتي حاز عليها جائزة «ساويرس» في القصة القصيرة عام 2008.




يواصل عبد المجيد في مجموعته الأخيرة اللعب على وتر الأحلام البسيطة، التي رغم بساطتها هذه، يتم إجهاضها في مجتمعات تفقد الإنسان إنسانيته، إذ تتجاوز القصة لديه مجرد الحفر في نفسيات شخوص وأحلامهم إلى الحفر في البنى الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي تفتك بالبشر. ورغم أن «فرق توقيت» هو عنوان إحدى القصص داخل المجموعة فإنه يؤطرها جميعاً، حيث نجد أنفسنا أمام فروق توقيت شاسعة بين الذات وتحققها، بين الإنسان ومجتمعه، بين الأحلام والمصائر، حيث قسوة المجتمع التي تدهس كل ما يقابلها.

تفضح النصوص داخل المجموعة مدى التفكك والتناقضات التي يحفل بها عصر العولمة - حيث التواصل الوهمي والذوات المتوحدة مع نفسها. وتتنوع طرائق السرد داخل المجموعة بين الضمائر: المتكلم، والغائب، والمخاطب، وبين تقنية الحوار المحض والسرد المحض، وبين الوصف والتداعي الحر، وتتداخل أحياناً هذه التقنيات داخل القصة الواحدة. كما نجد ألعاباً تقنية مثل الصراع بين الراوي والمؤلف في إعادة صياغة الأحداث كما في قصة «جزمة الباشا». يأتي عبد المجيد بشخوص قصصه أبطالاً إشكاليين يجابهون طواحين واقع صادم ذي رياح عاتية فيتماهى بطل القصة مع أبطال فيلم «اللعب مع الشيطان» (go to hell) ما يظهر أيضاً في قصة الذين كانوا نجوماً واعدة (عبد الله محمود، وهالة فؤاد، ومحسن محيي الدين، وهشام سليم) ففشلوا في مواصلة مشروعات فنية ناجحة وغيبهم الموت سواء جسدياً أو فنياً، فأفل نجمهم، شأنهم في ذلك شأن بطل القصة الذي يمثل أنموذجاً أيقونياً لشباب الجيل التسعيني المثقف، الذي لم ينل حظه من التقدير. تعمد المجموعة إلى معاينة مجتمع العولمة بأدواتها الحديثة من وسائل اتصال وغيره، وتتسرب هذه الأدوات باعتبارها لغة هذا العصر إلى جسد النصوص بوصفها جزءاً من تركيبته البنائية، واتساقاً مع هذا تتسرب اللغة الإنجليزية إلى لغة السرد، وكأن الحدود قد سقطت بين اللغات، تماماً كما سقط سور برلين، وكما سقطت الحدود بين الدول بفعل وسائل الاتصال.

تعمد النصوص إلى استخدام نسق لغوي خال من الزركشة اللغوية من مجاز وغيره. لغة متقشفة باردة حيادية أو هكذا تدعي، لغة براجماتية تتسق مع العوالم التي تقدمها النصوص، وكأن السرد يستعير لغة النظام العالمي الجديد ليفضحه ويقوم بتفكيكه وتعريته.



نص هجره أبطاله

صدر عن بيت الياسمين للنشر والتوزيع رواية «نص هجره أبطاله» لدينا عبدالسلام، المدرِّسة بقسم اللغة الإنجليزية في كلية الآداب - جامعة الإسكندرية. وتعد الرواية أول أعمالها الأدبية.

تدور جل أحداث الرواية في الإسكندرية، حيث تكتب سيدة عجوز سيرتها وهي على وشك مغادرة الحياة، فتخرج منكراتها مشحونة بالألم، والحنين، والندم. ولأنها تكتب عما فات، فهي تعتمد في الأساس على ذاكرتها لاستحضار الماضي. على أن الذاكرة بطبيعتها انتقائية إلى حد بعيد، كما أنها تضعف مع مرور الزمان ما يجعل من تلك المنكرات نصاً إنسانياً في المقام الأول، يعتريه الخطأ والصواب، كما أنه محاولة أخيرة لفهم الذات وسبر أغوارها، في عالم قاس يعج بالألم والمعاناة.

والدافع الأساسي وراء رغبتها الملحة في الكتابة هو هجر ابنتها لها، فهي تكتب في الأساس من أجل رأب الصدع الذي أصاب علاقتهما، وحين تصل تلك المنكرات إلى الابنة تبدأ في قراءتها ولا تتركها إلا وقد انتهت منها، وتقرر على أثرها العودة إلى الإسكندرية لكشف المسكوت عنه وللوقوف على صحة ما جاء بها، فيظل النص مفتوحاً بلا نهاية محددة.

للرواية شكل جديد ومختلف، فلقد خرجت على هيئة منكرات حقيقية مكتوبة بخط اليد، يستوي حيناً ويرتجف حيناً آخر. كما نجد فيها الحذف والإضافة، ما يناسب طبيعة عمل الذاكرة.

بعث الماضي في مجلة المأثورات

عدد جديد من فصلية «المأثورات الشعبية» صدر هذا الشهر حاملاً العديد من الموضوعات والأبحاث المتعلقة بالتراث القطري والعربي. وقد حفل عدد المجلة بالدراسات والموضوعات. منها ما يكتبه الفنان محمد علي عبدالله خبير الترميم والعمارة التراثية القطري عن سوق واقف وتجربة بعث صفحة مهمة من صفحات العمارة القطرية كانت تمضي نحو الفوضى البصرية بسبب تحكم أذواق وذهنيات الملّاك في إزالة الأبنية الحديثة واستبدالها بأخرى حديثة لا تتناغم مع المكان.

ويولي العدد اهتماماً بقضية الحفاظ على التراث الشعبي المادي والمعنوي من خلال عدة مقالات بينها: «أرشيف المأثورات.. ضرورة وطنية إنسانية» للدكتور أحمد مرسي، وهو موضوع تستكمله د. نوال المسيري في مقالها «ذاكرة الشعوب»، وتتناول فيه المأثورات الشعبية الفلكلورية متسائلة عن قدرتها على الحياة في الأزمنة الحديثة عارضة لتجربة الأرشيف الفلكلوري المصري.

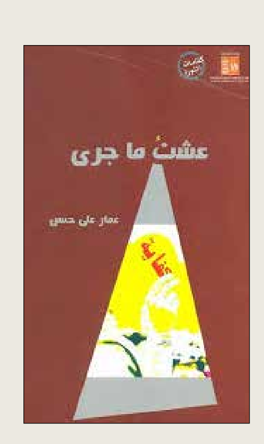
وتقدم ميري رحمي التجربة المغربية في صيانة التراث غير المادي في المغرب من خلال مديرية التراث الثقافي.

المجلة التي تصدرها إدارة التراث بوزارة الثقافة والفنون والتراث القطري تقدم للقارئ مع هذا العدد كتاباً بعنوان «دراسات في الأدب الشعبي العربي» يضم دراسات لستة من كبار الباحثين في التراث الشعبي، رتبتهم أبجدياً وهم: أحمد علي مرسي، سيد حامد حريز، كامل مصطفى الشيبي، عباس عبدالله الجراري، عبدالحميد يونس، وعبدالرحمن الأبنودي. وهي حصيلة ندوة رعاها في الثمانينيات من القرن العشرين مركز التراث الشعبي عندما كان تابعاً لمجلة التعاون الخليجي. وتقدم بحوث الأكاديميين المشاركين في الكتاب رؤية لحدود مصطلح التراث الشعبي وحدود الشفاهي والمكتوب فيه بالإضافة إلى جهود الجمع والتدوين، بينما تنفرد دراسة الشاعر عبدالرحمن الأبنودي بتقديمها لخبرته الشخصية في مجال جمع السيرة الهلالية من أفواه منشديها وتدقيقها على مدى سنوات عديدة.

عشتُ ما جرى

عن سلسلة (كتابات الثورة) في الهيئة العامة لقصور الثقافة، صدر أحدث كتب د. عمار علي حسن، (عشت ما جرى). الكتاب يرصد بلغة أدبية عذبة تحول الثورة ونموّها من المهد، مع ميلاد (الجبهة المصرية من أجل التغيير)، التي سلمت القيادة لـ«الحركة المصرية من أجل التغيير» الشهيرة بحركة كفاية، والتي عندما انزوت تلاها (الجمعية الوطنية للتغيير)، ليبدو كل ذلك كحرث في أرض الثورة لتنطلق بعد ذلك ثورة 25 يناير التي يرصدها الكتاب بتفاصيلها خلال 18 يوم بميدان التحرير متوقفاً أمام موقعة الجمل. ثم يتناول الكتاب الفترة الانتقالية برئاسة المجلس العسكري، وتفاصيل فترة خوض الانتخابات الرئاسية، وحتى ما بعد تولّي الرئيس محمد مرسي الحكم، راصداً التحولات في المواقف والرؤى لدى العديد من الأشخاص.

الكاتب يوضح في بداية الكتاب أحد أهم دوافعه للإقدام على الكتابة في هذا الاتجاه قائلاً: «شعرت أن كتابة هذه الصفحات تبدو فرض عين بعد أن أخذ البعض يكتب التاريخ لصالحه،



ويعطي نفسه أدواراً لم يصنعها أبداً، ويوهم الناس أنه هو الذي كان وراء هذه الثورة، تخطيطاً وتدبيراً وإطلاقاً وتسييراً وإنجاحاً، وأنها ثورته وعلى الآخرين أن يصمتوا، ويجلسوا ليرضوا الحسرات».

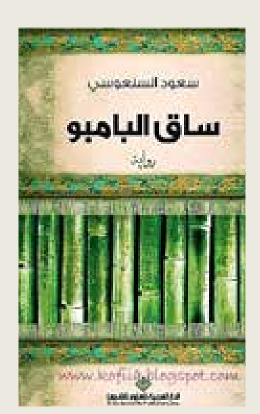
جدير بالذكر أن د. عمار علي حسن حصل على الدكتوراة في العلوم السياسية من جامعة القاهرة عام 2001، ويتنوع إنتاجه متجاوزاً (26) كتاباً ما بين الإنتاج الفكري والإبداعي حيث يكتب القصة والرواية، وقد حصل على العديد من الجوائز أشهرها، جائزة الدولة للتفوق في العلوم الاجتماعية، جائزة الشيخ زايد للكتاب، فرع التنمية وبناء الدولة، وجائزة الطيب صالح العالمية للإبداع الكتابي في القصة القصيرة.

«ساق البامبو»
أهمية النظر إلى الوراء

د. حسن رشيد

منذ سنوات قصار استوقفني للحظات منظر مغاير للمألوف: مجموعة من الصبية يمارسون ألعابهم البريئة في أحد الأحياء القديمة بإحدى مدننا الخليجية. كان المنظر اللافت للنظر بحق أن ملامحهم لا تتشابه مع ملامح أبناء المنطقة مع أن الحي يعج بأبناء المنطقة. طرحت تساؤلي على أحد الإخوة من أبناء المدينة، فألقى بقنبلته التي أثارت دهشتي والتصقت بذاكرتي حتى الآن! قال: «إن هنا، النتيجة الحتمية للاختلاط» ثم صمت. عرفت لاحقاً أن التزاوج بين أبناء المنطقة والآخر قد أخذ مداه، لعدة اعتبارات منها مثلاً: لقاءات عابرة عبر مواقف الحياة اليومية، وعدم وجود متطلبات لدى الآخر، ورخص تكاليف الزواج، القناعة، والبحث عن ملجأ آمن، وعشرات الأمور التي لا تشكل عائقاً أمام الارتباط، دون الشعور بالمسؤولية في واقع الأمر، وما سوف يترتب عليه لاحقاً من جراء هذا الواقع الجديد الذي يغزو المنطقة. هذا لا يعني أن الإنسان في هذه المنطقة لم يرتبط منذ زمن الغوص بزيجات خارج الحدود سواء في الهند وإيران وزنجبار، في البدء، وفي بلاد الشام والعراق ومصر وبلاد المغرب وأوروبا وأميركا وبلاد شرق آسيا لاحقاً. ولكن الأمر لم يشكل تياراً كما هو واقع الآن.

كان المبدع أول من دق ناقوس الخطر حول هذا الأمر. كان البدء مع صرخة صقر الرشود في إطار المسرح عبر «ضاع الديك» وفيها ذلك الشاب الذي يعيش في إنجلترا منذ طفولته، وكان ابناً لبحار كويتي كان قد تزوج بأمه في «الهند» أيام الغوص والسفر والتجارة مع شبه القارة الهندية، وعندما كبر الشاب قرر أن يلحق بأبيه الذي كان قد نسي هذا الابن، وتزوج في وطنه وكوَّن أسرة. لكن عودة (يوسف) الفتى العائد إلى حضن الوطن إلى أسرته الكويتية يغيرمن شبكة العلاقات، لأنه قد عاد بعاداته وتقاليده وما اكتسبه من الغرب. من هنا يواجه الصعوبات كما يواجه (عيسى أو خوسيه) في رواية «ساق البامبو» للكاتب الكويتي الشاب سعود السنعوسي. كلاهما يواجه صعوبات عدة: سلوكية وأخلاقية، بالإضافة إلى الصعوبات التي تنشأ من رفض الأسرة لهذا الجسم الدخيل، فليس هناك تفاهم بين ذهنيتين مختلفتين. في «ساق البامبو» لا يرتكب (عيسى) أخطاء كما حصل مع يوسف الذي ارتكب الخطأ في مجتمع مسلم عربي له تقاليده وأعرافه. كان يوسف في «ضاع الديك» نتاج الحضارة الغربية. وكان الاعتقاد الراسخ لديه أن مثل هذا الأمر، أمر عادي وأن مثل هذه العلاقات لا تشكل هاجساً، ولكن يكتشف لاحقاً أنه قد يتعرض للعقوبة ولعل من نتائجها أن يجبر على الارتباط بابنة العم فيهرب، ولكن هل كان هروبه أمراً مناسباً؟ ذلك أن الأمر قد خلق فجوة بين الأب والعم، بين أشقاء الدم الواحد.



هنا الأمر لم يتوقف عند صرخة الرشود - الكاتب والمخرج الكويتي -، بل إن الفنان الكبير غانم السليطي قد استلهم المضمون ذاته وطرحه لاحقاً عبر مسرحية «دوحة تشريف» وعزف على المضمون ذاته. إذاً هناك صرخات وإرهاصات عدة حوله، ولكن لرواية «ساق البامبو» طعماً آخر، وصرخة أخرى، ذلك أنه عين لاقطة، استطاع أن يخلق من الواقع والمتخيل هذا الإطار الفني الرائع وحصد- من ثم- الكاتب الشاب جائزة (البوكر)، ومن هنا نشعر بأن عصر الرواية قد بدأ عبر أصوات مميزة في إطار الإبداع الخليجي. كان عبده الخال منذ سنوات قد حصد الجائزة، وهاهو سعود السنعوسي، والأسماء تتوالى. فماذا طرح الكاتب الشاب عبر أحداث روايته؟.

هل الموضوع فقط مرتبط بالشاب عيسى الذي وُلد عبر علاقة بين أم فلبينية كانت تعمل خادمة في الكويت، وأب كويتي؟ عبر تاريخه نكتشف في النص أن ثقافته وفكره كانا أكثر عجزاً من مواجهة الحياة، وأن قوة وشكيمة (غنيمة) أمه، أقوى منه عندما حطمت بسيطرتها ذات يوم علاقة كانت تؤدي ولا شك إلى بناء أسرة كويتية. ولكن الفروق الطبقية حالت أيضاً دون إتمام تلك الزيجة!! ومن ثم ارتمى (راشد) في أحضان (جوزفين).

الكاتب عين لاقطة، استلهم الأحداث في الجزء الأول عبر تاريخ عيسى قبل الميلاد وخلال الفقرات الثمانية - يأخذنا إلى الفلبين عبر واقع مُتخيل وواقعي في آن واحد، يعرّي الآخر قبل أن يعرّي الواقع الفلبيني الفقير، وكيف يدفع الإنسان ثمن لقمة العيش من روحه وجسده.. إن حضور (جوزفين) ليس صرخة على العمالة الوافدة، بل تجسيداً

لمأساة الإنسان، سواء كان في الفلبين أو بعض دول أميركا اللاتينية أو بعض دول إفريقيا. كما أن وقوع (راشد) الابن الوحيد للعائلة شبه الثرية لا يعني سوى أمر واحد: أن يصرخ وأن يحتج ولو لمرة واحدة في وجه القوة الذي تمثله (الأم غنيمة)، وأن يحطم التابوت الأزلي. هكذا يرتبط سراً بالخادمة (جوزفين) وتكون ثمرة هذه العلاقة (عيسى) محور «ساق البامبو» الذي يعرف ملامح من وطنه من خلال ذاكرة الأم.

والأم تحلم بأن يعود ابنها إلى وطنه ولكنها لا تعي أن البامبو لا يمكن زرعه في أرض الكويت، وأن الفرع يعود إلى الأصل مرة أخرى وإن كان الابن - الحفيد - اسمه راشد. واقعياً، يكون عيسى غريباً- كما يقول- في وطنه. هذه الغربة يدفع ثمنها يومياً، وتسرق من ذاكرته كل ما هو جميل ورائع. بل إن الأسوأ أن صديق والده الذي ساهم في إحضاره، كان يهدف إلى أمر آخر: أن يعري واقع هذه الأسرة بعد أن رفضته زوجاً للابنة، لأنه مع الأسف من طبقة (بدون). إن الناتج في هذا النص الجميل يعري الواقع المعيش في المجتمع الذي، وإن غلف بمظاهر الحضارة الحديثة، إلا أنه مجتمع تقليدي، يرفض كل ما هو بعيد عن تقاليد القبيلة، ولذا فإن رفض زواج راشد من الخادمة جوزفين موازٍ لرفض الأسرة (غسان- هند). من هنا تفسر خولة (ابنة راشد الطاروف) وشقيقة عيسى مثل هذه الأمور في الجزء الخامس المعنون «عيسى على هامش الوطن» في الفقرة العاشرة: «لو أننا ننتمي إلى واحدة من تلك العائلات التي نصنفها كيفما شئنا بالعائلات الـ... ترددت لعلها أوشكت أن تصفها بالوضيعة، تدارکت (العائلات العادية) لكانت عمتي هند زوجة غسان منذ زمن، ومن دون أن يجرؤ أحد على النيل من اسم عائلتنا وجعلها مادة للتندر.. الطاروف يزوجون ابنتهم لرجل (بدون).... إلخ».

الكاتب عبر نسيج عمله يخلق ثنائية متكاملة، ومتناقضة في آن واحد. ذلك أن الجد (منيوزا) لقيط وهو نتاج علاقة عابرة. و(ميرلا) ابنة (أيدا) أيضاً نتيجة علاقة عابرة بين شخص أوروبي ألقى ببذرته في رحم الأم ثم ولى هارباً. هذه الثنائيات في العلاقات تشكل معلماً أساسياً عبر الأجزاء الخمسة في العمل مع تعدّد المشاهد التي تبلغ نحو ثمانين مشهداً بين الفلبين والكويت، مع مزج الواقع بالمتخيل كما أسلفت. كذلك إطلالة الكاتب الروائي الكويتي إسماعيل فهد إسماعيل لها حضورها، كما أن عدداً من الشخوص من الكويت وهم رفقاء الدرب يشكلون عبر الأسماء والانتماءات حلقة وصل في مجتمع متآلف. لا يهم كيفية أداء فروض الصلاة كما هو الحال مع (مهدي)، ولكن المهم التلاحم ووشائج الحب بعيداً عن عصبيات المنهب أو المعتقد، ذلك أن الرواية تطرح فلسفة الكاتب الشاب في تعرية كل ما يشوه المجتمع العربي، وإن كان يطرح أبعاد أسئلة الهوية.

إن حصد «ساق البامبو» للجائزة العالمية للرواية العربية تأكيد على أن الإبداع الخليجي قادم، وأن الخليج ليس فقط نفطاً وغازاً أو ثروة طارئة، فالمنافسة لم تكن سهلة عبر عدد من الروايات قد بلغت في مجملها (133) رواية من كافة العواصم العربية. كما أن المبدع الخليجي لم يعد يخشى من طرح همومه وآلامه وأحلامه في جرأة وواقعية. ولا يقتصر الأمر على خلق هذا النسيج الجميل والممتع، بل إن الكاتب يملك رصيداً زاخراً من ثقافة الفلبين ليس فقط عبر خلق خيوط روايته، بل يملك القدرة على خوض غمار الحياة المتواضعة لسكان مدن الصفيح والأحياء والأماكن الراقية، وهو على اطلاع بسيرة الفلبين وإلا ما استحضر سيرة الأبطال الشهداء المسلمين الذين دفعوا حياتهم ثمناً من أجل حرية واستقلال وطنهم، وتحولوا إلى رموز في بلد يمتزج فيه دم المسيحي مع دم المسلم في صراعهم مع الغزاة.

وهكذا يعود (عيسى، هوزيه، خوسيه، جوزيه) مرة أخرى إلى وطن الأم بعد أن لفظه وطن الأب، تأكيداً على بقاء التقاليد والأعراف مترسّخة وضاربة في تراب الوطن.

لا يهم سوى الحفاظ على الموروث، في ظل متغيرات شملت العالم، ومع هذا فإننا نقول إن هناك العديد من الاستثناءات عبر خريطة دول المنطقة. أو كما يقول الكاتب على لسان (ريزال) «إن الذي لا يستطيع النظر وراءه، إلى المكان الذي جاء منه، سوف لن يصل إلى وجهته أبداً».

زَبَد الاختلاف والتعايش

خامس أعمال الكاتب القطري جمال فايز صدر هذا الشهر تحت عنوان «زبد الطين»، وهي روايته الأولى بعد أربع مجموعات قصصية. تتناول الرواية التي تقع في مئة وثلاثين صفحة حياة أسرة في مكان غير محدد، لكنه الخليج العربي، حيث يعيش أب توفِّيت زوجته بين اثنين من الأبناء: عبدالله المتدين، وناصر المستهتر المنطلق.

وبين أب نذر نفسه لأسرته وابن نذر نفسه للدين وآخر يعيش للانطلاق تدور أحداث الرواية التي تتعرض كذلك لقضايا التعايش بين الأديان والمذاهب والثقافات من خلال جون صديق ناصر، المرفوض من الوالد والأخ، بينما ناصر وبيئته الإسلامية مرفوضان بدورهما من كايلي زوجة جون التي ترفض الانتقال إلى حيث يعيش الإرهابيين على حد تصورها.

أصدر جمال فايز من قبل أربع مجموعات قصصية هي: «سارة والجراد - 1991م»، «الرقص على حافة الجرح - 1997م»، «الرحيل والميلاد - 2003م»، و«عندما يبتسم الحزن - 2008م».

الضياع في الزمن العربي

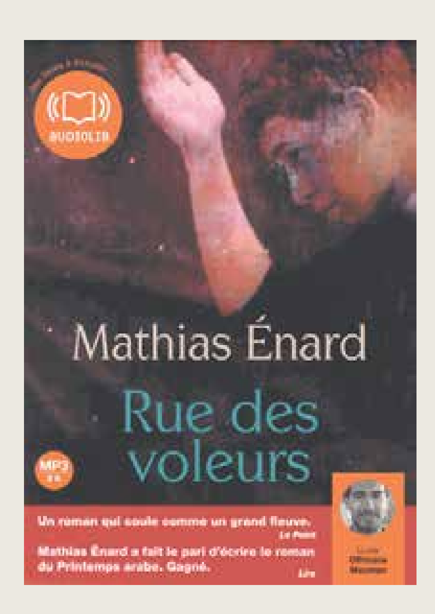
محمد نبيل

تترافق متعة رواية «شارع اللصوص» للكاتب الفرنسي ماتياس إينار مع ما يطرحه هذا الكاتب من قضايا أساسية تتعلق بالهجرة والاغتراب في ارتباطهما بالحب والمغامرة، في زمن لا يرحم عشاق الرحلات وعلى رأسهم بطل الرواية (الأخضر).

تدور أحداث الرواية في عدة مدن، من مدينة طنجة ذات الخلفية الكوزموبوليتية إلى برشلونة ذات العمق العربي الأندلسي، مروراً بتونس والجزيرة الخضراء. وقد صدرت الرواية عن دار النشر «آكت سود» العام المنصرم، وفازت بجائزة «غونكور - الشرق»، ضمن معرض الكتاب الفرنكوفوني الأخير في بيروت.

ثلاثة فصول تؤسس هذا النص الروائي: «مضايق، وبرزخ، وشارع اللصوص»، ويحمل كل فصل أبعاداً مجتمعية وإنسانية، الأمر الذي يجعل فعل المتعة مقترناً بالتأمل المعرفي والسوسيولوجي حول قضايا الحب والهجرة والحراك العربي.

يحكي الراوي يوميّات صبي مغربي من طنجة ومغامراته. صبي بلا تاريخ، متلهف إلى الحرية وشغوف بالحياة في مجتمع مغربي فيه قليل من الحرية وأنواع من الإكراه. أطلق الكاتب على بطله الروائي اسم (الأخضر)، وهو إحالة على لون الربيع، لكن بطل الرواية يدير ظهره لهذا «الربيع العربي»، مفضلاً مواصلة حلم الهجرة إلى أوروبا، فيجد نفسه مشرّداً وسط ثورة الإسبان الغاضبين، ضائعاً ينظر إلى المستقبل بعين وردية رغم كل الضباب المحيط



بالمشهد. إنه المهاجر السري الذي يدخل «شارع اللصوص» في مدينة برشلونة قبل أن يقتل صديقه (بسام)، فيسدل الستار على آخر فصول الرواية.

«شارع اللصوص» رواية تضع القارئ أمام شخوص يرسمها أسلوب الكاتب/ الراوي الذي يرى الحرية فوق جميع العلاقات العائلية والدينية. أما بطل الرواية (الأخضر) فتسحره ابنة عمه (مريم) التي تعيش مع أمها في غياب أبيها وإخوتها الذين يعملون في حقول مدينة «مرية» الإسبانية. يختلس (الأخضر) النظر إلى (مريم) التي تعيش في طنجة، المدينة التاريخية. وتغذي هذه العلاقة ملامح شخصية الراوي المولع بقراءة الروايات البوليسية. فقد ولد الأخضر وكبر في هذه المدينة التي لَفَظَته، لكنها بقيت تحتل مكانة محورية في نفسه.

يختلس (الأخضر) كذلك النظر إلى ملابس مريم الداخلية، في صورة سينمائية مثيرة، كما يرسمها الكاتب في حوار يدور بين البطل وصديقه بسام عن لون رافعة النهدين، وعلاقة اللون الأحمر بمدى ارتباط مريم بالراوي. تبادل الأخضر وابنة عمه أحلامهما الوردية: النهدان مقابل الهجرة إلى أوروبا. بقي البطل يتحمّل وزر فضيحة جنسية مع ابنة عمه ليغادر البيت مرغماً وحالماً باجتياز الضفة الأخرى، ومعانقة حلم العيش في إسبانيا أو فرنسا أو أميركا عبر ألمانيا التي يراها معادية للعرب، في حين، يراها بسام عكس ذلك: «يكفي أن تتعلم هناك اللغة الألمانية وتحصل بعدها على وثائق الإقامة».

سيعانق البطل الحب مرة أخرى في مغامرة جديدة في طنجة مع شابة إسبانية تدعى «يوديت»، ثم في تونس حين يلتقيان معاً في زمن «الثورة والربيع العربي»، قبل لقائهما الحاسم في إسبانيا. ومن طنجة إلى تونس ثم سراً إلى الجزيرة الخضراء فإلى مدينة برشلونة، تتوالى حكايات الأخضر ولا تنتهي إلا حين قتله لصديقه بسام الذي وجد له عملاً في مركز إسلامي في طنجة، وقد كان بسام في زيارة مشبوهة لإسبانيا.

شخصية بسام ورمزية القتل

«شارع اللصوص» نص يطرح مقاربة إنسانية لسؤال الهجرة والاغتراب، بلغة تحاول النفاذ إلى حيوات أناس عاديين، ولا تفوّت فرصة وصف الأمكنة الضرورية في مدينة أضحت عجوزاً ولا تشبه المدن المغربية الأخرى. النص يحاكم بلغة ثاقبة المجتمع برمّته، فالأخضر يقتل صديقه الذي يصاب بدوره بالخيبة، أما حلم الراوي في العيش مع مريم أو مع يوديت فتبخّر وكأنه سحابة صيف عابرة.

يحمل قتل الأخضر لبسام دلالات عدة، فقد جعلت الجريمة الراوي يقف أمام القضاة في محاكمة ذات بعد رمزي كما أرادها الكاتب. يخاطب الأخضر العدالة: «أنا لست مغربياً ولا فرنسياً ولا إسبانيا، أنا أكبر من ذلك، أنا لست



الكاتب الفرنسي ماتياس إينار

مسلماً، أنا أكبر من ذلك. افعلوا بي ما تشاؤون».

وضع الأخضر حداً لحياة صديقه قبل أن يتورط هذا الأخير في عملية إرهابية قد تودي بأرواح الكثيرين. افتراض تدافع عنه أحداث الرواية. الأخضر كما يقدمه الكاتب، يتبنى منهباً إنسانياً، ويرفض أن يكون له هوية مرتبطة بمكان جغرافي، وهذا الخطاب هو جوهر النص.

تساؤلات مفتوحة

لابد من ضرورة الإشارة هنا إلى أنه ليس بالغريب أن يكون روائي فرنسي مثل «ماتياس اينار» مهتماً بالمغرب وبالحراك العربي، فهو متعمق في الكتابة ويفهم الحالة العربية، مع معرفته كيف يتفادى ورطة الصور النمطية التي تطغى على الكثير من الروايات الفرنسية. فالكاتب على اطلاع واسع بالرواية العربية، ويقرأها بلغتها الأصلية، كما سبق وترجم نصوصاً أدبية من العربية إلى الفرنسية، فهو يُعدّ - حسب النقاد- أحد أهم أوجه الموجة الجديدة من الروائيين الفرنسيين.

عَبَّرَ ماتياس اينار بشكل سلس ومشوق عن روح الطبقات الشعبية في طنجة، التي تمثلها في النص شخصية الأخضر. فالراوي لا يعيش ربيعه وزهرة عمره، بل يريد مثل الكثيرين من طبقته المسحوقة الفوز بأوضاع أفضل تجعله يتذوق طعم الحياة الهادئة والجميلة. لكن لعبة الفشل والاختناق الشعبي هما ما أديا ببسام والأخضر إلى مصير قاتل.

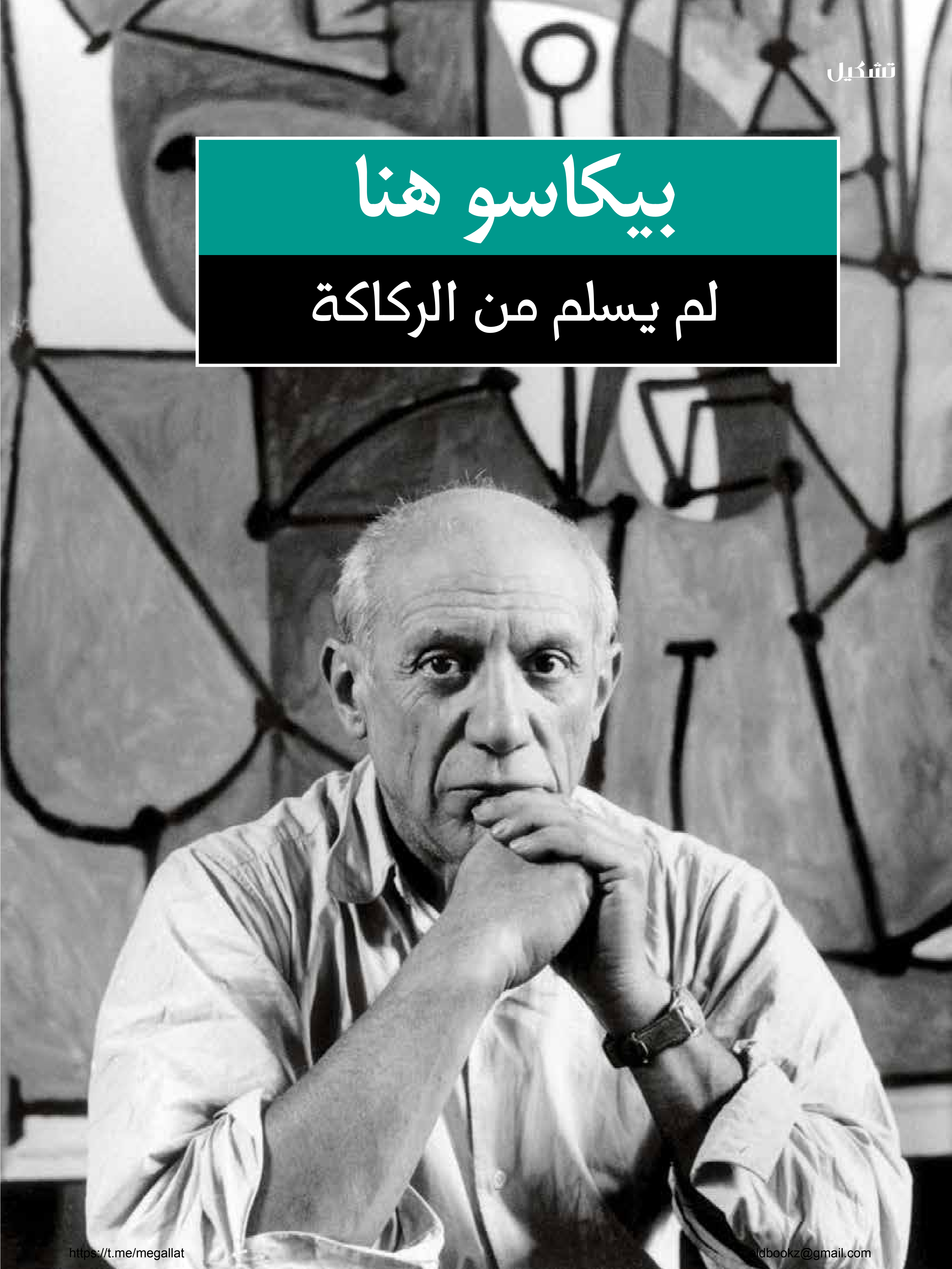
يسمح لنا الكاتب في تناوله لهذا الواقع المغربي بالتساؤل حول الدواعي التي تدفع شاباً مغربياً مثل الأخضر إلى المغامرة والهجرة من طنجة إلى القارة العجوز! لماذا ينظر البطل نظرة يائسة إلى تونس التي زارها، وتابع عن قرب ما فعله التونسيون في ثورتهم، كما فعل المصريون في ميدان التحرير، وغيرهم في مواقع أخرى؟ ما الذي يجعل الشباب مثل البطل المغمور وصديقه بسام يلجأون إلى دروب مفعمة بالأخطار والفقر وكل أشكال البؤس؟ هل الهجرة من الشمال إلى الجنوب ترتبط بالحلم والحرية والهرب؟ هل رواية «شارع اللصوص» هي خلاص مجتمع يعيش فيه الجميع باستمرار، كما يقول د. عبدالله العروي، «بين خوف وأمل، بين مد وجزر، بين قبض وبسط»؟

مأزق الهوية

لابد أن يستشف القارئ ما تحمله رواية ماتياس اينار من فضاءات وأحداث وشخوص تعبر عن الضياع، ضياع البطل في أحلامه الوردية في طنجة، ومغامراته التي تتبخر كلما دخل أغوارها، حيث فشل مع ابنة عمه ومع يوديت، أما بسام فقد لقي حتفه على يد صديقه وكأنه قربان يُقَدَّم مقابل عملية إرهابية لم تتم وطَوَتْها أحداث الرواية. يحمل الضياع في النص قضية الهوية التي هي سؤال الراهن العربي. ضياع الأخضر وانتماءاته الثقافية واللغة البسيطة التي يوظفها الكاتب، تسمح للقارئ العربي بأن يتماهى مع البطل الذي فقد توازنه في زمن الربيع العربي.

تتزامن رغبة الأخضر في عبور الضفة الأخرى مع بدايات الحراك العربي، وثورات تونس ومصر، لكن الشخصية التي اختارها الكاتب من المغرب، وبالضبط من مدينة طنجة، لا تشعر بالانتماء إلى هذا الربيع العربي مما عكس الإحساس الذي يرافق الثورات، وهي تنظر إلى ثورة غضب الشارع الإسباني واحتجاجات الطلبة والشباب. هي مفارقة يكشفها نص يتحدث عن شاب من دول الجنوب يشارك نظراءه في الضفة الشمالية همومهم أكثر مما يفعل مع بني جلدته.

قد تكون هذه الوضعية القلقة مفهومة، لكنها تسائل القارئ العربي على الخصوص، وتسمح له بوضع عناوين كبرى لأسئلة شائكة، وعلى العكس مما ذهبت إليه بعض الأقلام التي كتبت «إن اختيار الروائي لشاب مغربي، دون التونسي أو المصري أو السوري ليتحدث عن الربيع العربي، كان بهدف تجنُّب الجدل واتخاذ مسافة نقدية في التعاطي مع التحولات الراهنة»، فالنص يفصح عن ذاته باختيار اسم الأخضر الذي هو لون الربيع، ورمز للإنسان العربي المتعطش إلى الحرية، لكن غير المنخرط فعلياً بسبب تردد أو فشل أو إحباط وعدم ثقة. شخصية الأخضر هي صوت العربي الصامت.



بيكاسو هنا

لم يسلم من الركاكة

يوسف ليمود

إعلانات مطبوعة على طول الترام بعرباته الأربع، والإعلان نفسه يغطي واجهة متحف الفن حيث المعرض، كما تراه ملصقاً في كل شارع وركن وتقرأ عنه في كل مجلة وجريدة، ليس فقط في مدينة بازل السويسرية التي يقام فيها المعرض من منتصف مارس حتى نهاية يوليو، بل في باقي مدن هذا البلد الصغير الذي يحتضن، منذ عقود طويلة، الكثير من لوحات بيكاسو التي تشكّل ركناً أساسياً في المجموعتين اللتين يمتلكهما هذا المتحف ومتحف بيالار.

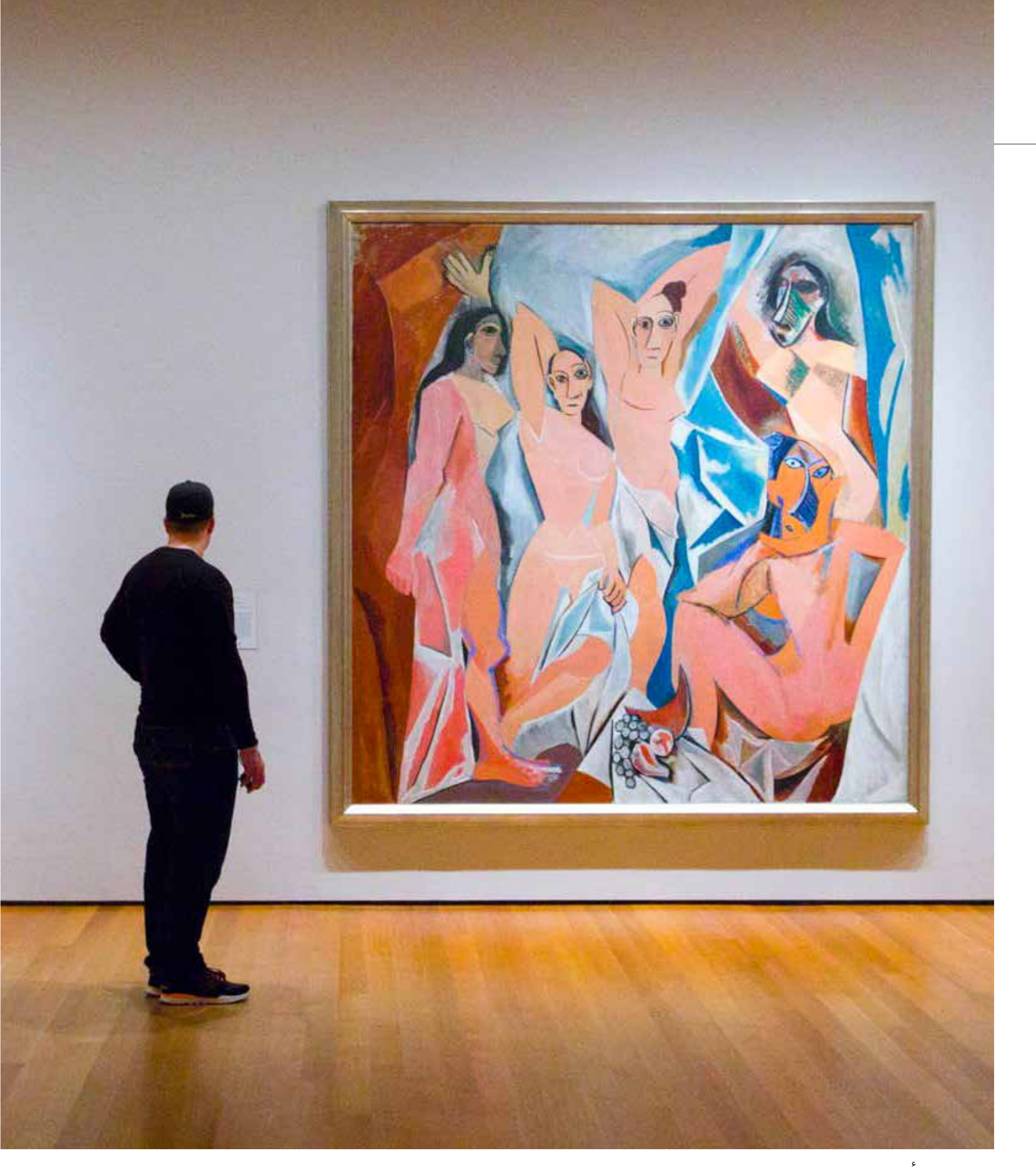
بازل التي تبعد مسافة خمس ساعات بالقطار عن باريس التي عاش تحت أنوارها بيكاسو، هي من أكثر المدن التي احتفت بهذا الفنان؛ عرضاً واقتناءً ونقداً منذ عام 1914، أي منذ إرهاصاته الحداثية الأولى، إذ يضم هذا المعرض ستين لوحة وأكثر من مئة رسم وطباعة على الورق وبعض التماثيل والأعمال المركبة، تَمَّ تجميعها من مجموعات شخصية يمتلكها أفراد وتُعرض على الجمهور لأول مرة، إلى جانب مقتنيات المتحفين سالفَي الذكر. وقد روعي أن تغطي الأعمال المنتقاة كل المراحل الفنية التي مَرّ بها بيكاسو منذ بداياته وحتى قبيل وفاته 1973.

طابق كامل بالمتحف تم إخلاء محتوياته الدائمة لإعادة تجسيد صورة لرحلة الفنان الشهير. يدخل الزوار من مدخل واحد، يمشون في مسار تصاعدي حسب الترتيب الزمني، وأول ما تقع عليه عين الزائر لوحة ترجع إلى عام 1901 بعنوان «امرأة في غرفة الملابس» وهي لوحة تحيلنا إلى أسلوب الفنان تولوز لوتريك الذي تأثر به بيكاسو الشاب في بدايات إقامته في باريس. كما تحيلنا إلى شيء من أسلوب فان جوخ الذي ظل بيكاسو طوال عمره يحتفظ له بمكان خاص في نفسه. وفي لوحة أخرى ترجع



متحف الفن بمدينة بازل السويسرية

إلى نفس السنة امرأة بائسة ووحيدة في ركن البار، وهذه اللوحة تعتبر فاتحة مرحلته (الزرقاء) التي خيم عليها الجو الدرامي وحسّ التعاطف مع الفقراء ومَنْ قَهَرتْهم قسوة الدنيا. ولعل اللوحة الآسرة المعروضة من بين أعمال هذه المرحلة هي الرسم الجرافيكي «الغذاء الفقير» 1904 التي تصوِّر زوجين نَحَتَ الفقر والتشرد تضاريسهما، جالسَين على طاولة وأمامهما صحن فارغ وقطعة خبز وزجاجة نبيذ.



هنا ما أهداه بيكاسو لمدينة بازل

يتجاور مع أعمال هذه المرحلة بضع لوحات كبيرة نسبياً من المرحلة المعروفة بـ(الوردية)، التي تناول فيها بيكاسو، بواقعية، تفاصيل الحياة اليومية البسيطة لأسرة من أهل السيرك. أكثر من عشرين لوحة ورسم تنتمي إلى التكعيبية، يقدمها المعرض بدءاً من تجاربه الأولى التي أنجزها مع صديقه جورج براك 1907 وفتّتا فيها المنظور إلى زوايا نظر متعددة وخطوط ومكعبات أطاحت بمركزية المنظر، وعجّلت بفَكّ الارتباط بين الواقع واللوحة لتستقل الأخيرة بذاتها كعالم تحكمه حسابات وقوانين ذاتية ومستقلة.

والواقع أن المراحل عند بيكاسو لم تحكمها التواريخ الصارمة بقدر ما كانت تتداخل فيما بينها بمرونة تارة وبمزاجه غير الثابت تارة أخرى؛ فبينما كان غارقاً في تكعيبيته، نجده قد عاد إلى التراث الإغريقي 1915 ينهل منه ويحاكيه، فيما عرف بمرحلته الكلاسيكية الجديدة حتى عام 1930، وفيها رسم وجوهاً ونماذج عارية تنكّر بأساليب رواد الكلاسيكية الفرنسية مثل جان وجست آنجر، كما رسم صوراً لأصدقائه وتجار الفن الذين تعامل معهم ودائرة الناس المهمين في حياته وهم في أزياء وأجواء تاريخية، وهي مرحلة تتداخل مع مرحلتيه التكعيبية والسريالية التي امتدت حتى الأربعينيات وكانت المرأة بطلها الأساسي.

يضم المعرض أيضاً، منحوتات وأعمالاً مركبة أنجزها بيكاسو في الخمسينيات، وفيها بدا ميله الواضح للتعامل مع أشياء ومخلفات موجودة اعتمد أساساً عليها في خلق مجسماته بدلاً من التعامل مع خامات النحت المألوفة من طين أو خشب أو حجر، وتقترب هذه المجسمات من التصوير أحياناً عبر التعامل بالتلوين والرسم عليها. وبجانب هذه المجسمات نماذج من سلسلة اللوحات التي اشتغل فيها بيكاسو على لوحات أسلافه من كبار المصورين، كفيلاسكيز، وكوربيه، ومانيه... إلى أن دخل في منحنى شخصي حاد 1953 عندما تركته زوجته فرانسواز، وأخذت معها طفليهما، وكانت تلك هي المرة الأولى التي تهجره امرأة، وقبلها بعام واحد كان لموت صديقه الشاعر بول إيلوار أثر نفسي كبير كاد يسحقه، فواكب هذا التغيير في المحيط والمزاج تغيُّرٌ في خط الفن، إذ عاد مجدداً إلى موضوع حميمي بالنسبة له: العلاقة بين الفنان والموديل، الرجل والمرأة، ليس ليعمل بالضرورة على الموديل ولكن بالأحرى كان رجوعاً، برؤية جديدة، إلى ما يشبه بيته الذي اشتغل عليه كثيراً سابقاً، ويجد فيه نفسه دائماً. أما نقطة التحول الأخيرة التي نلمس بصمتها الطفولية الناضجة على أعمال الفنان حتى رحيله، كانت ارتباطه بجاكلين المرأة الأخيرة في حياته عام 1961.

من إرهاصات نقلته الثورية رسم بيكاسو رسمَين تحت عنوان «فتيات افينيون» وهما عبارة عن (اسكتشَين) لا يخلوان من الركاكة واللامبالاة الفنية إلى درجة يخال المتمعِّن فيها بأنهما لا يليقان بالعرض في متحف كهذا ويُقدمان كأعمال فنية. كان بيكاسو قد أهدى هذين الإسكتشين لمدينة بازل، الأمر الذي قد يساعد ربما في فهم أو قراءة المسافة الواقعة بين بيكاسو الفنان وبيكاسو الشخص، بين المبدع واللامبالي. ألم تصل السذاجة وربما الغباء أو ربما الحسابات الشخصية الرخيصة ببيكاسو إلى حد أن يساند ديكتاتوراً دموياً كستالين؟ وإذا كان قد دسَّ أنفه في السياسة، لماذا تجاهل المذابح الفرنسية في الجزائر؟ لعل هذه الأسئلة تفيدنا في فهم بعض رسومات بيكاسو!



ست الحيطة

في كل جدار امرأة

د.دينا عبد السلام

ظلت المرأة المصرية القديمة تطل علينا من جدران المعابد؛ا فهي الإلهة، والملكة، والكاهنة والعازفة، ورغم محاولات طمس هويتها وإسكاتها إلا أنها تعود للحوائط والجدران مجدداً لتحتل مركز الصدارة في مبادرة أطلقها مؤخراً مجموعة من الجرافيتيين والفنانين التشكيليين تحت اسم «ست الحيطة» قدموا فيها رؤاهم مرسومة على جدران وأسوار الشوارع والميادين العامة مناصرة لقضايا المرأة. الفكرة جاءت باقتراح من الصحافية السويدية ميا جروندال صاحبة كتاب «جرافيتي الثورة»، وإنجي بلاطة الناشطة العاملة في الحقل الثقافي، وقد تقدمتا بطلب منحة لمشروعهما، وبدأتا بتكوين طاقم عمل وصل إلى ستين فناناً طافوا أربع محافظات مصرية بدأ من المنصورة (12 - 14 إبريل/نيسان) والإسكندرية (17 - 21 إبريل/نيسان) ثم القاهرة (20 - 28 إبريل/نيسان) وكانت الأقصر محطتهم الأخيرة (1 - 5 مايو/أيار).

الالتحام بالجماهير مباشرة من دون فواصل أو حواجز كان هدفهم ومأربهم. وأوجد ذلك انعكاساً متبايناً في الآراء، فمن الناس من استهجن الفكرة وبخاصة من ينتمون لجماعات دينية متشددة، إذ حاولوا بالليل طمس معالم ما تم رسمه نهاراً وحتى لا يتمكن الفنانون من استكماله. وهو ما حدث بالمنصورة. ومنهم من رَحَّبَ بالفكرة بل وشاركهم العمل. وكان من ضمن قرارات فريق العمل اختيار بعض المواقع التي تم التحرش فيها بالنساء سلفاً، لتكون مركزاً لرسومات ست الحيطة.

صاغ كل فنان ما يعتمل بداخله وفق رؤيته لواقع المرأة بلغته الفردية وبأسلوبه الناتي ليفرز فناً تلقائياً مفعماً بالحياة، فجاءت النتائج حقيقية صادقة استطاع من خلالها الفنان ترك بصمته الخاصة في الشوارع والطرقات، حتى ولو لم يبق منها إلا شرانم مطموسة نتيجة العبث بها، مساهماً بنلك في إرساء وترسيخ هنا المنحى الجديد من «فنون الشارع». والجدير بالنكر، أن هذه المبادرة هي الأولى من نوعها في مصر من حيث عدد المشتركين والمساهمين فيها، إذ منذ انطلاقها في منتصف إبريل/نيسان الماضي، عبّر مهتمون بهذه الفعالية عن رغبة ملحَّة في توثيق ما ينجز بالصوت والصورة بحيث تم الاستعانة بمجموعة من مخرجين شباب لإنتاج فيلم عن قصص هؤلاء الفنانين ورسوماتهم الجرافيتية، ونظراً لضعف إمكاناتهم المادية فقد تحمَّسَ مخرجون لتوثيق الحدث دون أجر مادي.

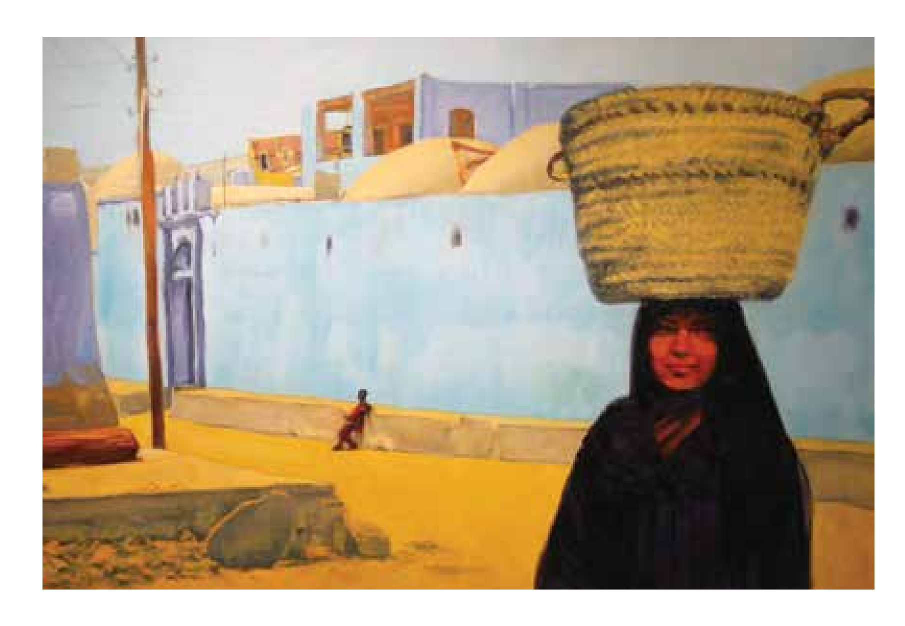
مشروع «ست الحيطة» لملم فنانين في مجالات متنوعة: الرسم الجرافيتي، الإخراج، الموسيقى التصويرية، كما أن فريقاً نسائياً بصدد إنتاج أغان خاصة بمشروع «ست الحيطة». وهكذا أضحت ساحات الجرافيتي في محافظات مصر ملتقى لمختلف الفنون البصرية والسمعية، ساحات للتجريب واكتشاف النات، يلتقي فيها الفنانون ليبدعوا ما من شأنه الإعلاء من صوت المرأة ورفع هامتها من دون اللجوء للمنابر وشاشات التليفزيون، وإنما عبر النزول إلى الشوارع والميادين والاختلاط بعامة الناس.

ثورة اللون.. بين الضوء والظل. هو العنوان الذي اختاره الفنان المصري محمد الناصر لمعرضه الذي أقيم مؤخراً داخل بهو مبنى السفارة الألمانية بالقاهـرة. جمـع الناصر في هـذا المعـرض مجموعة كبيرة مـن الأعمال الفنية بداية من مرحلة التسعينيات. ضمت الأعمال المعروضة نماذج من فـن البورتريـه الذي تميز به الناصر، بالإضافة إلـى تجربته المميزة في تناول المشـهد الخليوي، إلى جانب تجاربه في رسم الطبيعة الصامتة.. وكلها أعمال تعكس سمات متعددة لتجربته الإبداعية كفنان وناقد ساهم في الحراك التشكيلي في مصر خلال العقود الثلاثة الماضية.

ياسر سلطان

محمد الناصر

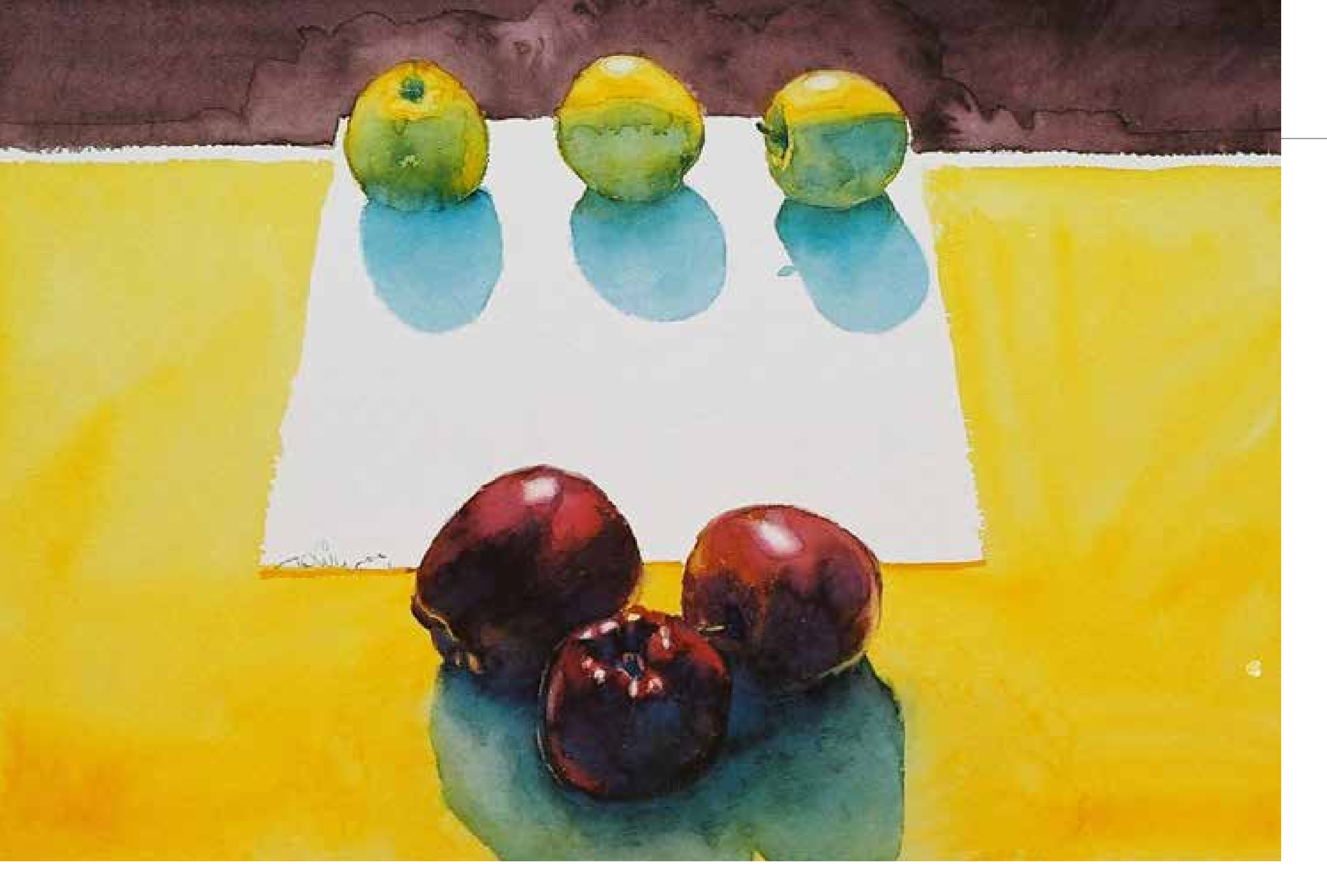
درجات الواقع



عمل الناصر فور تخرجه في الفنون الجميلة بمؤسسة الأهرام، وكان ينشر رسومه وكتاباته على صفحات جريدة الأهرام ومجلة نصف الدنيا، ويعد اليوم واحداً من أهم وأبرز رسامي البورتريه في مصر سواء بخامة الألوان الزيتية أو المائية، على نحو يضعه جنباً إلى جنب في الصفوف الأمامية مع كبار فناني البورتريه المصريين.

كما تتمتع أعمال محمد الناصر بحبكة التكوين بمفهومه الأكاديمي، وهو في هذا المجال يُعدّ أحد الفرسان القلائل الذين يحتفظون في تجربتهم بخط واحد وثابت في سياق تعاملهم مع البناء المدرسي للعمل الفني، وهو سياق متصل يستقي مقوماته من التعاليم الأكاديمية الرصينة التي يحاول الأخرون الابتعاد عنها أو الالتفاف حولها. وهو يحافظ على هذا السياق الـذي مَيَّز أعماله عبر تجربته الممتدة منذ تخرجه في الفنون الجميلة عام 1979 وحتى اليوم.

من بين أعماله انتقى الناصر لوحة متوسطة الحجم مرسومة بخامة الألوان الزيتية ليعلقها خلفه على جدار حيث يعمل بمؤسسة الأهرام. تمثل هذه اللوحة سيدة ريفية سمراء، طيبة الملامح، يملك وجهها حضوراً طاغياً، شموخ وكبرياء الأم والفلاحة المصرية يتجسدان في



ملامحها. ويمكن لهذا البورتريه أن يمثل بالفعل بداية جيدة لقراءة أعمال محمد الناصر؛ فهو يختزل على نحو ما تجربته الإبداعية وتكوينه الثقافي. فهو الفنان ذو الأصول الجنوبية، المتلفح بحرارة شمس الجنوب.. ومن يتأمل أعمال محمد الناصر يلمح الخلفية الثقافية المحتفية بالموروث، وهو في لوحاته يتناول الإنسان البسيط، الرجال والنساء الذين يصنعون ألق الحياة اليومي في المصانع والمزارع والحقول.. هؤلاء هم أبطال تلك الحكايات التي لا تنتهي، والتي يرويها الناصر عبر لوحاته المفعمة بالحيوية والشمس.

انحاز الناصر منذ تخرجه في الفنون الجميلة إلى تسجيل السير اليومية للبسطاء. وهو يقتنص التعبير على الوجوه بكل براعة في لحظة بعينها. ولأنه يعلم جيداً أن كل وجه يصلح للرسم، وأنه ليس كل وجه يمكن أن يتحول إلى لوحة، فهو يمارس الانتقاء في اختياراته، ويستعمل صلاحياته كفنان في القيام بنوع من الحذف والإضافة حتى يتحول هؤلاء البسطاء داخل لوحاته إلى أبطال ذوي سِحَن كاريزمية معجونة بعبق الأرض وتاريخها.

يتجه الناصر إلى الريف، وإلى الأحياء الشعبية، بين أزقة وشوارع القاهرة والحارات الشعبية الضيقة والبيوت الجنوبية، يبحث عن وجوه الفلاحين، وقد يكون المشهد الخليوي الذي يرسمه خالياً من البشر، وهو في ذلك لا يخوض في التفاصيل، بل ينتقي مفرداته بعناية، ويقوم بالتركيز على عناصر بعينها ليبرزها، وقد لا يحتل العنصر الرئيس صدارة اللوحة دائماً، وإنما يجعله خلفية للوحته، كمئذنة لمسجد عتيق، أو بوابة حجرية لمبنى تاريخي، لكنه يبرز هذا العنصر ويقدمه كأحد العناصر المحورية بين العناصر المرسومة داخل اللوحة.

تتوزع مساحات اللون في أعمال الناصر وتتقاطع مع الظلال التي تمثل محوراً أساسياً في تكوين اللوحة لديه. ويتخذ الوجود الإنساني - حين يكون حاضراً - درجة من الأهمية عندما يتناول مشاهده الخليوية، مؤكداً من خلاله على ذلك التداخل بين الإنسان والمكان عبر طريقته في تلوين العناصر والشخوص معاً، عاكساً الاندماج العميق بين البشر والمكان في وجدانه. كما أن مراوحته ما بين الرسم بخامة الألوان الزيتية والألوان المائية يولّد لديه تداخلاً بين خصائص الخامتين؛ إذ يجمع الناصر في أعماله بين شفافية الألوان المائية وقوة الألوان الزيتية، بحيث تسيطر درجات لون بعينها على المشهد ككل في كل لوحة من لوحاته، كالأزرق والأصفر، ودرجات البني، والرماديات بدرجاتها وإيقاعاتها.

خارج حدود المشاهد الخليوية ورسوم الأشخاص، يجنح الناصر أحياناً إلى رسم الطبيعة الصامتة، وهو يقترب في هذه المحاولات من حدود التجريد كثيراً، وإن كان لا يتدخل في طبيعة هذه العناصر فيما يتعلق بأحجامها المعتادة، لكنه يقوم بنوع من المواءمة بين المساحات الملونة ليعيد توزيعها على مسطّح العمل، ويحوِّلها إلى مجرد مساحات من اللون تتيح له مجالاً رحباً من إعادة البناء والخلق. كما أن للظلال دورها المهم والبارز الذي يضفي على العناصر المرسومة ثقلها الظاهري، ويكسبها مزيداً من القوة والتماسك، وهي، كبقية العناصر المرسومة داخل العمل، تتكون من طبقات مختلفة ومتراكمة من اللون ومن الدرجات المتجاورة. وقد تتقاطع الظلال في أحيان كثيرة مع العناصر المرسومة فتنتج تقاطعات وتداخلات ما بين المساحات اللونية والدرجات الرمادية للظلال والضوء، لتؤدي في المحصلة إلى إعادة صياغة الأشياء والعناصر من جديد، لكن الناصر في الوقت نفسه يوفر لها حضورها الواقعي الأخاذ.



«هتشكوك» تشويق يناور الرقابة

د. رياض عصمت

ارتبط اسم المخرج الكبير الراحل ألفريد هتشكوك (1899 - 1980) بسينما الإثارة والتشويق، إلى حد أن كثيراً من الناس يخطئ بالظن أنه مخرج أفلام رعب. وهتشكوك بريطاني المولد والجنسية، رغم أنه ما لبث عام 1940 أن انتقل ليعمل ويقيم في الولايات المتحدة الأميركية. خلال حياته الحافلة بالإبداع، أخرج 67 فيلماً روائياً، أشهرها: «ربيكا»، «الحبل»، «قارب النجاة»، «المأخوذ»، «الرجل الذي عرف كثيراً»، «النافذة الخلفية»، «فضائحي»، «الدوامة»، «شمال شمال/غرب»، «سايكو» (أو «نفوس معقدة»، كما أُسمي في العالم العربي). هذا الأخير كان موضوع فيلم بعنوان «هتشكوك» الذي يعرض منذ شهور في صالات العرض. الفيلم يسلط الضوء على جوانب من شخصية مخرج كبير، أهمها علاقته بزوجته «ألمى»، التي كانت ملهمته منذ بداياته، وظلت تدعمه حتى آخر العمر. اختار مخرج الفيلم، ساشا غيرفازيل، وهو كاتب سيناريو بريطاني معروف، نجمين كبيرين لتقاسم بطولة الفيلم، هما أنتوني هوبكنز وهيلين ميرين. سيناريو الفيلم اقتبسه جون ماك لاغلين عن كتاب ألفه ستيفن ريبيللو، يلقي الضوء على جوانب مجهولة لدى عموم الجمهور عن شخصية هتشكوك.

لا يستعرض الفيلم سيرة بأكملها، بل يركز على مرحلة محددة من حياة ألفريد هتشكوك وهو في الستين من عمره، حين أراد أن يتجاوز صدمة الخيبة التجارية لفيلمه «الدوامة»، ويستعيد توهج نجاح فيلمه «شمال

شمال/غرب»، فأخذ يبحث عن موضوع يضيف إلى رصيده، ويحدث مفاجأة لدى الرأي العام، فلم يجد إلا قصة حقيقية شغف بها إلى حد الهوس؛ هي قصة مريض نفسي كان متعلقاً بأمه المتوفاة، إلى درجة أنه تقمص شخصيتها، وصار يقتل كل من يشعر أنها تغويه أو يميل إليها من الفتيات اللواتي يشاء سوء حظهن أن ينزلن في فندقه الريفي الموحش، تحت عنوان «سايكو» 1960 (أو «نفوس معقدة»).

«سايكو» على نفقته الخاصة

عندما ذهب هتشكوك مع وكيله إلى مدير شركة «بارامونت» بفكرة فيلمه الجديد، رفضها كلياً، وعرض عليه خيارات بديلة لم ترق له. بعدها قرر هتشكوك وزوجته المغامرة بكل ما يملكان لإنتاج فيلم «سايكو» على نفقتهما الخاصة بالأسود والأبيض، شريطة أن تتولى شركة «بارامونت» التوزيع مقابل نسبة عالية من الأرباح. يصور فيلم «هتشكوك» مناقشة بين المخرج العبقري وزوجته حول توزيع الأدوار، ونراه يختار النجمة جانيت لي (أدت الدور سكارلت جوهانسون) لدور البطولة، ويختار فيرا مايلز (أدت الدور جيسيكا بيل)، بينما يختار وجهاً شاباً ليؤدي شخصية «نورمان» هو أنتوني بيركنز (لعب دوره جيمس دارسي). رغم موافقة مدير شركة الإنتاج على أن ينتج هتشكوك الفيلم على حسابه، مخاطراً بمنزله وثروته في رهان صعب، إلا أن الخلاف يعود ليظهر بسبب رفض هتشكوك السماح له بمشاهدة أية لقطات من الفيلم أثناء تصويره، ورفض زوجته أن يستعين بمخرج بديل يحل محل زوجها هتشكوك حين سقط مريضاً خلال التصوير.

يظهر الفيلم أيضاً صدام هتشكوك بالعقلية الرقابية السائدة آنئذ، إذ إن مدير الرقابة السينمائية لم يجز مشهد القتل في بانيو الحمام إلا بعد صعوبة ومعاناة ومساومة. كما أن عدم ارتياح هتشكوك لتفاعل البطلة مع المشهد، جعله يتقمص هو نفسه دور القاتل ليستجر من بطلته ردود فعل فزعة حقاً، إذ كان بذلك يتخيل أنه يطعن كل الأشخاص الذين وقفوا عقبة في وجه مشروعه، من مدير الشركة، إلى مدير الرقابة، وصولاً إلى صديقه الذي شك بخيانته له مع زوجته. لكن الأروع في الفيلم هو المقطع الأخير منه؛ فلولا زوجة هتشكوك «ألمى» لما تمكن من تجاوز محنته، ولا استطاع أن يكمل فيلم «سايكو» ويقوم بالتعديلات الفنية التي أوصلته إلى ذروة النجاح، خاصة وأن العرض التجريبي الأول لم يرق لأحد، وكانت هناك اعتراضات قاسية من مدير الشركة والرقيب المتعنت.

يوقن ألفريد هتشكوك أن زوجته «ألمى» ما زالت تقف إلى جانبه سنداً، وأنها لن تتخلى عنه أو تخونه مع صديقهما كاتب السيناريو، الذي أرادها فقط أن تساعده كصديقة في كتابة نص جديد، كما أرادت «ألمى» أن يكون لها دور مستقل في الحياة بعيداً عن شهرة زوجها المدوية. وهكذا يستعيد هتشكوك ثقته بنفسه، ويكمل بدهاء إقناع الرقيب، وإعادة النظر في مونتاج فيلمه. كما تتولى «ألمى» إقناعه بمونتاج فيلم «سايكو» عبر ملاحظات غاية في الدقة، وإضافة تأثيرات موسيقية إليه بعد نقاشات حامية تصل أصداؤها إلى العاملين في الفيلم خارج استوديو التصوير.

يحرص هتشكوك على إشاعة واسعة النطاق، وهي أن فيلمه «سايكو» فيلم مرعب جداً، مما يثير فضول الجمهور ويدفعهم بحشود كبيرة إلى مشاهدته. يقف بنفسه في كواليس الصالة متلصصاً على ردود الفعل، إلى أن يصل الفيلم إلى مشهد طعن المختل عقلياً صبية مقيمة لديه وهي تحت الدوش في بانيو الاستحمام. يصدم الجمهور بالإثارة المخيفة في ذلك المشهد، وبالطريقة البارعة التي صوره بها هتشكوك مكتفياً بإظهار الدم يتدفق ممتزجاً بالماء الساخن دون مبالغة في إظهار الجراح جراء الطعنات كما في أفلام الرعب المعاصرة.

استند فيلم «هتشكوك» (2012) إلى حسن توزيع الأدوار. قدم أنتوني هوبكنز باتقان تقمصه لدور المخرج الطريف، غريب الأطوار، رغم عدم تشابه ملامحهما، إذ أنه سيطر على إلقائه ولهجته بشكل مماثل لهتشكوك الأصل، وكان مقنعاً للغاية في تصويره للمشاعر المرهفة، حتى في لحظات البرود الشديدة التي تغلف المشاعر الحارة بالجليد. أما هيلين ميرين، فها هي ذي بعد فوزها بجدارة عن دورها في فيلم «الملكة»، تقدم دوراً آخر رشحها للمنافسة على أوسكار أفضل ممثلة مساعدة. كان الشبه كبيراً لدى الممثلين الذين أسندت إليهم أدوار الفيلم والممثلين الأصليين في الفيلم القديم. لكن الميزة الإضافية جاءت عبر سيناريو محكم، ومونتاج دقيق، تحت إدارة مخرج/كاتب استطاع إحياء حياة شخصية عبقرية فذة مثل ألفريد هتشكوك بشغف وإخلاص في فيلم للذكرى.

بميزانية زهيدة حقق فيلم «سايكو» عام 1960 نجاحاً هائلاً في شباك التذاكر، ولم تقتصر شهرته على الولايات المتحدة الأميركية وبريطانيا، بل انتشرت في العالم أجمع، وغصت الصالات في القاهرة ودمشق وبيروت بجمهور غفير تواقٍ للإثارة. كما ظلت شهرة جانيت لي، فيرا مايلز، وأنتوني بيركنز تستند إلى هذا الفيلم الذي أصبح علامة فارقة في تاريخ السينما. وبالرغم من إنتاج فيلم ثانٍ من بطولة بيركنز ومايلز كاستمرار له، وفيلم آخر مختلف بالألوان للقصة ذاتها، إلا أنهما لم يرقيا للإعجاز السينمائي الذي حققه ألفريد هتشكوك.

الانقطاع المرير

محسن العتيقي

بين الحياة الافتراضية والحياة الواقعية قاسم مشترك هو الحياة نفسها، غرف الدردشة، شبكات التواصل الاجتماعي، التسوق الإلكتروني... نوافذ نفتحها بضغطة زر ونعتقد أننا نقفلها بالبساطة نفسها! والحياة الافتراضية على هذا النحو المتقدم والمتسارع كما غيرت في إدارة وسائل الإنتاج فرضت واقعاً جديداً ثقافياً واستهلاكياً واجتماعياً، فكان من الضروري تأمينها بما يسمى السيبركرايم، فما يهدد حياة الناس في الواقع هو نفسه الذي يهددهم في حياتهم الافتراضية، وكما يقضون حاجاتهم اليومية عبر لوحة المفاتيح، فهم معرضون للسرقة وأولادهم ليسوا في مأمن.



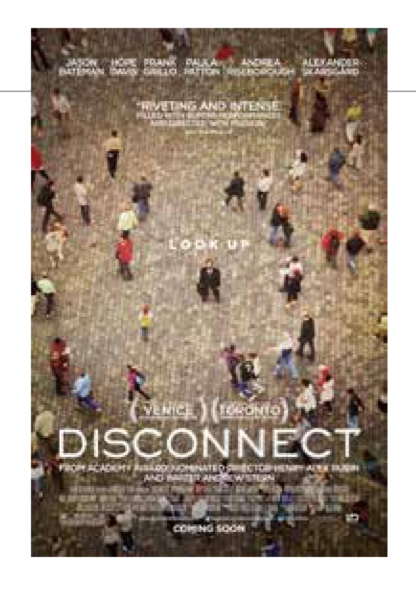
وكثيراً ما سمعنا ونسمع عن عواقب مؤلمة كان مسرحها عالم الإنترنت.

انقطاع الاتصال (Disconnect) فيلم درامي حديث للمخرج الأميركي هنري أليكس روبين، وبطولة ألكسندر سكارسجارد وجيسون بيتمان. الفيلم يسلط الضوء على الحدود الواقعة بين ما هو افتراضي وما هو واقعي من خلال سرد قصص مثيرة تعكس التعقيدات المجتمعية والفردية الناجمة عن إساءة استخدام تكنولوجيا الاتصال الحديثة.

يصوِّب الفيلم زاوية النظر الأولى نحو شباب في أجواء صخب غير اعتيادي، شخوصه يافعون. أحدهم دخل غرفة مشرعة على العالم من خلال حاسوب. مراهقون آخرون في الشارع العام يسخرون من لاعبي كمال الأجسام. في مكان آخر موظفون تجمهروا أمام مكتب زميلهم لمشاهدة فيديو على اليوتيوب. ثم تتسلسل ثلاث قصص مأساوية كان مسرحها الأول فضاء الإنترنت وسرعان ما انتقلت إلى أرض الواقع.

مأساة الفيلم المركزية سببها لعبة صبيانية قام بها زميل لـ(بِن) في المدرسة يدعى (جايسون)، حيث قام هذا الأخير رفقة زميل له بإنشاء حساب مزيف على الفيس بوك تحت اسم (جيسكا). وأرادا بفعلتهما استفزاز (بِن) الشاب الانطوائي الذي لا يخالط أحداً في المدرسة ولا ينزع سماعات الموسيقى من أذنيه. وهكذا ينجحان في استدراج (بِن) إلى تصديق (جيسكا) المستعارة، فيتعلق بها ويرسل لها صورة مثيرة بطلب منها. ولما اكتشف (بِن) أن الصورة قد انتشرت في المدرسة دخل في حالة اكتئاب أوقفته عن كل شيء بما في ذلك إتمام تأليف معزوفته الموسيقية.

في مشهد مؤثر، وبينما كان صوت موسيقى الهاردروك يصدح من الغرفة توجهت أخت (بِن) نحو الغرفة لتجده معلقاً في مشهد انتحار غيَّر حبكة الفيلم من شخوص تبحث عن التسلية إلى فواجع مريرة، ومن حالات الاتصال إلى انقطاعه، إذ سينشغل والد (بِن) المحامي بالبحث عن دواعي إقدام ابنه على الانتحار بكيفية مفاجئة وغامضة. وفي قصة ثانية يفكر (ديريك)، زوج أفلس تماماً، بالانتقام من شخص اخترق



حاسوب زوجته وسرق بيانات بطاقات الائتمان، وكانت الزوجة نتيجة برود زواجها بصدد إقامة علاقة حميمة مع المخترق (ستيفن شوماخر) الذي خدعها. وتشاء الحبكة أن من سيساعد الزوج في البحث عن مصدر الاختراق، هو والد فاشل لـ(جايسون) يعمل محققاً في (السيبركرايم).

القصة الثالثة تحكي عن صحافية، ارتبطت بشاب يدعى (كايل) وهي بصدد إنجاز تحقيق حول عمله في غرف الدردشة الجنسية، وبينما تحاول إخفاء مصدرها الصحافي يتدخل الأمن الفيديرالي على الخط لاكتشاف شبكة تستغل القاصرين عبر هذه الغرف.

الجميع في متاهة التخلص من الورطة. تتداخل القصص الثلاث فيما بينها، وينجح المخرج هنري أليكس روبين في تشبيك شخوصه على منوال واحد.(ديريك) الزوج الذي بقي طوال الفيلم يقتفي أثر سارق بيانات بطاقته الائتمانية في لحظة الإمساك به والانتقام

منه، يتصل محقق السيبركرايم ليخبره أن الرجل بريء وأنه حصل خطأ في تحديد مصدر الاختراق. والد (بِن) يتمكن من معرفة هوية (جيسكا) الحقيقية ويتجه صوب بيت الشاب (جايسون). وهناك يصطدم بمحقق السيبركرايم الذي كان قد مسح آثار الرسائل المتبادلة بين (بِن) و(جيسكا/ جايسون) حتى لا يكتشف أمر ابنه. وفي القصة الثالثة تفلت شبكة غرف الدردشة الجنسية من المطاردة، ويستطيع (كايل) الهروب رفقتها.

في لحظة اكتشاف الحقيقة، دخل الأطراف في صدامات وعراك متبادل، لكن لا أحد انتقم من أحد، ولا الأمن الفيديرالي ولا السيبركرايم كانوا أبطالاً بين القصص. وبينما ارتفعت موسيقى حزينة لململت القصص الثلاث جراحها على نغمات هذا اللحن الذي ألّفه (بِن) ولم يكمله.

في المشهد الأخير يوجد (بِن) بين الحياة والموت داخل غرفة الإنعاش، وكان الأبوان قد انصرفا في مشهد سابق، بينما بقيت الأخت بجوار أخيها الغائب عن الوعي، همست الأخت الصغيرة في قرارة نفسها، ولحن أخيها لم ينقطع: أرجوك لا تتركني وحدي معهما. هذه النهاية الحزينة التي تعكس عادة حالات التفكك الأسري في المجتمع الأميركي أراد فيلم «انقطاع الاتصال» أن يعيد طرحها بأسلوب سينمائي وتربوي يضع مسألة سوء استخدام الفضاء الإلكتروني على محك الأسر والمجتمع والحكومات.



بعد مسيرة متنوعة أنجزها لأعمال سينمائية ومسرحية يساهم الموسيقي البحريني محمد حداد مع والده الشاعر قاسم حداد في تقديم رؤية جديدة لتجربة الشاعر طرفة بن الوردة - حسب تسمية قاسم له - تنتزعه من شروطه التاريخية، ليضعا طرفة في تجربة جمالية تخاطب الجسد بكامله من الكتاب والموسيقى، فالعين.

محمد الضامن

طَرَفة بنكهة بحرية

يقدم محمد حداد ضمن هذا العمل رؤية موسيقية لطرفة بنكهة بحريةعبر الاشتغال على إيقاعات لفجري المحلية، كما تساهم ابنة الشاعر طفولة حداد بتقديم رؤيتها الفوتوغرافية لاشتغال قاسم على النص الشعري بكثافة الأزرق والبني الداكن، وصور الألبوم الموسيقي (طرفة). بكل هذه الأشكال الفنية تشترك العائلة بتقديم طرفة شاعراً معاصراً نتلمس مواجعه وتحولاته في النص الشعري كما في النص الموسيقي.

ينجح محمد حداد في تقديم سيرة موسيقية لطرفة ماسكاً بثيمة الشاعر المطرود من القبيلة الهائم وحيداً بكل وحشة وألم، ثيمة يضعها قاسم حداد في مقدمة الكتاب: ثيمة طرد القبيلة لطرفة حيث الأبيات المشهورة للشاعر ومنها قوله:

وظلم ذوي القربى أشد مضاضة

على المرء من وقع الحسام المهند

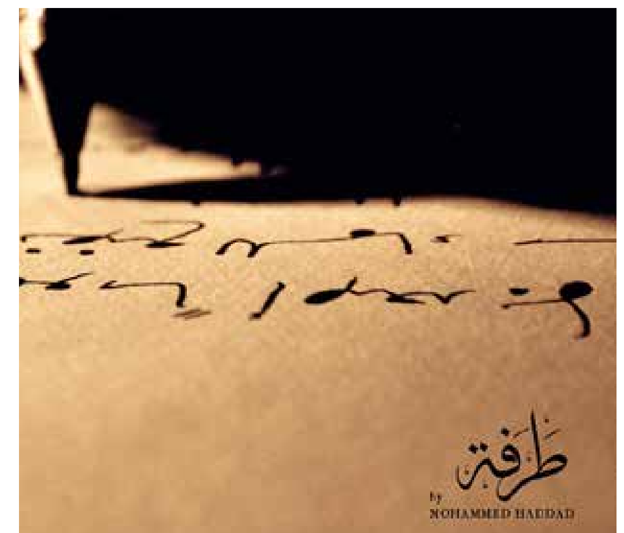
***

يسرد حداد سيرة طرفة في تسع مقطوعات تبوح كل مقطوعة من عنوانها بفصل من حياة الشاعر، فيُعَنُون أولى المقطوعات بتحولات طرفة حيث يجوب فيها مفازات محمد حداد الموسيقية بحورات أناه المتفجرة عبر حوار الآلات الموسيقية الرئيسية:البيانو، والكمان، والفيولا، والعود. هذه الآلات التي أدمنت التعبير عن الألم في سياق علاقاتها التعبيرية بدراما الوضع البشري. يقدم حداد من خلال طاقة أنغامها طرفة بكامل تحولاته الشخصية بين صراع ذوي القربى في المقطوعة الثالثة، وحبه لخولة وترحُله إلى الحيرة في المقطوعة السابعة، وعودته لخولة في الثامنة. فعبر هذه المقطوعات يتجلى طرفة، لكن حداد يترصد عمق تجربة الذات الشعرية في المقطوعة الأخيرة ليسميها «كنيسة الجسد» جاعلاً من الكمان ذروة تفجُّر لألم الذات، والغربة، والوحدة. هذه المقطوعة كمقطوعة «ذوي القربى» التي تبدأ مع البيانو بعزف قلق ومترقب. ومع دخول بقية الآلات يرتفع الكمان بكل شحناته الحزنية وكأن حداد يعبِّر عن أصل هذا الخلل بنزاع الشاعر مع القبيلة باشتباك الآلتين في حوار عميق وآسر للقلب.

***

لا يمكن التوقف عند هذه الحدود في عمل حداد، فهذا الموسيقي المفتون بعمله وبإرثه الموسيقي الذي يتشارك مع والده في حبه للفجري يملك طموح شيطان يريد أخذ الإرث إلى غواياته. يتمظهر هذا الطموح الموسيقي فيما يريد أن يصنعه بلفجري، فإن جازت لنا المقارنة بين عمله وما صنعه زياد الرحباني بالفلكلور اللبناني والعربي منتجاً - عبر خلطة خبير - جازاً عربياً حسب الناقد الموسيقي أحمد الواصل - إلا أن هذه الفكرة لا تلقى رضى لدى زياد رحباني حول صنيعه الموسيقي - يتضح لنا ذلك إذا سمحنا للمقارنة أن تقارب إصدار حداد لطرفة في حدود توظيفه لإيقاعات لفجري مع آلات غربية من بيانو، وكمان، وتشلو، وجيتار، وكاخون (آلة الإيقاع الإسبانية)، كما يحضر العود في جمل رئيسية عبر حوار مع الكمان والبيانو. غير أن حداد كما يبدو يقترح خلطته الموسيقية الخاصة بهذا المزيج الفريد للإيقاعات البحرية، لذلك يأخذ فضولنا للتساؤل إذا ما كان مشغله الموسيقي يسعى إلى اقتراح جاز بنكهة افجري إن صحت التسمية؟ على الرغم من بعد الجاز عنه!. هذا الحضور للنكهة البحرية نتلمسه أيضاً في صنيع قاسم الشعري حيث يعنون أحد فصول الكتاب: بكتاب البحر، والأزرق في وحدته. كما يحضر أيضاً في بهاء اللون الأزرق عبر عناوين الكثير من المقطوعات الشعرية والنثرية.

يصوغ حداد بواسطة هذا الحوار الثري للآلات الموسيقية ثيمة طرفة الرئيسية: ثيمة الوحشة وغربة الذات، وظلم ذوي القربى ومواجع العشق. ثيمة تختزن كل ألم الذات في سياق مغامرتها وتمردها على القبيلة. يموضع حداد ذات طرفة داخل هذه الحوارات الموسيقية ليعطي وحدة للعمل الموسيقي كله، فلا نشعر بنشاز بين المقطوعات، وفي سياقها تأتي الآلات المصاحبة كالرواة الذين



غلاف البوم طرفة



محمد حداد

رووا لطرفة في تيهه ووحشته، وعشقه حيث اشتركت الآلات في طقس الكمان الفجائعي وقلق البيانو في وحدته لتفضح كل غربة ووحشة عانتها ذات الشاعر في ليل الصحراء صحبة الوحش.

***

يصعب في مستوى ما مقارنة مزاج حداد الموسيقي المتشح بالحزن والجد، بمزاج زياد الرحباني الساخر والمرح إلا أن اشتغال حداد على إيقاعات لفجري، وإدخال حوارات العازفين أثناء العزف في المقطوعات الموسيقية التي برع في استخدامها الرحباني تجعل المقارنة مسموحة إذ يعرض حداد وعيه الموسيقي عبر الاشتباك مع الرحباني والمنجز الموسيقي الموروث. في السياق ذاته تحضر تجربة الموسيقي وليد الهشيم في الموسيقى التصويرية التي ألفها للعمل الدرامي «رمح النار» الذي أخرجه نجدت أنزور قبل سنوات، فقد استثمر الصوت البشري كأداة تعبير تضفي أجواء حارقة في رصد الألم ونشيج الذات. في مقطوعة فرسان الهودج يستخدم حداد الصوت البشري بذات المستوى التعبيري كما استعمله في عمله السابق «حكاية بحرينية»، غير أن عمل حداد يأتي من عمق ثقافة الموروث الموسيقي الذي يكتنزه، فالغناء البحري الثري متمثلاً في أكثر نماذجه صخباً واحتفالاً بالجسد وهو لفجري يزخر بالأصوات البشرية التي تعبر عن لحظات التوجع والنشدان من قبيل: (أوه يا مال) أو كلمة: (آه) ساحباً النهام روحه فيها إلى آخر مدى لسبر الذات وهو في ذروة تجلّيه، كما في أصوات الكورس الخاصة بالحدادي والبحري.

هذه الأصوات التي تحكي في دقة أدائها التعبيري حساً جنائزياً وتراجيدياً مهولاً يقارع بها هول المغامرة الإنسانية في صراعه مصائر البحر وكفاح الحياة. ومما له دلالته الموسيقية المرتبطة بأبعاد الشاعر الدرامية هو استخدامه للجرحان لما له من دلالة بليغة، إذ يأتي معناه من جرح القلب كما يقول الباحث والشاعر علي خليفة، حيث يصعد صوت النهام ليجرح، وينطق بالجرح في حين بقية الكورس في انسجام إيقاعي ونغمي، هذا الجرح هو صوت جرح طرفة. من هنا الإرث لا يبدو عمل حداد خارج سياق وعيه الثقافي الموسيقي حين يلجأ لتوظيف الصوت البشري في المقطوعات، لذلك تحضر ضمن هذا التوظيف إحدى المقطوعات مدبجة بجرحان قصير بصوت عبدالله جمال، لكن المفارقة تكمن في خامة الصوت، فعادة تكتنز صوت النهام قوة وسعة، وهو صوت ناشف نحسّ فيه يبوسة البحر وشدته، وعمقه نسمع ذلك في أصوات نهامين بحرينيين كبار أمثال سالم العلان، وأحمد بوطبنية صديقه ورفيق دربه، لكنها مفارقة تحمل تحولات المجتمع الخليجي، وتحول طرق عيشه حيث نلمس في الجرحان نعومة العيش وسهولته، بعد كل سنوات الشدة والجوع وصعاب البحر التي نحسها في صوت سالم العلان الأوركسترالي. ومما تجدر ملاحظته أن معظم هذا التوظيف الموسيقي الذي يقوم به أغلب من اشتغل على الإيقاعات البحرية من موسيقيي الخليج لا نلمس توظيفاً مغايراً لسياقها الإيقاعي بحيث نسمع شكلاً متطوراً، وأكثر حرية لأشكالها الإيقاعية والموسيقية المتنوعة. لعل حبي لصنيع حداد استفزّني هنا متسائلاً كلما أعدت الاستماع إليه: هل سيأخذ محمد حداد لفجري إلى مطبخ الجاز؟

***

بطرفة بن الوردة ذي النكهة البحرية يحصد حداد جائزة أفضل عمل في حفل توزيع جوائز الموسيقى العالمية في نوفمبر 2012، حيث أشادت اللجنة بعمل حداد لمزجه وتوظيفه لآلات وموسيقى الثقافات المتنوعة لينتج عملاً بنكهة عالمية. إضافة إلى هذه الخلطة يحضر حداد بكامل ثقله الموسيقي مؤلفاً وعازفاً للبيانو والكيبورد. كما سمعنا حضوره مؤلفاً وعازفاً لآلَتَي البيانو والعود، إضافة إلى الصوت في حكاية بحرينية الموسيقى التصويرية التي ألفها لفيلم بحريني يحمل ذات العنوان.

«زووم» رشيد طه

مرآة للذي يمضي ويبقى

حين يتعلق الأمر بالنغمة وتنبيه الضمائر، فالمسألة بحاجة إلى تمرد موسيقي. ينطبق هنا على «Zoom» الألبوم الحديث للموسيقي الجزائري رشيد طه (1958) مثلما ينطبق إجمالاً على تجربته الفردية منذ إقلاعها مطلع التسعينات.



يقدم ملك الروك العربي في هذا الألبوم، وهو التاسع في مسيرته، إحدى عشرة أغنية تشكل في مجملها جواز سفر سندبادي متمرد، بدأ من هوسه المرجعي بموسيقى متنمرة ومعارضة للتنميط ROCK and roll, punk، وميوله إلى العفوية والوضوح في أنغام البلوز على طريقة Bo Diddley beat، وانتهاء بإشهاره تنكرة العودة معتمداً على إيقاع الركادة والراي، وتقاسيم الماندولين.

أعمال رشيد طه الموسيقية بين من عاشرهم ومن تأثر بهم: جون فوغ الشاعر الأفريقي الأصل، ألان باشينغ رائد الروك الفرنسي، جيان أداد نجمة البوب الإنجليزي، الشابة فضيلة أيقونة وهران... صداقات عميقة استضافها في أغنيات مشتركة ضمن ألبومه «zoom».

وهكذا، تستحضر أغنيتان رائحة هرمين كبيرين ملهمين، هما أم كلثوم وإلفس برسلي. الأولى بعنوان «Zoom sur Oum» وضع كلماتها جون فوك، ولَحَّنها رفيق هذا الأخير في أغاني عديدة وهو ألان باشينغ، الجزائري المولد. في هذه الأغنية، التي تستحق أن تكون درساً في الـ«فيزيون»، ينحرف مطلع أغنية «إنت عمري» من كلثوميته وإيقاعه الأصلي إلى وقع نغمة موسيقى الراي وإيقاع الركادة الوهراني. ورفقة جيان أداد بصوتها الإنجليزي، يمزج رشيد طه بين روح أغنية إلفس برسلي المعروفة Now Or Never المقتبسة أيضاً عن الأغنية الإيطالية النابولية الشهيرة «شمسي» O Sole Mio لإدواردو دي كابوا، وبين تقاسيم آلة الماندولين، والكورال الجماعي، مع وقع أنغام العلاوي والركادة الشعبيين.

ومن استعادة سحر الذي مضى ويبقى، تسلّط أغنية «أنا Ana» الضوء على الراهن، راهن ربيع عربي بلا زهور كما يقول رشيد طه. لكنه أراده ربيعاً خاصاً به. تقول الأغنية بأسلوب تقريري مصاحب بتوليفات القيثار البسيطة والناي القبايلي (القصبة): أنا الربيع، أنا الشتاء، أنا الصيف، الخريف، الشمس، الحق، أنا فرحان... أنا كل الألوان، أنا كل الفصول...

يمارس رشيد طه السياسة بالموسيقى، ويحلو له أن يشبه أغانيه بما كان يفعله بريخت في مسرحياته، فهو يضع نفسه بين مهمتين لا يمكن الفصل بينهما: الفن، وتنبيه الضمائر. رثى ضحايا العراق ودماره على إثر الاحتلال الأميركي، وغنّى لصحراء دارفور... وله أغنية قديمة بعنوان «حسبوهم.. لوحوهم» احتج بها على المعاملة السيئة للمهاجرين في فرنسا، ولأنه دأب في كل حفلاته على إشهار إيقاعات «الركادة» و«العلاوي» في وجه العنصرية، أعاد من جديد توزيع أغنيته Voilà Voilà التي يعود تسجيلها إلى 20 سنة، وهي مانيفستو رشيد طه ضد التمييز العنصري في فرنسا وغيرها.

في قلب الراهن كذلك، يعيد طه تقليب موقف سابق سَجَّله في أغنية تضامناً مع الفتاة «زبيدة» التي أجبرت على الزواج من طرف ذويها، هذه المرة في أغنية «جميلة» تمتزج صرخة موسيقى الروك، بحزن أنغام الراي والكورالات الجماعية. قضية الفتاة أمينة المغربية التي راحت ضحية إجبارها على الزواج من مغتصبها، ألهمت طه في هذه الأغنية وهي قصة قديمة جديدة لجميلات كثيرات كن يحلمن ويفرحن، «جميلة» في يوم من الأيام (تقول الأغنية) زوجت دون أخذ رأيها، فَسُدَّت في وجهها الأبواب دون أن تعرف ما العمل سوى أن تقتل روحها.



غلاف البوم زووم

«زووم» على الذاكرة، على المقهورين في عتمة العالم، غضب صاحب على ما يزعج حياة الناس، وهو أيضاً «زووم» على التأمل في الذات ومحيطها، ومساءلتهما معاً في أغنية واحدة بعنوان «واش نعمل» (ماذا أفعل؟) في يوم صعب لم ينل مثله في حياته، هذا اليوم يجب أن يكون يوم إضراب... يوم أسود يرغمه في كل الأيام ينتظر الأيام، وفي كل الليالي ينتظر الليالي. وعند كل صباح يطرح السؤال: كيف يصير العالم؟ ولا جواب غير تقسيم تأملي على آلة الماندولين. هذه الأغنية التي لا لحن فيها بقدر ما هي إلقاء صريح وتساؤلات متتالية: (من أنا؟ هل أنا قبيح؟ هل أنا عربي؟ هل أنا أوروبي، هل أنا هندي؟ هل أنا أسود؟... مشات وخلاتني قلبي ديما صافي) استهل بها رشيد طه ألبومه الجديد، بشكل جعل باقي الأغاني العشرة جواباً لسؤال: من أنا؟ ما المعمول؟. فنجد في أغنية «الفنانون» المهداة إلى إلفس برسلي وجون لينون وكيرت كوبان، تصريحاً بالغربة وواقعها: لا جواز سفر لي، ولا تأشيرة، ولا بطاقة زرقاء. لا حب لي، لو كان عندي جواز سفر لذهبت إلى المطار. وفي أغنية «قلبي» بلحن وإيقاع شعبيين مع مرافقة قيثار أكوستيك، يقول: (أنا حر، أعبر عن شعوري، قلبي دائماً بجواري، صاحبي وصديقي، يطمئني ويهديني، هو دليلي وخلاصي...). أما في أغنية «تانغو جزائري» بموسيقى إلكترونية، يبوح بوفائه لمن يحبونه، ولن ينساهم كما لن ينسى الأعداء، القبيح منهم والجميل، سيتذكر الماضي دائماً ولن ينسى العبودية والعنصرية.

وبين موسيقى الروك وصراحة نغمة الراي يرتفع صوت رشيد طه رفقة الشابة فضيلة من أجل حرية المرأة وتحريرها من الذهنية البطرياركية، تقول الأغنية وهي بعنوان «خليوني، خليوني»: أنا حي عليا وما عندي زهر. نبغي حياتي حرة حتى القبر».

إن لمْ تكُـنْ غـنـيّـاً فلا تعْشَـــق

نزار عابدين

ألا نستغرب ورود تفاصيل بعينها في أكثر من قصة من قصص العشق؟ لماذا تتكرر حكاية ابن العم الفقير الذي يحرمه من محبوبته رجل غني؟ وفي الشعر العربي «مرقّشان»: الأكبر، والأصغر. والأول عم الثاني، واسمه عوف بن سعد من بني بكر بن وائل، وهو من أشهر العشاق المحرومين، ولقب المرقّش لقوله:

الدَّارُ قَـفْـرٌ والرُّسُـومُ كَـما ... رَقَّـشَ في ظَهـرِ الأَديمِ قَـلَـمْ

كان يهوى ابنة عمه أسماء بنت عوف وهو غلام، فخطبها إلى أبيها، فقال: لا أزوّجك حتى يكون لك مال، وكان يعده فيها المواعيد المغرية. ثم انطلق المرقّش إلى ملك من الملوك ومدحه فأعطاه الملك. وأصاب عمّه زمانٌ شديد، فأتاه رجل من بني مراد، رغّبه بالمال، فزوّجه أسماء، ورجع المرقّش، فزعم إخوته أنها ماتت، وأخذوه إلى موضع القبر المزيف، فصار يزوره.

وبينما هو ذات يوم مضطجع وقد تغطى بثوبه وابنا أخيه يلعبان، إذ اختصما في كعب (الكَعْب: كلّ مَفْصِل للعظام) فقال أحدهما: هنا كعبي أعطانيه أبي من الكبش الذي دفنوه، وقالوا أخبروا المرقش أنه قبر أسماء. فدعا المرقش جاريته وزوجها من غفيلة. وكان أجيراً لديه، فجهّزا المطايا وانطلق بهما، فمرض في الطريق، ولجؤوا إلى كهف نجران، فسمع المرقّش زوج الجارية يقول لها: اتركيه فقد هلك سقماً، وهلكنا معه جوعاً، أطيعيني، وإلا فإني تاركك وذاهب. وكان المرقش قد تعلّم الكتابة مع أخيه «حرملة»، فكتب على مؤخرة الرحل:

يا صاحبيّ تلوَّما لا تَـعْـجَلا ... إنَّ الرَّحيلَ رَهيـنُ أنْ لا تَـعْـذُلا
فلعَلَّ بُطْأكُما يُفَـرِّطُ سَـيِّئاً ... أوْ يَـسْبِقُ الإسْرَاعُ سَيْباً مُقْبِـلا

عاد الغفلي وامرأته وقالا: مات المرقش. وقلب حرملة الرحل فقرأ الأبيات، فخوّفهما فأخبراه فقتلهما (ما ذنب المرأة ؟) فركب في طلب المرقش حتى أتى المكان، وعرف أن مرقشاً كان في الكهف، فدخل راعٍ مع غنمه، وعرف المرقش أنه راعي زوج أسماء، وأخبره الراعي بأن جاريتها تأتيه فيحلب لها عنزاً. فقال المرَقّش: خذ خاتمي هنا، فألقه في اللبن، فإنها ستعرفه، فستنال به خيراً. وفعل الراعي ما طلبه المرَقّش، فلما شربت أسماء، قرع الخاتم أسنانها فعرفته، فأخبرت زوجها، وعرف هنا من الراعي مكان المرَقّش، فاحتملاه إلى أهلهما، فمات عند أسماء، ودفن في أرض مراد، وقال قبل أن يموت:

سَما نحْوي خيالٌ من سُلَـيْمى ... فـأرّقَـني، وأصْحابي هُجُـودُ
فبِتّ أديـرُ أمْري كُلَّ حـالٍ ... وأذْكُرُ أهْلَـها وهُـمُ بَعيـدُ
حَواليْها مَهاً بيضُ التَّـراقي ... وَآرامٌ وَغِـزْلانٌ رُقُـودُ
نَواعِـمُ لا تُعالِجُ بُؤْسَ عَيشٍ ... أوانِسُ لا تَـرُوحُ وَلا تَـرُودُ
فما بالي أفي ويُخانُ عَهْـدي ... وما بـالي أُصَادُ ولا أصِيـدُ

تتكرر قصة الخاتم في حكاية عُروة وعفراء، ولذا نشك بالرواة، كما أن الكتابة على الرحل تتكرر في سيرة المُهَلْهِل بن ربيعة (الزير) الذي أسَنَّ وخرِف، وخرج بعبدين يخدمانه، فملّاه وعزما على قتله، فلما عرف ذلك كتب على الرحل هذا البيت:

مَن مُبْلِغُ الحَيَّيْن أن مُهَلْهِلاً ... للّـه دَرُّكُـما ودَرُّ أبـيـكُما

فلما سمعت ابنته البيت قالت: إن مهلهلاً لا يقول مثل هذه السفاسف، وإنما أراد:

مَن مُبْلِغُ الحَيَّيْن أنَّ مُهَلهِلاً ... أمْسى قتيلاً في الفلاة مُجَنْدلا
للّـه دَرُّكُما ودَرُّ أبيكُما ... لا يَبْرَحُ العَبْدان حتى يُقْتَلا

فضربوا العبدين حتى أقرّا بقتله فقتلوهما.

حدد قيمة الفاتورة بنفسك



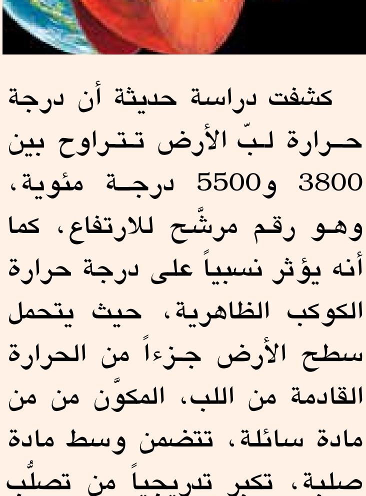
أطلقت شركة الإلكترونيات اليابانية «سوني»، وبعد فترة تجريبية دامت حوالي السنة، قابساً كهربائياً جديداً، يسمح بتحديد طبيعة الجهاز الموصل بـه، وحـساب القيمة الكهربائية المستهلكة، بشكل يسمح للمستخدم بترشيد الاستهلاك وتحديده، دونما الـرجـوع، ككل مـرة، إلـى فواتير الكهرباء الدورية، كما يسمح القابس أيضاً للشركات ولورشات العمل تحديد سقف الاستهلاك الشهري للكهرباء، ومعرفة متطلبات كل جهاز كهربائي، وكـل عملية معنية عـلـى حـدة، واقتصاد الطاقة. ويحتوي القابس على شريحة إلكترونية ذكية داخلية تتعرف بسهولة على طبيعة الجهاز الـمـوصـول بـهـا، وهـي موصولة أيـضـاً بنظام مركـزي، يسمح لها بإظهار مجموع الطاقة الكهربائية المستهلكة، وتواريخ ومواقيت كل استعمال مختلف للجهاز الكهربائي نفسه.

ذاكرة الرضيع



كشفت دراســة علمية فرنسية حديثة أن الطفل الرضيع يشرع في تخزين الصور والمشاهد التي يـراهـا، بـدايـة من الشهر الخامس من عمره، ففي تلك السن المبكرة، يصير للرضيع وعـي بالأشياء الـتـي يـراهـا. وذكـر الـبـاحــثـون أن الجهاز العصبي للإنسان يكون قـــادراً على امتلاك وعي بــدايــة من سن الخمسة أشـهـر، ليجيب العلماء بذلك عن واحـد من الأسئلة طالما شغل بال الأولياء، خصوصاً أن الرضيع في شهره الخامس يكون غير قادر على التعبير شفوياً لا حركياً، مع العلم أن الوعي بالصور والمشاهد فـي الشهر الخامس لـلـرضـيـع لـن يكون متطوراً، ويــتــطــور تـدريـجـيـاً مع الـتـقـدم في السن.

قلب الأرض الساخن



كشفت دراسة حديثة أن درجة حـرارة لـبّ الأرض تـتـراوح بين 3800 و5500 درجـة مئوية، وهـو رقـم مرشَّح للارتفاع، كما أنه يؤثر نسبياً على درجة حرارة الكوكب الظاهرية، حيث يتحمل سطح الأرض جـزءاً من الحرارة القادمة من اللب، المكوَّن من من مادة سائلة، تتضمن وسط مادة صلبة، تكبر تدريجياً من تصلُّب المواد السائلة المحيطة بها.



محمد المخزنجي

تأثير اللوتس

لم يكن يدري أن ولعه بنباتات الصحراء والمناطق الاستوائية سيقوده إلى اكتشاف تقنيٍ تعتزّ به ألمانيا، وتعتبره أحد أفضل خمسين اختراعاً لأبنائها في الربع الأخير من القرن العشرين. وقد كانت البداية بسيطة بساطة الملاحظات الثاقبة للمحظوظين من علماء البشر، فعندما كان الدكتور «فيلهلم بارتلوتا» يغسل عينات أوراق النباتات التي يتأهب لفحصها تحت الميكروسكوب الإلكتروني، لفت انتباهه أن هناك أوراقاً تحتاج غسيلاً أقل من غيرها، بل لاحظ أن أوراق نبات اللوتس لا تحتاج غسيلاً على الإطلاق، فهي نظيفة دائماً برغم أنها بنت الوحل، وربيبة المستنقعات!

ثمة اختلاف بين علماء تصنيف النباتات كان يعرفه الدكتور فيلهلم، فبعضهم يصنف اللوتس «الهندي» بزهراته البصلية وأعناقه الطويلة وبتلات زهراته التي تشبه الملاعق كلوتس حقيقي، وما عدا ذلك ليس لوتساً، سواء «اللوتس» الأزرق المصري متطاول الزهرات ذات البتلات المتطاولة، ومثله «اللوتس» الأبيض، وكذلك «لوتس» فيكتوريا الأمازوني العملاق الذي يصل قطر زهرته إلى قدم كامل، وتشكّل أوراقه طافيات دائرية قطر كل منها ستة أقدام، ويمكنها حمل صبي يزن أربعين كيلوجراماً يلهو على متنها، كل هذه ليست لواتس، بل زنابق ماء.

وسواء كان اللوتس لوتساً، أو زنابق ماء، فهي جميعاً تشترك في خصيصة عجيبة تتمثل في قدرة أوراقها على أن تبقى نظيفة، بل تنظف نفسها أولاً بأول، برغم كل الوحل الذي تنبثق من عمائه في قيعان البرك والبحيرات الراكدة، وبرغم عتمة الماء المعتكر الذي تشقّه سيقانها لتخرج بأعناقها إلى النور والهواء، تطرح على سطح الركود أوراقها العريضة النقية دائماً، وتشمخ عالياً أزهارها البهية.. بيضاء ناصعة، زرقاء فاتنة، ووردية بلون الخفر الجميل. ثم إن هذه الزهور كلها تتشارك في إيقاع التفتح مع الشروق والتغلُّق عند الغروب، باستثناء زهور اللوتس الأبيض التي تتفتح في الليل وتنغلق في النهار.

زهور قصيرة العمر، تطلق عطرها مع كل تفتُّح فتجتذب إلى قلبها حشرات تخصيبها، وعندما تنغلق تظل هذه الحشرات في محبسها العاطر تتلهى بارتشاف الرحيق والتهام سكريات قلب الزهرة، وتتمرغ وهي تفعل ذلك- دون أن تدري- في حبوب اللقاح. وعندما تتفتح الزهرة في الصباح التالي تنتقل الحشرة بما تحمل على جسمها من هذا الطلع، لتخصّب زهرة جديدة، وكل زهرة تتخصب يتغيّر لون بتلاتها فتميل أكثر إلى الاحمرار. خمسة أيام لا أكثر ثم تتساقط بتلات الزهرة ويغدو قلبها مكشوفاً فينحني العنق، ويميل القلب ليلقي ببنوره في الماء قبل أن يجفّ ويموت ! تخترق البنور عتمة الاعتكار وتغوص في ظلمة الوحول، وتنبت منها بادرات تضرب بجنورها في الطين اللازب، تشق سيقانها عتمة الماء من جديد. ومن جديد تتسامى أوراقها الطهور وزهورها آسرة الجمال فوق القبح.

في يوم مشرق من أيام العام 1975 وضع الدكتور فيلهلم بارتلوتا شريحة من ورقة لوتس، أو زنبق ماء، تحت الميكروسكوب الإلكتروني، فأدهشه ما رآه ويكاد يكون انقلاباً على مسلّمة شائعة تقول «إذا كنت تريد الحفاظ على نظافة شيء فاجعل سطحه ناعماً»، لا، فهو يرى أن أوراق اللوتس التي تحتفظ بنظافتها دائماً، تفترش سطحها خشونة من نتوءات واضحة تحت الميكروسكوب فائق القدرة على التكبير، نتوءات متراصفة على سطح الورقة بمقياس نانوي، أي ما بين 1 إلى 100 نانو، حيث النانو 1 من بليون من المتر، أو 1 من المليون من المليمتر، فهي نتوءات فائقة الصغر إذا ماقورنت بقطر الشعرة البشرية البالغ 50 ألف نانو

في المتوسط، فيالها من نتوءات بالغة الدقة، تشكل خشونة بالغة الخصوصية، ويكمن فيها سر أعجوبة أوراق اللوتس، أو زنابق الماء! وهذا ليس كل شيء، فورقة النبات المقدس في كل الحضارات القديمة، إنما تتمتع بسطحين طاردين للماء: طبقة شمعية تمنع نفاذ الماء إلى نسيجها، وطبقة نانوية الخشونة تشكلها النتوءات فائقة الصغر والتي تحصر بينها نأمات من الهواء بالغة الصغر أيضاً، تجعل كل قطرة ماء صغيرة من الندى أو مياه المطر تتدحرج عليها، فتنضم القطرة الدقيقة إلى القطرة الدقيقة لتصيرا قطرة أكبر، فأكبر، وتتدحرج القطرات الكبيرة تامة التكوّر على سطح الورقة، آخذة معها كل ما أصاب هذا السطح من غبار أو تراب أو رشاش وحل. فماذا لو جرب الدكتور بارتلوتا محاكاة هذا التركيب في منتج صناعي؟

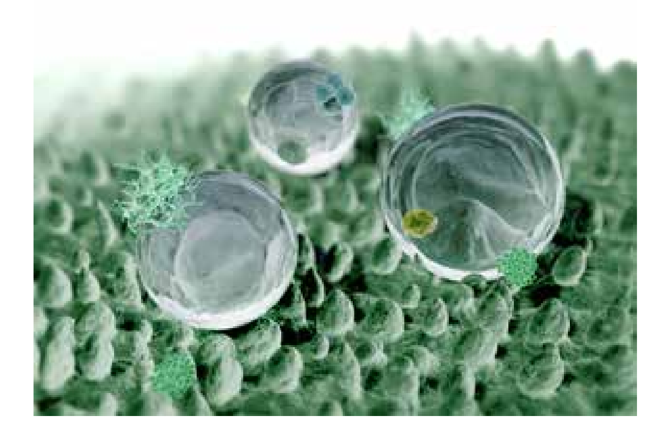
بمزج ما استخلصه بارتلوتا من بيولوجيا ورقة اللوتس السرمدية مع تقنيات النانو الحديثة، خرجت إلى النور «ملعقة العسل» النانوية، وهي ليست أي ملعقة، فهي تغترف من وعاء العسل ما تغترفه، ولا تحتاج بعد ذلك للغسيل المتكرّر المزعج الذي يضيق به كل من استخدم ملعقة عادية لاغتراف العسل، فبمجرد إمالة الملعقة الجديدة المحاكية لسطح ورقة اللوتس، تتساقط عنها قطرات ما يعلق بها من عسل، فتصير نظيفة وجافة فيما لايزيد عن ثوان قليلة!

شجّع نجاح ابتكار «ملعقة العسل» الدكتور بارتلوتا على تسجيل براءة اختراع عام 1997 تحت اسم تجاري يحفظ حقوق ملكيته الفكرية هو «تأثير اللوتس» Lotus-Effect®، وسرعان ما تلقفت الصناعات الألمانية هذا الاختراع فأنجزت دهانات لا تلتصق بها الأوساخ، ومنذ التسعينيات التي تم فيها تسجيل براءة اكتشاف «تأثير اللوتس»، والاختراعات لمواد عصيّة على التوسيخ تنهمر على الأسواق العالمية، ثيابٌ عولِج نسيجها القطني بلمسة نانوية فلا تحتاج في تنظيفها لمساحيق الغسيل، وأقماع للزيت والدهانات والخرسانة ذات سطوح نانوية التخشين لا يلصق بها ما تمرّره. قفازات عمل لا تبتل، وخيام تطرد عنها دافق المطر وتراب الريح، وأحذية تخوض في الوحل فلا تتلوث، ومفارش مائدة لا تعبأ بانسكاب الحساء ولا قطْر الدهون عليها.

ظاهرة مدهشة كان هناك من التقط المجاز في ثناياها، فطبّق مفهوم «تأثير اللوتس» في العلاج النفسي الذاتي، بأن يدع الإنسان أوشاب الحياة المحبطة تتدحرج على سطح وعيه دون أن تغوص غائرةً في اللّاوعي، نوع من التطهير الذاتي المستحدث Neo-Catharsis يمكن تحقيقه بوسائل متاحة، كالاسترخاء والتأمل الإيجابي، أو الالتقاء بأصدقاء العمر وتبادل البوح معهم، أو إزاحة هذه الأوشاب بقناعة أنها لاتستحق الكثير ولا القليل، فهي تنزاح بمجرد الانخراط في نشاط نفسي أو عملي إيجابي، كالتزاور والتواد، أو الترحال في عوالم خلابة أو سماع ألحان محببة. هذه كلها مياه ندى أو مطر نفسي يزيل عن النفس أكدارها أولاً بأول، فلا يعلق بالنفس ما يكئب أو يكرب.

«تأثير اللوتس» قدّمه عالم النبات الألماني فيلهلم بارتلوتا اقتراحاً تخرج من جعبته مواد بالغة الإدهاش لا تتوسخ، وإلهاماً في علاج نفسي للتخلص من الإحباطات والأكدار، وثمة من يطرح على العقول في دنيا يجتاحها التعصب والانسياق الأعمى لتبعية دعاة التعصب: اختاروا، إما أن تكونوا ورقة نشاف تتشرب باستسلام ما يرشح من صفحة أخرى كتبها ساديّ متعطّش للتحكم في الناس وامتلاك عقولهم، أو ورقة «كلينكس» تتدنى لمسح قذارات الطغاة، أو ورقة لوتس تنظف نفسها بنفسها بإعمال العقل النقدي والتأمل والمراجعة، ورفض مبادل الانسياق وراء ساديّين كُثْر، هم سدنة كل ألوان الاستبداد البشري؟







الهدف الرئيسي للاقتصاد بالصورة التي يعمل بها الآن هو أن ينمو، وكلما نما ازداد السياسيون سعادة وسروراً. ولكنه اقتصاد يدمِّر ذاته، فالمؤشرات الاقتصادية لنصف القرن الماضي تبيّن تقدماً ملحوظاً، حيث توسّع الاقتصاد سبعة أضعاف فيما بين عامي 1950، 2000، وكان نموّ التجارة الدولية أسرع.

د. أحمد مصطفى العتيق

الاقتصاد الأخضر

من أجل البشر والكون

لكن المؤشرات البيئية متجهة في الاتجاه الخطأ: فالسياسات الاقتصادية التي حققت نمواً كبيراً في اقتصاد العالم هي نفسها التي تدمِّر نظمها الداعمة. فسوء الإدارة يدمر الغابات والمراعي ومصايد الأسماك وأراضي الحاصلات الزراعية، وهي النظم البيئية الأربعة التي تُقدِّم لنا الغذاء وكل المواد الخام أيضاً باستثناء المعادن. وعلى الرغم من أن العديد منا يعيش في مجتمع حضري عالي التكنولوجيا، فإننا نعتمد على النظم الطبيعية لكوكب الأرض كما كان أجدادنا الذين كانوا يعيشون على الصيد وجمع الثمار. وللتعبير عن النظم البيئية بعبارات اقتصادية، فإن النظام الطبيعي مثل مصايد الأسماك يعمل كأنه هبة. فالدخل من فائدة الهبة سيستمر إلى الأبد مادامت الهبة قائمة، فإذا ما انخفضت الهبة، تناقص الدخل. وإذا انتهى الأمر باستنزاف الهبة، فإن الدخل من العائد سيختفي. وكذلك الحال مع النظم الطبيعية. فإذا تجاوزنا العائد المتواصل من مصيدة الأسماك، فإن مخزون الأسماك سيبدأ في الانكماش. وفي النهاية يستنزف المخزون وتنهار مصايد الأسماك، وتختفي التدفقات النقدية من هذه الهبة أيضاً.

وبدخولنا إلى القرن الحادي والعشرين، يدمِّر اقتصادنا ببطء نظمه الداعمة، فيستهلك هبته من رأس المال الطبيعي. وطلبات الاقتصاد المتنامي، في تركيبته الحالية، تفوق العائد المتواصل للنظم البيئية. وثلث أراضي المحاصيل في العالم على الأقل تفقد الطبقة السطحية من التربة بمعدل يضعف إمكانياتها الإنتاجية طويلة المدى. وخمسون بالمئة3 من المراعي في العالم تعاني من الرعي الجائر وتتدهور إلى صحراء. وقد انكمشت غابات العالم إلى حوالي النصف منذ فجر الزراعة ومازالت تنكمش. وثلثا مصايد الأسماك في المحيطات يتم فيها الصيد بكامل طاقتها أو يزيد، فالصيد الجائر هو القاعدة الآن وليس الاستثناء، والإسراف في ضخ المياه الجوفية شائع في المناطق الرئيسية لإنتاج الغذاء. ومن هنا تعاطف علماء الاقتصاد مع وجهة نظر الناشط البيئي الأميركي إدوارد آبي Edward Abbey التي تقول: «إن النمو من أجل النمو هو أيديولوجية الخلية السرطانية»، ففي الأيديولوجية الرأسمالية، لا يهم إن كان النمو الاقتصادي مدمراً ولا يزيد من الرفاهية الإنسانية، والمهم هو أن يحدث تداول أكبر للنقود في السوق العالمية، ويوجد تركيز مبالغ فيه على مستوى المعيشة الذي يقاس عادة من منظور مادي بحت، وتركيز غير كافٍ على جودة (أو نوعية) الحياة، وبالنسبة لهؤلاء العلماء المعنيون بالاقتصاد الأخضر، يمثل النمو المشكلة الرئيسية، ليس فقط لأنه عادة ما يتم شراؤه على

حساب الكوكب، بل أيضاً لأنه يقلل فعلياً جودة حياتنا، فقد تسببت أساليب الحياة في القرن الحادي والعشرين في انقراض أنواع إحيائية على نطاق هائل. ومن خلال التسبب في التغير المناخي فإن مستقبلنا أصبح مهدداً كواحد من الأنواع الإحيائية، وعلى حين يركز علم الاقتصاد التقليدي بصورة شبه كاملة على الكمية، يهتم علماء الاقتصاد الأخضر بجودة (أو نوعية) الحياة الإنسانية.ويقترح علماء الاقتصاد الأخضر الابتعاد عن التركيز على النمو الاقتصادي والاتجاه نحو اقتصاد الحالة الثابتة (او المستقرة) steady - state economy الذي هو الاتجاه الوحيد للاقتصاد الذي يمكن أن يكون مستداماً على المدى الطويل، ففي هذا الاقتصاد الأخضر يتم احترام الحدود الكوكبية، ولذلك تكون الأرض المورد الأكثر شحّاً وندرة، ويؤدي بنا ذلك إلى استنتاج أننا ينبغي أن نستخدمها بصورة حكيمة قدر الإمكان وتعظيم إنتاجيتها، مع الحد في الوقت نفسه من استخدامنا لها، ولذلك ينبغي أن نركز على الجودة بدرجة أكبر وعلى الكمية بدرجة أقل. ولكي نحقق هذه الحالة الثابتة أو المستقرة، نحن بحاجة إلى إيلاء اهتمام بعدد الأفراد المشتركين في موارد الأرض ومستوى استهلاكهم معاً، كما ينبغي أن نعي أيضاً قدرة الكوكب على تجديد نفسه - التي هي موردنا الأساسي الوحيد - بحيث لا يتم استهلاك الموارد غير المتجددة بمعدل أسرع من تطوير بدائل متجددة، ويجب تقييد إنتاجنا من النفايات (ويشمل التلو ث) بمستوى لا يتجاوز طاقة حمل الكوكب.

إن المفكرين الخضر يدركون جيداً حدود النمو بالإضافة إلى توجيه اهتمام خاص للطريقة التي يتم بها توزيع الموارد القائمة، ولهذا السبب يعادل الاهتمام بالعدالة في الأهمية الاهتمام بكوكب الأرض بالنسبة لعلم الاقتصاد الأخضر، كذلك يولي الاقتصاد الأخضر أهمية خاصة بظاهرة الفقر سواء في اقتصادات الغرب الأغنى أو في سياق الجنوب.

لكن الأمر يزداد تعقيداً بسبب أن أسلوب الحياة الأخضر مكلف أكثر بكثير من أسلوب الحياة التقليدي نظراً لما يشمله من منتجات طبيعية وطعام عضوي، ولذلك ذهب بعض علماء الاقتصاد الأخضر إلى أن أطلقوا عليه «أيكولوجيا الجيب العميق» لأنه الوحيد المتاح لمن يمكّنهم دخلهم من تمويل هذا الاختيار، فبوسع أولئك الذين يملكون أرصدة بنكية أكبر أن يعزلوا أنفسهم أيضاً عن تأثيرات التلو ث أو الإجهاد البيئي بوجه عام. حيث إن الظروف البيئية الأسوأ توجد في أفقر البلدان أو أفقر المناطق داخل البلدان.





جمال الشرقاوي

رائد البحث العلمي يؤسِّس للمساواة

استعرضنا في المقالات السابقة ملامح فكر رفاعة الطهطاوي وآرائه في القضايا الأساسية، وكيف عالجها جميعها بعقل منفتح، يهدف بوضوح وإصرار إلى إصلاح ونهوض مجتمعه الشرقي/العربي من عصور التخلف والظلام، إلى التمدن والتحضر للّحاق بركب التقدم الذي ساد مجتمعات الغرب، منفتحاً على الثقافة الأوروبية، مؤمناً بالتأثير المتبادل للثقافات.

لكن كيف كان منهجه، وهو يعالج قضاياه؟.. لقد كان الرجل موهوباً للعلم والتعليم. ومن هنا فهو لم يكف يوماً عن أن يقف، أو يجلس، لشرح ما يريد لتلاميذه. من صحن الأزهر إلى كل الأماكن التي قام فيها بالتعليم قبل سفره إلى فرنسا، ثم بعد عودته، خاصة في مدرسة الألسن.

كان يربط الفكر بالعمل، وبالاعتناء بتوصيله إلى عقول الآخرين، لكن بفكر رفاعة الطهطاوي. كان حريصاً على تسجيل فكره في كتابات، وما أكثر وأعظم ما كتب من كتب ومقالات! وما أكثر تنوعّها.

ويستوقف من يدقق في سلوكه مع إبداعات عقله من كتابات، كيف عرف واستوعب ونفّذ منهج «البحث العلمي» في أعلى وأدق مستوياته، كاشفاً عن عقل ديالكتيكي، يربط بين الأمور، ويستخرج من مجال يدرسه أو يبحثه، كل ما يغنيه أو يفيد مجالات أخرى، ويقدم دراسات جديدة في هذه المجالات.. بإحاطة مثيرة للدهشة. ورغم أن ذلك المنهج- البحث العلمي- ساد جميع مؤلفاته، إلا أننا سنكتفي بعدد من الأمثلة:

المرأة والولاية

لقد خاض الطهطاوي معركة المساواة بين المرأة والرجل في مواجهة فكر منغلق، ومجتمع لا يرى المرأة إلا وعاء للنسل ولتربية الأولاد، وتدبير شئون البيت. أما غير ذلك، فلا شأن للمرأة به. وقد نجح - بمساعدة رغبة الخديوي إسماعيل – في تحقيق قدر من المساواة بين الجنسين في التعليم، ونجح جزئياً في حق العمل.

أما تولّي المناصب العليا، فقد خاض بشأنها معركة فكرية فقط، فلم تكن تلك قضية مطروحة اجتماعياً في بلادنا عندئذ، كما يقول الدكتور محمد عمارة.

لكن كيف كانت معالجة رفاعة للقضية؟ لقد استخدم كل ما هو منطقي في تغليب إمكانيات المرأة، إلى امتياز بعضهن على الرجال.. ثم في آخر المطاف، لجأ إلى الواقع الفعلي. كتب في «المرشد الأمين» (الأعمال الكاملة، د. عمارة، ج 2، ص 475): «قال بعض أهل السياسة: إن التعليل بالضعف عن القيام بأعباء الملك أمر غبي، فقد عهد في النساء بعض ملكات أحسنَّ السياسة والرئاسة على ممالكهن، واكتسبن قصب السبق في ميادين الفخار.» وذكر أسماء مَنْ تملّكن من النساء، وقمن بأعباء الملك.

ويواصل، فيذكر أسماءهن، وممالكهن: «بلقيس» في اليمن، «سمرة» في نينوى وبابل، «الزباء في الجزيرة»، و«زرقاء اليمامة» في اليمن، ومن العصر الفرعوني: «أمنسه»، ويقال لها «هاتاز»، وكان ملْكها قبل الهجرة بألفين وثلاثمئة وتسع وسبعين سنة. وكانت مدّتها مشتملة على الفخار، حيث شيدت المباني بمصر، وغزت بلاد العرب. ومنهن الملكة «طماهوموت» بنت الملك «هوروسن»، وأخت رمسيس الأول، كان ملكها قبل الهجرة بنحو ألفين ومائتي سنة وخمسين. ومنهن الملكة «طوسير»، والظاهر أنها التي يقال لها «دلوكه» العجوز، حكمت قبل الهجرة بنحو ألفي سنة.

وفي زمن البطالمة في حكم مصر، يذكر «كليوباترا». و«زنوبيا» في الشام، و«شجرة الدر» في مصر.

ثم ينتقل إلى ملكات حكمن بلدان أوروبا، فيذكر «بلتشه» في فرنسا، و«إليزابيث» في إنجلترا، «ماريه» في أقوسيا، و«كاترينه» في الروسيا، و«ماريه تريز» في النمسا، و«خريسيانه» في أسوج. فهل يكتفي الباحث المدقق بذكر الـ الست عشرة ملكة في الشرق والغرب؟

لا. وإنما واصل الطهطاوي، فاستعرض بإيجاز وافٍ،

قصة كل منهن: فضلاً عن أماكن توليّهن الملك، وظروف التولي، شخصية كل واحدة وصفاتها، من الجمال، إلى عناصر القوة والضعف، إلى الصراع الذي خاضته، وحروبها، وانتصاراتها أو هزائمها، مدى رضا شعبها عن حكمها، بداية حكمها ونهايته. وهل انتهى بموت طبيعي، أو بالقتل، أو الانتحار. أي القصة الكاملة لحياتها وملكها. وكان الطهطاوي يريد أن يرد على الفكر السائد في بلاده عندئذ، ولا يزال موجوداً الآن، حيث يرى الذين اعتبروا أنفسهم المسلمين الوحيدين، من «إخوان» إلى سلفيين، أن ولاية المرأة، دونها خرط القتاد، وخرق للشريعة، وهم مستعدون لبذل الدم والروح حتى يمنعوا مجرد ذكره، أو إغفال عدم رفضه.

فقد كان استعراض الشيخ الجليل، الحسيب النسيب، رفاعة الطهطاوي، لسيرة النساء الحاكمات، تحبيناً عقلانياً لنجاح النساء الحاكمات، تماماً مثل الرجال الحكّام. وإن استعرض الرأي المخالف لذلك، وترك الأمر كله للزمن.

الترجمة...وتبعاتها

عاش رفاعة الطهطاوي في باريس خمس سنوات، تعلّم الفرنسية، وترجم خلالها الكثير من المواد الهامة المختلفة. وأنشأ مدرسة الألسن، وقلم الترجمة. وخلال حياته، ترجم هو وتلاميذه ما يزيد على ألف كتاب كان لها أبلغ الأثر في صياغة عقول طليعة ثقافية، تقود النهضة التي عمل رفاعة طوال حياته على إحيائها. فهل قنع بذلك؟.. أبداً..

ففي دراسته المتممة للفرنسية، مع دراسته السابقة، المتعمقة أيضاً للعربية طبعاً، أدرك أن الفرنسية أبسط من العربية، وأكثر مباشرة في حمل المعاني والتعبير عن العلوم الحديثة. فخلص من ذلك إلى أن يستفيد من ذلك في صياغة ما يترجمه بأسلوب بسيط سلس، غير مثقل بالأسلوب السائد، المثقل بالسجع والمحسنات البديعية، وإن كان قد ظل متمسكاً بالأسلوب التقليدي في بعض مؤلفاته. فكان أول من «أطلق سراح النثر»، كما وصفه الدكتور أنور لوقا، بالكتابة بالأسلوب الحديث.

أمرٌ آخر استنتجه هذا الباحث العلمي العظيم. لقد ترجم الكثير من العلوم الجديدة، ذات الأسماء والأغراض الغريبة على العربية، فماذا فعل؟.. لقد ألف كتاباً يعرِّف به قراء العربية بما لا يعرفونه، ويجب أن يعرفوه عن الآخرين، عنوانه «قلائد المغافر في غريب عوائد الأوائل والأواخر»، وصفه الدكتور لوقا بأنه كتاب موسوعي. وقدَّم له بمعجم في مئة صفحة لشرح المصطلحات الجديدة، قدَّم له الطهطاوي قائلاً: «ولما كانت هذه الألفاظ في الأغلب أعجمية، فلم ترتّب حتى الآن في كتب اللغة العربية، وكان يتوقف فهم هذا الكتاب عليها، عرَّبنا بأسهل ما يمكن التلفظ به فيها على وجه التقريب، حتى أنه يمكن أن تصير على مدى الأيام دخيلة في لغتنا كغيرها من الألفاظ المعَرَّبة عن الفارسية واليونانية.

ولو وضع المترجمون نظير ذلك في كل كتاب ترجم لانتهى الأمر بالتقاط سائر الألفاظ المستحدثة التي ليس لها مرادف أو مقابل في لغة العرب أو الترك.. فإن هذا مما يفيد التسهيل على الطلاب، وبه تحصل الإعانة على فهم كل علم أو كتاب.».

وهكذا كان رفاعة الطهطاوي واضع أول قاموس في تاريخ العربية. فهل اكتفى بذلك من استنتاجات الترجمة؟.. أبداً. فهذا الباحث العلمي الأمين، لا يرضى إلا بكل الفوائد.. إنه يسعى دائماً للكمال. ورغم أنه، في المقارنة بين العربية والفرنسية، بعث إلى علماء الأزهر ودار العلوم يدعوهم لتبسيط العربية وسهولة تعليمها وتعلُّمها، فإنه حمل نفسه بمهمة تحقيق ما يطلبه، فألف «التحفة المكتبية في تقريب اللغة العربية» لتحقيق غرضه. وهو ليس كتاباً موجزاً يستهدف جانباً من جوانب الموضوع، وإنما هو عمل بحثي موسوعي في اللغة، بكل جوانبها.

معركة بين فيليكس فارس وميخائيل نعيمة

جبران الأسطورة أم الإنسان ؟

شعبان يوسف

عندما رحل الشاعر والكاتب والفنان جبران خليل جبران، انخلعت له قلوب وأقلام في شتى بلاد الشرق العربي، ورثاه أعلام من الشعراء والناثرين، وأقيمت التآبين الكثيرة المجللة بحزن فائق، لما قدمه هذا الفنان للشرق العربي، وأبان عنصره وقيمته ومحتواه عند الغرب الأميركي على وجه الخصوص، وأثبت أن الثقافة العربية من خلاله ليست ثقافة أطلال ودوارس وحروب، ولكنها ثقافة سلام وحب وحضارة، وكان الراثون يرددون مقولته: «أنا مسيحي ولي الفخر بذلك، ولكنني أهوى النبي العربي وأحب الإسلام وأخشى زواله، إنني أسكن المسيح شطراً من حشاشتي ومحمداً الشطر الآخر، أنا شرقي ولي الفخر بذلك، ومهما أقصتني الأيام عن بلادي، أظل شرقي الأخلاق، سوري الأميال، لبناني العواطف.»، هكذا كان يغني جبران، وهكذا كان يردد معه وخلفه محبوه وعارفو فضله على الثقافة العربية.

ولم تكن كتاباته الفكرية والشعرية والقصصية، إلا حالة تأمّل ممتدة وعميقة على مدى حياته القصيرة جداً بحكم وجوده الجسدي والملموس، ولكن هذه الحياة طويلة بحكم أثرها الخالد في البشرية التي مازالت تعيش حتى الآن بين معاني أفكاره وإنسانيتها العالية حيث إن أفكاره تتجاوز الأسوار التي تصنعها الدول والحكومات، ورغم أنه رحل منذ زمن مبكر في حياته إلى البلاد الأميركية، إلا أنه كان يغني لبلاده دوماً، وفي ذلك كان يقول: «في تلك البلاد الممتدة من قلب الهند إلى جزائر الغرب، المنبسطة من الخليج الفارسي إلى جبال القوقاز، في تلك البلاد التي أنبتت الملوك والأنبياء والأبطال والشعراء، في تلك البلاد المقدسة، تتراكض روحي شرقاً وغرباً وتتسارع يمنة وشمالاً، مرددة أغاني المجد القديم محدقة بالأفق لترى طلائع المجد.». لذلك كان جبران مناخاً وطقساً وحالاً يحيط بقرائه ومحبيه وحافظي مآثره، وعندما رحل في العاشر من إبريل/نيسان عام 1931 كان رحيله صدمة كبرى للناس، وتعاملوا معه كأسطورة خالدة، وهكذا كتب الذين رثوه ونعوه وأقاموا له التآبين الكثيرة.

هذه الأسطرة لم تعجب أقرب الناس إليه، وأكثرهم حباً له وتداخلاً معه وأشدهم معرفة بحياته، وهو الشاعر والناثر والأديب والشريك في الرابطة القلمية ميخائيل نعيمة، والذي تردد في الكتابة باستفاضة عن رفيقه، واحتار بين ضميره الذي يريد أن يتحدث عن رفيقه الإنسان الأرضي، والذي هو بشر مثلنا، ويريد أن يخلصه من الهالة الأسطورية التي أنشأها تعاطف وانجذاب الناس له، وبين إغضاب هؤلاء الذين عشقوه بضراوة، ولكنه في النهاية حسم اختيار ضميره، وكتب كتابه الذي أحدث دوياً آنذاك، واعتبره كثيرون بوضوح أنه خائن للأمانة، وخائن للصداقة، وتساءلوا: «إذا كان نعيمة يعرف كل هذه الأخبار والمعلومات عن جبران، فلماذا ادخرها لما بعد رحيله، ولم يقلها في حياته؟»، وتفجرت قضية «هل الانحياز للضمير هو الفيصل في هذه القضية، دون الأخذ بصدمة الناس؟»، وتصدت أقلام للكتاب الذي صدر بعد رحيل جبران بخمس سنوات، أي عام 1936، وعاش نعيمة بعد ذلك أكثر من خمسين عاماً يتلظى نار منتقديه، إذ كان رحيله منذ ربع قرن تماماً في 22 فبراير/شباط 1988، وكان أشد مهاجميه الكاتب والأديب والمترجم «فيليكس


جبران خليل جبران

فارس»، وهو صديق حميم للاثنين، وقريب منهما جداً، فشَمَّر عن ساعده وراح يكشف عن غضبه المعلن تجاه ماكتبه نعيمة، واعتبره نقيصة كبرى له، وعاب عليه هذا الأسلوب الملتوي في الكتابة، إذ آثر نعيمة في كتابه استعارة لسان جبران منذ الطفولة، فأنطقه مالا يصح، يقول فارس: «لعل الصديق نعيمة وهو يريد تخليد صورة حية كاملة لجبران، تخير هذه الطريقة مأخوذاً بأسلوب كبار الروائيين فأتانا بالكثير مما أتى به فيكتور هوكو في فصل عاصفة في جمجمة من كتاب البائسين، غير أن المؤلف فاته أن جان فالجان إنما هو خليقة واضع الرواية، فكان له أن يبدع ضميره كما أبدع شخصه، في حين أن جبران خليقة الله، وليس لأحد أن يتصرف بضميره ويضع في سرائره الروح التي يختارها له.».

ولأن نعيمة أراد أن يعري شخصية جبران كاملة منذ الصغر، راح يتقمص حياته كاملة، ويتحدث عن مواقف لصديقه منذ الطفولة الباكرة، عندما بلغ جبران سن الرابعة في بلدته «بشرّي» في لبنان، وهنا ماخالفه البعض، واعتبروا أن جبران هو الذي كتب حياته بنفسه كاملة متناسقة، ولذلك جاءت كفصل رائع في سفرِ الإنسانية الحائرة الباكية، وهنا يكتب فيليكس فارس، مترجم «هكذا تحدث زرادشت لنيتشة»: «من العبث أن نفتش في حياة أبطال الفكر عن منشأعبقرياهم وعما نظن أنه كان الباعث على ظهورها ملقياً عليها تعديلاً خاصاً من طبيعته، من درس بإمعان حياة أفذاذ الدنيا إنما يقف مندهشاً من التناقض الذي يتجلى غالباً بين بيئاتهم وبين نتاج أفكارهم، فكم من باكٍ يضحكك، وكم من ضاحك يبكيك، كم من شاعر تشع قصائده بالأنوار وقد ألهمها وهو في غياهب السجون، وكم كاتب سكن القصور وجرَّ برود العز يربط على قلبك بإنشائه فيزج بك في سراديب البؤس، وينيقك من خياله أمرّ ما يتجرع الأشقياء في الحياة، ما كان من نعيمة إذاً ليقصد باستعراض مايقول إنه عن حياة جبران أن يحلل مناهب هذا العبقري أو أن يأتينا بتفسيرٍ لتآليفه ورسومه، ومن قرأ كتاب نعيمة لايجد فيه ما يزيد علماً بشخصية جبران الروحية والادبية التي تتجلى بوضوح في آثاره، فما هذا الكتاب إلا قصة لحياة جبران المادية، أو بتعبير أو في رسوم لجانبي الطريق التي قطعها جبران من سريره إلى قبره، ومثل هذه القصة لها شأنها في نظر أصدقاء الفقيد بل في نظر الأنسال الآتية التي تصل آثاره، ولو أن نعيمة وقف عند حد تصوير هذه المشاهد دون أن يحاول إدغام أكثر خطوطها في الخطوط الروحية والأدبية التي رسم جبران نفسه من إشراقها وقتامها، إذاً لكان آمن العثار في تحفته الأدبية التي تعد بحق من روائع الإنشاء العربي في هذا العصر، ولكن نعيمة أراد أن يستعير من جبران الرجل مايكمل به جبران المفكر، فلم يوفق إلى قصده، وليس لأحد أن يبلغ مثل هذا القصد في درس نفسه، فكيف به وهو يرسل مجسه إلى أقصى سريرة غيره؟»".

«قال نعيمة في مقدمته إنه أراد أن يصور من جبران صراعه المستتب مع نفسه لينقيها من كل شائبة ويجعلها جميلة كالجمال الذي لمحه بخياله وبثّه بسخاء في رسومه وسطوره.».

ولا تخلو مطولة فيليكس من ظاهر المديح لنعيمة، ولكنه يبطن الغضب والهجوم فيبدي إعجابه الوقتي بالكتاب ثم يستطرد: «ولكني، كلما صدمني من هذه الصفحات كلام يعزوه المؤلف إلى جبران في مخاطبته الناس أو مناجاته ضميره، كنت أشعر بثورة في نفسي فأمد أناملي لأقبض على السطور والحروف أقتلعها كأنها أعشاب غريبة ألقت بنورها الرياح الهوجاء في هذه الحقول الزاهية بالأزهار الأصيلة فيها.». وظل فيليكس فارس يروح مادحاً ويجيء قادحاً في عريضة دفاع متينة ببلاغتها وأسانيها ومحبتها عن كاتب وشاعر وفنان وإنسان غني للإنسانية جمعاء دون اعتبارات للون ولا لعنصر ولا لدين، ومازالت الإنسانية تردد هذه الأغاني التي أصبحت مساحة ممتدة في الزمان والمكان، وستظل ترددها طالما هناك من ينشدون السلام على الأرض.

ميخائيل نعيمة

فيليكس فارس



طالب الرفاعي

حوار حضارات تحت التهديد بالسلاح!

كان الوقت عصراً، من يوم الأربعاء الموافق 24 من شهر إبريل الفائت، حين وجدت بين المنتظرين في مطار مدينة «إنشون» الكورية الجنوبية، شاباً باسماً يقف حاملاً لافتة مكتوباً عليها اسمي باللغة الإنجليزية، وشعار ملتقى أدباء آسيا وإفريقيا وأميركا اللاتينية- (4th Incheon Asia-Africa Latin America Literature 4Forum-AA-LA)

بأدب جمّ أجلسني على مقاعد الانتظار وأفهمني بأنه ينتظر وصول ضيف آخر للملتقى، وما هي إلا دقائق حتى رأيت الصديقة القاصة والروائية المصرية سلوى بكر مقبلة، وكان أن شاركتني بحكاياها الطازجة عما يجري في مصر العزيزة رحلة الوصول إلى فندق الملتقى.

سبق وصولنا إلى كوريا الجنوبية تهديدات كوريا الشمالية التي كانت تملأ نشرات الأخبار في الفضائيات التليفزيونية، مما خلق شيئاً من التردد في نفسي، لذا حاولت النظر من نافذة السيارة «الهونداي» علّني أشاهد أي إشارة تدل على تأهُب أو استعداد البلد للدخول في حالة حرب، لكن شوارع مدينة «إنشون»، كانت غاية في النظافة، وكذلك احترام قواعد المرور، وبشاشة وجوه العابرين للطريق. وما إن وصلنا إلى الفندق حتى قابلنا مسؤول الملتقى الدكتور «جو يونغ - Jae Yong»، بابتسامته العريضة وترحيبه الحار.

انعقدت جلسات الملتقى تحت عنوان أساسي هو «العولمة من خلال حوار الحضارات» وقد حضر الملتقى ثمانية أدباء من آسيا، وأربعة من إفريقيا، وثلاثة من أميركا اللاتينية، وتسعة أدباء من كوريا، بالإضافة إلى عدد كبير من الصحافيين والإعلاميين الكوريين. وأول ما أثير في جلسة الافتتاح هو تأكيد مدير الملتقى بأن الحياة في مدينة إنشون وفي «سيؤل» وجميع مدن كوريا الجنوبية هي حياة طبيعية، وأن تهديدات الجارة كوريا الشمالية لا تزيد عن زوبعة في فنجان، وأنهم تعوّدوا على ذلك.

تعرّض الملتقى للعديد من القضايا الأدبية التي تشغل بال الأديب أينما كان، في عالم بات بحق قرية كونية صغيرة. ومما أثاره الروائي الهندي «ماكاراند بارانجاب-Makarand-Paranjape»، أنه، وسط جمع الحضور والمستمعين خاصة من طلبة الجامعة والدراسات العليا، فإنه لا يرى فرقاً كبيراً بين طبيعة الأسئلة المثارة، مما يؤكد على أن العولمة الثقافية استطاعت أن تكون زاداً بشرياً لعموم البشر متخطية كل الحدود، وأنها باتت تشكل وعياً جمعياً يلتف من حوله الإنسان دون النظر إلى بيئته ومكانه.

وركز الكاتب النيجري الأصل «كول أوموتوسو Kole-Omotoso» على أن العولمة إذ تتخطى الحدود الجغرافية فإنها في نهاية الأمر حاملة لمقاصد مرسلها، وبالتالي حريصة على التبشير بأفكاره ومراعية لمصالحه وأن بحثاً متأنياً سيظهر أن المصلحة الخاصة للدول العظمى تكمن وراء كل سياقات العولمة الثقافية المطروحة حالياً على الساحة العالمية. ولقد شاركته الرأي الكاتبة المصرية سلوى بكر، والتي استضافها الملتقى في حديث خاص عن كتبها وعلاقتها بالتاريخ، مثلما استضاف الملتقى الكاتب التونسي الحبيب السالمي في شهادة عن تجربته في الكتابة الروائية.

قدمت للمؤتمر بحثاً بعنوان «العولمة وحوار الحضارات» ركزت فيه على أن اعتقاد البعض بهجوم العولمة على المحلي لن يفتّ من عضد المحلي بل سيزيد من تجذُره، وأنه بات من الصعب الفصل بين تأثير العالمي في المحلي أينما كان، وفصل المحلي عن العالمي. كما ركّز صاحب مجلة «بينيبال» الكاتب صموئيل شمعون على ضرورة الانتباه لدور الترجمة الإبداعية المهم في جمع الشعوب حول مائدة الأدب المسالمة.

لقد بات، بالنسبة لي، حضور أي مؤتمر، وفي أي مكان، إنما هو وصل بالآخر: الكاتب، والمفكر، والإنسان، وأن هذا الوصل وهذه الصداقات الجديدة هي غاية ما يسعد القلب. وهي الوسيلة الأهم للتواصل مع أدباء أصدقاء باتوا ينتشرون حول العالم.

من إصدارات
إدارة البحوث والدراسات الثقافية











وزارة الثقافة والفنون والتراث

الدوحة - قطر

وليم فوكنر
صخب الهادىء

قشيش وأبوسعدة
عربيان في كان

تقسيم في تركيا
أورهان باموق

الموت في الحسكة
عارف حمزة

www.aldohamagazine.com

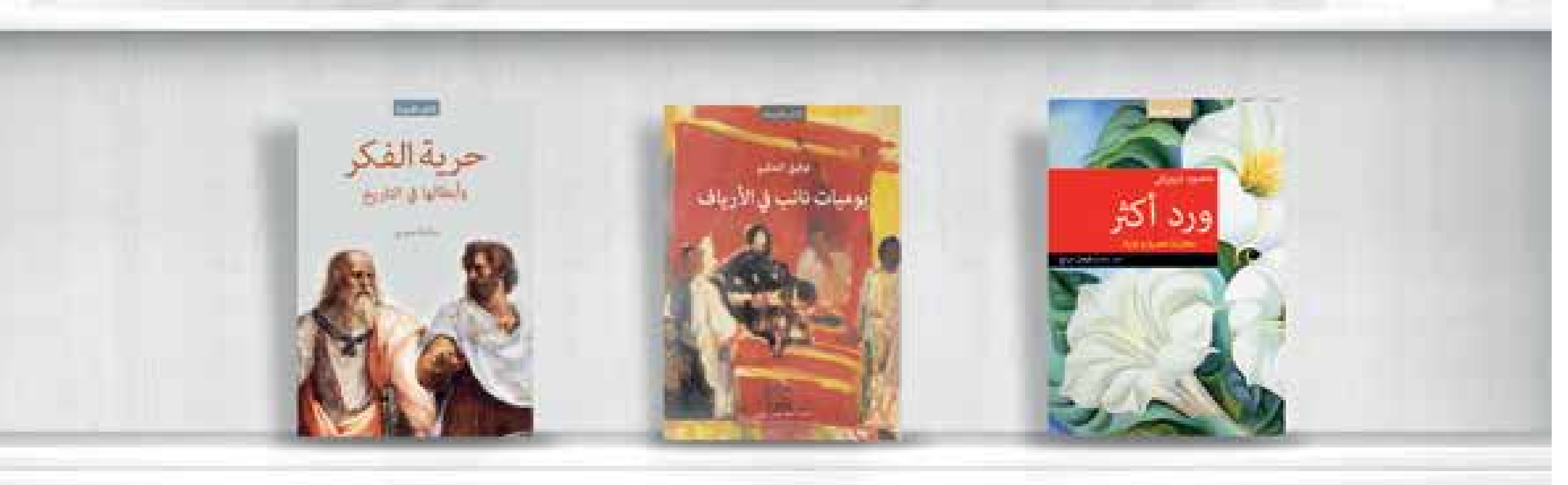
الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
العدد 69 - يوليو 2013

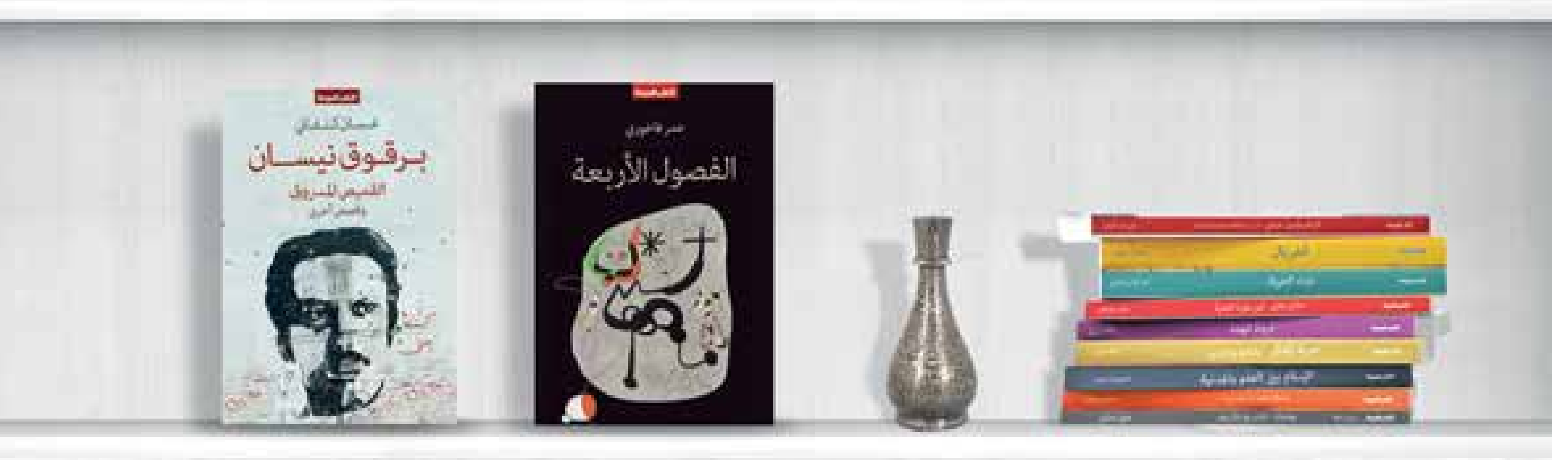
رمضان
وجوه شهر كريم

مع العدد مجاناً كتاب:
عبقريّة خالــد
عباس محمود العقاد

صدر في سلسلة كتاب الدوحة







يمكنكم تصفح النسخة الإلكترونية من كافة إصدارات السلسلة
على موقع مجلة الدوحة الإلكتروني www.aldohamagazine.com



وزارة الثقافة والفنون والتراث
الدوحة - قطر

تزكية النفوس

مـع اقتـراب كل مناسـبة دينيـة يجدهـا الإنسـان فرصـة ليـزداد إيمانـاً، ويصفـو نفساً فـي ظل مـا يحيـط بهذه المناسـبة من أجـواء إيمانيـة تهفو إليهـا كل نفس تبتغـي الخيـر وتنشـد السـعادة لهـا ولغيرهـا مـن بنـي البشـر .
ومـا دام الإنسـان يعيـش مـع غيـره ويتعامـل معهـم فنفسـه معرضـة لكثيـر مـن الفتـن والمغريـات والوقـوع فـي الخطايـا والذنـوب ، وهـو فـي حاجـة دائمـة إلـى مراقبـة هـذه النفـس وتطهيرهـا مـن أدرانهـا وزيـادة مـا فيهـا مـن محاسـن الطبـع ومكـارم الأخـلاق ، وقـد قيـل فـي تفسـير قولـه تعالـى:

(قَدْ أَفْلَحَ مَن زَكَّاهَا.وَقَدْ خَابَ مَن دَسَّاهَا) : أفلـح مـن زكّـى نفسـه بطاعـة الله وصالـح الأعمـال ، وخـاب مـن دس نفسـه فـي المعاصـي .
و قوام التزكية أمران : تخلية،وتحلية .
تخلية للنفس عن كل الذنوب والسيئات، والمعاصي ، والقبائح والمسترذلات.
وتحليـة لهـا بالمكرمـات، و الأخـلاق والعـادات الحسـنة حتـى تبلـغ بهـا درجـة النفـس المطمئنـة كمـا أشـار الغزالـي إلـى ذلـك بقولـه: «جوهـر عمليـة التزكيـة : الارتقـاء بالنفـس درجـة درجـة ، مـن السـيئ إلـى الحسـن ثـم ترقيهـا فـي مراتـب الحسـن والصفـاء حتـى تبلـغ أعلـى المسـتويات الإنسـانية وأسـماها، فتتحـول مـن نفـس أمّـارة بالسـوء أو لوّامـة إلـى نفـس مطمئنـة راضيـة عـن ذاتهـا مرضيـة عنـد مولاهـا و ربهـا « . وقـد قيـل : التخليـة قبـل التحليـة .
وممـا يعيـن علـى تزكيـة النفـس عـدم تبرئتها،فقـد كان سـيدنا محمـد صلـى الله عليـه وسـلم يقتـص مـن نفسـه وهـو المعصـوم المسـدد بالوحـي .
والإنسـان العاقـل لا يتـرك لجـام نفسـه بـل يـداوم مراقبتهـا ، فمـا دامـت علـى الجـادة فـلا يضايقهـا بالتضييـق عليهـا ، وإذا وجدهـا مالـت ردّهـا بلطـف فـإن أبـت ردهـا بعنـف .
فأنـت أيهـا الإنسـان مخيـر فـي الوجهـة التـي ترتضيهـا لنفسـك، فـإذا سـرت وراءهـا وأطلقـت لهـا العنـان سـارت بـك إلـى أسـفل سـافلين، وإن توليـت قيادتهـا وطمحـت بهـا إلـى المراتـب العاليـة انقـادت لـك ، فهـي كالطفـل تمامـاً كمـا يقـول البوصيـري:

والنفس كالطفل إن تهمله شب على ** حب الرضاع وإن تفطمه ينفطم

والنفـس بحسـب صفتهـا ثلاثـة أنـواع : مطمئنـة ولوّامـة وأمـارة بالسـوء . فغايـة المطمئنـة التسـليم لأمـر الله والرضـا بقضائـه والاطمئنـان بذكـره . وغايـة اللوامـة معاتبـة النفـس « تلـوم نفسـها علـى الشـر لـم فعلتـه ، وعلـى الخيـر لـم لا تسـتكثر منـه « . وغايـة الأمـارة بالسـوء الغوايـة والإضـلال .
فيا صاحب المطمئنة، طوبى لك .
و يا صاحب اللوامة، لا تقنط من رحمة الله
وأمـا أنـت يـا صاحـب الأمّـارة بالسـوء ،أَفَلَم يـأن لـك أن تكـفّ شـرَّك عـن نفسـك وعـن غيـرك .

رئيس التحرير

رئيس الهيئة الاستشارية
د. حمد بن عبد العزيز الكواري
وزير الثقافة والفنون والتراث

رئيس التحرير
د.علي أحمد الكبيسي

مدير التحرير
عزت القمحاوي

الإشراف الفني
سلمان المالك

سكرتير التحرير
نبيل خالد الآغا

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
تليفون : 44022295 (974+)
تليفون - فاكس : 44022690 (974+)
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:
34 ش طلعت حرب، الدور الخامس،
شقة 25 ميدان التحرير
تليفاكس: 5783770
البريد الإلكتروني:
aldoha.cairo@gmail.com



ثقافية شهرية



السنة السادسة - العدد التاسع والستون
رمضان 1434 - يوليو 2013

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث

الــدوحـــة - قـــطـــر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريـالاً
الدوائر الرسـمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليـج العربـي	300 ريال
باقـي الـدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75 يـورو
أمــــيــــركـــــا	100 دولار
كـــنـــدا واســتـــرالـــيـــا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي

تليفون : 44022338 (974+)

فاكس : 44022343 (974+)

البريد الإلكتروني:

al-marzouqi501@hotmail.com
doha.distribution@yahoo.com

ترسـل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفـيـة أو شـيك بالريـال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 0096777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة

الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأمريكية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

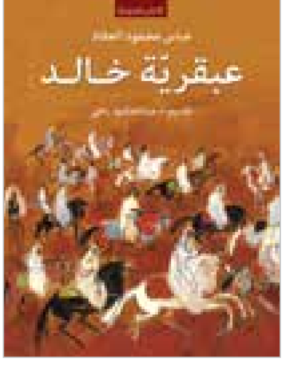
لوحة الغلاف:



عبدالله عامري الحسيني
إيران

مجاناً مع العدد:





عباس محمود العقاد
عبقرية خالد

متابعات 4

رقابة على مسلسلات رمضان .. إخوان وأخلاقيون وورثة
مصر .. عَلّي صوتَك بالغُنا!
الجزائر .. إعلام يتخبَّط
«ماليزيا الرحمة» تتسلَّم جائزةعيسى لخدمة الإنسانية
إسطنبول .. غضب «تقسيم» في حوار مع نديم غورسيل ومقال لأورهان باموق.
صعود الإسلامويين وأسباب الخوف منهم
هل سنموت الآن يا بابا؟؟(عارف حمزة)
بين جمعتين(نبيل سليمان)

ميديا 18

جامعة قطر تتحدّى غوغل
ضَلَّل التلاميذ
فيسبوك يستحدث هاشتاغ
إميلي نوتومب .. ذات قلم رشيق وكافرة!
«Prism» يهدد الحياة الشخصية للعرب
كيف بدت سورية حزينة
محمد الأصفر:لماذا لا نتسلح بغير السلاح؟
من «التحرير» إلى «تقسيم»
اليونان: الحكومة تغلق التليفزيون
حلمي سالم على فيسبوك
سبب للتعاسة





68



مقالات

أين خنزيري؟ (هدى بركات)	13
الأبواب في عصر التقنية (عبد السلام بنعبد العالي)	55
مخرجات معاهد الفنون (مرزوق بشير بن مرزوق)	67
بلادي بلادي بلادي(إيزابيلا كاميرا)	73
لا حياة لمن تنادي!(أمجد ناصر)	87
نقطة الجيم (عبدالوهاب الأنصاري)	91
كتابة الشخصية (أمير تاج السر)	131
الاسم والكنية واللقب (د.محمد عبدالمطلب)	148
غرقى ذلك الحنين (محمد المخزنجي)	152
أثر (تخليص الإبريز) المصري في الاستكشافات الباريسية التونسية(جمال الشرقاوي)	156
من أجلها أكتب (مكاوي سعيد)	160



- د. بومدين بوزيد
- عبده وازن
- عزت القمحاوي
- مجدي صبحي
- وحيد الطويلة
- عمر قدور
- سليم بوفنداسة
- رانيا مأمون
- منير مطاوع
- منذر بدر حلوم
- ناهد صلاح
- سامي كمال الدين

22

حوار 76

الروائي إبراهيم عبدالمجيد: إنسان هذا العالم منفيّ وضعيف (حوار محمد الفخراني)

أميلي نوثومب: الأوروبيون لديهم أفكار ساذجة عن العالم العربي

بروفيل 80

مؤذّن مسجد يكتب منكراته (سليمان فياض)

الخوف طمأنينة مثمرة (أنطونيوس نبيل)

ترجمات 82

قصص قصيرة جداً .. حياة تستحق أن تعاش (سارة عبدالحليم)

دان براون .. روائي في متاهة «جحيم» دانتي (موناليزا فريحة)

نصوص 106

حديقة «فلوبير» (محمود قرني)

موت شاعر (حسن نجمي)

خمس قصائد (جولان حاجي)

نبّاش القبور (وجدي الأهدل)

يا أيها المخبول (أميمة عزالدين)

ليلى (عائشة أحمد)

كتب 118

أصوات متقابلة بين الماضي والحاضر (د. محمد السيد إسماعيل)

بحثاً عن البيوت المفقودة (ديمة الشكر)

زَبَدُ الطّين وسَردُ المَسْكوت عنه (د. رامي أبو شهاب)

بين المقاوِم والجلّاد (عبد الله كرمون)

«1400» عام من الإسلام السياسي (فريد أبو سعدة)

هلْ حقّاً لم نقرأ القرآن بعْد؟ (عاطف محمد عبد المجيد)

ديوان علي عطا «تمارين لاصطياد فريسة»

الحريم الصوفي وتأنيث الدين: مشروع بديل

أليس التي عادت من بلاد العجائب لتدخل المرآة

مهرجان «كان 66» دورة التحولات

132

سينما 132

كان .. دورة التحولات

هاني أبو أسعد الإنسان بصموده هو إنسان مقاوم (حوار محسن العتيقي)

فيلم «حياة آدل» المتوّج بالسعفة الذهبية «2013» أزرق دافئ (سعيد خطيبي)

تشكيل 140

سيروان باران طفلٌ عابثٌ يُشوهُ الدُمى (أنيس الرافعي)

مارك شاغال .. ألوانه بين روسيا وباريس (غالية قباني)

موسيقى 144

ريم البنا .. بدائل ثورية فوق العادة (محسن العتيقي)

توفيق فروخ أسرار بنغمة شرقية (محمد غندور)

دوحة العشاق 149

الويلُ لمنْ ترفعُ صوتَها (نزار عابدين)

مسرح 150

«طقوس الإشارات والتحوُّلات» .. تنبأت بما يحدث في سورية (أوراس زيباوي)

علوم 152

نظرية الفوضى .. علم اللامتوقع (د.أحمد مصطفى العتيق)

صفحات مطوية 158

القاهرة تحتفل بذكرى الفتح الإسلامي للقسطنطينية (د.عمرو عبدالعزيز منير)



رقابة على مسلسلات رمضان

إخوان وأخلاقيون وورثة

القاهرة- محمد عبد الرحمن

تَعَوَّد المُشاهد على سماع أخبار تتعلق بدعاوى قضائية ضد أفلام سينمائية، فور نزولها دور العرض أو قبل ذلك بأيام، ولكن لأول مرة يحصل أن تحرَّك قضايا ضد مسلسلات رمضان قبل أسابيع من ثبوت رؤية الهلال. هكذا لم يجد الرقباء المنتشرون في كل مكان حرجاً من التصدي مبكراً لأعمال رمضانية قبل أسابيع من وصولها للجمهور، فالهجوم المبكر خير وسيلة للدفاع، أو هكذا يعتقدون. والجديد في القضية ليس فقط أن تحرّك الدعاوى مبكراً وقبل بثّ المشهد الأول، وإنما أن يقوم بتحريك الدعوى القضائية من يصنّف نفسه عاملاً في المجال نفسه، فمن قرّر التصدّي بالقانون لمسلسل «الداعية» للمخرج محمد جمال العدل ليس محامياً أو سياسياً أو رجل دين، بل مخرجاً ينتمي لجماعة الإخوان المسلمين هو عز الدين دويدار، الذي رأى أن المسلسل المزمع عرضه رمضان الحالي يشوّه صورة الجماعة، ويذكر أسماء كل من الرئيس محمد مرسي، والمرشد العام للجماعة محمد بديع، ونائبه خيرت الشاطر. طالب دويدار الثلاثة الكبار بتحريك إنذارات قانونية لمنع عرض الحلقات عبر قنوات فضائية، مشيراً إلى أن تمويل المسلسل يُقدّر بنحو 300 مليون جنيه- 45 مليون دولار تقريباً- دون أن يذكر مصدر المعلومة، بل زاد بأن المموِّل الرئيسي رجل الأعمال نجيب ساويرس، الأمر الذي دفع منتج العمل جمال العدل لتحريك دعوى سبّ وقذف ضد دويدار. «الرد على الهجوم يكون بالهجوم المماثل. هذا ما تعلمناه من الإخوان المسلمين» كما يقول العدل في اتصال هاتفي مع الدوحة: «سنواصل العمل في المسلسل، ولن تمنعنا قوة من عرضه والحكم في النهاية للجمهور» يضيف.

غير أن الرقابة على مسلسلات رمضان ليست إخوانية فقط. الناشط الحقوقي أحمد مهران شعر بالاستفزاز بسبب الإعلان الترويجي لمسلسل «مزاج الخير» للمخرج مجدي الهواري. ولم يهضم مشاهد الرقص وتدخين السجائر والشيشة على حدّ قوله، وعلاقات نسائية لا حصر لها. لم ينتظر مهران متابعة الحلقات وقدَّم بلاغاً للنائب العام المصري المستشار طلعت عبد الله يطالب فيه بمنع عرض المسلسل الذي يدفع المواطن المصري للابتعاد عن أداء الصلوات ويفسد الصيام، ضارباً المثل بالألفاظ البنيئة التي تخللها الإعلان التليفزيوني.

الدعاوى القضائية ضد مسلسلات رمضان ليست فقط لأسباب رقابية هذا العام، مسلسل «الزوجة الثانية» لخيري بشارة يواجه مشكلة تتكرر كثيراً بسبب عدم الاهتمام بحماية الملكية الفكرية. معلوم أن المسلسل هو إعادة لفيلم الزوجة الثانية الشهير للمخرج صلاح أبو سيف، لكن بعد معالجة مختلفة للسيناريست والشاعر ياسين الضو بمشاركة السيناريست أحمد صبحي، غير أن المعلومة المهملة كانت أن الفيلم الأصلي مأخوذ عن قصة للأديب أحمد رشدي صالح حوّلها للسينما سعد الدين وهبة ومحمد مصطفى سامي، إذاً المسلسل منقول عن فيلم منقول عن رواية. بالتالي لصاحب الرواية الحق الأصيل في الحصول على موافقة ورثته أدبياً ومادياً، وهو ما دفع الورثة للتحرُّك قانونياً والتأكيد على أنهم لم يمنحوا منتج المسلسل ممدوح شاهين أية موافقة تخصّ تحويل الرواية إلى مسلسل تليفزيوني، ما سبق ليس قائمة نهائية للمسلسلات التي واجهت أو قد تواجه انتقادات ودعاوى رقابية سواء في شكلها القانوني أو تلك التي يشنها البعض لتشويه أعمال يختلف معها ويراها موجهة ضد التيار الذي ينتمي إليه.

مسلسلات رمضانية أخرى تواجه مشكلات مماثلة، من بينها «دنيا آسيا» لمنى زكي كون بعض المشاهد تدور داخل ملهى ليلي، ومسلسل «نظرية الجوافة» لإلهام شاهين الذي يوجه انتقادات حادة لنظام الرئيس محمد مرسي كما ظهر في الإعلان الترويجي.



مصر

عَلّي صوتَك بالغُنا!

القاهرة: وحيد الطويلة

لا بد أن تيودراكس الموسيقي اليوناني العالمي، ومن أبدعوا باليه زوربا هم أسعد الناس بما حدث في مصر. حدث ما كانوا يحلمون به ولكن في مكان بعيد عن أوروبا، إذ انتقلت الرقصة الشهيرة، الشهر الماضي، من المسرح إلى شوارع منطقة الزمالك، وتحولت المنطقة كلها إلى مسرح كبير تناوبت عليه كل أشكال الفن من الغناء إلى التشكيل.

الحكاية بدأت حين صعد أحد شباب فرقة باليه الأوبرا إلى المسرح الذي تم إعداده ملاصقاً لبوابة وزارة الثقافة وصرّح: «سنردّ على من قال إن فن الباليه حرام وأنه عري فاضح. سنؤدي باليه زوربا هنا فوق هذا المسرح»، وطلب من الجمهور أن يجلسوا القرفصاء، ويوسعوا دائرة في الشارع، وما إن انطلقت موسيقى زوربا الشهيرة، حتى انطلقت التشكيلات الراقصة، وأصبح الشارع كله مسرحاً.

وقد كانت مجموعة محسوبة على التيار الحاكم في مصر قد طالبت، في وقت سابق، بضرورة إلغاء فن الباليه، واصفة إياه بفن العراة الذي ينشر «الرذيلة والفحش بين الناس». وطارت في الهواء عبارات تتحدث عن الأخلاق والالتزام، قابلها تصميم واضح بأن الحكاية مفهومة، وأنها ليست سوى محاولة لتغيير الهوِية المصرية والشخصية المصرية التي عبر عنها طه حسين ونجيب محفوظ وأم كلثوم وغيرهم، وتصاعدت هتافات تردد صداها بين النيل والأشجار وإسفلت الشوارع «الباليه الباليه، فن راقي مش كباريه».

المشهد الكبير بدأ حين توجّه الروائيان الكبيران بهاء طاهر وصنع الله إبراهيم على رأس مجموعة من المثقفين المصريين إلى وزارة الثقافة ثم اعتصموا فيها، واتسعت دائرة الاعتصام لتضمّ كل طوائف الإبداع في مصر، ثم انضم إليها ثوار وأناس عاديون، وتحولت ساحة وزارة الثقافة وشارع شجرة الدر بمقاطعة الزمالك إلى ساحة فنية يتشارك فيها الشعر، والغناء واللوحات الفنية، والرسومات الساخرة.



باليه في الشارع وكوكب الشرق في المقدمة

المجلس الأعلى للثقافة أدان الهجمة الشرسة التي تتعرض لها الثقافة ومحاولات طمس الهوية المصرية، وسبل الحفاظ على الثقافة في ظل التحديات التي تواجهها حالياً. وفي نفس الاتجاه يرى البعض أن هناك إصراراً على إعادة تشكيل العقل المصري، أي الثقافة والتعليم، والسيطرة عليهما، إذ تمّ خلال أسبوع واحد إلغاء مواد الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع من مناهج الثانوية العامة، وقد تقرر اعتبارها مواد اختيارية للطلاب. كما تقرر إلغاء مادة اللغة الفرنسية واعتبارها «مادة نشاط»، مثلها مثل مواد الزراعة والتدبير المنزلي. كذلك، تم إلغاء مواد الفنون (الموسيقى والرسم) من مناهج التعليم. المشكلة إذاً ليست مع شخص الوزير ولكن رفضاً لمحاولات تجريف الثقافة المصرية وسيطرة فصيل معين على منابع الثقافة المصرية، هذا ما أكّد عليه الشاعر الكبير عبدالرحمن الأبنودي في رسالته التي أعلن فيها تضامنه الكامل مع وقفة المثقفين التاريخية.

قبل الاعتصام كانت الجبهات مشتعلة، وصراع يدور في أماكن ثقافية عدة من مصر المحروسة. مهرجان الإسماعيلية للأفلام التسجيلية والقصيرة بدأ (4 حزيران/يونيو) بوقفة احتجاجية ضد وزير الثقافة الجديد. عشرات المثقفين والناشطين قدموا من القاهرة خصيصاً لهذه الوقفة إلى جانب مثقّفي منطقة القناة، وغاب الوزير والرسميون عن الحضور.

بالمقابل، هناك من لا يشعر بأي خوف أو قلق على مستقبل الثقافة في مصر، ويرى أن هذه الموجه المضادة للثقافة لن تستمر لإيمانه بتاريخ وحضارة الشعب المصري وطبيعته المعتدلة الوسطية التي تستوعب الآخر. فالشارع الذي يضمّ في النهار الهتافات والوافدين الذين قدموا ليعلنوا تضامنهم مع المطالب، يتّسع في المساء، بوصول الفرق المستقلة تغني وتهتف، تحت شعار «علّي صوتَك بالغُنا» دفاعاً عن الفن.

الجزائر .. إعلام يتخبَّط

الجزائر: نوّارة لحرش

طيلة شهر ونصف الشهر(من بداية مايو إلى غاية منتصف الشهر الماضي)، عاشت الجزائر على وقع حالة من التخبُّط الإعلامي وفوضى في الأخبار، وتضارب الأنباء والإشاعات حول مرض وصحة الرئيس الحالي عبد العزيز بوتفليقة(1937). وبلغ الأمر حد منع يوميَّتَيْ «جريدتي» و«Mon journal» من الصدور، بسبب نشرهما ملفاً عن صحة الرئيس. وفي خضم حالة الغموض التي اكتنفت الموضوع، ظل الإعلام الجزائري يعاني من غياب مصدر معلومة دقيق ومن قلة الاحترافية من جانب آخر، وهذا ما جعله ضحية للشائعات.

السؤال الذي يتردد الآن في الأوساط الإعلامية والسياسية: لماذا لا تتعاطى السلطة بشفافية مع الإعلام، وتمنح المواطن حقه في المعلومة؟ الصحافي إسماعيل يبرير يعتبر أن الصحافة الجزائرية لا تملك عصمتها، فهي في أغلبها نسخة متطابقة، تصدر أملًا في الإعلان العمومي الذي تقدمه الدولة عبر وكالتها للنشر والإشهار. هذه الأخيرة يمكنها دائماً أن تفرض الخط الافتتاحي الجماعي، بالسماح بنقد البيروقراطي الصغير من رئيس البلدية إلى غاية الوزير، ولكن ليس السياسات وفشلها. هذه الصحافة تخشى من ملفات بعينها وتعرف سلفاً أنها في خانة الممنوع - الرئيس، الجيش وغيرها -.

ويسترسل يبرير في حديثه للدوحة: «إذا كان ملف صحة الرئيس يدخل ضمن الممنوعات على الصحافة فإنها تعاطت معه بنوع من الحيلة، ظهر أغلبها وكأنه يتناول الملف من شقّه الإيجابي». ويضيف المتحدث نفسه:



«جريدتي» منعت من الصدور

«لكن الأبرز أن الجزائر كدولة ما تزال في فكر الذين يسيّرونها قرية، يقرّر شيوخها ما يصلح لأطفالها. وهي دولة مهمة في ترتيب الفاشلين في الاتصال بكل أنواعه؛ لأجل هذا فإن الصحافة التي تعاني من تزييف لن تكون شاذة عن المشهد العام، أما مفهوم الإعلام فهو أوسع من أن يتحقق في الجزائر، لأن التليفزيون والإذاعة ملكية عمومية تقدّم خطاباً رسمياً، والقنوات الفضائية المحسوبة على الجزائر التي نشأت مؤخراً أقرب إلى الصحف التي تملكها، وبالتالي فخطابها متطابق».

من جانبه، الصحافي عبد الله بوفولة، يتحدث بهذا الخصوص: «نحن نعيش تحت نظام سياسي يغلق كافة المنافذ أمام الصحافة بكافة أشكالها. لماذا يحدث ذلك؟ هو الخوف من التغيير والخوف من كشف الحقيقة للرأي العام». ويواصل: «مع ذلك، الإعلام الجزائري- مع كل احتراماتنا له- لا يكلّف نفسه البحث والاستقصاء، بل يعتمد في أغلب الأحيان على ما تنقله وكالات الأنباء. وبالمقابل، السلطة عندنا تغلق المجال، وتريد تمرير الآراء المسبقة إلى ذهن القارئ أو المشاهد أو المستمع وذلك بنشر الإشاعة». ويرى بوفولة أن غياب الثقة يعتبر أهم العناصر التي أسهمت في توصل الإعلام الغربي والفرنسي إلى مغالطة جمهورنا. ويختم قوله: «لعل انعدام الثقة بين صحافتنا من جهة وجمهورها من جهة أخرى هو الذي حال دون توصل الإعلام عندنا إلى إثبات الحقائق التي لا تحتاج إلى إثبات».

أما الكاتب والصحافي رشيد فيلالي فيقول: «في تصوري أن تخبط الإعلام الجزائري في التعاطي مع الملف الصحي للرئيس مرده جملة من المعوقات، على رأسها كون هذا الملف لا يزال يصنَّف في خانة الطابوهات. وبالتالي فإن الخوض فيه سيفسَّر وكأنه خرقاً أمنياً خطيراً، على اعتبار أن الرئيس في الجزائر وفي العالم المتخلف عموماً يحمل قداسة رمزية إلى درجة أن الحديث عن مرض هذا الرمز سوف يفضي إلى زعزعة الاستقرار الداخلي للبلاد، كون الشعب في نظر السلطة الحاكمة غير مؤهل -سياسياً- لاستقبال مثل هذا النوع من الأخبار المربكة». ويضيف فيلالي: «وعليه فإن تفسير إقدام الجهات المسؤولة في الجزائر على توقيف صدور جريدة حاولت التعامل مع هذا الملف بشفافية، يعدّ مبدئياً تجاوزاً مرفوضاً لحق المواطن في حرية الرأي». فيلالي يرى أن الاضطراب الإعلامي الذي تعيشه حالياً الجزائر مردُّه إلى التضييق على مصادر الخبر وشحّ المعلومة، إذ يقول في ختام حديثه: «أرى أن التضييق على مصادر الخبر سيظل هو الآخر من أكبر الأسباب في دفع الصحافة الجزائرية المستقلة لاختيار (قراءات) جلّها مزاجي تحرّكه انتماءات مصلحاتية وإيديولوجية محضة».

«ماليزيا الرحمة» تتسلّم جائزة عيسى لخدمة الإنسانية

المنامة - خالد الزيارة

فازت الدكتورة جميلة محمود مؤسِّسة منظمة «ماليزيا الرحمة» بـ «جائزة عيسى لخدمة الإنسانية» (2013)، التي تسلّمتها من ملك البحرين الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة. وتتمثل الجائزة في ميدالية ذهبية ومبلغ مالي يقدر بمليون دولار أميركي. وأشار الشيخ حمد في كلمة له بالمناسبة أن الجائزة مفتوحة للجميع «بغضّ النظر عن أي اعتبار عقائدي أو جغرافي أو قومي»، وغاياتها الأسمى تتمثل في «الحث على خدمة الإنسانية».

من جهته، قال نائب رئيس مجلس الوزراء الشيخ محمد بن مبارك آل خليفة، رئيس مجلس أمناء الجائزة: «لقد اتّسم عملنا في التحضير لهذه الجائزة بتأنٍّ وتروٍ ليأخذ التأسيس لها مدى يقود إلى وضع أسس ومعايير ونظم ومتطلبات عمل تليق بجائزة عالمية تحمل اسم قائد نبيل عزيز علينا جميعاً». وصرحت الدكتورة جميلة محمود في كلمة بعد تسلُّمها الجائزة: «إنه من قبيل الصدفة أن تتزامن 1999 سنة وفاة المرحوم الشيخ عيسى مع بداية رحلتي في عالم العمل الإنساني. أنا من ماليزيا بلد متعدد العرقيات والجنسيات. ومواطنوه يعيشون بسلام في ثقافة قائمة على التسامح والتعايش والاحترام المتبادل. لقد قطعنا أشواطاً كبيرة لكي نصبح دولة قائمة على الطبقة الوسطى فيها العديد من المختصين مثلي». وأضافت في سياق تعريفها بمؤسستها الإنسانية: «كدكتورة يؤلمني كثيراً عندما أرى الناس حول العالم يعانون إما بسبب الصراعات والحروب أو كنتيجة للكوارث الطبيعية.. وهنا ما قادنا إلى تأسيس «Mercy Malaysia»، وهي منظمة أسّستُها وترأسْتُها لمدة عشر سنوات. إنها مؤسسة فريدة من نوعها تنبع من الجنوب، وتنشط في 15 دولة، وملتزمة بأعلى درجات المحاسبة، وتشتغل مع المجتمعات المحلية والحكومات علي القضاء علي الحرمان ومستعدة لتقديم حلول طويلة الأمد».

جميلة محمود هي طبيبة نساء وتوليد، عملت أيضاً كضابطة طبية ومحاضرة في جامعة كابانجستان بالفرع الواقع في إندونيسيا، وقررت عام 1999 التخلي عن مهنة الطب والتحول إلى العمل الإنساني، بسحب مدخراتها (التي كانت وقتها تقدر بحوالي 10000 رنغت ماليزي) ومساعدة ضحايا كوسوفو وتأسيس منظمة «ماليزيا الرحمة»، معتمدة على نفسها، وعلى بعض المتطوعين من أطباء وممرضين وممرضات. وتوسّعت نشاطات المنظمة، في السنوات الماضية، لتشمل مناطق عدة من العالم: إيران، فلسطين، العراق، السودان، أفغانستان، بورما وإندونيسيا وغيرها.

جميلة محمود، التي تهوى الموسيقى وممارسة رياضة الغوص، ساهمت بعملها الإنساني العالمي في تغيير الصورة النمطية التي تحيط بالمرأة المسلمة، ونساء العالم الثالث إجمالاً، وقدَّمت نموذجاً صادقاً عن قدرة المرأة في النجاح وفي قيادة المبادرات الكبرى.

وللتذكير فقد أسس عاهل مملكة البحرين جائزة عيسى لخدمة الإنسانية عام 2009، وأطلقها نهايةِ شهر مايو/أيار الماضي في حفل بهيج دُعِي إليه شخصيات كبيرة من داخل وخارج البحرين، وهي جائزة تهدف إلى تكريم الأفراد والمنظمات التي تقدّم خدمات متميزة للبشرية، وتثمين جهودهم، في جميع أنحاء العالم. وأطلق عاهل البحرين اسم أمير البحرين الراحل الشيخ عيسى بن سلمان آل خليفة على الجائزة احتفاءً بجهوده المتفانية من أجل الإنسانية، وبدوره المتميز الذي كان له الأثر الكبير في بلاده وفي العالم من حوله. وتمنح جائزة عيسى لخدمة الإنسانية كل سنتين لشخصية أو منظمة أو هيئة أو مشروع يسدي خدمة للإنسانية، ويتم اختيار الفائزين من قبل لجنة من العلماء والخبراء والشخصيات العامة المرموقة.

وجدير بالذكر أن الجائزة نفسها تغطي أحد عشر مجالاً في خدمة الإنسانية يأتي في مقدمتها برامج الإغاثة، والتصدي للكوارث، والتعليم، والصحة، والتسامح الإنساني.



الدكتوره جميلة محمود

إسطنبول
غضب «تقسيم»

الدوحة - خاص

مع نهاية شهر مايو/أيار، وعلى طول الشهر الماضي، لم تهدأ الحركة الاحتجاجية في إسطنبول. بعدما قررت عمدة المدينة إزالة أشجار من «ميدان تقسيم»، وإعادة بناء ثكنة عسكرية عثمانية (هدمت قبل حوالي سبعين عاماً) من المقرر أن تضمّ مركزاً تجارياً، خرج الآلاف لمعارضة المشروع، وتطلَّب الوضع تدخُّلاً عنيفاً من طرف قوات الأمن، مما ترتب عنه تسجيل مئات الإصابات بين المشاركين في الاحتجاجات. وتصاعدت نبرة المتظاهرين، تدريجياً، حيث وسعوا من لائحة مطالبهم لتمسّ قضايا مختلفة تتعلق بفتح مجال الحريات والحد من تمادي السلطة في ممارسة صلاحياتها، لكن حكومة أردوغان واجهت مطالبهم بالرفض وظلت مصرة على مواصلة المشروع. ولما يتأخَّر مثقفو تركيا في الإدلاء برأيهم حول تطورات الوضع. وفيما يلي حوار أجراه موقع صحيفة «ماريان» الفرنسية، أسبوعاً بعد انطلاق التظاهرات، مع الروائي نديم غورسيل (1951)، صاحب رواية «صيف طويل في إسطنبول» (1991):

■ ماذا يحدث الآن، وبشكل متسارع، في تركيا؟

- كل شيء بدأ مع حركة احتجاجية ضد مشروع إعادة تهيئة متنزّه ميدان تقسيم وإزالة الأشجار، حيث أرادت عمدة المدينة من وراء تلك الخطوة تشييد مركز تجاري. ولكن، سرعان ما أخذت الحركة الاحتجاجية انتشاراً وصدى واسعاً. 80 % من المتظاهرين كانوا من فئة الشباب، خصوصاً منهم طلبة الثانويات، محاطين بأفراد من مختلف تمثيليات الشعب التركي وبقية أبنائه. ردة الفعل الاحتجاجية هي ردّة فعل تتعدّى منطق الدفاع عن قضية إيكولوجية، بل هي مسألة أعمق. ولم تقتصر الاحتجاجات على المدن الكبرى، بل مَسَّت حوالي خمسين مدينة مختلفة من تركيا. بالتالي، فهي حركة وطنية يمكن أن نعللها بالانحراف التسلُّطي للنظام السياسي الذي يريد فرض نمط عيش إسلامي. والدليل على ذلك هو القرار الصادر مؤخراً والمتعلّق بتحديد وتقنين بيع المشروبات الكحولية.

رئيس الوزراء رجب طيب أردوغان تجرّأ على التصريح والقول: «اذهبوا واشربوا في بيوتكم!». بينما أنا أريد أن استمتع بوقتي على ضفاف البوسفور، تفرض السلطة عليّ التوجه إلى البيت والاختباء كما لو أنني أفعل شيئاً مخجلاً. هو وضع لا يحتمل، ولكن الأمر الآخر الذي لا نتقبله هو وضع قطاع الإعلام في تركيا، الصحافيون والقنوات التليفزيونية تقضي اليوم كله، من الصباح إلى المساء، في مدح رئيس الوزراء والثناء عليه، كما لو أن الرقابة المفروضة على وسائل الإعلام ألغت كل حرص على العقل النقدي.

■ هل هي حالة غضب شامل؟

- أردوغان يردّد باستمرار أنه يريد شباباً محافظاً، يحترم القيم والمبادئ المحافظة. هذا هو التوجه الذي أشعل ردّة فعل الشعب بأكمله. أرى في الأحداث الراهنة منعرجاً مهماً، وبداية نهاية أردوغان، الذي صارت مساعيه لفرض حضوره الدائم وفرض منطقه والاطلاع على كل شيء بشكل دائم غير محتملة. إلى غاية اليوم، ما يزال مصراً على عدم الاستماع إلى أي أحد، ويريد مواصلة مشروع هدم متنزّه جيزي، مكتفياً، في محاولة منه للتخفيف من حدة الانتقادات، بالقول إن الشرطة بالغت في استخدام الغاز لتفريق المتظاهرين. لكن الصور والشهادات متوافرة. ما حدث كان فظيعاً. الشرطة ردّت على المتظاهرين السلميين بعنف شديد، رغم أنهم لم يقوموا بأي فعل تخريبي. رجائي أن يقدم وزير الداخلية استقالته تبعاً لما حصل من تجاوزات. في الحقيقة،



نديم غورسيل



أورهان باموق

ميدان تقسيم
ذاكرة مدينة

لفهم طبيعة الأحداث التي تحرّك إسطنبول، وإدراك مقاصد المتظاهرين، المختنقين تحت الغازات المسيلة للدموع، والذين يقاومون قوات الأمن بشجاعة، اسمحوا لي بسرد قصة شخصية:

في كتاب «إسطنبول.. ذكريات مدينة» (2007)، حكيت كيف كانت عائلتي تعيش في مبنى واحد بحيّ نيزانتازي، تنتصب أمامه شجرة كستناء تجاوز عمرها الخمسين سنة. وهي شجرة لم تبرح، لحد الساعة، مكانها. عام 1957، فكّرت عمدة المدينة في قطع الشجرة بهدف توسيع ممرّ المشاة. البيروقراطيون المتعالون وأصحاب القرار التعسفيون لم يبالوا بردة فعل الجيران المعارضة. في اليوم الذي تقرر فيه قطع الشجرة، تصدى لهم كل من عمي، والدي، وكل الاقرباء، وبقوا يحرسون الشجرة ليل نهار، حماية لها. هكذا نجحنا في حماية الشجرة، وصنعنا ذاكرة جماعية تقربنا من بعضنا البعض، والتي يستعيدها كل أفراد العائلة بكثير من الحميمية.

اليوم، ميدان تقسيم هو شجرة كستناء إسطنبول، ومن المهم أن تبقى. أنا الذي أعيش في إسطنبول منذ ستين عاماً، لا أعرف في هذه المدينة شخصاً واحداً ليست له على الأقل ذكرى واحدة مرتبطة، بشكل أو بآخر، بميدان تقسيم.

سنوات الثلاثينيات، كانت ثكنة المدفعية القديمة، التي هي محل إعادة تهيئة لتحويلها إلى مركز تجاري، تتوافر على ملعب كرة صغير، الملهى الليلي الشهير «تقسيم كازينو»، كان مركز الحياة الإسطنبولية الليلية، سنوات الأربعينيات والخمسينيات، كان يجاور متنزّه جيزي. لاحقاً، كل تلك المباني هُدمت. الأشجار أزيحت من مكانها. محلات، وغاليري فنون راق صار ينتصب على طول الحديقة. سنوات الستينيات، حلمت أن أصير فنانا تشكيلياً وأعرض لوحاتي في ذلك الغاليري.

سنوات السبعينيات، كان ميدان تقسيم مسرحاً لاحتفاليات عيد العمال، المنظمة من طرف النقابات والهيئات غير الحكومية، احتفاليات شاركت فيها في فترة من الفترات. (عام1977، سقطت 42 ضحية بسبب تدافع وهلع). لما كنت شاباً، كنت أتابع بفضول وإعجاب التجمعات التي كانت تعقدها مختلف الأحزاب السياسية: من اليمين ومن اليسار، وطنيين، محافظين اشتراكيين، اشتراكيين ديمقراطيين.

انزلاق سلطوي

هذا العام، منعت الحكومة موكب عيد العمال من المرور بميدان تقسيم. وبخصوص مشاريع إعادة بناء ثكنة عثمانية، فالجميع يخشى أن يتحول فضاء وسط المدينة الأخضر الأخير إلى مركز تجاري آخر.

التخطيط لإعادة تهيئة مهمة في ساحة عمومية تدور حولها ذكريات الملايين من الناس ثم البدء في أشغال اقتلاع أشجار دونما استشارة أهالي إسطنبول. كل هذا يعتبر خطأً كبيراً مرتكباً من طرف حكومة رجب طيب أردوغان. هذا التصرف غير المحسوب يفضح حتماً انزلاقاً سلطوياً. (مع العلم أن وضعية حريات الإنسان في تركيا لم تبلغ ما هي عليه من تدهور اليوم منذ عشر سنوات). ولكني أستعيد أملاً بمشاهدة شعب إسطنبول حازماً في الدفاع عن حقه في التظاهر، وعن ذكرياته في ميدان تقسيم.

*عن جريدة «لوموند»



هذه الانتفاضة هي صوت قادم من الأسفل. هي الأولى من نوعها منذ 2002 (سنة وصول حزب العدالة والتنمية إلى هرم السلطة). البلد يشهد حالياً حركة معارضة نابعة من القاعدة الشعبية.

هل ستتواصل الاحتجاجات؟

- في البداية، استمرت أياماً طويلة، وقد توسع نشاطها. وعاد النظام إلى خطابه المتعالي، وأركّز هنا على كلمة (متعالٍ) لأنها شكلت سبباً من أسباب الغضب، خطاب يحاول فرض نمط عيش موحَّد على الشعب. وهذه الحقيقة تترجمها أيضاً فكرة مشروع مركز تجاري مكان متنزّه جيزي. هم لا يدركون أن إسطنبول ليست دبي. من التناقض أن يحصل ما حصل. الحكومة التي تصف نفسها بحكومة نزاهة تخطّط لمشاريع ليست تهدف سوى لتحقيق الربح. أردوغان يطبق نظاماً فوق-رأسمالي، مرفقاً بتكبُّر لا يرضى بأي شكل من أشكال الانتقاد. كل هذا يدفعني أنا أيضاً إلى النزول إلى الشارع والتظاهر في إسطنبول. رفاقي المثقفون الليبيراليون أيضاً سئموا الوضع، والخطاب المعادي المنتهج. وألاحظ أن وعياً بدأ يتشكل في أوروبا، و إن أردوغان قد فقد مصداقيته.

الكاتب والمحلِّل الجيوسياسي الفرنسي **باسكال بونيفاس** لـ «الدوحة»:

صعود الإسلامويين وأسباب الخوف منهم

باسكال بونيفاس هو واحد من الأسماء الأكثر إثارة للجدل في فرنسا. اشتهر بمواقف داعمة للمهاجرين العرب وللقضية الفلسطينية في أوروبا، وبصراعات إعلامية، متعددة الجوانب، مع بعض المثقفين والسياسيين المعروفين في بلاد فولتير. البعض يعتبر آراءه مجرد «شطحات» استفزازية لتحريك الرأي العام، والبعض الآخر يرى فيها جرأة مبالغاً فيها. أصدر الكاتب نفسه قبل سنتين كتاباً حمل عنوان «مثقفون مزيفون: انتصار إعلامي لخبراء الكذب»، تعرَّض فيه إلى نقد مباشر لبعض الجوانب الخفية من حياة وتجربة مثقفين فرنسيين، على غرار برنار هنري ليفي، وأصدر الشهر الماضي كتاباً جديداً، مكملاً للعمل السابق، بعنوان «مثقفون ملتزمون» قدَّم فيه بورتريهات لنخبة من المثقفين، صنَّفَهم في خانة «الصفوة»، على غرار إيمانويل تود، ريجيس دوبري، الراحل ستيفن هيسل، وغيرهم. عدا ذلك، يظل بونيفاس من الكتّاب والمحلّلين السياسيين المقربين جداً من دوائر الحزب الاشتراكي، فقد سبق له أن عمل مستشاراً لدى عدد من الوزارات، وفي منظمات تابعة لهيئة الأمم المتحدة، ويدير صاحب «حروب الغد» منذ أكثر من عشرين سنة «معهد العلاقات الدولية والاستراتيجية» بباريس، الذي يعتبر واحداً من أهم المراكز المتخصصة في أوروبا.

«الدوحة» حاورت مؤخراً باسكال بونيفاس(57 سنة) في شؤون سياسية وأخرى ثقافية وجوانب عدة متعلقة بتداعيات الربيع العربي.

حوار: سعيد خطيبي

في السنة الأولى من انتخابه في قصر الإليزي، لم يضيِّع الرئيس الفرنسي فرنسوا هولاند فرصة زيارة كل من الجزائر والرباط، وردم الهوّة التي تركها الرئيس الأسبق نيكولا ساركوزي. ما هي طبيعة العلاقات التي تربط فرنسا بدول المغرب الكبير، عدا العلاقات الاقتصادية؟

- في الحقيقة، ما يجمع بين فرنسا ودول المغرب الكبير ليست علاقة واحدة، بل هي مجموع علاقات، تمس مستويات مختلفة، وقد تجذَّرت العلاقات بفضل الروابط التاريخية والإقليمية التي تجمع الطرفين، إضافة إلى الروابط البشرية أيضاً. ولكن، يبقى الرابط الاقتصادي أهم الروابط. وعلى مرور السنوات، أثبتت التجربة أن المجاورة بينهما رسَّخت علاقة جدّ وطيدة بين الطرفين، وكل واحد منهما لا يستغني طبعاً عن الآخر.

على خلاف الجزائر والرباط، تونس لم تدخل أجندة زيارات هولاند الرئاسية

- ربما، ولكنها تظل رغم ذلك بلداً مهماً في إقليم المغرب الكبير وجنوبي المتوسط.

وهل تغير شيء ما في العلاقة بين فرنسا وتونس بعد الثورة؟

- ظاهرياً، تظل العلاقة على حالها، لا شيء تغيَّرَ. فتونس تظل مثل المغرب. والجزائر تحتفظ بنفس العلاقة مع فرنسا، وهي علاقة متعددة الأبعاد.

البعض يلوم فرنسا لتردُّدها وتأخّرها في التفاعل الإيجابي مع ثورة الشارع وغضبه تجاه نظام بن علي؟

- في المرحلة الأولى، نعم، حصل تردُّد، ربما بسبب علاقات سابقة مع بن علي. يمكن القول إنه حصل مع الرئاسة الفرنسية السابقة تأخُّر في الرد، أو ما يمكن أن نعتبره تأخُّراً في الظهور على الصورة. ولكن الوضع تغيَّرَ حالياً في وزارة الخارجية الجديدة. والعلاقة بين الجانبين، لا يمكن أن نحصرها في إطار واحد، فهي علاقة شعب مع شعب، وما حصل لا يعني عدم توزان في العلاقات الفرنسية مع دول المغرب الكبير.

الرئيس هولاند يحمل على عاتقه إذاً تصحيح الصورة التي تركها ساركوزي؟

- صحيح، فقد سبق للرئيس ساركوزي أن صرَّحَ بكلام لم يترجم بشكل حسن،



بونيفاس: مثقّفون ملتزمون وآخرون مزيّفون

ولم يستقبل بالشكل المرجّو بين الأوساط الرسمية في دول المغرب.

البعض يتحدث عن دور قطري في الربيع العربي. من موقعك كمتابع ومحلّل للشأن العربي منذ ما يقرب العقدين، كيف تقيّم دور قطر في المنطقة؟

- قطر هي دولة لعبت دوراً مهماً كما إنها تتحمل مسؤولياتها. هو دور إيجابي، وليست مؤامرة كما يقول البعض. فقطر دولة نشيطة في المنطقة العربية، وهذا الصعود السياسي البارز لقطر لابد من الإقرار به، رغم أن البعض يحاول تفسيره وفق تفسيرات ساذجة وذاتية.

وكيف تردّ على التعليقات الصحافية السلبية حول استثمارات قطر الاقتصادية في فرنسا؟

- هي تعليقات تنبع ربما من قلّة إطلاع أو من نوايا سيئة. البعض يعتقد أن قطر تنوي شراء فرنسا أو فرض أجندتها على السياسة الفرنسية. وهذا اعتقاد غير صحيح. قطر هي شريك اقتصادي لفرنسا، وفرنسا لها مصلحة من التعامل والتعاون مع دولة قطر. فهي علاقة مستفيد - مستفيد من الطرفين. فرنسا بحاجة للاستثمارات القطرية. وقطر بحاجة من جهتها لمنتجات فرنسية. فرنسا وقطر ليس لهما نفس النظام السياسي، ولكن لهما مصلحة اقتصادية مشتركة. دائماً أقول إن من صالح فرنسا أن لا تحصر نفسها فقط في علاقات تعاون مع دول لها نفس النظام السياسي.

بالعودة إلى تداعيات الربيع العربي، كيف تشرح الصعود المفاجئ والقوي للتيار الديني، خصوصاً في مصر وتونس؟

- التيارات الدينية(تحديداً الأخوان المسلمون) جسّدَت معارضة للأنظمة التي سقطت عام 2011. كما إنهم منظّمون بشكل جيد، لأنهم عاشوا في المعارضة وفي العمل السياسي السرّي، على خلاف حركات سياسية علمانية أخرى، ثم توجب الإشارة إلى بعض العناصر الأخرى التي لعبت لصالحهم، كصورتهم المضادة للرشوة. فالحركة الثورية في تونس ومصر انطلقت من معاداة للديكتاتورية وللرشوة أيضاً.

ما سبب مخاوف البعض من الإسلامويين؟

- السبب يعود، بالدرجة الأولى، إلى تأثيرات تجارب سابقة، بسبب، مثلاً، الحرب الأهلية في الجزائر سنوات التسعينيات، وما رافقها من مجازر

وحمامات دم، وقبلها قيام دولة إسلامية في إيران وانقلابها إلى ديكتاتورية، كما لا ننفي وجود فئة تخاف أصلاً من الإسلام، نجدها مثلاً في فرنسا.

هل تؤمن بعبارة ديموقراطية إسلامية؟

- سنرى! صحيح أن البعض يرى في الأنظمة الإسلامية ازدواجية في الخطاب. والضروري هو حماية الحريات. وسنرى لاحقاً ما ستؤول إليه الأمور، ولا ننسَ أن الثورة الفرنسية نفسها كانت مهدَّدة في بداياتها.

صعود الإسلامويين في العالم العربي تزامن مع صعود لليمين المتطرف في فرنسا وأوروبا إجمالاً..

- في فرنسا، تظل الأغلبية الحاكمة في مجلسي النواب والشيوخ والرئاسة من اليسار الاشتراكي، ولكن بالمقابل، اتفق مع حقيقة صعود الحركات المقربة من اليمين المتطرف. وصعودها مرتبط بشكل واسع بتأزُّم الوضع الاقتصادي الداخلي.

بعض عمليات سبر الآراء تروِّج لإمكانية فوز اليمين بالانتخابات إذا ما نظمت في الوقت الراهن..

- صحيح، من المحتمل جداً وصولهم الرئاسة في حال تنظيم انتخابات مبكرة. ولكن عمليات سبر الآراء ليست دائماً عنصراً محدداً.

صعود اليمين يتماشى مع صعود الإسلاموفوبيا..

- ما نسميهم حركات شعبوية في أوروبا هي حركات متعددة وكثيرة، ولكن نواتها تبقى ثابتة، تتشكل من نقد للمهاجرين وللإسلام عموماً.

الأزمة الاقتصادية ترهق دول الاتحاد الأوروبي. ما هي أسباب استمرارها منذ 2008؟

- هناك أسباب عديدة. الدول الأوروبية تقترض باستمرار. وفي لحظة من اللحظات يحصل ما يشبه الانفجار تبعاً لتراكم القروض والديون.

ألا تتَّهم النظام الرأسمالي اليوم بعدم النجاعة؟

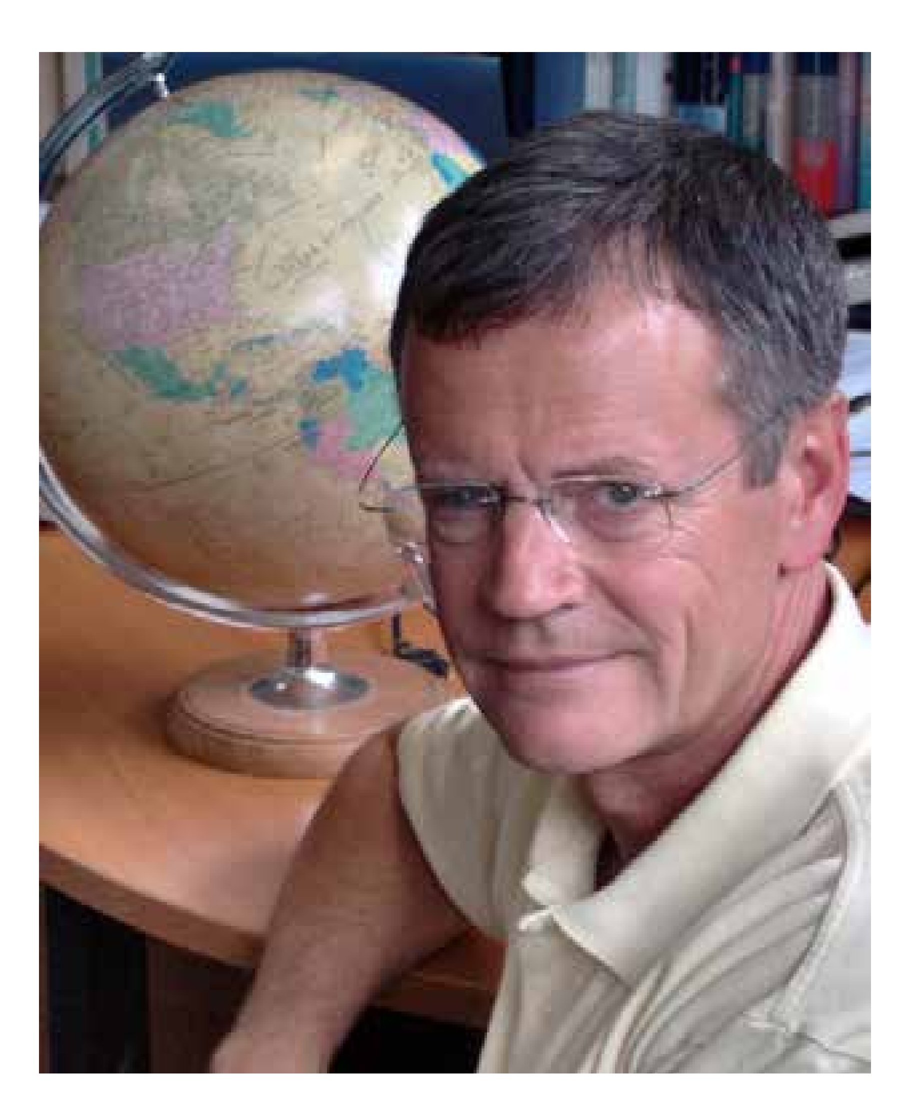
- المشكل ليس في النظام الرأسمالي، بل في طريقة التعامل معه وتسيير الاقتصاد الرأسمالي. ليس العيب في النظام في حد ذاته، بل يكمن في غياب التنظيم.

أين تسير الأمور اليوم؟

- أظن أن الوضع الاقتصادي يسير نحو التحسُّن. باعتقادي أن الأمور ستعود قريباً إلى نصابها، وتعود معدلات النمو إلى التطور أكثر فأكثر.

كتابك الأخير «مثقفون ملتزمون» جاء كما لو أنه تتمة لكتاب «مثقفون مزيَّفون» والكتاب - بحسب نقاد - غير موثوق بما فيه الكفاية، وتضمن تحاملاً على مثقفين لا يتفقون معك في رؤى سياسية؟

- في الكتاب الأول قدمت دلائل عن زيف مثقفين معنيين بتقديم نماذج عن الأكاذيب الإعلامية، وترويجهم لخطابات غير صحيحة، وتناقضهم مع أنفسهم، وتحدثت عن الزيف الممارس في الصحف وفي التليفزيون، وأعتقد أن الأطروحات كانت جدّ موثقة، وفي الكتاب الجديد قدمت نظراء لهؤلاء المزيفين، بالعودة إلى المثقفين الحقيقيين.





هدى بركات

أين خنزيري ؟

أنا شديدة الإعجاب بمن يثابرون على كتابة المقالة السياسيّة. خاصة «الروائيين» منهم، الحساسين والأذكياء.. أحد أسباب هذا الإعجاب أنّهم، غالباً، يقولون ما أشعر به، ما يختلج في نفسي، أو في هواجسي، أو في كوابيسي أو في.. ولا أحسن التعبير عنه لا كتابة ولا شفوياً.

ذلك أنّه طلب منّي مرّات عديدة أن «أدلي بدولي» في أحداث منطقتي كأحد كتّاب/ شهود زمننا. وفي كلّ تلك المرّات العديدة قبلت بحماس، بحماس وعن قناعة وإحساس بـ «واجب» الإدلاء بشهادتي في جانب ما أراه حقّاً وعدلاً... ثمّ، ثمّ أصابني ما يشبه الذهول أو السهيان. ورحت أشكّك في قدراتي، وفي دقّة معرفتي بـ «الملفّات» المطروحة... ثم غطست في تساؤلاتي عن جدارتي في التعبير السياسي، واحدة أنّي «أشَعْرِن وأعَوْطِف» بدل أن أعَقْلِن، بحسب ما يتطلّب التوجّه إلى الجمهور الغربي... وأتوجّس من أن يسيء حضوري إذناك إلى «القضيّة» التي، بالتالي، سأحرم من هم أجدر منّي بالكلام فيها فأفوّت فرصة الفائدة المرجوّة.

وفي التسلسل «المنطقي» لوضع كهذا ينتهي بي الأمر إلى «فبركة» كذبة مقنعة لعدم استجابتي للدعوة الكريمة، وأنا مشدودة إلى حيرتين، أقواهما الشعور العميق بالذنب، وأضعفهما أنّي شديدة الجبن الذي أدّعي أنه حرص وإعلاء للمسؤوليّة الوطنيّة.. أو القوميّة.. بعدها- طبعاً- أنصرف إلى اختلاق الأعذار لنفسي، كأن أقول إني كاتبة، روائيّة، ولا يعني ذلك أنّي أفهم في كلّ شيء أو أنّ عندي إجابات واضحة جليّة لكافة قضايا العصر و«المنطقة».. وإنّ تعبير «الأديب الملتزم» قد شرّع لفتاوى متعدّدة مختلفة ومتنوّعة، أبرزها أنّ على الأديب الملتزم أن يلتزم بكتابة ذات مستوى أدبي، إن استطاع وإلاّ «فبلا فضايح.. وبلا فشخرة وشوشرة» على ما يقول الإخوة المصريون، «عدّاهم العيب».

حسناً. لكن كلّ ما تقدّم لا يعفيني من شعور عميق بالتخلّي، ولا من الشقّ الشفوي لموضوعي:

لي صديقة سوريّة أحبّها جداً. وهي مقيمة الآن في باريس. أتت هنا للعلاج من مرض عضال، ثم بقيت لاستحالة العودة إلى جحيم بلادها. كلّما تقابلنا أو تحادثنا على الهاتف لا يكون لنا موضوع سوى ما يجري في سورية. حتى بات لنا «محطّة كلام»، في فحواها القول إنّ هول ما يجري يسبق أسوأ التوقّعات، بل والخيال، وإنّ ما كان مستحيلاً تحمّله أمس قد حدث اليوم بالفعل، وإنّ الآتي ربما يكون أعظم.

وهكذا. كلام مكرّر للشكوى والتشكّي، ولو كان فيه بعض العزاء والمواساة التي لا نفع «سياسياً» فيها.

وذات مرّة، وقد أردت التّخفيف من حزن صديقتي، وبعد أن سئمت من تكرار الدّعاء إلى الخالق والتفاؤل بالغد، رويت لها حكاية الحاخام والخنزير:

«يحكى أنّ يهودياً متديّناً ابتلاه ربّه بمصائب كثيرة وعديدة. فقد كان فقيراً معوزاً، لا يجد ما يسدّ به رمق أولاده العشرة. ولأن حماته مرضت وضاقت بها الدنيا فقد أتت لتعيش مع ابنتها والأولاد في المسكن الصغير المكوّن من غرفة واحدة، ثمّ لحق بها زوجها، حماه، المعروف بطبعه الشرس والعنيف، فاستحالت حياة ذلك اليهودي إلى جحيم. وقبل أن يقدم على عمل لا يرضي الربّ أو المجتمع أو الضمير، ذهب الرجل يطلب النصيحة من حاخام كبير مشهور بحكمته، وشكا له أمره بالتفصيل المملّ. استمع الحاخام بانتباه كبير إلى كلام الرجل الذي انتهى بطلب النصيحة. أطرق قليلاً ثم سأل الرجل إن كان هذا الأخير يملك خنزيراً، فاستنكر المتديّن السؤال، ونفى طبعاً. فكانت نصيحة الحاخام له أن يقتني خنزيراً مهما كلّف ذلك، وأن يحمل الخنزير إلى مسكنه ويجعله يعيش وسط عائلته، وأن يعود إليه بعد شهر من تاريخه. ما كان للرجل خيار. فعمل بنصيحة الحاخام ثم عاد إليه فسأله الأخير عن حاله. صار الرجل يبكي وينوح، شاكياً، على الأخصّ ممّا يعيثه الخنزير من دنس، متمنياً الموت الصريح خلاصاً.. تفهّم الحاخام وضع الرجل، ثم نصحه بإخراج الخنزير من بيته والعودة إليه بعد أسبوع من تاريخه... وحين عاد الرجل إلى حاخامه سأله الأخير عن حاله فراح الرجل يصف السعادة التي تعمّ حياته وحياة أفراد أسرته، وكيف أن الهناء يخيّم والتفاهم والسكنية تسودان المسكن والأسرة بعد إخراج الخنزير، نادماً كلّ الندم على جحوده بنعم ربّه، وعلى تشكّيه من الحياة قبلاً.».

ضحكت صديقتي السوريّة ملء فمها. قالت إنّ هناك فعلاً أدهى مما نحن فيه، كأن يضربنا زلزال، أو تسونامي، أو وباء أو... ثمّ قالت لي إن ما سمعته من حكاية الحاخام والخنزير هو أكثر فائدة بكثير من الكلام في السياسة. فقلت لها إن السبب هو جهلي في السياسة وفي كلام السياسة.

لكنّي رحت أفكّر أنّه، وفي صبيحة كلّ يوم من أيّام «سياسة» بلداننا، علينا أن نخترع خنزيراً مناسباً لنخرجه من الدار.. التي تضيق.

لم يكن بوسعي أن أترك طفليّ وحيدين في المطبخ، كي أستجيب بسرعة للخبطات القويّة على باب البناء الذي نسكن فيه. كان عليّ أن أتابع عملي في التخفيف من رعبهما المتزايد، وأن أشعر بأنهما لن يلحقا بي من الهلع، إنْ تركتهما وحيدين هناك ونزلت.

هل سنموت الآن يا بابا؟؟

عارف حمزة

الذي يضرب الباب هكذا بعنف لا يعلم أن طفلي الصغير، الذي في الرابعة من عمره، قد ذهب مرتين إلى الحّمام في مدة أقلّ من نصف ساعة كي يتبول بغزارة وهو يرتجف. وبعد المرتين بربع ساعة كان عليه أن يتبرز برازاً محمرّ اللون قليلاً. لم أنتبه بصراحة للّون الغريب، وأنا أغسل مؤخرته، بل هو من سألني، عندما تدلّى رأسه بين ركبتيه: هنا دم يا بابا؟.

ولا يعرف كذلك بأن الكبير، الذي في السابعة من عمره، كان يضع إصبعيه بقوّة في أذنيه، كي يمنع صوت الرصاص والقذائف والقنابل...، من أن يصل إلى أمعائه ويمزّقها هناك.

ولكن في النهاية نزلت. وبمجرّد أن فتحتُ الباب صرخ الضابط في وجهي أن أضع الجنديّ في شقتي المستأجرة في الطابق الأول، والتي يتم الصعود إليها بقطع عشرين درجة من الأدراج، وأن أقوم بإسعافه!!. ووقتها فقط نظرت إلى الأسفل كي أجد جندياً تنزف ساقه بغزارة، بعد إصابتها من قنّاص. «ولكنني لست طبيباً أو ممرضاً». قلت له. لكن الضابط لم يردّ عليّ، بل استدار بعد أن بصق على الأرض. وكان من الواضح أن بصقته مسّت أذن الجنديّ قبل أن تستقرّ في بركة دمه!. لكن الجنديّ هو الذي تكلّم وهو يئن: «منشان الله اسعفني».

أقفلت الباب بوجه الجنديّ الممدّد على عتبة البناء، بعد أن أفهمته بأن إسعافه يجب أن يكون إلى مشفى يتولى الأطباء فيه العناية به، وبعد أن صرخت نحو الضابط، وكلماتي يقطّعها الرصاص المنهمر من الجهتين، بأنّ عليهم أن يسعفوه إلى المشفى كي لا يموت بسبب النزف الغزير، ثم صعدت من جديد إلى ملجئنا في المطبخ.

لأول مرّة لم يفزعني منظر شخص جريح يئنّ وينزف أمامي، والدم الحار يتفجّر من داخل الفتحة الكبيرة في اللحم الممزّق، والقماش الممزّق، بقدر ما أفزعني هدوئي الكبير، وأنا أعود أدراجي إلى طفليّ البريئين في المطبخ. يا ألله. لم أسعف شخصاً مصاباً إصابة مميتة!.

لم أكن أشعر بالفرح أو الأسى، بل فقط باللامبالاة!!.

قال لي جاري النازح، بعد يومين من انتهاء الاشتباك الذي استمرّ من الساعة التاسعة والنصف صباحاً حتى الواحدة والنصف ظهراً من يوم الأحد 2013/5/12، «هذا الجندي يستحقّ مصيره، مهما كان، طالما ظلّ متحالفاً مع الديكتاتور والسفّاح الذي يقتل شعبه بوحشيّة». بينما قال جاري الأرمنيّ للجنديّ المصاب، وهو يسحبه من تحت إبطيه ويسحله من أمام بناء بيتي حتى سيارته في الشارع الجانبيّ والآمن: «أنت بطل. عليك أن تظلّ شجاعاً وبطلاً». «وهذا ما ساهم في إنقاذ حياة الجنديّ، وليس أكياس الدمّ الثلاثة». كما أخبرني.

في المطبخ كان ولداي يرتعشان وهما يضعان أصابعهما في آذانهما. لذلك بات عليّ أن أقرّر سريعاً النزوح من البيت عند أي توقف بسيط لإطلاق النار.

كنّا نائمين عندما انفجرت السيارة المفخخة على بعد ألف وخمسمائة متر من البناء الذي نسكن فيه، على الجانب الآخر من جسر العزيزيّة. كانوا قد اكتشفوا وجود السيارة المفخخة. ولأن سيارتَي الأمن، المتواجدتين في المكان، لم يستطع أفرادها فك المتفجرات فيها، وقال الكثير من الناس بأن الأمن هو مَن قام بتفخيخها أصلاً كونها عائدة لإحدى القيادات «العربيّة» الحزبيّة التي تسكن في المنطقة التي يسيطر عليها الأكراد، كي تنجح وتستمرّ، ولو لمرة واحدة، الفتنة التي يريد النظام إشعالها، منذ بداية الثورة، بين العرب والأكراد، فانتظروا انفجارها، وانفجرت بدويّ هائل، دون أن يكون فيها

أحد، في الساعة التاسعة والنصف صباحاً، دون أن يُخطروا سكان المنطقة بذلك، الذين لم يعرفوا بكل تفاصيل الساعة والنصف ساعة من انتظار الأمن للسيارة كي تنفجر وحدها، فقفزوا مثلنا في أسرّتهم، أو أشغالهم، دون أن يعرفوا السبب.

أصبحت الساعة العاشرة والربع ومازلنا في المطبخ نحتمي من الرصاص الطائر في كلّ الأنحاء. «الدوشكا»، عندما تضرب قريباً، بالنسبة للمدنيّين العزّل مثلنا تشبه ضربات صوت المدفعيّة. صرخات الجنود في الأسفل، وشتائمهم المتطايرة في كلّ الأنحاء. لماذا كانوا يشتمون بتلك الألفاظ البشعة وبصوت عالٍ في منطقة مكتظّة بالسكان؟. وقبل أن يصعد القنّاصة البناءَ المقابل لنا كسروا الباب الحديديّ له. ثم ضربوا الناس في الشقق لأنّ «الكلاب» لم يفتحوا لهم الباب رغم طرقهم العنيف عليه. البناء الذي كان ملبّساً بالحجر الأبيض صار ملطخاً ببراز البارود.

ضربات جديدة على باب البناء، الذي نسكن فيه، وصوت طفل يصرخ. ما جعلني أقرّر النزول مباشرة لفتح الباب هو صوت ذلك الطفل الذي يصرخ ويستنجد.

كان إياد، الطالب في الصف الثامن، بلباسه المدرسيّ أمام الباب. انفجرت السيارة وهو في الطريق إلى مدرسته لتقديم امتحان اللغة العربيّة. وظلّ يزحف على طول جسر العزيزيّة، والرصاص ينفجر فوقه وحوله، حتى وصل سالماً إلى باب بيتي. فتحت له الباب، ودخل وهو يبكي ويرتجف. بقيتُ للحظات أتأمل البقعة الكبيرة من الدماء أمام باب البيت. وعندما هممت بإقفال الباب والصعود معه، سمعت الضابط يصرخ باتجاهي: «عساكرنا ما بتسعفوهم . بس هدول الكلاب بتفتحولهم الباب»!!!. فبصقت أنا أيضاً بعد أن أغلقت الباب خلفي، ولكن ليس على الجندي المصاب، وليس على دمه، كما فعل الضابط المسؤول عنه. بصقت على الغباء المطلق الذي كان يلمع في رأسه، وهو يصف طفلاً صغيراً بريئاً بالكلب والعدو والخائن.

بعد أن غسل إياد وجهه، وشرب القليل من الماء، أخبرني بأن عناصر الأمن أطلقوا الرصاص باتجاه قوات حماية الشعب، Y P G، الكرديّة المتواجدة في حاجز «المفتي»، بمجرد أن انفجرت السيارة المفخخة، فانفجر الاشتباك الطويل بين قوات النظام وقوات حماية الشعب لأول مرّة في مدينة الحسكة. «ربما الهيستريا التي تنتاب جنودنا فيضربون الرصاص بلا وعي، بغزارة وفي كلّ اتجاه، كلّما شعروا بالخطر، هي من ارتكبت هذا الخطأ». قلت في نفسي، بينما الآخرون قالوا بأن إطلاق النار على الحاجز كان مفتعلاً لإشعال فتيل الفتنة الغليظ.

بوجود إياد بيننا تغيرت الحياة في المطبخ. طلب ابني الكبير رسومه ليريها له. بينما الصغير تنكّر أخيراً بأنه لم يشرب كوب حليبه في الصباح. وتنكرنا جميعاً بأن أمهما ستكون ماتت من الرعب وهي تسمع أصوات الاشتباكات من مدرستها.

قلنا لأهل إياد، الذين يسكنون في الجهة المقابلة من الاشتباك، بأن إياد سيبقى معنا، سواء إذا بقينا في المنزل، أو إذا قررنا النزوح إلى بيت العائلة في شارع القامشلي.

استطعت الرد على ثلاث مكالمات على الهاتف الثابت الموجود في الصالون، بينما خدمة الهاتف المحمول، والإنترنت، مقطوعة عندنا منذ خمسين يوماً، من بينها مكالمة من زوجتي التي طلبت منها الذهاب إلى بيت العائلة، وعدم المخاطرة بالمجيء إلى هنا، بينما المكالمات الأخرى لم أستطع الردّ عليها بسبب ازدياد هلع الأطفال في المطبخ بعد وصول البي إم بي وتعزيزات أخرى من جيش النظام.

تأكدت فكرة الناس أكثر بأن عناصر هذا الجيش الوطني لا حول ولا قوة لهم على الأرض؛ فالقناصة الستة الذين اعتلوا ثلاثة أبنية مختلفة تمّ قتلهم جميعاً، بينما جرح العشرات، وتم إعطاب كافة السيارات العسكريّة الناقلة للجنود. اللافت للانتباه أن جميع جرحى قوات النظام كانوا مصابين في الساق أو اليد، إذ لا رصاص تمّ إطلاقه باتجاه الرأس أو الصدر، أو لا رصاص باتجاه الأجزاء القاتلة من الجسد. وكأن قوات حماية الشعب (الكرديّة) كانت تتقصّد عدم قتل عناصر الجيش طالما هم بعيدون عنهم، ولكنهم اضطروا لقتل القناصين الستة كي لا يتعرضوا هم أنفسهم للخطر. ثم عرف الناس أن قناصي قوات حماية الشعب كانوا ثلاثة قناصين، من بينهم فتاتين. بينما قُتلت على الجانب الآخر طفلة في الثالثة من عمرها، وأصيب أحد عناصر قوات حماية الشعب.

عندما ذهبت لجلب رسوم ابني من غرفته، اقتنصت الفرصة وأحضرت لباساً للخروج لهما. ومع ازدياد وتيرة الاشتباك صار عندي ثلاثة أطفال، بستة أصابع في آذانهم، يرتعدون في المطبخ. ثم قررت إخراجهم من المكان، والنزوح، بمجرد أن طلب مني طفلي، الذي في السابعة من عمره، أن أضع إصبعيّ في أذنيه لأنه يريد أن يضغط بيديه على بطنه التي صارت تؤلمه جداً.

من بين كل أغراض البيت حملت اللابتوب الخاص بي، لا أدري لحدّ الآن كيف خطرت لي هذه الفكرة السخيفة، وحملت الصغير «أيند» إلى صدري، وأمسكت بيدي إياد وحمزة. ثم نزلنا الأدراج في الساعة الحادية عشرة إلا ربعاً. عندما فتحت الباب قال لي حمزة: «هل سنموت الآن يا بابا؟؟». فدمعت عيناي. وخرجنا. ومشيت وأنا لا أسمع صوت الرصاص الكثيف، ولم ألتفت خلفي، ولا أنزلت رأسي خوفاً، كما ذكّرني شباب الحارة، الذين كانوا موجودين على أطراف الحارة، بذلك. لأنني كنت أمشي على سحابة ذلك السؤال المخيف: هل سنموت الآن يا بابا؟؟.

في حديقة «نيسان» جلسنا نأكل الشوكولاته ونحن نشاهد الرصاص يضرب أعلى الأشجار في الحديقة فتهطل أوراقها على رؤوسنا. كان هناك غراب كبير مقتول على الأرض. بينما نحن نجونا.

بين جمعتين

نبيل سليمان

سموها (جمعة الشهداء) 2011/4/1، لكنها تصادف كذبة نيسان.

نمت وأنا أهجس بهذه الحقيقة التي تنازعها الكذبة على يومها. نهضت مبكراً لأنفي الكذبة وأعلق الحقيقة - الشهادة على أسطورة الأول من نيسان.

الأسطورة كذبة وحقيقة مثل الحياة.

خالفت سيري اليومي، فلم أسرع إلى الكورنيش الجنوبي، لأن البحر غادر مكانه، وأقام في المدينة منذ أخذت المظاهرات تزلزلها.

صباح من الهدوء هو، من الغيوم البيضاء، من وضحات الشمس الدافئة، من برودة أزقة حارة الشحادين التي عَنْوَنَ بها حنا مينة إحدى رواياته. وفجأة أوحشتْ ساحة أوغاريت: إعلانات كهربائية محطمة، أحجار صغيرة، آثار باهتة لصدام أمس.

انحرفت نحو حارة الصليبة: زجاج واجهة المصرف التجاري يملأ حصّته من الشارع، بقايا الدواليب المحروقة، الأصص الحجرية الكبيرة لا تزال تتزيّن بورودها، سوى أنها مقلوبة على أجنابها، وحفنات من التراب مدلوقة أمامها.

بالأمس جعل الشباب من الأصص والدواليب حاجزاً دون شرطة مكافحة الشغب ومن كانوا خلفهم أو أمامهم أو على يمينهم أو على يسارهم من الدوريات، كما روت مناة: من البلكونة رأيت المشهد الذي لا يزال عجيباً، على الرغم من أنه بات شبه يومي في اللاذقية.

نظرت عالياً لعل مناة تطلّ. لكنه يوم العطلة. والمظاهرة لا تزال غافية مثل مناة. تابعت سيري إلى منتهى الشارع، حيث لوّح الكورنيش والبحر.استدرت عائداً، وبعيد ما كان دار المعلمات وما كان مقرّ فرع الأمن السياسي وبات مركزاً للشرطة، بدأت الحجافل تظهر: بلدوزر صغير ورفوش وعربات يد وتراكتوران وعمال البلديّة والسيارة التي تكنس والسيارة التي تراقب، وتوقّفت ما يكفي لرفّة جفن قبل أن أكتشف أنني المتفرّج الوحيد، فخفت وأسرعت في الشارع الفرعي الذي أسلمني إلى زقاق فزقاق فشارع فرعي فالتوجّس من المحلات المغلقة كالأبواب والنوافذ، وربما كالقلوب.

عندما عدت إلى البيت كان النبأ العظيم قد سبقني إليه: ورشات وكوادر مجلس المدينة، وأقسام الصيانة والنظافة فيه، كَثَّفَت أعمالها من أجل تنظيف الشوارع والحارات بعد العمليات التخريبية للعناصر المشاغبة، وتشارك في العملية آليات مديرية الزراعة وآليات من جهات مختلفة!!

قلت لجاري الذي لاقاني أمام مدخل البناية متشفياً بالنبأ العظيم: اليوم جمعة الشهداء، فعاجلني مبتسماً وساخراً: اليوم كذبة نيسان يا جار.

بعد ثلاثة وثمانين يوماً:

سموها جمعة العشائر 2011/6/10. كان الاسم المقترح (جمعة الوحدة الوطنية). ليس في الأمر سرّ: الموقع الطائفي إياه على النت أطلق اسم جمعة العشائر بسحر ساحر.

سمّاها الموالون جمعة البشائر. والله العظيم هذا الاسم أفضل. تسمية العشائر فعل منافق وانتهازي وخطير، لا يدغدغ جذور العشيرة وعصبية التخلف فقط، بل يفتح الباب لجذور وعصبية العائلة والطائفة والمذهب والمنطقة وكل ما يعكر هذا الطوفان الشعبي الموحّد الذي تفجّر قبل



هناالخوف

اثنيـن وثمانيـن يومـاً.

* * *

اكتمل اليوم مرور إحدى عشرة سنة على غياب حافظ الأسد، وهو المقيم الذي لم يغب ساعة. لماذا إذن حَذَّرت وزارة الداخلية المواطنين البارحة من المنشورات التي جرى توزيعها في مناطق عديدة من اللاذقية، وهي تدعو إلى التجمُّع اليوم الجمعة في القرداحة، أمام مسجد السيدة ناعسة، بالأحرى أمام ضريح حافظ الأسد وابنه باسل؟

بررت الوزارة التحذير - بالأحرى مَنْعَ التجمُّع - بالحرص على سلامة المواطنين!

* * *

البارحة أيضاً قرأت لأدونيس في جريدة الحياة ما خصّ به اللاذقية في هذه الأيام، ومنه: «تصف اللاذقية أبناءها، مثلما فعلت قبلها حلب ودمشق /شفة واحدة/ ولغات عديدة /أنها العودة - القاعدة: /زمن لولبي قديم/ ومراياه مصقولة جديدة»

يسأل نصّ أدونيس عما تقرأ اللاذقية/وعما تقوله لجيرانها وجاراتها. سأجيب أنها تقرأ في العصارى والعشيات في كتاب جديد هو (كتاب المظاهرة). وليس صحيحاً ما كتب أدونيس: «وجهها «ضجة» كما قال عنها المعري». فضجة اللاذقية التي حصرها المعري بين أحمد المسيح «هنا بنا قوس يدق/ونا بمئنة يصيح» ليست بـ «الضجة» التي بدأت قبل اثنين وثمانين يوماً. فعلى الرغم مما يتردد من (همسات) طائفية، لا تكاد اللاذقية تسمع غير (واحد واحد واحد/الشعب السوري واحد) و(لا سُنِّيّة ولا علوية/لا إسلام ولا مسيحية/كلنا وحدة وطنية).

لكن ما كتب أدونيس صحيح جداً بصدد جسر الشغور: «سأسمي حياتي موتاً» و«القناديل تُطفأ، والأرض مخنوقة».

فمنذ بداية الأسبوع وما لا يُصَدَّق يتواتر: جثث عارية ومقطوعة الرؤوس، جثث في العاصي، جثث في الحفر، مروحيات ونيران وأسراب اللجوء إلى كنائس القرى المسيحية وإلى المدينة الرياضية هنا في اللاذقية...

«أتراها الحياة التي تتلألأ فيها/تقاد إلى هوة من جديد؟»: يتساءل أدونيس بصدد اللاذقية، وجسر الشغور أوْلى بالسؤال. أخشى أنه كلما أزّتْ رصاصة في شبر من أشبار سورية، تصير الهوّة قدراً مقدوراً.

* * *

في مقهى (مينا) لَمَّني المساء مع منذر حلوم والخردل الياباني الذي ظل يلهب اليافوخ حتى أطبقت على الأسماع انفجارات الديناميت حول معسكر الطلائع قرب الرمل الفلسطيني: يقول أزدشير، وقبل أن أشكك في خبرة أذنيه بالأصوات، يلعلع الرصاص، فنسابق - منذر وأنا - أسماعنا وأقدامنا إلى بيتي الأقرب أو إلى بيته الأقرب: ما الفرق؟

الحي هادئ ومعتم. الكهرباء مقطوعة. أزدشير أحضر للمقهى مولّدة كهرباء صوتها مدمّر. من الشرفة تبدو الحديقة أكبر عتمة وهدوءاً، أكثر غموضاً ورهبة.

ما من عاشقين على أحد مقاعدها. ما من أحد في الشارع المقابل إلا ثلاثة شبان من اللجنة الشعبية، سدّوا رأس الشارع بما أظنه خزان ماء متطاولاً، لابد أن صاحبه حاول التخلّص منه، فصيّره الشباب حاجزاً.

ما الذي يخبئه هذا الليل الذي كموج البحر أرخى سدوله/عليّ بأنواع الهموم ليبتلي؟

جامعة قطر تتحدّى غوغل



من المنتظر أن تطلق جامعة قطر مشروع المكتبة الرقمية الحديثة، والتي ستوفِّر للزائر معلومات عن دولة قطر في مجالات عدة: اقتصادية، ثقافية، اجتماعية، تاريخية وغيرها. ويشارك في إعداد المشروع نفسه، إلى جانب جامعة قطر، ثلاث جامعات أميركية أخرى: جامعة فرجينيا للتكنولوجيا، جامعة بنسلفانيا آستيت، وجامعة تكساس أي أند أم. وسيتمكن متصفّحو الإنترنت من دخول المكتبة الإلكترونية القطرية عبر محرِّك بحث قطري، ينطلق من موقع جامعة بنسلفانيا آستيت.

ووصف الدكتور محمد سماكة الباحث الأساسي المشارك من قسم علوم وهندسة الحاسوب في جامعة قطر، في تصريح صحافي، مشروع محرِّك البحث الخاص بجامعة قطر «بأنه أذكى من موقع غوغل العالمي إذ إن موقع الجامعة يتميز بالدقة وتفصيل المعلومات وسهولة الوصول إليها. الأمر الذي لا يتوافر في غوغل العالمي».

ضَلَّل التلاميذ

فيسبوك فضاء للتواصل الاجتماعي، وسيلة تسلية وتضليل أيضاً، بحسب وزير الاتصال الجزائري محند السعيد. هذا الأخير صَرَّح، الشهر الماضي، بأن فيسبوك قد «ضلل التلاميذ، مترشحي شهادة البكالوريا (الثانوية العامة)». ووضَّح المتحدث نفسه أنه عشية الامتحانات، تداولت بعض الصفحات موضوعاً على أساس أنه مسرب من ورقة امتحان مادة الفلسفة، تداوله الكثيرون، قبل أن يفاجأ التلاميذ في اليوم التالي بموضوع مغاير. وعَلَّقَ أحدهم بنبرة ساخرة: الفيسبوك ضَلَّل التلاميذ، ووزارة التربية ضَلَّلت أولياء التلاميذ ببرامجها الدراسية التي تتغير كل عام وإصلاحاتها التي لم تكتمل.

فيسبوك يستحدث هاشتاغ



في سباق التنافس مع تويتر، أضافت إدارة الفيسبوك، للمرة الأولى، خاصية الهاشتاغ، لتواكب التليفزيونات ووكالات الأنباء والأخبار العاجلة. ويسهِّل الهاشتاغ، المعروف برمز (#)، للمستخدمين جمع ومتابعة مختلف النقاشات والتعليقات المتعلقة بموضوع ما. وأعلنت فيسبوك أن إضافة الهاشتاغ ليست سوى خطوة أولى لسلسلة من التحديثات التي ستمس الموقع التواصلي مستقبلاً.



إميلي نوتومب
ذات قلم رشيق وكافرة!

جروب «ماذا تقرأ هذه الأيام» هو جروب مفتوح على الفيسبوك، شعاره أن- العالم قد يكون أوسع من خارطة، لكنه ليس أوسع من كتاب - يعرض كل عضو كتاباً قرأه ويكتب رأيه عنه. بمتابعة الجروب ستجد أن الكلام عن الكتب يحمل انطباعات إنسانية، بعضها متطرف وبعضها غريب، وبعضها ليس أكثر من رغبة أحدهم في الإخبار.

أحدهم كتب عن رواية «الحب في زمن الكوليرا»: «انتهيت منها ولم أحبها كثيراً في البداية، وكنت أتمنى أن تنتهي بأي طريقة، لكنها فيما بعد أعجبتني جداً لكن نهايتها حزينة بدرجة كبيرة.. أسلوب الكاتب وخياله أكثر من رائع! قرأت بعدها «28 حرف» لأحمد حلمي، والله كنت أقرأه بسبب الثمن الذي دفعته فيه، حقيقة لا أعرف كيف يسمون ذلك «كتاب» فهو عبارة عن مجموعة مقالات نشرها وجمعها بعد ذلك في كتاب، كنت سأصاب بضغط عال وأنا أقرأه. عضو آخر يتساءل: «كيف قرأت الفتيات ما حدث بين روزا ومحمود في نادي السيارات».. تعليق غريب جاء من أحد الأعضاء قائلًا: «الكاتبة أميلي نوتومب: ذات قلم رشيق ملهم، مفرداتها اللغوية غريبة جذابة، ثقافتها من طراز رفيع يكسو كتابتها، غير أنها كافرة!». من نشاط جروب مثل هذا يمكننا أن نعرف ماذا يختار القارئ العادي، وماذا يريدون أن يخبرونا عما قرأوا، بعيداً عن المجاملات وحسابات تجار الثقافة وسوق الكتب.

«Prism» يهدِّد الحياة الشخصية للعرب

فضيحة من العيار الثقيل هَزَّت أوساط الرأي العام، في الولايات المتحدة الأميركية، وفي العالم إجمالاً، الشهر الماضي، بعد الكشف عن نظام مراقبة يتبع شركة «ناسا» يحمل اسم «Prism» ويختص بمراقبة حسابات الأفراد على مختلف البرامج والمواقع الإلكترونية: ميكروسوفت، ياهو، غوغل، فيسبوك، أبل، يوتوب، سكايب وغيرها. وكشفت تسريبات أن مواقع التواصل الاجتماعية المعروفة تتعامل مع برنامج التجسُّس نفسه وتزوِّده بما يريد من معلومات، لكن بعض القائمين على تلك المواقع فَنَّد الاتهامات، ويبقى كثير من الغموض يلفّ القضية. وبحسب ما جاء في بعض الصحف، فإن برنامج prism يراقب، بالدرجة الأولى، حسابات أفراد ومؤسسات من دول العالم الثالث، حيث جمع 12.7مليار معلومة من الأردن و7.6 مليار معلومة من مصر، يضاف إليها حوالي 28 مليار معلومة من كل من إيران وباكستان. ونظام التجسس هذا يلتقط الملفات والرسائل البريدية والصور والفيديوهات والتسجيلات الصوتية، ويحدد المواقع الجغرافية للتواصل مع شبكة الإنترنت.





كيف بدت سورية حزينة

على صفحة فيسبوك بدأ الكاتب السوري خليل صويلح، منذ بدأت الثورة في سورية، في تدوين ما يشبه اليوميات غير المنتظمة على صفحته. تحت عنوان «من اليوميات» كتب صويلح: «الأشرطة التي يبثها ناشطون على اليوتيوب بخصوص حالات تعذيب، غير قابلة للاحتمال البشري. بربرية كاملة من أزمنة ما قبل الصورة». وفي تعليق آخر كتب جملة حزينة «حين اضطرّ النحّات عاصم الباشا إلى مغادرة محترفه في يبرود، إثر اشتداد القصف على المدينة. وزّع بعض منحوتاته على أصدقائه برسم الأمانة، أما بقية المنحوتات فقد قام بدفنها تحت الأرض، على أمل أن تنجو من الهلاك. في حال اكتشف أحد ما، في يومٍ ما، مقبرة لمنحوتات معدنية لبشر وطيور ومسوخ، فاعلموا بأنها منحوتات عاصم الباشا».



محمد الأصفر: لماذا لا نتسلح بغير السلام؟

على صفحته ينشر الكاتب الليبي محمد الأصفر مشهداً لما تراه عيناه ويرصده قلبه عن وطنه. فيقول «في ليبيا الآن الكل يضغط بطريقته.. اقتحامات.. محاصرات.. قطع طرق.. تنظيم مؤتمرات.. فرض قوانين.. تمييع قوانين.. الكل في ليبيا الآن يشتغل بطريقة ألعب أو أخربها.. والكل لا يرضى بأن يتدرب أولاً ويدخل الفورما حتى يلعب.. الضغط يتزايد من الداخل والخارج ومن فوق وتحت والكرة واحدة فقط. الكل يركلها نحو المجهول.. وليبيا تتحمل الضغط كثيراً لكنها قد تنفجر.. الكل الآن يضغط.. أحب ضغط العطاء لكن ضغط الأخذ حتى وإن نجحت فيه فسيجعلك أمام نفسك غير جدير بالاحترام.. تتحصل على حقوقك بطرق لا تليق بإنسان ينتسب إلى هذا العالم الحضاري.



ويتساءل دون انتظار إجابة: لماذا لا نتسلح بغير السلاح؟.. أم أن السلاح يجلب كل شيء دون أي جهد..!

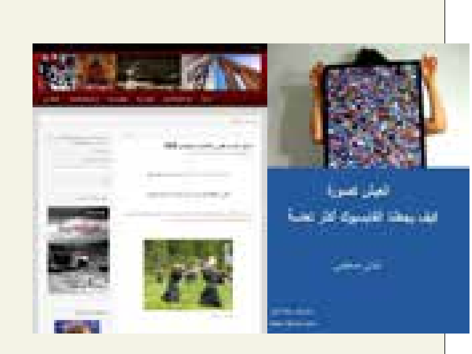
حلمي سالم على فيسبوك

في الثامن والعشرين من يوليو/تموز يمرّ العام الأول على وفاة الشاعر حلمي سالم. بالعودة إلى صفحته على الفيسبوك، نكتشف أن سالم دخل شبكة التواصل الاجتماعي قبل وفاته بثلاثة أشهر بجملة «أسعد الله مساءكم». كانت تبدو خجلة وهي تقف في وسط الصفحة وحيدة. أصدقاؤه مثل الشاعر فريد أبو سعدة وميسون صقر وعمر شهريار وغادة نبيل والشاعر عبد المنعم رمضان وغيرهم احتفوا بمشاركته في العالم الافتراضي، ووضعوا له صوراً في أمسيات ومناسبات مختلفة فبدت الصفحة دافئة ومتقدة بالمحبة. وقبل وفاته وضعت «أدب ونقد» إعلاناً عن أمسية له (يوم 15 يوليو)، بعد أيام قليلة من ذلك كان قد غادر الفيسبوك والعالم كله، إلا أن أصدقاءه ظلوا لشهور يضعون على صفحته مقالاتهم لرثائه، وكانوا يهمسون له على الصفحات: اشتقنا لك ونحبك. إلا أن كل ذلك لم يقابله سالم بضغطة لايك واحدة ليردّ على محبيه ورفاقه.



سبب للتعاسة

تحت عنوان «العيش كصورة.. كيف يجعلنا الفيسبوك أكثر تعاسة!» يتساءل المدوِّن اللبناني (طوني صغبيني) في بحث نشره على مدوَّنته: هل يمكن تخيُّل الحياة من دون فيسبوك؟ وهل الفيسبوك يساعدنا حقاً على التواصل؟ ولماذا يجعلنا أكثر تعاسة؟ ويوضح أن علاقة الإنسانية على الفيسبوك تتحوّل إلى مجرّد صورة وتعليق وتبادل بارد للتعابير الإلكترونية، والناس تتحول إلى مجرّد صور. مع الوقت، الاتصال الهاتفي مع الأصدقاء يستبدل بكتابة جملة على الحائط. واللقاء يستبدل برسالة خاصة على الموقع، يناقش إدمان الفيسبوك وتأثيره على وقتنا وتركيزنا، ويطرح تساؤل: هل يصنع الفيسبوك الثورات؟ ويقول «الموقع الأزرق أعطى للأفراد ما لم تعطيهم إياه أي وسيلة إعلامية أخرى في التاريخ»، ويقدم البحث في نهايته نصائح علمية لتقليل استخدام الفيسبوك دون إلغائه كأن تفتحه مرة واحدة في اليوم أو مرتين، ألا تفتحه صباحاً، وألا تحمِّل برنامجه على هاتفك المحمول.



من «التحرير» إلى «تقسيم»

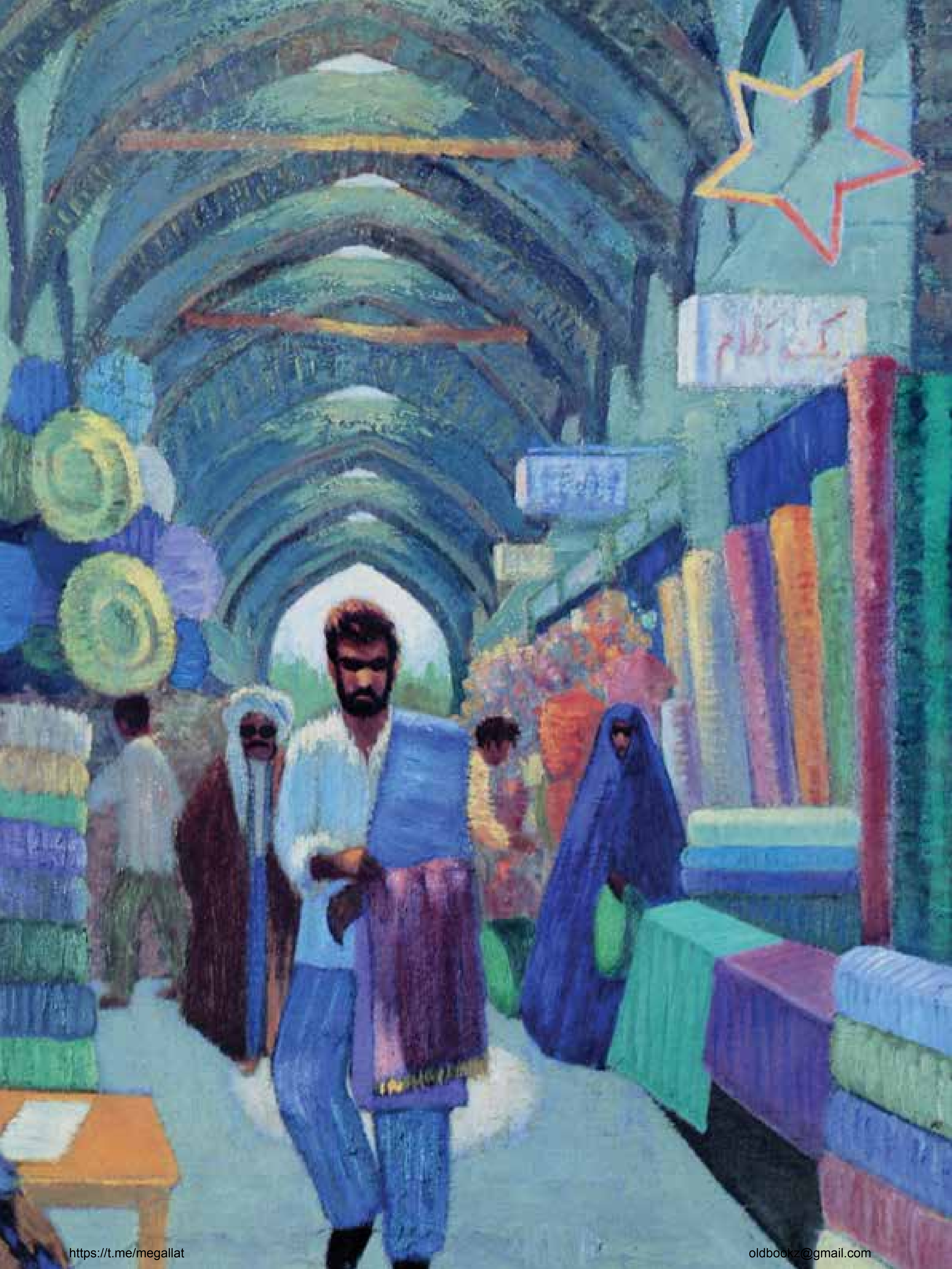
الفيسبوك العربي تفاعل بسرعة مع حراك الشارع في تركيا. مع بداية انتفاضة ميدان «تقسيم» تساءل البعض عن النقاط المشتركة التي تجمع بين الأتراك والعرب، وتوقع بعض آخر إمكانية وقوع ربيع تركي، لا يختلف عما وقع في تونس (ساحة بورقيبة)ومصر(ميدان التحرير) قبل عامين. وانتشرت بسرعة صور المتظاهرين، وكليشيهات المواجهات المباشرة مع الشرطة، على صفحات فايسبوك عربية، ورغم أن ما يحدث في ميدان تقسيم لم يلق إجماعا، وبينما تفرقت الآراء بين مساند ومعارض لحكومة رجب طيب أردوغان، فإن كثيرا من الناشطين على مواقع التواصل الاجتماعي، طالب بضرورة إصلاح ما أفسدته عشر سنوات من حكم حزب العدالة والتنمية.





اليونان: الحكومة تغلق التليفزيون

على غير المتوقع، ومع تواصل الأزمة الاقتصادية التي تعرفها اليونان، أمرت الحكومة أمسية 11 يونيو/ حزيران الماضي، بغلق التليفزيون الرسمي، بقنواته الثلاثة وتسريح الصحافيين والتقنيين والعمال المقدَّر عددهم بأكثر من 2600 موظف. مساء الثلاثاء 11 يونيو/حزيران. وبعد الساعة الحادية عشرة، ومع انتهاء جدول البرامج اليومي، تحولت شاشات التليفزيونات اليونانية إلى اللون الأسود. «المؤسسة العمومية للتليفزيون تمثِّل حالة خاصة من غياب الشفافية ومن النفقات غير المعقولة» صَرَّح الناطق الرسمي باسم الحكومة اليونانية سيموس كيديكوغلو. الصحافيون عبروا عن استيائهم من قرار الحكومة، التي أغلقت التليفزيون دونما الكشف عن تاريخ إعادة البث مجدداً، مع أن بعض المصادر تتحدث عن إمكانية إعادة التليفزيون قريباً، ولكن بتعدد أقل من الموظفين، وبشكل جديد ومخالف لما كان عليه في السابق.



رمضان

وجوه شهر كريم

الصوم هو فعل امتناع عما نحبّ تهذيباً للجسد وإثباتاً لحسن الطاعة، ولذلك عرفت كل الأديان أنواعاً من الصوم تقرُّباً إلى الله، لكن العالم الحديث عرف أنواعاً أخرى غير دينية أهمها صوم المحتجّين (الإضراب عن الطعام).

في الإسلام الصوم هو العبادة الوحيدة التي ميز الله سبحانه جزاءها «كل عمل ابن آدم له إلا الصوم فهو لي وأنا أجزي به» ذلك لأن الصوم عمل فردي يقوم على نية في القلب قبل أن يكون إمساكاً عن الشهوات.

وأما أصل اسم شهر الصوم «رمضان» ففي تسميته قولان. كلاهما يعطي معاني الصعوبة، فيقال إنه سُمِّي كذلك عن «رمضان الصائم» إذا حَرَّ جوفه من شدة العطش، وفي قول آخر إنهم عندما نقلوا أسماء الشهور عن اللغة القديمة وافق شهر الصوم أيام رمض الحر وشدته.

ثبت الاسم بينما يتقلّب الشهر الكريم بين الفصول الأربعة. وعبر القرون ارتبط بعادات اجتماعية تختلف من بلد إلى بلد، لكنها تشترك في جوّها الاحتفالي. وفي العقود الأخيرة اكتسب شهر العبادة وجوهاً إضافية لها طابع اجتماعي وسياسي واقتصادي.

المبالغة في الأكل جعلت منه شهراً للاستهلاك، شهراً للاستغلال التجاري. الإكثار من الصدقات - سمة الشهر الكريم- تمّ استغلاله سياسياً في الدول الفاشلة لترسيخ نوع من الاقتصاد تحلّ فيه الصدقات محلّ الدولة في علاج الفقراء وبناء المدارس وإيواء المشردين.

وعلى الرغم من أنه شهر الغفران والتسامح، ينسى فيه البعض فضائل التعدُّد وقبول الآخر المختلف في الدين أو الظرف، فلم يعد من السهل العثور على مكان يقدّم طعاماً أو شراباً في نهار رمضان بسبب الضغط الاجتماعي الذي لا يراعي وجود أتباع ديانات مختلفة، بل لا يراعي أن الإسلام نفسه أعطى رُخَص الإفطار للمريض والمسافر والنفساء والحائض!

حرمان من أجل الحياة

د. بومدين بوزيد

يتميّز المنزع الديني عند الإنسان بمواجهة الموت كلحظة تدمير وفناء. إنّه المسْعى نحو حالة الطمأنينة في مواجهة سَطوة القلق من المستقبل، والوصول إلى الطمأنينة يتحقّق بقهر الجسد والشهوات. قال الشيخ ابن عطاء الله في حكمه: «لا يُخرِج الشّهوَة من القلب إلا خَوفٌ مُزعِجٌ أو شَوقٌ مُقلِق»: خوف من النار والعقاب، والشّوق إلى النّعيم، وبما يحقّق ذلك شعائر من تعبّدية شرطها الحرمان من اللذة والمتعة، غير أنّ اختلاف الأديان واضح في العلاقة النسبية مع الحياة، فالإسلام يتميّز بالحرمان المؤقت والمتعة المؤقتة. وكلتا اللحظتين محكومتان بقواعد يتحقّق بهما المقصود، يقول الله تعالى: «ولا تَنْسَ نصيبك مِنَ الدُّنيَا» (القصص: الآية 77)، وقد حارب الإسلام الرهبنة والتشدّد وميزته مقارنةً بما سبق من الأديان هو البحث عن فضيلة «التوسُّط»، وظهر ذلك جلياً في كون مساجد المسلمين تُبنى في المجمّعات السكنية، أي في الوسط الحياتي الاجتماعي تحيط به الأسواق والمتاجر، غير أنّ التطور الاجتماعي وتَغيُّر الحال وعملية التثاقف التي حدثت في التاريخ الإسلامي أبرزت تيارات زهدية صوفية كانت احتجاجاً ضدّ «حضارة المتعة» في القرن الرابع الهجري بالمشرق والأندلس فسلكت منهج الدعوة إلى «الحرمان» مقابل «اللّذة» و«الباطن» مقابل «الظاهر»، وتشكّلَ في الثقافة العربية الإسلامية على المستوى الفقهي والقيمي صراعٌ حول مسألة الفهم الصحيح للدين وسيرة الرسول عليه السّلام وصحابته، مثل ما فجّرت قضية «الإمامة» فتنة سياسية اسْتُلّ فيها السّيف وسالت بسببها الدماء. وهي قضية لها بعدها الروحي، وترتبط كذلك بزوج «الحرمان والمتعة»، واعتبرت الشيعة «الإمامة» أصلاً من أصول الدين. وهو ما أدّى إلى توسيع مساحة زوج «الحلال والحرام» إلى مساحات سياسية واجتماعية سِمَتُها الأصلية «الإباحة». من هنا نفهم منهج ظاهرية «ابن حزم» في منع القياس والإجماع إدراكاً اجتهادياً متميّزاً لخطورة هذا الامتداد من أرض «العقيدة والعبادات» إلى أرض «السياسة والعادات».

الحرمان الإرادي

من بين العبادات التي تشكّل إجماعاً تقريبياً بين المذاهب الإسلامية وطابعها فردي عكس الصلاة والحجّ عبادة «الصوم» كفريضة ونافلة، فالحديث القدسي يقول «كلّ عمل ابن آدم له إلا الصّوم فإنه لي وأنا أجزي به»، إنه شعيرة ركنها الأساسي «الإمساك عن الأكل والشّرب وممارسة الجنس من طلوع الفجر إلى غروب الشمس مع نيّة» والإمساك غير الامتناع والإضراب، فهو حرمان إرادي برغبة وشوق لفترة زمنية.

إنّ الآية القرآنية النّاصّة على فرضيته وكيفيته، تشير إلى أنه شعيرة قديمة، غير أنّ من سبق من أقوام بالغوا في الحرمان وغيّروا في زمان الصوم لتفادي الحرّ فاتخذوا التقويم الشمسي حسب بعض المفسّرين. يقول الله تعالى: «يا أيُّها الذِينَ آمَنُوا كُتِبَ عَلَيْكُمُ الصِّيَامُ كَمَا كُتِبَ عَلَى الذِينَ مِنْ قَبْلِكُمْ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ، أيّاماً مَعْدُودَاتٍ فَمَنْ كَانَ مَرِيضاً أوْ عَلَى سَفَرٍ فَعِدّةٌ مِنْ أيّامٍ أُخَرَ، وعَلَى الذِينَ يُطِيقُونَهُ فِدْيَةُ طعَامِ مَسكِينٍ فَمَنْ تَطَوَّعَ خَيْراً فَهُوَ خَيْرٌ لَهُ، وأَنْ تَصُومُوا خَيْرٌ لَكُمْ إنْ كُنْتُمْ تَعْلَمُونَ» (البقرة: الآيتان 183 و184). ومن دلالاته اللغوية بمعنى «الصّمت» أي الإمساك عن الكلام، مثل إخباره عن السيّدة مريم لما قالت: «إنّي نَذرْتُ للرَّحْمَانِ صَوْماً» (مريم: الآية 19)، كما أنّ من معانيه «ركود الريح» وهو إمساكها عن الهبوب، ونقول: «صامَت الدابة على آريها» بمعنى قامت وثبتت فلم تعتلف، وصام النهار أي «اعتدل». ويُطلَق على الخيل فنقول: صامت بمعنى «ثابتة ممسكة عن الجري والحركة».

نلاحظ من خلال الدلالات اللغوية المنع من الحركة والفعل لفترة معينة، وهي معانٍ كلّها تؤدّي معنى «الحرمان». وهنا الفرق الذي أشرنا إليه إما بإرادة أو غير إرادة، والمؤدّي لغرض الشريعة هو الثاني لكون شرط «النية»، والصوم ليس لذاته، أو القصد منه «الجوع والعطش». وهي حالة تعذيب لا تتفق مع جوهر الإسلام، وقد أشار إلى ذلك الرسول عليه السلام في



قوله: «مَنْ لَمْ يَدَعْ قَوْلَ الزُّورِ وَالْعَمَلَ بِهِ فَلَيْسَ للهِ حَاجَةٌ أَنْ يَدَعَ طَعَامَهُ وَشَرَابَهُ»، إنه للتربية والتزكية، وهنا يكون «الحرمان الإرادي» مدخلاً للتّربية الروحية والاجتماعية، فالعلاقة هنا بين التعبد الفردي «إلا الصّوم فإنّه لي وأنا أجزي به» تبيان للعلاقة الخاصة مع الإله، فله انعكاسه على «التعبّد الاجتماعي» من تعاون وتآزر وترك الظلم والتضامن الاجتماعي. وهذه العلاقة بين التديُّن والعلاقات الاجتماعية هي التي تتطور وفق القيم التي تحكم الجماعة. ومع مرور الزمن تتحول الرؤية للدين والمشاعر بفعل التأثر الاجتماعي والتصورات القيمية التي تتحكم في النسيج المجتمعي، فرمضان يصير شهراً مقدّساً، ويصبح تاركه منبوذاً في بعض المجتمعات، ويكون التسامح مع تارك الصلاة أو الحج والزكاة، وهذا نظراً للعلاقة بين الشهر والكرم، فـ «الكرم» سمة العرب وأم الفضائل في ثقافتنا. والصوم معناه أن تكون كريماً تجاه الآخرين مهما كان مستواهم المعيشي ومكانتهم الاجتماعية. وللصوم علاقة بـ«الشجاعة» والصبر، وهي فضيلة ملازمة للكرم وتستدعيه، والحروب تقع في هذا الشهر، ويكون غالباً الانتصار في ثقافتنا، فالقدرة على تحمّل الحرمان الإرادي «بنية» هو «صبْر» من «صوْم» يقول الحديث الشريف: «الصّيامُ نِصفُ الصَّبْر». والصبر هنا قيمة أخلاقية وعسكرية واجتماعية، الصبر على «الحرمان» من لذّتين أفرد لهما ابن قتيبة الدينوري بابين في كتابه الشهير «عيون الأخبار»: الأكل، والجماع. وللعلاقة بينهما حضوراً وغياباً في الثقافة العربية الإسلامية توسّعت الكتابة فيهما في نصوص «أدب الجسد».

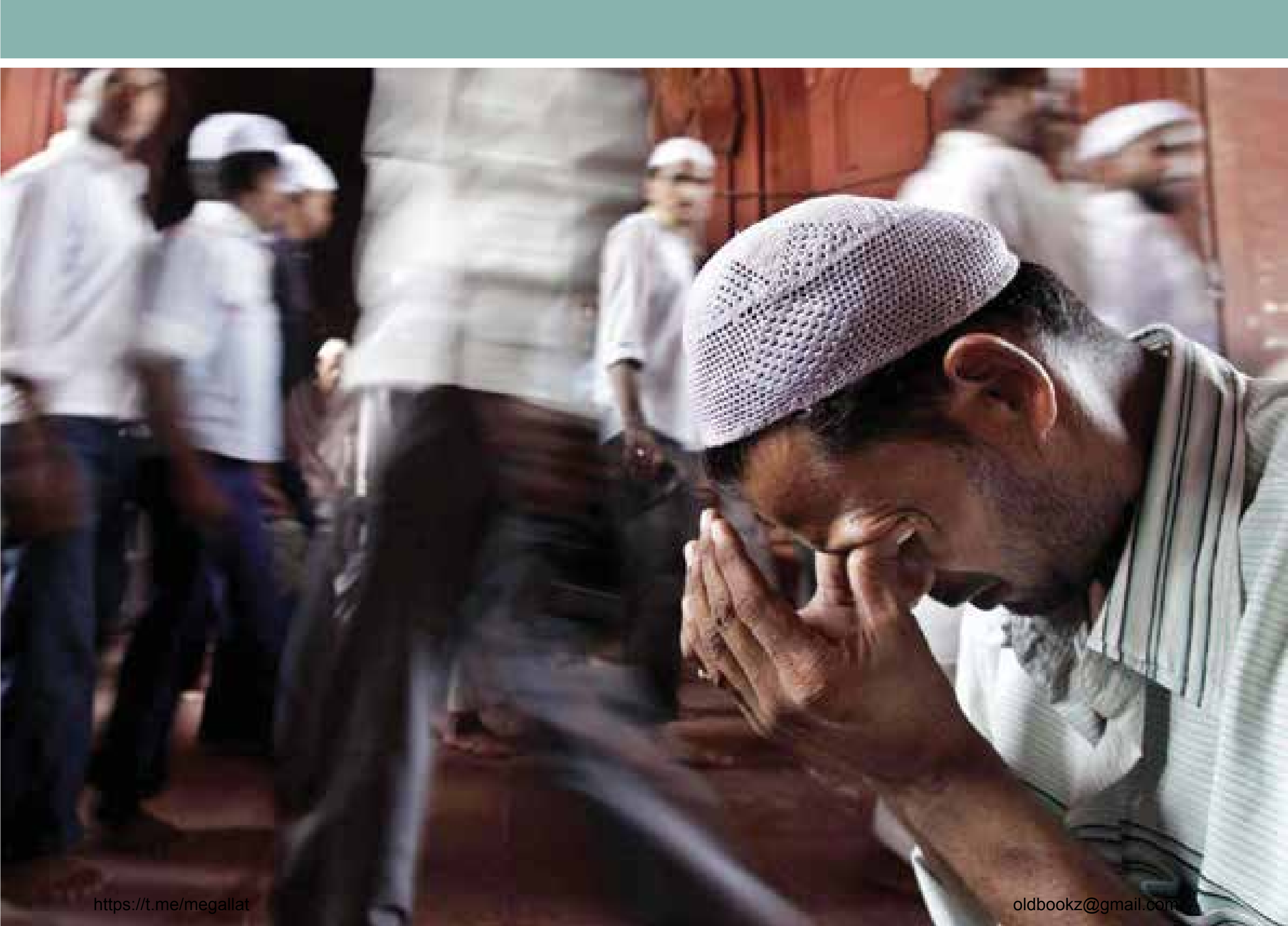
في أسباب الحرمان

تميزت تعاليم الإسلام بالمنحى الحياتي للعبادات، فالصّوم كان عند المصريين القدماء، وفُرض على النّساء عند اليونانيين، وعُرف كذلك عند الهنود، وثبت أنّ موسى عليه السّلام صام أربعين يوماً. وفي التوراة والإنجيل مدحٌ للصائمين، كما قد يكون الصّوم تحديداً من بعض المأكولات مثل اللّحم أو السّمك أو البيْض أو اللّبَن، لكنّه أخذ تنظيمياً زمنياً دقيقاً ودقّة قانونية في ممارسته، وظناً من العرب الذين عرفوا الصوم كذلك أنّ ذلك يعني الحرمان من الجنس نهاراً وليلاً فنزلت آية «المختانين» قال تعالى: «أُحِلَّ لَكُمْ لَيْلَةَ الصِّيَامِ الرَّفَثُ إِلَى نِسَائِكُمْ هُنَّ لِبَاسٌ لَّكُمْ وَأَنتُمْ لِبَاسٌ لَّهُنَّ عَلِمَ اللَّهُ أَنَّكُمْ كُنتُمْ تَخْتَانُونَ أَنفُسَكُمْ فَتَابَ عَلَيْكُمْ وَعَفَا عَنكُمْ فَالآنَ بَاشِرُوهُنَّ وَابْتَغُواْ مَا كَتَبَ اللَّهُ لَكُمْ وَكُلُواْ وَاشْرَبُواْ حَتَّى يَتَبَيَّنَ لَكُمُ الْخَيْطُ الأَبْيَضُ مِنَ الْخَيْطِ الأَسْوَدِ مِنَ الْفَجْرِ ثُمَّ أَتِمُّواْ الصِّيَامَ إِلَى اللَّيْلِ وَلاَ تُبَاشِرُوهُنَّ وَأَنتُمْ عَاكِفُونَ فِي الْمَسَاجِدِ تِلْكَ حُدُودُ اللَّهِ فَلاَ تَقْرَبُوهَا كَذَلِكَ يُبَيِّنُ اللَّهُ آيَاتِهِ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَّقُونَ» (البقرة:187)، وسبب نزول الآية كما يروي المفسّرون «أن بعض الصحابة يصوم يومه حتى إذا أمسى طَعِم الطعام فيما بينه وبين العتمة حتى إذا صلّى حرم عليه الطعام حتى يمسي من الليلة القابلة، وأن عمر بن الخطاب بينما هو نائم إذ سوّلت له نفسه فأتى أهله لبعض حاجته، فلما اغتسل أخذ يبكي ويلوم نفسه، ثُم أتى رسول الله (صلى الله عليه وسلم) فقال: إني أعتذر إلى الله وإليك من نفسي هذه الخاطئة فإنها زيّنت لي فواقعت أهلي. هل تجد لي من رخصة يا رسول الله؟ قال: لم تكن حقيقاً بذلك يا عمر، فلما بلغ بيته أرسل إليه فأنبأه بعذره في آية من القرآن المشار إليها آنفاً، هذا الاضطراب في عدم فهم «الإمساك» نظراً لما توارثه العرب سابقاً من ديانات تسرّبت إليهم هو الذي جعل الإسلام ينحو في اتجاه أن القصد ليس التعذيب والحرمان المادّي، ولكنه التنظيم وتزكية النفس، ومن هنا أجاز بعض الفقهاء تقبيل الزوجة في يوم الصّوم رواية عن عائشة التي قبّلها الرّسول وهو صائم. إن العلاقة بين الطعام والجنس يفسّرها كذلك الحديث الذي يدعوا الشباب غير القادر على الزواج مادياً إلى الصوم، كقيمة علاجية تهذيبية، ولكنّه اليوم تحوّل إلى قيمة استهلاكية بعد الغروب، بالرغم من كونه كذلك تحوّل إلى شهر ثقافي تجاري وسياحي وهذا مكسب حضاري يحتاج إلى تقوية الربط بين العبادة الفردية والعبادة الاجتماعية.

عبده وازن

غالباً ما يخرج قارئ الكتب أو الملفات التي تتطرق إلى مفهوم الصوم في الأديان بانطباع مفاده أن الصوم هو الفسحة التي تجمع بين الأديان، على اختلافها، قديمة كانت، أم توحيدية أم غير سماوية.. قارئ ملفّ تعدّه، على سبيل المثل، مجلة «عالم الأديان» الفرنسية (لوموند دي روليجيون) عن الصوم في الأديان عبر التاريخ، يكتشف أنّ الصوم هو أحد الأسس التي يمكن أن ينطلق منه الحوار الديني العالمي، بعيداً من الاختلاف العقائدي والإيديولوجي، والصعاب التي تحول دون ترسيخ هذا الحوار ترسيخاً فعلياً وليس نظرياً فحسب. هذا الانطباع يخرج به أيضاً قارئ «الكتاب الكبير للصوم» (دار البان ميشال- باريس) للباحث الفرنسي جان كلود نوييه الذي يتعقب مفهوم الصوم في الأديان كافة. ومنها الوثنية الغابرة، مستخلصاً القواعد التي يرتكز إليها الصوم كما تجمع عليه هذه الأديان على مرّ التاريخ.

تحرير الإنسان بإطفاء الشهوات



الصوم هو كما يتجلى في معظم الأديان والحضارات، إمساك عن الاكل والشرب والجماع وحتى الكلام، في سبيل تنقية الروح والجسد، والتخفُّف من ثقل الشهوات، والارتقاء نحو حال من الصفاء والهدوء أو السكون. وقد يختلف دين عن آخر في تحديد طرائق الصوم، لكنّ الأديان تتفق على الغاية الروحية المنشودة من الصوم الذي - وإن بدا فيزيقياً في ظاهره -يظل روحياً. فالإنسان كما أراده خالقه، إنما هو روح وجسد. وإذ أنّ الإنسان روح وجسد كان من العبث، بحسب ما تفيد الكتب الدينية، تصوُّر دين روحي محض. ولعل النفس الإنسانية تحتاج إلى أفعال الجسد وأوضاعه الخارجية، لكي تلتزم أمراً ما، أو لكي تحيا حالاً ما. والصوم الذي ترافقه الصلاة والتضرع يعبر عن تواضع الإنسان أمام خالقه. وهكذا يبتعد الصوم عن كونه مأثرة نسكية غاية الصائم خلاله الوصول إلى مراتب الانخطاف النفسي والروحي. الصوم مدرسة نفسية وصحية تملك الكثير من التأثير على الإنسان في الميادين النفسية والبدنية والحياتية.

> كان اليهود يقيمون «صوماً كبيراً» أو صوم الغفران. وكانت ممارسته شرطاً للانتماء إلى «شعب اللّه»

سرّ الصوم

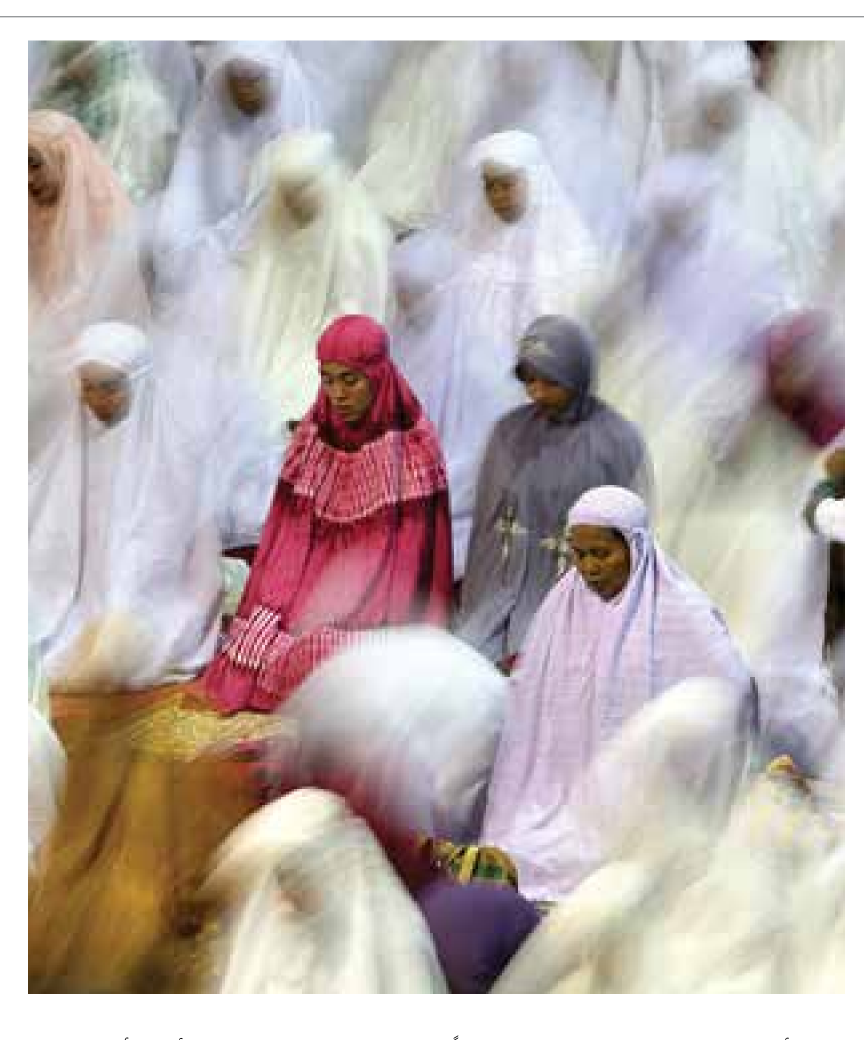
إذاً لم يخلُ دين من الأديان القديمة والتوحيدية من ظاهرة الصوم. هذا سرّ من أسرار الأديان التي عرفها الإنسان في الحضارات السحيقة، ثم في الحقبات السماوية. لكن الأديان تختلف بعضاً عن بعض في طقوس الصوم وممارسته وزمنه. وقد تعددت ظواهره بتعدد الأمم والشرائع مثلما تعددت ظروفه تبعاً لتعُّدد الأمكنة أو البيئات التي تحتضنه. فثمة أديان ترى في الصوم كفاً عن الأكل والشرب والجماع في أوقات محددة. وثمة أديان تكتفي بنوع من هذه الأنواع، كالأكل مثلاً وبوقت معين. ومن أغرب أنواع الصوم هو الصوم عن الكلام وهو صوم معروف قديماً. ويجب ألا ننسى صوماً يسمى صوم اللسان والمقصود به الامتناع عن لفظ الكلام النابي والنميمة والثرثرة التي تؤذي الإنسان.

يقوم الصوم على حرمان الإنسان لجسمه من حاجات ضرورية ومحبَّبة، حسية بالضرورة ونفسية تالياً.ولعل الامتناع عن الأكل والشرب إنما يقع على وجوه عدة. هناك الصوم المطلق الذي يشمل المأكولات والمشروبات طوال وقت الصوم، وهناك الصوم المقيد الذي يكتفي بالكف عن بعض المأكولات والمشروبات. ومن أنواع الصيام ما يفترض الانقطاع عن الأكل والشرب يوماً بكامله. ومنه ما يقتضي الانقطاع نهاراً أو شطراً من النهار والليل..وهناك صوم يتم في أيام متتالية، وصوم يجري في مدة معينة خلال أيام غير متتالية . وثمة صوم يرتبط بحلول ميقات دوري في شهر معين أو فصل معين، وغالباً ما يرتبط الميقات بحدث تاريخي أو ديني عظيم، مثل صوم رمضان لدى المسلمين، ففي شهر رمضان نزل الكتاب الكريم. وفي الدين اليهودي يكون اليوم السابع عشر من الشهر العبري الرابع يوم صوم، فهو يمثّل ذكرى سقوط أورشليم قديماً.

ولئن كان من دلائل الصوم عند اليهود صيام النبي داود. ذكر عن عبدالله بن عمر: (قال رسول الله: «أحب الصيام إلى الله صيام داود كان يصوم يوماً ويفطر يوماً»)، فإنّ الصوم لدى المسيحيين يتجسّد مثاله في صوم المسيح أربعين نهاراً وأربعين ليلة كما ورد في إنجيل متّى. ولعل الكتاب المقدس أو «التوراة» الذي يقوم عليه موقف الكنيسة، يتلاقى في موضوع الصوم مع التيارات الدينية الأخرى،لكنه يوضح معنى الصوم، وينظم ممارسته، ويجعل منه مع الصلاة والصدقة، ركناً من الأركان الأساسية التي تعبّر أمام الله، عن تواضع الإنسان ورجائه ومحبته، كما يفيد اللاهوت الكتابي. وفي الكتاب المقدس يرد أن الإنسان، على رغم اعتباره الطعام هبة من الله ، فهو بامتناعه يوماً كاملاً عن الطعام إنما يقوم بعمل ديني. وأوصى الأنبياء بالصوم الذي به يتجه الإنسان نحو الرب في وضع تبعية واستسلام كامل. إنه صوم المؤمن قبل القيام بمهمة شاقة أو طلبا للصفح عن خطأ أو لالتماس شفاء أو بعد نكبة وطنية أو لوقف كارثة أو لتفتّح القلب للنور الالهي أو ترقّب النعمة الضرورية لإتمام رسالة ما..وهذه النيات العميقة تكشف عن معنى«الأربعينات» التي قضاها النبي موسى من دوم طعام. أمّا الأيام الأربعون التي صامها يسوع في البرية والتي -بحسب الكنيسة-، تتخذ لها مثالاً هذا النموذج المزدوج، فالغاية منها لم تكن إعداد يسوع لتقبُّل روح الله وهو المملوء منه، بل ليفتتح يسوع رسالته «المسيحانية» .

الغفران والكفارة

كان اليهود يقيمون «صوماً كبيراً» أو صوم الغفران في يوم «الكفارة» أو يوم «كيبور». وكانت ممارسته شرطاً للانتماء إلى «شعب الله». وكانت لدى اليهود أصوام أخرى جماعية في الذكرى السنوية للنكبات الوطنية، مثل ذكرى خراب الهيكل، ومقتل حاكم أورشليم، وحصار الجيش البابلي لأورشليم.. وكان اليهود الأتقياء يصومون انطلاقاً من فعل التقوى مثل تلامذة يوحنا المعمدان والفريسيين. وهم كانوا يسعون إلى إتمام عنصر



البر وفق الشريعة وتعاليم الأنبياء. أما يسوع فلم يفرض على تلاميذه شيئاً من هذا البر، لكنّ هذا لا يعني أنه كان يزدريه أو يريد أن يلغيه، بل هو أتى ليكمله. ولذلك فهو منع الإعلان عنه داعياً إلى تجاوزه في بعض النقاط.

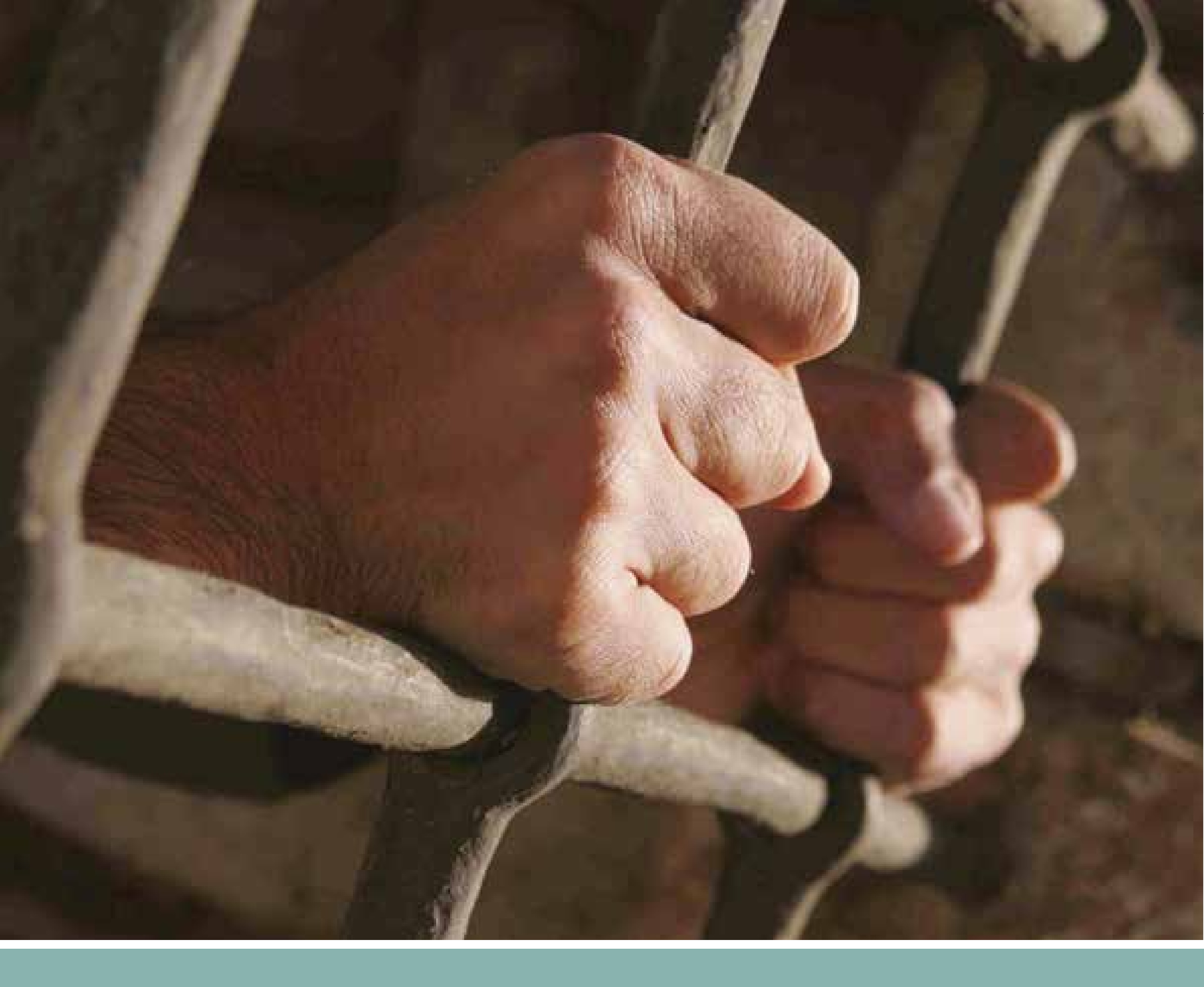
كان على ممارسة الصوم أن تتم بعيداً من الشكليات كما أوصى الانبياء اليهود، وفي منأى عن الكبرياء والتظاهر، ويجب على الصوم أن يكون مقروناً بالصلاة والصدقة ومحبة القريب وبالسعي وراء البر. ودعا يسوع إلى القيام بالصوم في تكتّم تام، كما يفيد الباحثون، فالصوم هو التعبير الصادق عن رجاء الإنسان بخالقه. وقد دافع يسوع مرة عن تلامذته لعدم قيامهم بفريضة الصوم بقوله: «أيستطيع أهل العرس أن يصوموا والعريس بينهم؟ فما دام العريس بينهم، لا يستطيعون أن يصوموا، ولكن سيأتي زمن فيه يرفع العريس من بينهم، ففي ذلك اليوم يصومون». لعل هذا الموقف هو الذي جعل دعوة المسيح إلى الصوم تختلف عن الدعوة اليهودية، مع أن المسيح صام في البرية. لكن الكنيسة الغربية تشكو اليوم من أن بعض المسيحيين في الغرب (وفي الشرق أحياناً) لا يقدّرون الصوم حق قدره. ولعل من النصوص الجميلة التي كتبت في الصوم مسيحياً نص للأديب القديس مار إسحاق السرياني، كأن يقول في أحد نصوصه: «حين ينحل الجسد بالإصوام والإماتة تتشدد النفس بالصلاة . الجوع أكبر معين على تهذيب الحواس. في بطن متخم بالأطعمة لا مكان لمعرفة أسرار الله. كل كفاح للخطيئة وشهواتها يجب أن يبتدئ بالصوم». ومثل هذا الكلام ينطبق على مفهوم الصوم في كل الأديان، السماوية وغير السماوية.

في الأديان الآسيوية

وفي مقاربة الأديان غير التوحيدية، ولا سيما الآسيوية منها، كالبوذية والهندوسية والكونفوشية والتاوية.. نجد أن مفهوم الصوم يختلف شكلاً عن مفهومه التوحيدي، لكنه ليس غريباً عنه في الجوهر. ولعل الإحاطة بمفهوم الصوم لدى هذه الأديان لا تخلو من الصعوبة، والسبب تعدد المذاهب والمدارس والتيارات التي تتوزعها. فالهندوس مثلاً يصوم بعض أتباعهم شهوراً فيما يكتفي أتباع آخرون بتسعة أيام ، أنصار «شيفا» يصومون نهار الإثنين وأنصار «فيتو» يصومون نهار الجمعة. أما لدى البوذيين فالصوم ليس مفروضاً على العامة بل هو مقصور على الرهبان. لكنّ الصوم في بعده الأخلاقي والروحي ضروري جداً، بل هو في أساس الحياة الدينية لدى كل المذاهب والطوائف. لدى الهندوس عموماً تتمثل طريق الخلاص في ممارسة العبادة الطقسية وفي أولوية الأخلاق وقانون واجبات النظام الاجتماعي والفضائل العامة، كالتسامح وضبط النفس والأمانة والإخلاص والزهد. وإزاء هذه الطريق تطورت طريق أخرى ترتكز إلى المعرفة الصوفية والتأمل. أما البوذية فتدعو إلى «إطفاء» الشهوات وبخاصة الأهواء الأساسية مثل الرغبة والبغض والأذى وعدم الاستقامة.. فالشهوات هي أصل الآفات البشرية التي تكبل الإنسان بهذا العالم .

أصوام غير دينية

أما أغرب أنواع الصوم فهو الصوم غير الديني أو المادي. وبعض هذه الأنواع لها مريدوها في الغرب. وأطرف صوم في هذا القبيل هو «صوم الملحدين» أو «صوم الإحيائيين». وهو ينطلق من منطق مادي أو ماداني. ومدته تتراوح بين 15 يوماً و3 أسابيع، وغايته تحسين ما يسمى «وعي الجسد». ولهذا الصوم علاقة بالتقنيات التأملية غير الدينية التي تسمح للإنسان بوعي الآثار السلبية أو الإيجابية التي يتركها التفكير والحركة على الجسد والنفس.



صوم الغاضبين

لعل الصوم السياسي، هو من أبرز أنواع الصوم غير الديني في العالم. وهو بمثابة فعل اعتراضي سلميّ غير عنيف، يلجأ الإنسان إليه بصفته مواطناً معارضاً أو مناضلاً أو مهجّراً أو مقموعاً أو مضطهداً... فينقطع عن الطعام لأيام بغية تحقيق مطالبه التي غالباً ما تكون مُحِقّة وعادلة. ومثل هذا الصوم عرفته سجون كثيرة في العالم، وكذلك مؤسسات رسمية ومراكز عمل ومصانع وحتى جامعات ومستشفيات تعرّض العاملون فيها للظلم، ولم يجدوا سوى «الصوم» أو الإضراب عن الطعام وسيلة للمطالبة بحقوقهم. وغالباً ما يتم الانقطاع عن الطعام وليس عن الماء إلا في حالات نادرة، فعدم شرب الماء خلال الإضراب يعني انهيار المُضرِب وربما موته.

> جاتين داس صام حتى الموت، وبهجت سنغ تراجع عن إضرابه في اليوم السادس عشر بعد المئة من صيامه.

وكم من مُضربين في السجون ماتوا جراء إضرابهم عن الماء. ومن هؤلاء سجناء سوريون في زنازين النظام السوري بحسب ما يروي الكاتب مصطفى خليفة في روايته «القوقعة». وهي من أقسى ما كُتِب عن أدب السجون.

يبدو الإضراب عن الطعام وسيلة ناجعة لتحقيق المطالب والضغط على الجهات المسؤولة أياً تكن، لا سيما بعد أن يعجز الإضراب العادي أي الإضراب عن العمل في كل أنواعه عن أداء مهمته. وتلجأ بعض السلطات إلى طرق قمعية، بغية إجبار المضربين عن الطعام، على الأكل.

وفي لمحة تاريخية تجمع كتب التاريخ على أن هذا النوع من الإضراب بدأ في إيرلندا ما قبل المسيحية. ومعروف أن ثمة قواعد محددة للإضراب عن الطعام كانت قائمة آنذاك. وغالباً ما كان يتم الإضراب عن الطعام للحصول على العدالة أمام منازل الجناة، فإذا مات المُضرِب أمام منزل ما فالعار يحلّ بصاحب هذا المنزل. ومن المرجح أن هذا الإضراب يكون لوقت محدد: ليلة واحدة، أو نهار.

ويقال إنّ الهند ألغت في العام 1861 القيام بالإضراب عن الطعام من أجل الحصول على العدالة أمام باب الجاني مما يدل على انتشار هذا النوع من الإضراب قبل القرن التاسع عشر. وتشير أبحاث إلى أن الإضراب عن الطعام في الهند قديم. ويرجع إلى القرن الخامس قبل الميلاد.

وعندما يجري الكلام عن الصوم السياسي أو الإضراب عن الطعام يرد إلى الذهن للفور اسم الزعيم الهندي المهاتما غاندي الذي تعرض للسجن مرات عديدة بدءاً من العام 1922 حتى العام 1942 على يد الحكومة البريطانية المستعمرة. وكان يلجأ إلى هذا الصوم بمثابرة ما جعل الحكومة تخشى موته في سجونها، فهو صاحب مكانة عالمية، وموته أسيراً يؤثر في سمعتها. ومعروف أن غاندي أضرب مرات كثيرة عن الطعام، إضراباً فردياً أو مع الجماعات احتجاجاً على الاستعمار البريطاني للهند، ثم استنكاراً للحرب التي نشبت بين الهندوس والمسلمين. وعُرف غاندي بكونه رجل السلام وداعية اللاعنف في العالم. وقد جعل من الصوم وسيلة سلمية ومؤثرة لمواجهة الظالم والظلم ولتحقيق أهداف الاحتجاج.

وإبان مرحلة استقلال الهند سلك كثيرون مسلك غاندي فأضربوا عن الطعام، ومنهم جاتين داس الذي صام حتى الموت، وبهجت سنغ الذي تراجع عن إضرابه في اليوم السادس عشر بعد المئة من صيامه. وخلال هذا الإضراب الذي استمر 116 يوماً وحقق رقماً غير مسبوق، كما يقال، تم خضوع الحكومة البريطانية لمطالبه، وسرعان ما أصبح بهجت سنغ شخصية شعبية كبيرة ومعروفة في الهند كلها.

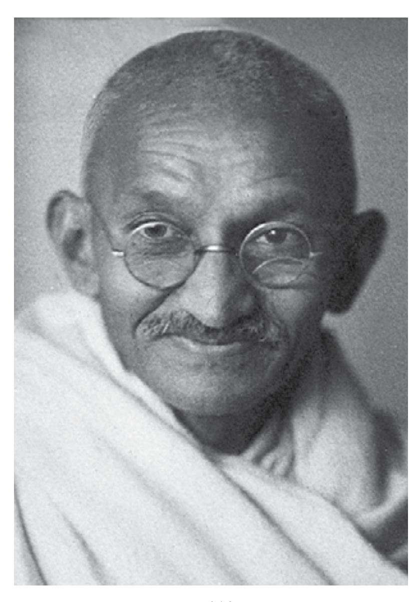
في مطلع القرن العشرين عرفت بريطانيا حركات إضراب عن الطعام. والمفاجئ أن نسوة سجينات هن اللواتي أضربن مُطالِبات بحقّ اقتراع المرأة. وكانت ماريون دونلوب هي المرأة الأولى التي باشرت في الإضراب عن الطعام في العام 1909. ولم تلبث السلطات أن أطلقت سراحها من السجن خوفاً من أن تمسي شهيدة. ومثلها فعلت بقية المُطالِبات بحقّ اقتراع المرأة في السجن، وبدأن الإضراب عن الطعام، لكن سلطات السجن أخضعتهن للأكل بالقوة، ما بدا في نظر المضربات أشبه بأفعال التعنيب. وقد توفيت نسوة سجينات منهن ماري كلارك، وجين هيوارت، وكاثرين فراي، وسواهن جراء العنف المعتمد في إطعامهن بالقوة. واللافت أن النسوة الأميركيّات السجينات المُطالبات بحق المرأة في الاقتراع اعتمدن طريقة زميلاتهن البريطانيات في الإضراب عن الطعام.

ويبدو أن الإضراب عن الطعام متجذّر في المجتمع الإيرلندي والروح الإيرلندية، وكان إحدى سمات المجتمع الإيرلندي القديم كما تمت الإشارة. وقد استخدم الجمهوريون الإيرلنديون هذه الطريقة بدءاً من 1917 وخلال الحرب الإنجليزية-الإيرلندية في الأعوام العشرين من القرن الماضي. ومعروف أنّ أول إضراب عن الطعام قام به مناضلون جمهوريون واجهه البريطانيون بالإطعام القسري، الذي نجم عنه في 1917 وفاة توماس آش في سجن مونتغوي. وتوالت وفاة مضربين إيرلنديين كثر. وقد أورد كتاب «غينيس» للأرقام القياسية الرقم

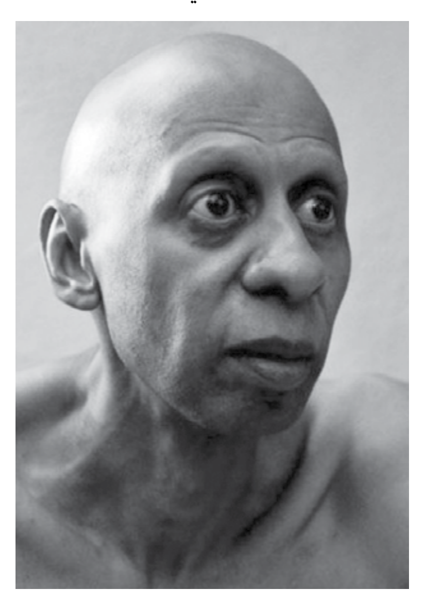
العالمي في الإضراب عن الطعام من غير إطعام بالقوة ومدته 94 يوماً، وقد قام به ثمانية سجناء إيرلنديين في سجن مدينة كورك.

في كوبا المعروفة بسجونها، كما بالسيجار الفاخر، أقدم المنشق السياسي والشاعر المسجون بيدرو لويس بوايتيل في إبريل/نيسان 1972 بإعلان الإضراب عن الطعام، وقضى نحو 53 يوماً يتناول السوائل فقط، لكنه لم يلبث أن توفّي بسبب الجوع في 25 مايو/أيار 1972. وقد روى وقائع أيامه الأخيرة صديقه الشاعر أرماندو فالداريس. وفي كوبا أيضاً أضرب الكاتب غوليرمو فاريناس عن الطعام قرابة سبعة أشهر محتجاً على الرقابة الشديدة الممارسة على الإنترنت في كوبا. وتسَلَّم فاريناس الذي نجا من الموت جائزة الحرية الإلكترونية من منظمة «مراسلون بلا حدود». وفي 23 فبراير/شباط 2010 توفي أورلاندو زاباتا تامايو في المستشفى خلال إضرابه عن الطعام مدة 83 يوماً في أحد السجون الكوبية. ويعدّ تامايو أحد سجناء الرأي الذين يبلغ عددهم 55 سجيناً في كوبا والذين تبنتهم منظمة العفو الدولية.

في تركيا وإبان مرحلة الانقلابات العسكرية وبعدها خلال الثمانينيات تمّ قمع الحركات الاشتراكية، وسُجِن الكثيرون من النشطاء السياسيين والقوميين في ظروف قاسية. وفي العام 1984 جرى أول إضراب عن الطعام في تاريخ تركيا احتجاجاً على أساليب التعذيب التي يتلقاها السجناء السياسيون. وقد أودى هذا الإضراب بحياة أربعة من اليساريين الثوريين. وفي الأعوام التالية ارتفع عدد السجناء السياسيين. وفي 1996 دعا الوزير القومي للحكومة الإسلامية المحافظه إلى عزل السجناء السياسيين بعضهم عن بعض من أجل الحدّ من عمليات الإضراب عن الطعام. لكن أحد الإضرابات كان لمدة 69 يوماً ونتج عنه وفاة 12 شخصاً. وبُعيد الغضب الشعبي الكبير قام آنذاك بعض المثقفين بمبادرة بين الحكومة والسجناء نتج عنها استعادة السجناء



غاندي



غوليرمو فاريناس

الكثير من حقوقهم، وكان من أهم هؤلاء المبادرين: ياشار كمال، وزولفو ليفينلي، وأورهان باموك.

الإضراب عن الطعام في العالم العربي ظاهرة رائجة في السجون كما في الحياة النضالية والحركات النقابية. وكم من سجون غصت وتغصّ بالمساجين الذين أعلنوا الإضراب عن الطعام، فمات بعضهم لا سيما في سجون الأنظمة الديكتاتورية، واختفى بعضهم. وقلة هي التي استطاعت أن تحقِّق مطالبها. لكنّ السجون الإسرائيلية التي تضمّ أسرى من الفلسطينيين، مناضلين ومواطنين، تظل هي من أسوأ السجون في العالم. وقد استطاع سجناء فلسطينيون أن ينالوا مطالبهم العادلة أو جزءاً كبيراً منها، عبر لجوئهم إلى الإضراب عن الطعام بعد صمت العالم عن قضيتهم. ولا ننسى شهر فبراير/شباط 2012 ذاك الذي بدأ فيه 1800 سجين فلسطيني في السجون الإسرائيلية إضراباً جماعياً عن الطعام احتجاجاً على تطبيق الاعتقال الإداري. فمن المعروف أن إسرائيل تحتجز نحو 4,386 سجيناً فلسطينياً، وبينهم 320 سجيناً رهن الاعتقال الإداري.. وتضمنت مطالب هؤلاء المضربين عن الطعام حق الزيارات العائلية للسجناء من غزة، وإنهاء تمديد الحجز الانفرادي، وإطلاق سراح المعتقلين إدارياً. وكان على المحكمة العليا الإسرائيلية أن ترفض في 7 مايو/أيار 2012 طلبات الاستئناف على أساس حقوق الإنسان لاثنين من السجناء وهما ثائر حلاحلة وبلال ذياب. وبعد بضعة أيام، عبّر كل من الأمين العام للأمم المتحدة بان كي مون، واللجنة الدولية للصليب الأحمر عن قلقهما من ظروف المضربين عن الطعام.

وفي 14 مايو/أيار، أعلنت موافقة السجناء على إنهاء إضرابهم عن الطعام بعد توصلهم لاتفاق مع السلطات الإسرائيلية عبر وساطة مصرية وأردنية على إثر طلب رسمي من الرئيس محمود عباس. وبموجب الاتفاق، وافقت إسرائيل على قصر مدة الاعتقال الإداري على 6 شهور فقط إلا في حال ظهرت أدلة جديدة ضد المشتبه بهم، وعلى زيادة الزيارات العائلية وإعادة المحتجزين انفرادياً إلى الزنزانات العادية. وقد صرحت حنان عشراوي من المجلس الوطني الفلسطيني أن المضربين عن الطعام «قد أثبتوا فعلاً أن المقاومة السلمية أداة أساسية في نضالنا من أجل الحرية.».



شنطة أم مائدة؟
تلك هي المسألة!



**بذل الطعام لإفطار الغير هو أحد البدائل التي نَصَّ عليها الشرع لقضاء إفطار العذر وكفّارة الإفطار العمد، كما يجمع الحديث الشريف بين إطعام الصائم والجهاد: «من أفطر صائماً أو جهَّزَ غازياً فله مثل أجره».
هذا الأصل الديني قد يكتنفه قدر من النفاق لا يمكن تفاديه في كل زمان ومكان، لكنه في زمان ومكان محددين تحوّل إلى عادة اجتماعية نفاقها أكثر من إخلاصها، ثم أصبح لاحقاً عنواناً لاستقالة الدولة من وظائفها وتأسيساً لاقتصاد ما قبل الدولة الحديثة؟**

عزت القمحاوي

في منتصف سبعينيات القرن العشرين اختلط الاستعراض المصاحب للانفتاح الاقتصادي بمصر مع تصاعد المد الديني في خلق ظاهرة «مائدة الرحمن» حيث يمدّ الميسورون الطاولات في الشوارع ويقدمون الطعام. ويتفاوت حجم المائدة وفخامة ما يُقَدَّم فيها حسب قدرة صاحبها، فبعض الموائد يطبخ لها من يقيمونها، ويخدمون ضيوفها بأنفسهم، وبعضها صار مجالاً للتباري بين رجال الأعمال والفنانين والسياسيين وتجار المخدرات. بعضهم يجلب الوجبات المغلفة من فنادق النجوم الخمس. وفي الأحياء الراقية من العاصمة صارت موائد الرحمن معروفة لدى بعض السائحين بـ «رمضان بارتي» الذين يقبلون عليها بوصفها ظاهرة كرنفالية مدهشة.

وفي السنوات العشر الأخيرة من حكم مبارك، كانت الدولة تتخلى عن مسئولياتها في العلاج والتعليم والخدمات لصالح المبادرات الخاصة لفعل الخير التي تم استغلالها من قبل الجماعات ذات الطموح السياسي، كما تأسس الكثير من الجمعيات الخيرية التي شاب الكثير منها الفساد وتبادل الاتهامات العلنية في وسائل الإعلام، وخرج الأمر من نطاق فعل الخير الشرعي إلى إقرار نوع جديد من بنية اقتصادية تعتمد إحسان المؤمنين بدلاً من عدالة الدولة.

وصار رمضان بوصفه شهر العبادات العنوان الأبرز لهذا الاقتصاد وهذا المجتمع. ولم يعد الصائم المصري مكشوفاً تحت قصف الفوازير والمسلسلات التليفزيونية والإعلانات التجارية فحسب، بل صار هدفاً للإعلانات التي تطلب منه الصدقة، مدجَّجة بفتاوى أولي العلم. وبدأت شنطة رمضان التي تجهزها المؤسسات الخيرية ببعض لوازم البيت من الزيت والسمن والطعام النيء تنافس الطعام المطبوخ على موائد الرحمن في الشوارع!

وكلما تدهور النظام درجة تتطور الإعلانات من إفطار الصائم إلى كفالة اليتيم وعلاج المريض وبناء البيوت والمساهمة في تجهيز العروس، فصار واضحاً أن النظام قد فقد كل مروءته. و في آخر عامين من حكم مبارك ظهر الإعلان الأغرب في هذا المجال: «اكفل قرية فقيرة» في تناصّ يذكّر بـ «اكفل طفلاً يتيماً». وكان هذا الإعلان بمثابة النعي الرسمي للنظام، فالقرية الفقيرة مات عائلها.

الغريب أنه لا يقدر على كفالة قرية سوى المليارديرات الذين تم تصنيعهم على عجل من خلال منحهم المساحات الضخمة من الأرض بأسعار رمزية لبناء المدن السكنية الفخمة أو من خلال بيعهم مصانع ومؤسسات الدولة بأسعار غير عادلة. وفي الوقت نفسه كان إفقار القرى يجري على قدم وساق، حيث

رفع أسعار مستلزمات الإنتاج الزراعي وشراء المنتج بثمن لا يغطّي تكاليف الإنتاج، وحيث إغلاق كل سبل الاستثمار أمام الأموال الصغيرة.

المنطق السليم يفترض أن تتقاضى الدولة حقها العادل من رجال الأعمال، وتنفق على عيالها بنفسها، لكن كان المقصود إقرار «اقتصاديات الإحسان» التي تحقق السيطرة على الفقراء الذين سيبقون مدانين لرجل الأعمال الذي تصدَّق على قريتهم. وهو ذاته سيكون مُرَشَّحهم في البرلمان!

وأصبحت إعلانات التبرع والحضّ على فعل الخير الرمضانية، حالة من «تسوُّل الدولة»، وسلوكاً سياسياً سفيهاً يجب أن يدخل كتب العلوم السياسية كظاهرة من ظواهر السلوك السياسي غير السوي. تستغل هذه الإعلانات تصاعد العاطفة الإيمانية لدى المصريين في شهر الأكل والمسلسلات، فتعمد إلى ابتزازهم، من خلال نشر وتلفزة صور المرضى والمحتاجين، الذين يتم التشهير بهم علناً دون وازع من قانون أو ضمير.

تعرض الدولة عاهات عيالها، ولا تدرك أنها عاهاتها هي، وأنها بهذا السلوك لا تختلف عن عامة المتسوّلين في الشارع، الذين يدّعون أنهم مطرودون من المستشفيات، ويلوحون بأكياس الدم والبول تتدلى من تحت ملابسهم. والفرق أن الدولة، وجماعات الخير المنبثقة عن حزبها، أو أصهارها رجال الأعمال، لا يمارسون عنف إشهار العاهات على المارة في الشارع مجاناً، بل يدفعون الملايين في الإعلانات المطبوعة والمتلفزة والمذاعة، والمصلوبة في اللافتات على الطرق، في مطاردة مستميتة وابتزاز لكل من يعاني أعراض الستر، لحثّه على فعل الخير عنوة.

ولم يكن المصريون بحاجة إلى الحضّ المتلفز على فعل الخير، فهم يفعلون الخير من دون الدعوات الإعلانية. وقد ظلت مصر قائمة منذ منتصف السبعينيات بفضل التعاضد الاجتماعي وليس بفضل أي شيء آخر.

وما حققته مأسسة الصدقات هو التأكيد على انهيار الدولة، لكن الخطورة في ربط إعلانات المؤسسات الخيرية





علاج المرضى وشراء الماشية للفقراء وكثير من وظائف الدولة تولّاها المحسنون

بشهر الصوم الإسلامي تحديداً، تكمن في زرع الفرقة بين المصريين حيث يبدو فعل الخير مقصوراً على المسلمين فقط، ويبدو غير المسلم وكأنه غير موجود في هذا الشهر. وأبسط رد فعل من الأقباط على أسلمة مشروعات الدولة (أو شبه الدولة) مثل المستشفيات، كان التكتُّل وراء مشروعات كنسية مماثلة، أي المزيد من تدهور الدولة التي اقتسمت الجوامع والكنائس وظيفتين من أهم وظائفها: التعليم، والصحة.

هذا الوضع كان من جملة الأوضاع واجبة التغيير، لكنه لم يتغير في رمضانين مرا على مصر بعد ثورة 25 يناير. وهذا دليل إضافي على أن الثورة لم تحقق أهدافها.

استمر التسوُّل على عيال الدولة، بل تزايد. وها هو رمضان الثالث يأتي وقد استعدت المستشفيات مثل مستشفى سرطان الأطفال (مستشفى تحت التأسيس إلى الأبد) لابتزاز الصائمين والتعريض بالمرضى مع استعراض نجوم المجتمع في الفن والدين والرياضة والسياسة الذين يظهرون في الإعلانات المدفوعة بجانب أسرة المرضى يدعون الصائمين إلى إنقاذ حياة طفل يقترب من الموت!

لا جديد تحت القصف الرمضاني. وهذا طبيعي، فاقتصاد الإحسان كان مجرد استعارة من نظام شبه علماني كسول، لكنه فكر أصيل لدى تيار الإسلام السياسي. وسيظل سؤال: صدقات أم حقوق؟ مؤجلاً لوقت آخر يطول أو يقصر، بينما يبقى السؤال العميق قائماً: شنطة أم مائدة؟!

في مديح زيادة الاستهلاك

مجدي صبحي

اعتادت وسائل الإعلام العربية لسنوات طويلة قبل حلول شهر رمضان على ترديد -كما أسطوانة مشروخة- مقولات تدين تزايد النزعة الاستهلاكية لدى المواطنين العرب وخاصة من السلع الغذائية خلال الشهر الفضيل. وأيضاً كما الأسطوانة المشروخة التي لا يلتفت لها أحد، يمضي المواطنون العرب في زيادة الاستهلاك، ومع مرور السنوات تتكرر الحالة. فلا كفّت وسائل الإعلام عن ترديد مقولاتها وإداناتها، ولا كَفّ المواطنون عن زيادة استهلاكهم.

وبدلاً من جلد الذات الذي لا يفيد، ربما كان من المناسب الإشارة إلى أن البشرية كلها، ومنذ فجر التاريخ، قد اعتادت في الواقع على الاحتفال بمناسباتها -دينية كانت أو غير دينية- بنزوع قوي نحو زيادة الاستهلاك من السلع المختلفة خاصة من الطعام والشراب. أليس ذلك هو الحال مثلاً مع الطابع الاحتفالي بما يُسَمّى عيد الشكر في الولايات المتحدة الأميركية، والذي تحرص فيه كافة الأسر على طهي ما يعرف في مصر بالديك الرومي (يعرف في دول عربية أخرى بالديك التركي أو الحبشي)، بل إن الحرص على هذا التقليد الوطني يدفع الجمعيات الخيرية، بل والدولة ذاتها، إلى توفير هذا الديك للأسر الفقيرة ومحدودة الدخل باعتبار أن الحفاظ على هذا التقليد هو واحد من مقومات بناء الشعور الوطني الجمعي وتحقيق التماسك الوطني. وهل ينكر أحد الزيادة الواضحة نحو ارتفاع الاستهلاك من كافة السلع والخدمات في كافة أرجاء العالم المسيحي الغربي مع نهاية كل عام مع حلول ذكرى أعياد الميلاد (الكريسماس) عند نهاية السنة الميلادية وذلك مع عادة تقديم الهدايا لأفراد الأسرة والأقارب؟ ألا تثبت الإحصاءات الزيادة الكبيرة في استهلاك كافة السلع والخدمات في الصين مع الاحتفال بحلول رأس السنة الصينية، أو ما يعرف بالسنة القمرية، حيث يستمر الاحتفال لمدة خمسة عشر يوماً، ويتكرر هذا الطابع الاحتفالي في الحقيقة في أربعة أرجاء المعمورة دون أي استثناء؟.

وربما كان الأمر المهم من الزاوية الاقتصادية هو دراسة الأسباب الكامنة وراء ما يحدث من زيادة في الاستهلاك، وتوضيح ما هي الآثار الإيجابية والسلبية لهذا السلوك على الاقتصادات العربية. ويمكن الإشارة إلى أن زيادة الاستهلاك يمكن عزوها إلى أربعة أسباب مباشرة:

1- زيادة استهلاك الفئات مرتفعة الدخول بحكم ما يتم من إقامة للولائم المتبادلة خلال رمضان. والواقع أن هذا السلوك يمكن أن نضعه ضمن ما يعرف بـ«الاستهلاك التفاخري» أو «الاستهلاك الاستعراضي». وقد ابتكر هذا المصطلح الاقتصادي الأميركي «ثيورشتين فيبلن» رائد ما يعرف بـ«المدرسة المؤسسية» في علم الاقتصاد. وكان فيبلن قد حثّ الاقتصاديين على محاولة تقصّي الأسباب والآثار الاجتماعية والثقافية وراء ما يقع من تغيرات وتطورات اقتصادية وعدم الاقتصار على تقصّي الجوانب الاقتصادية وحدها. وربما كان أهم أثر تركه فيبلن هو كتابه «نظرية الطبقة المترفة» حيث صكّ فيه المصطلح المشار إليه «الاستهلاك التفاخري»، وكان يعني به تحديداً الاستهلاك الذي لا يتم بغرض إشباع الحاجات، بل يتم بهدف تأكيد المكانة الطبقية أو الإشارة إلى القدرات المادية لمن يقوم بهذا الاستهلاك. ونحسب أن الولائم الرمضانية لأثرياء القوم يكون هدفها ليس فقط سدّ جوع أو ريّ عطش الصائمين ممن يحضرون هذه الولائم، بل الاستعراض من قبل هؤلاء بمدى التنوُّع والجودة والوفرة الكبيرة فيما



يُقَدَّم من طعام وشراب.

2- يزيد الاستهلاك أيضاً لتزايد النزوع نحو التصدُّق وحب فعل الخير خلال الشهر الكريم، وذلك مع اتجاه بعض المقتدرين مالياً إلى إقامة ما يعرف في مصر بـ«موائد الرحمن». وهي موائد تمتد طوال الشهر حيث تقدم وجبة الإفطار للصائمين من الفقراء وأبناء السبيل وعائلاتهم.

3- يرتبط بالسبب السابق أيضاً الظاهرة التي نمت خلال الأعوام القليلة الماضية في مصر، حيث تقوم بعض محلات السوبر ماركت بإعداد ما يعرف بـ«الشنطة الرمضانية». وهي في الغالب حقيبة بلاستيكية تضم كميات من السلع الغذائية الرئيسية مثل السكر والزيوت والأرز وربما أحياناً بعض الياميش والمكسّرات، ليقوم بعض المقتدرين مالياً بشراء كمية من هذه «الشنط» لتوزيعها على الفقراء. وقد دخل على خط هذه الظاهرة مؤخراً بعض الأحزاب السياسية أو المرشحين حيث يقومون بتوزيع هذه «الشنط» خاصة إذا ما تصادف ووقع شهر رمضان قبل إجراء انتخابات أو استفتاءات.

4- تتجه بعض الفئات خاصة من الفئات الوسطى الدنيا إلى تحسين نوعية غذائها بزيادة الاستهلاك من بعض السلع الغذائية خلال الشهر الكريم، إما بالاستعداد للشهر مسبقا ببعض المدّخرات، أو حتى عبر الاقتراض اعتماداً على السداد من الدخل المستقبلي. وينسجم سلوك هذه الفئات هنا مع ما يعرف بـ«نظرية الدخل الدائم» في الاستهلاك. وهي النظرية التي وضعها الاقتصادي الأميركي «مليتون فريدمان» والتي تنهب إلى أن الاستهلاك لا يُعَدّ دالة في الدخل الحالي فقط، وإنما هو دالة أيضاً في الدخل المحقق على مدى زمني طويل نسبياً والدخل المستقبلي.

وفي الإجمال ونتيجة للأسباب السابقة وغيرها نجد أن الاستهلاك يزيد في كافة الدول العربية خلال رمضان. فتشير دراسة أجراها المركز القومي للبحو ث الاجتماعية والجنائية في عام 2010 إلى أن استهلاك المصريين خلال الشهر من الحلوى يرتفع بنسبة تزيد على 66٪، كما يزيد استهلاك اللحوم والطيور بنسبة تبلغ نحو 63٪. وتشير تقديرات أخرى إلى زيادة استهلاك المصريين من منتجات الألبان المختلفة بنسبة تتفاوت ما بين 30٪ - 100٪ مقارنة بشهور العام الأخرى. وتشير بعض المصادر في دول عربية أخرى مثل قطر إلى زيادة استهلاك بعض السلع الغذائية بنسبة تتراوح بين 15٪ - 20٪. وفي المملكة السعودية بنسبة تتراوح بين 20٪ - 40٪. وتلحظ نفس الظاهرة في الدول العربية جميعها مع اختلاف في نسبة ارتفاع استهلاك هذه السلعة الغذائية أوتلك تبعاً للعادات

التاريخية والغذائية في هذه البلدان.

يتبقى في الحقيقة تصفية الحساب مع الأسطوانة المشروخة التي تتردَّد منذ زمن طويل بمحاولة بحث الآثار الإيجابية والسلبية على الاقتصادات العربية.

ونشير في الجانب الإيجابي بداية إلى أن غاية أي إنتاج هي الاستهلاك، إذ لا يمكن تصوُّر زيادة وتطوُّر نوع وكمّ الإنتاج دون زيادة موازية إن لم تكن زيادة أكبر في مستوى الاستهلاك. فوجود إنتاج دون توفر الطلب الكافي عليه يؤدي إلى ما يعرف بفيض الإنتاج أو فائض العرض، وهو ما يتبدّى أول ما يتبدّى في ارتفاع مستوى المخزون من هذه السلع، وهي إشارة إلى ضرورة تخفيض الإنتاج في المرحلة القادمة. وإذا ما شمل إفراط الإنتاج كافة السلع والخدمات وليس طائفة محدودة منها نكون إزاء ما يعرف بظاهرة «الكساد الاقتصادي». إذ يؤدي انخفاض الطلب (الاستهلاك) إلى زيادة المخزون وهو ما يدفع نحو خفض الإنتاج وما يتبعه من الاستغناء عن نسبة من العاملين. وهو ما يعني بالتالي المزيد من انخفاض القوة الشرائية المتاحة في السوق وإلى تعمُّق الركود والكساد.

وكان علم الاقتصاد قبل وقوع «الكساد الاقتصادي العظيم»، والذي استمر من نهاية العشرينيات من القرن الماضي حتى منتصف الثلاثينيات، يستبعد وقوع أزمات إفراط إنتاج لإيمانه في ذلك الوقت بما يعرف بـ«قانون ساي للأسواق». وقد وضع هذا القانون الاقتصادي الفرنسي «جان بابتست ساي» وينصرف القانون إلى القول إن العرض يخلق الطلب الخاص عليه، أي أن كل إنتاج سيتم تصريفه في السوق بالضرورة. ومع حلول الكساد ابتكر الاقتصادي البريطاني الكبير جون ماينارد كينز ما عرف بـ«الثورة الكينزية» في علم الاقتصاد وذلك في كتابه «النظرية العامة للتشغيل والفائدة النقود» حيث أكَّدَ على خطأ قانون ساي. واقترح كينز أنه في حالات أزمات إفراط الإنتاج وما يتبعها من كساد لا بد من التدخل



الحكومي عبر السياسة المالية لزيادة الاستهلاك عبر حقن قوة شرائية في الأسواق، حتى ولو كان ذلك -كما قال- عن طريق توظيف العمال اليوم لحفر حُفر، ليقوموا بردمها في اليوم التالي. ويبين ذلك الأهمية الفائقة للاستهلاك كما الإنتاج بالضبط في أي اقتصاد من الاقتصادات الحديثة. والواقع أنه أيضاً فيما يتعلق بزيادة الاستهلاك من السلع الغذائية خلال شهر رمضان لا نرى أن هناك ما يمكن اعتباره سلبياً في زيادة الاستهلاك نتيجة لزيادة الوازع نحو فعل الخير خلال الشهر الكريم. كما لا يمكن بأي حال من الأحوال النظر بشكل سلبي أو التساؤل حول زيادة استهلاك فئات من بعض السلع الغذائية مثل اللحوم والألبان خلال شهر رمضان، في الوقت الذي كان ينبغي فيه إدانة عدم قدرة السياسة الاقتصادية في بعض البلدان العربية على توفير نمط غذائي صحي طوال العام.

أما عن الأثر السلبي المرتبط بزيادة الاستهلاك في حالتنا المشار إليها فيتركز في جانبين مهمين: الجانب الأول يتعلَّق بكون معظم السلع المستهلكة يتم استيرادها من الخارج، وهو ما يعني تسرُّب تيار من الدخل الوطني للخارج بينما تكون الآثار إيجابية إذا ما كان يتم إنتاج هذه السلع محلياً. ولا ينفي هذا بطبيعة الحال الأثر الإيجابي في بعض الدول العربية من زيادة الاستهلاك في رمضان مثل لبنان وسورية. فهذه البلدان تعرف منذ وقت طويل صناعة تجفيف الفواكه خاصة المشمش والتين وصناعة قمر الدين وتصديرها. وهي من السلع التي يزيد استهلاكها في رمضان في سائر الدول العربية. أما الجانب الثاني فيرتبط بهدر كمية كبيرة من الغذاء وإلقائه في القمامة، ونحسب أن ذلك في أغلبه يرتبط بما أسلفنا قوله عن «الاستهلاك التفاخري» حيث ربما يكون إلقاء الطعام في القمامة مستهدفاً كعلامة على الثراء وتأكيد المكانة التي يرومها هذا النمط من الاستهلاك. ونحسب أيضاً أن إدانة هذا الهدر ينبغي أن تتم طوال العام، إذ إنها في الغالب لا تقتصر على الشهر الكريم وحده.

دمتم بكل خير، ورمضان كريم، وكل عام وأنتم أقدر على زيادة استهلاككم خاصة إذا كان من صنع أيديكم.

عقوبات المُفطِرين

صفاء زكي مراد

صوم رمضان ركن من أركان الإسلام الخمسة وعبادة من أهم العبادات التي يلتزم بأدائها المسلم، فصيام رمضان فريضة فرضها الله سبحانه وتعالى على المكلّفين من المسلمين لقوله تعالى: «فَمَن شَهِدَ مِنكُمُ الشَّهْرَ فَلْيَصُمْهُ وَمَن كَانَ مَرِيضًا أَوْ عَلَى سَفَرٍ فَعِدَّةٌ مِّنْ أَيَّامٍ أُخَرَ». وكل ما فرضه الله على الإنسان فإنه مكلّف به. وإذا لم يؤدّه فعقابه على الله تعالى عند الحساب في الآخرة، فالالتزام بأداء فريضة الصوم أو عدم الالتزام بأدائها لا يحاسب عليه إلا الله جلّ علاه، ولا يمكن بحال من الأحوال لحاكم أو لوليّ أمر أن يقوم بمحاسبة المسلمين على أدائهم لتلك الفريضة أو غيرها من عدمه، وإلا ارتكب معصية الشرك بالله (لا حول ولا قوة إلا به).

وإنما يثور التساؤل حول المجاهرة بالإفطار، هل نحسبها كالصيام لا يجوز لغير الله محاسبة الناس عليها، وبالتالي لا يمكن فرض عقوبة دنيوية عليها بقانون أو تشريع باعتبار أن الجهر بالإفطار لا يتوافر به في ذاته الجريمة التي يعرّفها علم الإجرام بأنها «كل ما يخالف قاعدة من القواعد الوضعية التي تمَّ سنُّها بتشريع أو قانون لتنظيم سلوك الإنسان في مجتمعه»؟ أم أنه، ومن منظور العلوم القانونية أيضاً، يمكن اعتبار الجهر بالإفطار في رمضان خروجاً على النظام العام في بلاد المسلمين وإخلالاً بالاحترام الواجب لشعائرهم الدينية بما قد يبرّر سَنّ النص التشريعي اللازم للمعاقبة عليه اتساقاً مع المبدأ والقاعدة العامة في علم القانون، وهي أنه لا جريمة ولا عقوبة إلا بنص تشريعي؟.

وإذا كان علم الإجرام وهو العلم الذي يحاول تفسير الظاهرة الإجرامية من حيث أسبابها ودوافعها، ويعرّف الجريمة بأنها كل ما يخالف قاعدة من القواعد وضعت لتنظيم سلوك الإنسان في مجتمعه، فإن فكرة الجريمة لا تتغيَّر في جوهرها، وإنما تتغيَّر صورها، وتتعدَّد بحسب المصدر الذي يسنّ التشريع، ويضع النظام والقواعد، فإذا كان المصدر الذي وضع القاعدة دينياً فقد تتّسع الجريمة لتشمل الآثام الدينية. وإذا كان المصدر أخلاقياً فقد تسع الجريمة المخالفات الأخلاقية، وإذا كانت القيم السائدة والعرف الاجتماعي هما مصدر القاعدة فقد تشمل الجريمة المخالفات الاجتماعية. وفي جميع الأحوال تكون الجريمة قانونية إذا كانت مُخلّة بقواعد القانون الذي تمّ سَنُّه استناداً إلى مصدره.

وفي شأن اعتبار الجهر بالإفطار في رمضان جريمة قانونية بالمعنى المتقدم من عدمه، فقد تباينت قوانين الدول العربية بين دول وضعت في نصوص قوانينها وتشريعاتها العقابية ما يجرّم الجهر بالإفطار في رمضان، ويعاقب كل من يمارسه سواء كان من مواطني الدولة المسلمين أو غيرهم من الأجانب المقيمين كالسعودية والإمارات، ودول أخرى تجرّم الجهر بالإفطار، وتعاقب عليه في نصوص قوانينها أيضاً، ولكنها تحصرتطبيق ذلك في نطاق مواطنيها المسلمين، ولا تمدّه ليشمل غيرهم، أو من المقيمن الأجانب كالمغرب، ودول ثالثة لم تنصّ تشريعاتها العقابية على أن الجهر بالإفطار جريمة يعاقب عليها كمصر.

ففي السعودية مثلاً دأبت وزارة الداخلية السعودية على أن تعلن دوماً في بيان تحذيري موجّه للمقيمين غير المسلمين أول أيام رمضان «إنها ستقوم بفصل وإبعاد كل من يجاهر بالأكل خلال شهر الصيام. وأن عقود العمل توجب الحفاظ على قدسية شعائر الإسلام والتقيُّد بأنظمة البلاد وأهمية وجوب احترام الجميع لمظاهر الصيام، وأن من يخالف ذلك فإن السلطات المسؤولة ستتّخذ بحقه الإجراءات الرادعة، من إنهاء العمل، وإبعاده عن المملكة.



وأنه لمّا كان المظهر السائد للصيام هو الامتناع عن الأكل والشرب نهاراً لدى المسلمين، فإن مما يؤذي مشاعرهم الخروج على هذا المظهر، ولو كان ذلك ممن لا يدين بالإسلام.

وتطالب الداخلية السعودية غير المسلمين بالحفاظ على احترام مشاعرالمسلمين بعدم المجاهرة بالأكل والشرب أو التدخين في الأماكن العامة وفي الشارع، وأماكن العمل. ولا يعفيهم ذلك كونهم غير مسلمين، وذلك تماشياً مع شعائر الدين الإسلامي ومراعاة لمشاعر المسلمين».

ويتم التاكيد على أنه يتعين على المؤسسات والشركات والأفراد أن يحذّروا العاملين معهم من موظفين وعمال ومستخدمين من «مغبّة مخالفة ذلك».

وفي الإمارات: الجهر بالإفطار في الأماكن العامة في شهر رمضان يُعَدّ جريمة يحاسب عليها القانون، ويعاقَب المجاهرون بالإفطار في نهار رمضان سواء أكانوا مواطنين أم مقيمين استناداً إلى قانون العقوبات الاتحادي رقم (3) لسنة 1987 وتعديلاته لسنة 2006 في باب الجرائم الماسّة بالعقائد والشعائر الدينية- المادة رقم (313) التي تنص على أن: «يعاقب بالحبس مدةً لا تزيد على شهر أو بالغرامة التي لا تجاوز ألفَيْ درهم:

أ- كل من جاهَرَ في مكان عام بتناول الأطعمة أو الأشربة أو غير ذلك من المواد المفطرة في نهار رمضان.».

ب- كل من أجبر، أو حَرَّض، أو ساعد على تلك المجاهرة. ويجوز أيضاً إغلاق المحل العام الذي يُستخدَم لهذا الغرض مدة لا تجاوز شهراً.».

وفي المغرب:

المادة 222 من القانون الجنائي المغربي تنص على أن: «كل من عُرف باعتناقه الدين الإسلامي، وتجاهر بالإفطار في نهار رمضان، في مكان عمومي، دون عذر شرعي، يعاقَب بالحبس من شهر إلى ستة أشهر، وغرامة من اثني عشر إلى مئة وعشرين درهماً.».

بيد أن هناك رفضاً لتجريم الجهر بالإفطار في أوساط المغربيين المسلمين باعتبار أن الصيام أو الإفطار هي مسألة شخصية وعلاقة بين الإنسان وربه لا يجوز للدولة التدخل فيها، حتى أنه في سبتمبر/أيلول 2009 حكمت محكمة مغربية بسجن 15 ناشطاً بتهمة المجاهرة بالإفطار العلني في نهار رمضان بعدما حاصرتهم الشرطة، وهم يستعدون لتنظيم تجمُّع كبير يعقبه إفطارعلني في نهار رمضان احتجاجاً على قانون يجرِّم هذا الفعل وهو ما يعتبرونه متعارضاً مع الحرية الشخصية للإنسان. وكانت منظمة تدعى «الحركة البديلة من أجل الدفاع عن الحريات الفردية» تضم حوالي 666 من المغاربة، وتُعرَف باسم «مالي» هي التي دعت إلى هذه الخطوة.

وفي مصر: لا يوجد في قانون العقوبات، ولا في أيٍّ من التشريعات المصرية الأخرى نصٌّ يجرِّم الجهر بالإفطار في رمضان أويقنِّن له عقوبة، وذلك اتساقاً مع فلسفة المنظومة التشريعية المصرية، وأولها الدستور، ومع جوهر المبادئ القانونية المستقرة منذ ما يزيد على مئة عام. ومع ذلك ففي أواخر عام 2009 وفي سابقة هي الأولى من نوعها شنّت وزارة الداخلية المصرية، حملة أمنية تستهدف توقيف المجاهرين بالإفطار في نهار رمضان محاكاة لتجربة المغرب والأردن وبعض دول الخليج العربي.

وقد أثارت هذه الحملة غضب منظمات حقوق الإنسان في مصر على اعتبار أنه لا يوجد أي نص في قانون العقوبات المصري يعاقب على المجاهرة بالإفطار في نهار رمضان، واعتبرت إحدى المنظمات أن هذا الاتجاه يؤشر إلى تحوُّل مصر إلى «طالبان» أخرى بحسب تلك المنظمات.

ومن جانبها، ندَّدت الكنيسة القبطية الأرثونكسية بتلك الحملة التي تنظِّمها وزارة الداخلية، وأعربت عن مخاوفها من أنها ستثير الحساسية بين المسلمين والمسيحيين، وترسِّخ للفرقة بينهم. وتحت شعار «أنقذوا الوطن» أصدرت حركة «شركاء من أجل الوطن» بياناً أدانت فيه هذه الحملة، واعتبرتها غير دستورية وانتهاكاً للحريات العامة للمصريين.



القاهرة: مدينة «كانت»

الفوانيس تُصنَع في الصين لكن الأغاني من عندنا

وحيد الطويلة

تغيرت القاهرة كثيراً.
يقولون تغيرت في كل شيء. صار من يعرفها كأنه لا يعرفها. صار الحديث عنها دائماً مسبوقاً بلفظ: كانت. صارت مدينة مرهونة ومدينة للحنين، مدينة مرهونة لواقع جديد يمتح من الماضي البعيد، ويقفل أبوابها الرحبة.ورغم ذلك فإن فهناك من يتحدث عنها مرفقة بسحر ما، يقولون: سحر غامض، غير أن الغموض وسحره لا يستطيعان أن يخفيا العورات التي زيَّنَت بها وجهها في السنوات الأخيرة.

السؤال: هل القاهرة في رمضان هي اسثناء عن قاهرة طوال العام ؟ هل هي أكثر رحمة؟ هل يمكن لذلك الطقس الروحاني أن يزيح المشاكل التي أكلت قلبها، أو على الأقل يؤجلها، وتستعيد القاهرة التي تربعت في ذاكرة الحنين ألقها وحسنها القديم، أم أن بطنها المفتوح لا يمكن أن تغلق في شهر اسثنائي، بل تتضاعف المشاكل التي تظهر على وجهها مهما وضعت من مساحيق روحانية، وسط شعب أقل ما يمكن أن يقال عنه أنه يتعامل مع الدين كغواية؟

هل زادت نبرة التشدُّد في القاهرة في السنوات الأخيرة عما قبلها؟ هل يختفي هذا التشدد تحت وجه رمضان الرحيم، أم أنها تبدو مستقيلة من كل شيء إلا من القسوة التي تطبع شهور السنة؟ ولا تستطيع أن تلقي قفازاتها في رمضان، أم أنها كعادتها أم المتناقضات بين البهجة والقتامة، بين الحدة والرحمة؟ وهل رمضان القاهرة الذي نراه الآن هو عينه رمضان قبل عشر سنوات؟

تعال في شوال!

هل القاهرة هي الشيء ونقيضه في الوقت نفسه؟ يقول د. ياسر ثابت الاعلامي والكاتب: إن رمضان في مصر هو المساجد التي لا تنام، والفوانيس التي لا تنطفئ، والشوارع التي لا تهدأ، والطوابير التي لا تنتهي. هو شهر موائد الرحمن، والتواشيح الدينية، والمسلسلات التليفزيونية، والفوازير الاستعراضية، والدورات الكروية، والمكسرات والياميش،وعصائر عرق السوس، والتمرهندي، والخروب، وأحياناً المخللات،والمقبلات، والسهرات على المقاهي الشعبية الشهيرة حتى ساعات الصباح الأولى. إنها مجموعة العادات والتقاليد التي طبعت مصر، وخاصة العاصمة القاهرة، خلال شهر الصوم والعبادة. القاهرة، الساهرة، الساحرة، الساخرة، لها مذاق ثان في رمضان؛ فهي تعشق وضع بصمتها على كل تفصيلة، سواء أكان ذلك بالسلب أم بالإيجاب.

تضيء القاهرة في رمضان، يحدث هذا بالمعنى الحرفي أيضاً؛ إذ تغمر شوارع المدينة العتيقة الأنوار والمصابيح والفوانيس بألوانها وأشكالها المختلفة ووهجها الأخاذ، كما لو أن أهل المحروسة حكموا عليها بالسهر طوال الشهر الفضيل.

الاستعدادات لرمضان طقس شهير في المدينة التي لا تنام. تمتد الحبال والأسلاك بين الشرفات والبيوت وأعمدة الإنارة، لتربط بين قلوب أهلها من مسلمين وأقباط. فالفرحة بقدوم الشهر المبارك لها معناها في قلوب المصريين.. كل المصريين.

نهار رمضان الذي يتثاءب ببطء، يقدم صورة هادئة للقاهرة التي تحتفل بصخب الأيام، وتسخط من الزحام والحر وتأخُّر مواعيد الحافلات العامة. وقد تجد نفسك تسأل أشخاصاً لا تعرفهم عن أحداث البارحة في برنامج أو مسلسل رمضاني فاتتك متابعة إحدى حلقاته.

والأثر الواضح لهذا الشهر على المصريين هو الوقار الذي يغلِّف طابعهم في ساعات النهار، والتثاقل إلى حدّ العمل بأقل قدر ممكن، ترشيداً للجهد وتوفيراً للطاقة. قد تنفلت الأعصاب فجأة، في الشارع أو المكتب، بدعوى أن «الدنيا صيام»، والجدل ممنوع، وكثيراً ما تسمع من أحدهم بمناسبة أو بدون مناسبة عبارة «اللهم إني صائم»، كأنما هذا هو الشعار الرسمي لتفادي الصبر أو شريحة «الصائمين الاستعراضيين» خلال نهار رمضان.

الأخطر من هؤلاء أولئك الذين يطبقون مبدأ «أنا صائم، إذن الآخر غير موجود»، فهم يتعاملون بصرامة وغلظة مع فكرة وجود محال أو مطاعم أو مقاهٍ مفتوحة خلال نهار رمضان، دون إدراك لجوهر مفهوم التسامح الديني، ودون استيعاب لمبدأ التعايش مع غير المسلمين من مواطنين أو سائحين، أو حتى المسلمين ممن هم مرضى أو على سفر، ممن يجوز لهم الإفطار.

زادت نبرة التشدُّد في السنوات الاخيرة، فلم يعد كافياً أن تغطي المطاعم والمقاهي مداخلها، وتسدل ستائرها خلال نهار رمضان، إلى فكرة إلزام تلك الأماكن بإغلاق أبوابها خلال نهار رمضان.. ولينهب التسامح الديني إلى الجحيم.

يعرف المصريون أن الشهر الفضيل «عطلة شبه رسمية» في المصالح والدوائر الحكومية، إذ تكثر نسبة الغياب أو «التزويغ»، ويصبح إنجاز معاملة رسمية مغامرة غير مأمون العواقب، في جهات ترفع أمامك شعار «رمضان كريم»، وكأنها تمدّ لك لسانها قائلة «تعال في شوال»!

وعند اقتراب المغرب تبدو القاهرة كأنها قد أفاقت من غشيتها، فيطل الناس من النوافذ والشرفات بينما البعض منهمك في صلاته وتسبيحه. وتتداخل أصوات برامج الإذاعة والتليفزيون، وتتسرب إلى البيوت والمتاجر المتلاصقة.

رمضان هو -للأسف الشديد- شهر ارتفاع الأسعار واستغلال التجار للعادات والتقاليد المتَّبَعة في البيوت التي تهتم بما لَذَّ وطاب؛ ولذا ترتفع كلفة الإنفاق في البيت المصري وربما العربي بشكل عام، إذ يستورد المصريون وحدهم اللحوم والياميش والمكسرات والحلويات بنحو 40 مليار جنيه خلال شهر رمضان.

يحرص المصريون في رمضان على توزيع اللحوم والصدقات على الفقراء، ويتبادلون الزيارات والسهرات، ويشعلون فوانيس كبيرة ملونة أمام المنازل والحوانيت وفي المساجد.

النفاق الديني

الروائي أشرف الصباغ لا يرى أي اختلاف في سلوكيات المصريين في شهر رمضان أو في غيره إلا على مستوى الكلام فقط والإكثار من الانتقاد لبعضهم البعض والتظاهر بالتدين والحديث النظري والخادع في الدين. شهر رمضان يشهد حالة من النفاق الديني لدى المصريين. ويشهد حالة من الكسل الشديد والتوتر والسباب ثم الاستغفار طوال النهار بذريعة الصيام. وفي الليل تتحوَّل المدينة إلى شعلة من النشاط والحيوية وممارسة كل شيء باعتبار أن كل شيء مباح حتى السحور. هذا الشهر يشهد أيضاً نوعاً من أنواع الرواج التجاري والانكباب على الطعام والشراب، ولذلك تقوم كافة المؤسسات والمحلات التجارية بتصريف منتجاتها التي انتهت صلاحيتها، وتزيد نسبة الشجار والسباب والتهافت على اقتناء السلع بحجة حلول الشهر الكريم ومن بعده العيد.



يضيف الصباغ: أعتقد أن المصريين بطبعهم يميلون إلى الدروشة تحايلاً على الواقع وضيق ذات اليد على خلفية الوعي المتدني والفهم الخاطئ للدين، وممارسة عادات وتقاليد يرونها غطاء لسلوكيات وتصرفات يجب ألا تظهر (باعتباره مجتمعاً محافظاً!!!) أكثر منها تصرفات قد تكون جيدة بالمعنى الإنساني والفلسفي لا الديني فقط.. وهو ربما ما يراه الروائي خالد إسماعيل إذ يقول: إن القاهرة في رمضان تكشف عن قانونها الشرس الذي يظهر قبل انطلاق مدفع الافطار، فترى الناس يتصارعون على كل شيء بداية من وسائل المواصلات حتى المقبلات والخبز، وهي في رمضان تكشف عن تعدديتها، فهي ليست مدينة واحدة، ولاتمثل مستوى ثقافياً واحداً، هناك قاهرة المعزّ. وهي المدينة التي يوجد فيها المشهد الحسيني وماحوله من أضرحة تنتهي أنساب أصحابها للدوحة النبوية الشريفة. وهذه هي القاهرة التي تحتفظ بالبصمة الشعبية المصرية الرمضانية الموروثة منذ زمن الخلفاء الفاطميين. وهؤلاء كانوا يؤمنون بالمذهب الإسماعيلي الشيعي، ومنها تتوزع الخبرات الرمضانية على جميع أقاليم مصر، بداية من صنع الحلوى، حتى الإنشاد الديني، ولكن هناك قاهرة أخرى تجدها في حي شبرا العريق وفيه تلمح احترام الأقباط لعقيدة المسلمين إخوتهم في الوطن. ترى رمضان في شبرا فتسترجع ثورة الهلال والصليب، وترى السرادق الكبير الذي كان يقيمه فخري عبد النور أحد قادة ثورة 1919، وكان ذلك السرادق يضمّ قراء القرآن المشاهير من أمثال الراحل الشيخ أبو العينين شعيشع وغيره من المقرئين الكبار. وهناك قاهرة أخرى في الأحياء الفقيرة العشوائية لها شكل في رمضان يشبه أشكال وثقافات سكانها، فيه خلطة ثقافية تمثّل كل الأقاليم المصرية. وهذا هو سر جمال القاهرة، إنها في رمضان قاهرة رحيمة في ساعات الليل، قاسية في ساعات ما قبل مدفع الأفطار، كسولة في ساعات الصباح، ولكن في هذا الشهر تظهر عملية التكافل الاجتماعي تحت شعار: لقمة هنيّة تكفي ميّة.

أخلاق الأزمة

ربما ما سبق يحمل وجوهاً إيجابية وأخرى سلبية، لكن هناك من ينظر إلى تأثير العوامل التي طرأت على المجتمع المصري في السنتين الأخيرتين بشكل عام وانعكست بالطبع على شهر رمضان الذي تغير ولم تستطع أجواؤه أن تغير من الصورة أو تجمّلها بدعوى قدومه، وهي واقعة تحت ضغط الظرف السياسي والاشتباك بين مذاهب دينية إسلامية، هذا ما يراه الشاعر فريد أبوسعدة الذي يرى أن القاهرة الآن في ظروف اقتصادية واجتماعية وسياسية غير طبيعية، تجعل من الصعب الاعتماد عليها في قراءة سوسيولوجية جادة، نظراً لحالة السيولة التي تترجرج فيها المدينة، حيث يبدو كل شيء معلقاً وقابلاً للتغير، وبالتالي فإن ليالي رمضان ممسوسة بالتوتر، والتحسُّب من حيث الأمان، ومن حيث الضائقة المادية التي تغلّ الكثيرين من ممارسة تقاليدهم المميزة. من ناحية أخرى فإن تصاعد حدّة الخلافات المذهبية بين السنة والشيعة، وبين الوسطيين والأصوليين يرمي بظلاله على حركة السياحة الخارجية والداخلية على حدّ سواء، وهو ما ينعكس بدرجات متفاوتة على نشاطات المحال التجارية والمطاعم، والفنادق ووسائل الانتقال، فيقل التسامح التلقائي المعروف لدى المصري، ويتزايد من يتعاملون مع

الغريب باعتباره صفقة تلتقط، لأن انتظام عودته غير مضمون!

إنها أخلاق الأزمة في تجلياتها المختلفة. وقراءة سوسيولوجية بناء على ظواهر عارضة كهذه لا يمكن الوثوق بها كمؤشر على تغير الشخصية المصرية.

هَوَس ديني أم دَرْوَشة؟

وهو ربما ماتراه الشاعرة نجاة علي التي تقول: إن للقاهرة فتنة خاصة، وسحراً استثنائياً لا نعرف من أين يأتيانها. ربما يعرف قدره من يتغرَّب عنها.وفي شهر رمضان بشكل خاص تجد في هذه المدينة العجيبة طقوساً لا يمكن أن تراها في أي مكان في العالم، إذ يحمل معه تحولات تزيد من عجب هذه المدينة المزدحمة الملتبسة عليّ،ففي بداية نهار رمضان مثلا تفاجأ أن الناس لا يفكرون منذ الصباح في شيء يعملونه سوى شراء المأكولات، وماذا سوف يجهزونه للإفطار. كل الأشياء من حولك تتحوَّل لدعاية عن الأطعمة، والحلويات، فجأة تجد الناس من حولك يحولون شهر رمضان من شهر صيام، المفترض أنه يعلم الناس الإحساس بمشاعر الفقراء عبر تجربة الحرمان من الأكل لساعات،فإذ بالمصريين يحولونه إلى شهر للأكل بشراهة، وتستهلك الأسر المصرية من ميزانيتها أضعاف ما تستهلكه في الأشهر العادية على الأطعمة. لكنه شهر يحوّله المصريون من شهر يعلِّم التسامح إلى شهر يفقد الناس فيه قدرتهم على ضبط أعصابهم، حيث مشاجرات هنا وهناك وتعصب واضح في التعامل مع بعضهم البعض في المواصلات العامة وفي أماكن العمل إن ذهبوا إليه أصلاً.

تضيف نجاة: ربما ازداد التعصُّب بوضوح في سلوك المصريين في السنوات الأخيرة، وهو ما جعلني أفكر في الهرب من قضاء شهر رمضان في مصر. وما زالت أذكر واقعتين أثرتا فيّ جداً منذ ثلاثة أعوام.

> نجاة علي: للقاهرة فتنة خاصة، وسحر استثنائي لا نعرف من أين يأتيانها

ضجيج وخشاف

سهى زكي الروائية والصحافية ترى أن القاهرة في نهار رمضان كامرأة حرة قررت أن تثبت للجميع أنها تحترم اختلافات الجميع معها، فتجد النهار هادئاً تماماً، لكن قبل موعد الإفطار بساعة واحدة تتكدس الشوارع بالسيارات، وتزدحم الطرقات بالبشر للوصول إلى المنازل أو أماكن الافطار على موعد الأذان تماماً. والغريب أنه بمجرد أن يؤذّن المغرب تخلو الشوارع تماماً من الناس، وكأن ساحراً ضرب بعصاه فجلس الجميع على مائدة الافطار. االلافت للنظر أيضاً أنك ربما تجد بعض الناس ممن لا يستطيعون الصوم يجاهرون بإفطارهم في نهار رمضان في حين إن بعض المسيحيين يصومون، وينتظرون الإفطار هم الآخرون. هناك سلوكيات لم تتغير وكأنها عادة ارتبطت بالصيام عند بعض الصائمين وهي سبّ الدين على أية هفوة يتعرض لها منيلاً سبّه الدين بقوله: أستغفرالله العظيم، اللهم إني صائم. في حين تجد آخرين يحاولون تهدئته وهم يقولون له: (معلش الدنيا صيام ومحدش مستحمل حد).

شهر الفوازير

على عكس الرأي الناعم السابق يذهب مؤمن المحمدي الروائي والباحث إلى القول: لا أدري على وجه التحديد من الذي اخترع فكرة «فوازير رمضان»، لو كنت أدري لسألته كيف أدرك العلاقة بين الشهر الفضيل والفوازير (الألغاز)؟ كيف توصل إلى أن الأمر المشترك بين المصريين في ذلك الشهر هو أن تصرفاتهم غالباً عصيّة على الفهم.

والمصريون يحبون الالتزام بالصوم في رمضان، حتى أولئك الذين لا يؤدون الفروض عامة، وأحياناً يصل الأمر إلى غير المسلمين. لا أحد يفطر إلا قليلا، ومن يفطر لا يجاهر بإفطاره، وهو ما يجعل محلات الطعام تغلق أبوابها في رمضان، وتكتفي بإجراء التجديدات السنوية، غير أن هذا لا يمنع وجود مقهى في كل منطقة يتجمع فيه المفطرون، ويغلقون الأبواب على أنفسهم من الداخل كما يفعل متعاطو الحشيش في الأوقات العادية.

لكن هذا الالتزام لا يعني بالضرورة هيمنة الأجواء الدينية، أو الروحانية. كل ما هنالك هو أن هناك طقوساً خاصة لهذا الشهر؛ صلوات التراويح علامة من علامات رمضان القاهري، تماماً كما هي المسلسلات، من الصعب أن تجد مسلسلاً يعرض في غير رمضان. وكل عام هناك حواران ثابتان: فلانة ترتدي الحجاب احتفاءً بالشهر الفضيل، وعلّانة تمصمص شفتيها وتسأل إن كان رمضان له ربّ مختلف عن ربّ الشهور الأخرى.

الصوم بالنهار يلازمه النوم، والحياة تبدأ بعد التراويح. وهناك حياة أخرى تبدأ قبيل السحور في المقاهي والكافيهات، والخيام الرمضانية التي تعرض فناً (أكثر التزاماً) من غيره، ولو إلى حدّ ما.

تغيرت القاهرة في رمضان كما سبق، رغم أنها تحافظ على قرآن المغرب بصوت الشيخ محمد رفعت، والأذان بصوت مصطفى إسماعيل، والتواشيح الفاتنة بصوت النقشبندي، ولكن بصورة أخف، كمن يستعيد حنيناً قديماً. حتى الفوانيس تغيرت، لم يعد لها بهاء رمضان ولا رائحته. الفوانيس تُصنَع في الصين مُحَمَّلة بأغاني رمضان، بشكل بدت معه أغنية «وَحَوي يا وَحَوي» الشهيرة التي كانت تعلن بداية البهجة بقدوم رمضان باهتة وخافتة.

لا بأس إذاً، الفوانيس تُصنَع في الصين، لكن الأغاني من عندنا.

حلب:
من يجزم بأن العيد قادم حقاً؟!

عمر قدور

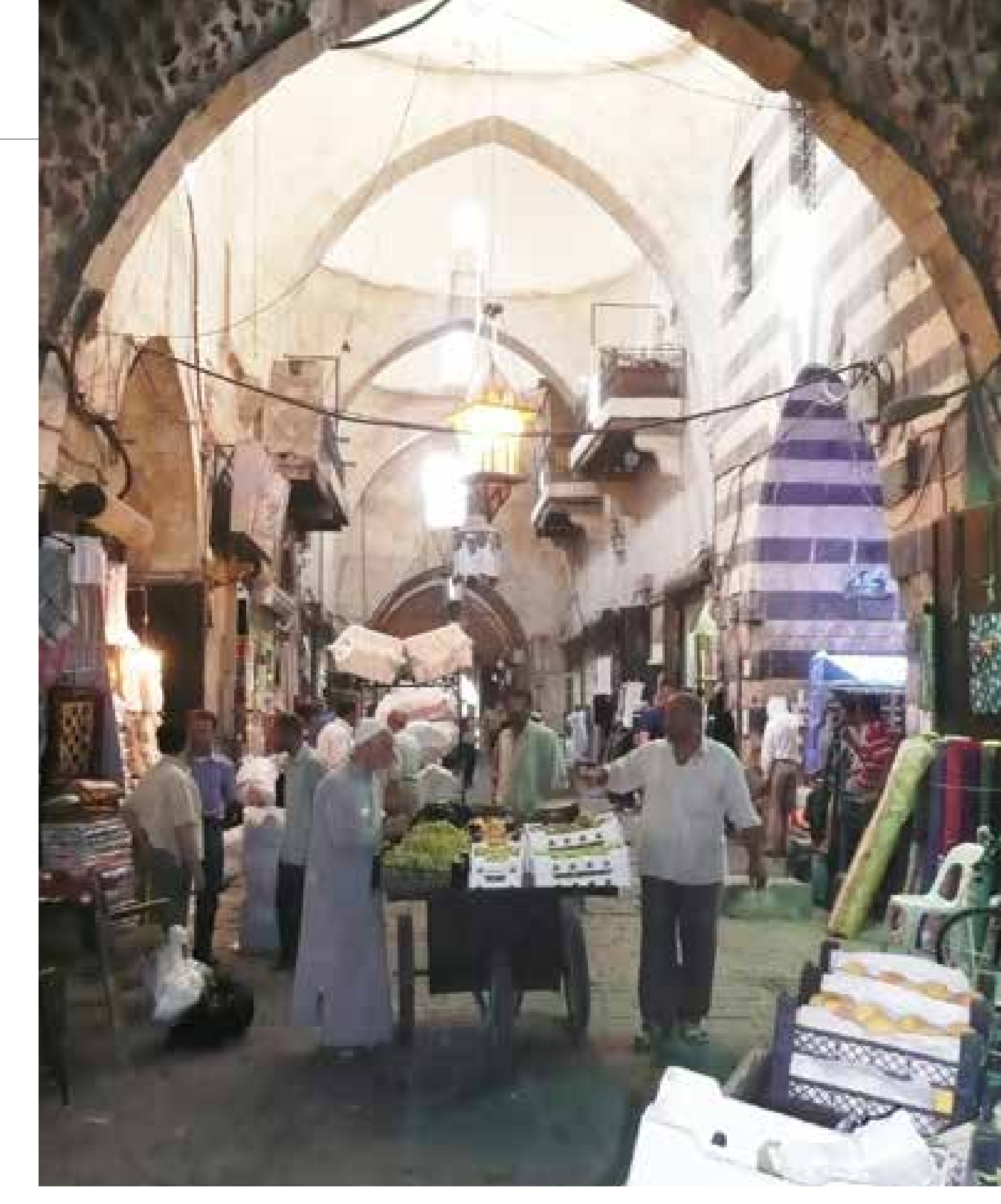
يصعب معرفة الحال الذي سيكون عليه السوريون عموماً في شهر رمضان القادم، فالحصار والقصف اللذان تتعرض لهما من قوات النظام أغلبية المناطق لا بد أن يؤثّرا على المظاهر المعتادة في مثل هذه الأيام. ولعل مدينة حلب ستكون من المناطق الأكثر تأثُّراً لما توليه للشهر من أهمية استثنائية، متفوقة بذلك على العديد من المدن الأخرى. فالبذخ الحلبي بمناسبة رمضان يكاد يكون مُعمَّماً على كافة أحياء المدينة، الثرية والفقيرة منها، وليس من مبالغة في القول إن مرور رمضان في ظل الأوضاع الراهنة من التقشف والزهد الإجباري بمثابة النقيض المطلق لما اعتادته المدينة في تاريخها، ما سيجعله أشد إيلاماً من التقشف المُعيش في الأيام الأخرى.

من المعتاد أن تبدأ حلب الاستعدادات الواضحة لشهر رمضان منذ منتصف شعبان، يحدث ذلك على صعيدين: فأولاً على الصعيد النفسي من خلال صوم هذا اليوم بكثافة إيذاناً بالصوم القادم، وثانياً على الصعيد الاقتصادي إذ تشهد الأسواق المختصة بتجارة المواد الغذائية استعدادات ضخمة لمواكبة الحدث القادم والطلب المرتفع المتوقع على السلع الغذائية كافة؛ أكداس وأطنان من شتى الأصناف تضيق بها المخازن والمستودعات ويتكوّم بعضها على الأرصفة في مشهد ربما لا يوحي بالصيام المترقب إلا لأهل المدينة الذين ألفوه، مثلما ألفوا ارتفاع الأسعار في هذا الموسم واحتاطوا لتبعاته.

لعله شهر الإفراط في الطعام والتبذير فيه بدلاً من تقنينه المفترض، وهو أيضاً موسم الولائم التي تأخذ طابعاً عائلياً، بل إن بعض الولائم صار تقليداً صارماً بحيث غدا خرقه يتسبب بإحراج اجتماعي كبير. الإفطار الأول في بيت العائلة الكبير، حيث يجتمع فيه الأب والأم والذكور المتزوجون بالإضافة إلى الذكور والإناث من العازبين، في اليوم الثاني تنتقل الوليمة إلى بيت الابن الأكبر من المتزوجين، ثم إلى الأصغر منه فالأصغر، في تراتبية تقليدية لا يتم تجاوزها عادة، وليس مستغرباً في بعض العائلات الكبيرة أن ينقضي نصف الشهر على هذا المنوال بما أن دور الأصهار سيأتي بعد دور الأبناء. للجيران فيما بينهم أيضاً حصة من الولائم في ظاهرة يسميها الحلبيون «السكبة»، وتعني سكب أطباق من الطعام الرئيسي وإرساله إلى بيوت الجيران. ومن المرجح أن ذلك يعود إلى سكب الأطباق للجيران الفقراء، إلا أن واقع الحال جعل منها نوعاً من التبادل المعمم لا يختص بالفقراء تحديداً.

تُعرف حلب بأنها مدينة ليلية، فالسهر حتى الفجر سمة دائمة لنا تتنوع فيها محلات السهر وتزدهر باستثناء رمضان، ففي رمضان يتحول السهر إلى البيوت، ويأخذ طابعاً عائلياً بدلاً من الطابع الشخصي المعتاد. تتراجع أعمال المطاعم، بما فيها مطاعم الوجبات الجاهزة، لأن الحلبيين عموماً يرون عيباً في دعوة الآخرين إلى الإفطار في المطاعم، ويتندرون على الشوام الذين يفعلون ذلك، فإعداد الطعام في البيت يُعدّ من وجهة نظرهم جزءاً من الخصوصية ونوعاً من إبداء الكرم. المقاهي بدورها تفقد نسبة من روادها بسبب الانهماك في الواجبات العائلية من جهة، وبسبب الذهاب إلى صلوات التراويح من جهة أخرى، وبخاصة في العشرة الأواخر حيث تشهد المساجد كثافة شديدة ويضيق بعضها بالمصلين ما يُضطر بعضهم إلى أداء المناسك على أرصفة المساجد. في العشرة الأواخر تزدهر أيضاً ظاهرة الاعتكاف التام في المساجد، حتى بالنسبة إلى أشخاص لم يُعرَفوا بشدة الزهد والورع، فينقطع المعتكفون عن حياتهم الاعتيادية، ويلقون التشجيع والرعاية. وليس نادراً أن تقوم بعض الأسر بإعداد الطعام والحلوى وإرسالهما إلى المساجد لإطعامهم مع عدم معرفتها بأحد منهم.

في دمشق يقسمون الشهر إلى ثلاثة أعشار، فيقولون «رمضان مَرَق وخُرَق،وصَرّ ورق»، ويقصدون بذلك أن الانشغال في الثلث الأول ينصرف إلى الولائم، وفي الثلث الثاني إلى شراء ألبسة العيد، بينما يُكرّس الثالث لتحضير حلويات العيد. هذه القسمة الدقيقة غير متداولة في حلب، فيوم رمضان التقليدي يبدأ متكاسلاً، بسبب سهرة الأمس التي امتدت حتى السحور، في الواقع رغم استمرار وجود مهنة المسحراتي إلا أنه يصعب تصوُّر وجود من يوقظه بسبب كثرة



الساهرين. مع الظهر تكون الدكاكين والأرصفة قد امتلأت بباعة الأغذية والمشترين، وهناك أصناف من المأكولات والمشروبات تنتعش فقط في هذا الشهر، فباعة العرقسوس الذين يصل عددهم إلى الآلاف يقلّ عددهم إلى العشرات في الأشهر الأخرى، يُضاف إليهم آلاف الباعة لنوع من المعجنات يُسمى «المعروك»، وهي فطيرة لا تصنع سوى في رمضان مؤلَّفة أساساً من الطحين والسكر مع نكهات متعددة. قبل الإفطار بنحو ساعتين تأخذ الحركة بالتصاعد المحموم، فتتسارع حركة الشراء وحركة المرور، مع الازدحام الخانق الذي يرافقهما كل يوم، ازدحام يجعل التسوق والوصول إلى البيت مهمة شاقة فعلاً، لكن الحلبيين يكررونها يومياً بتأفف يغلب عليه الاستمتاع بهذا الطقس.

على المنوال ذاته تتصاعد حركة الشهر تدريجياً بدءاً من النصف الثاني، فيبدأ أولاً تسوُّق ألبسة العيد، الأمر الذي يحدث مساء حتى منتصف الليل، ثم يتدرج في الطول حتى يصل إلى وقت السحور، وحتى إلى الصباح في الأيام الثلاثة الأخيرة. مردّ هذه الإطالة أن الحلبيين لا يقومون بالتسوق مباشرة، وليس من المستغرب أن تقوم العائلة بجولات تمتد لأيام تتفرج فيها على مختلف أنواع الألبسة، وفي شتى الأسواق المتباعدة، لتستقر أخيراً على السلعة المناسبة من حيث النوعية والسعر. ولا شك في أن لجولات التسوق هذه متعة قد تفوق حصيلتها الضئيلة لدى الشرائح المتوسطة والفقيرة. على الرغم من ذلك يصرّ الجميع عليها، وبعضهم يكون قد ترصَّد ما يناسبه، ويؤجل شراءه إلى الساعات الأخيرة، أي الساعات المبكرة من صباح العيد، فحينها يلجأ الباعة إلى حسومات كبيرة على البضائع استغلالاً لفرصة البيع التي قد لا تُعوَّض في الأيام الاعتيادية.

كأن الحلبيين لا يملّون من الطبخ، وليس مصادفة أن تُشتهر المدينة بمطبخها وحلوياتها التقليدية، فبعد كل ولائم رمضان وبذخه ينسبون إلى عيد الفطر أنه عيد الطبخ أيضاً، بينما ينسبون إلى عيد الأضحى كونه عيد الشواء تحديداً بسبب كثرة الأضاحي فيه. ففي الأيام الثلاثة الأخيرة تتسارع وتيرة الإعداد لمأكولات العيد ولحلوياته معاً، بعض الحلويات يتم إعداده في البيوت، وبعضها الآخر تتم التوصية عليه من باعة الحلويات، ولكثرة التواصي وعجز الباعة عن تلبيتها يضع الكثيرون منهم لوحة اعتذار على واجهة محلاتهم في الوقت الذي تزدحم فيه بصناديق الحلوى مع لصاقات تشير إلى أصحابها، ذلك فضلاً عن أنواع الضيافة التقليدية التي لا يخلو منها أي بيت، والتي تكون الشوكولا والراحة أساسيتين فيها.

يتبادل الحلبيون تهنئة قدوم رمضان بالقول «مباركة طاعتك». والطاعة هنا تفترض أنماطاً مختلفة من السلوك، بعضها روحاني في الأصل، وإن دخل في حيّز التقاليد، الملمح الأساسي في الطاعة هو التواضع الذي ينبغي أن يصبغ سلوك الجميع إزاء بعضهم بعضاً، وأيضاً انصياعهم إزاء الفروض الدينية التي ربما يكونون قد أهملوها، لذا ليس مستغرباً أن تتلازم الأحاسيس الروحانية مع متطلباتها من السلوك وإن اقتصرت لدى البعض على هذا الشهر، أو بقيت من دون أثر مديد.

سيفتقد الحلبيون في رمضان المقبل كل ما ألفوه طوال قرون، فالقصف الذي تتعرض له المدينة يومياً لن يتوقف، والمظاهرات التي ستنطلق فيها بعد صلوات التراويح لن تنجح في ثني النظام عن استهداف المدنيين. غالبية العائلات لن تلتقي على مائدة الإفطار، التي أضحت فقيرة، لأن أبناءها تشتتوا في أصقاع النزوح، أما حلويات العيد فمن المرجح أن تغيب كلياً، إذ من يستطيع الجزم بأن العيد قادم حقاً؟!

قسنطينة
رمضان في متحف الذاكرة

سليم بوفنداسة

يحدِّثك القسنطينيّ بحسرة عن رمضان زمان كأنه يتحدث عن حكاية غير قابلة للتصديق، ثم ينخرط في عالمه الجديد.

يرسل رمضان رسل الرائحة أولاً. تجوس المكان وتمهِّد لسيطرته على المدينة من غير قتال. لتتفرّغ قسنطينة بعد ذلك إلى فعل واحد يشغلها ليل نهار ولشهر أو يزيد: الأكل.

تغيّرت المدينة العجيبة الهاجعة فوق صخرة في الخمسين سنة الأخيرة بفعل الضغط الديموغرافي باعتبارها جاذبة لهجرات داخلية، ففقدت الكثير من عاداتها وطقوسها، وانحصر سكانها الأصليون في زوايا ضيقة، وقد أصبحوا أقلية تمارس ثقافتها في نطاق محدود وفقدت المدينة بذلك فيما فقدت طقوس رمضان وليالي الأنس فيه.

واليوم فإن النشاط التجاري يطغى على سواه في هذا الشهر الذي بات يوفر مصاريف العام لآلاف الأشخاص من أبناء المدينة أو القادمين إليها لنيل بركة رمضان.

تظهر طلائع رمضان في المحلات التجارية التي تُغيِّر نشاطها وتبكر في التحضير لصناعة الحلويات أو بيع كل ما تعلَّق بالأكل والشرب، فيما تعرض محلات أخرى الأواني متجاوبة مع عادة قسنطينية انتشرت في السنوات الأخيرة وتتمثل في اقتناء أوانٍ جيدة لكل رمضان، وتجاوب الأصدقاء الصينيون بدورهم مع هذه الرغبة فأغرقوا السوق المحلية بأدوات الوليمة التي تباع حتى على الأرصفة وبأسعار زهيدة. وعشية رمضان يحدث «الهجوم الكبير» على الأسواق بدافع من خوف قديم من ندرة في السلع عرفتها البلاد في ثمانينيات القرن الماضي، واستمرت كهاجس في لاوعي الساكنة، حيث يجري تفريغ الأسواق والمحلات من السلع الأساسيّة في هذا الشهر. وعلى رأس السلع المستهدفة اللّحوم، ما يجعل الحكومة تقدم كل عام على استيراد كميات كبيرة من هذه المادة.

تتكاسل المدينة في صباحات رمضان، وتكاد الخدمات العامة تتوقف عند حدودها الدنيا، إذ يأتي الموظفون متأخرين ويبكرون في الرحيل، فتظل المدينة مقفرة في الصباح إلا من قطط غير معنية بالصوم تجد في هذا الشهر طيّبات ومكارم لن تتوافر لها في غيره. وتدبّ الحياة ببطء بجلبة متأخرة في الشارع وبعراك وشتائم يتم تبادلها



بلا سبب في استهلالات أيام الشهر المقدس، حيث ترتفع قبضات الأيدي من الأيام الأولى للشهر، وتدور معارك بين سائقين يخص كل صائم منهم نفسه بالأولويّة، أو بين مرتادي الأسواق والإدارات العامة. وفي العادة تبدأ المعارك من اليوم الأوّل ولا تخفت إلا عشية العيد، وقد تتحوّل إلى معارك جماعية يشارك فيها الصائمون وقد فلتت أعصابهم. وفي الغالب تندلع هذه المعارك لأسباب واهية. وقد استوحى مخرج تليفزيوني العصبية الملازمة لرمضان في سلسلة ظلت تنتجها محطة محلية لسنوات طويلة بعنوان «أعصاب وأوتار».

ويزداد الضغط والتوتر في رمضان مع الزحمة التي تصبح عليها المدينة، إذ، رغم بناء مدن جديدة بجوار قسنطينة وترحيل عشرات الآلاف من سكان الأحياء القديمة إليها، إلا أن المرحّلين لا يستطيبون التسوّق إلا في «لبلاد» الاسم الذي يطلقه القسنطينيون على عاصمتهم، فتلتقي الباصات بحمولاتها يومياً على مداخل المدينة، حيث يأتي الآلاف لشم رائحة رمضان في حي «السويقة» العتيق الذي هُجّر سكانه وبقي سوقه حياً لا يموت بدكاكينه الصغيرة التي تعرض خيراتها في الزقاق الضيّق أو في ساحة السويقة التي تجد فيها كل شيء من اللّحوم بأسعار منخفضة، إلى التوابل، والحلويات، والسلع التي لا تخطر على بال. وقد تجد إذا ما توغلت في الأزقّة نحو «سيدي بوعنابة» أو «البطحة» نوستالجيين قدموا لاستعادة ذكريات «ديار عرب» في رمضان حيث كانت الأسر تعيش الطقس المشترك، تتبادل الأطباق، وتشم الروائح، ويعيش الجار حياة الجار في هندسة اجتماعية هي خاصّة المدن العربية العتيقة، تصبح الحياة بموجبها حياة جماعية حقاً. الأسرة تعرف الأسر المقابلة وأسرارها وتقاسمها كل شيء حتى دورة المياه.

وكانت النسوة تدفعن بصينيات الحلويات والشاي إلى الرجال في سمرهم بالأزقة يلعبون الدومينو أو الورق. فيما تفضّل أسَر في مختلف أحياء المدينة، بما فيها الأحياء التي نبتت بعد الاستقلال، السهر في الخارج، فتتجمع على الحلويات والشاي في الساحات والشوارع لتمارس رياضة السمر كأفضل ترفيه للكبار والصغار، وتظل هذه السهرات إلى ما بعد منتصف الليل. فيما كان المسرح يستقطب عشّاق الطرب الأندلسي (المالوف) الذي جاء مع بني الأحمر واليهود الهاربين من الأندلس.. كما تستقطب صالات السينما التي تكيّف عروضها مع الشهر بعرض الأفلام الدينية المئات من الشباب. بيد أن هذه العادات أصبحت من الماضي المنقضي.

ولم تبق سوى الذكريات التي يستعيدها أبناء الأحياء العربية اليوم والذين لازالوا يعرفون بعضهم البعض، ويتواصلون، ويعودون إلى أحيائهم القديمة لتشمّ الذكريات ورائحة الأسلاف المدفونة تحت الجدران المتهالكة. وربما رائحة الأطعمة التي سحرت الطاهر وطّار، وجعلته يهيم في الأزقة متشمّماً عطر المطابخ الذي تغدق به سيدات قسنطينة البارعات في تخدير الحواس في البيوت وخارجها.

صحيح أن مسحة من الكآبة باتت تعلو الوجوه في «السويقة» و«رحبة الصوف» و«سيدي جليس» لأن الذين كان صخبهم يملأ المكان أصبحوا طارئين عليه لا يقصدونه إلا لتجارة أو حاجة أو لتصفُّح الذكريات، لكنهم يعودون على أية حال كأن رابطاً سرياً لازال يربطهم بالمكان، خصوصاً في هذا الشهر، الذي هو عنوان ذكريات جماعية بدأت تنوب مع تغيُّر نمط الحياة وانتقال السكان إلى عمارات في أحياء سكنية جديدة.

لكن قسنطينة التي يبحثون عنها اختفت واختفت معها عادات وطقوس، وفي رمضان الفارط فقط كان مدير المسرح- الجوهرة الهندسية المستوحاة من دار الأوبرا الإيطالية - يترجّى الشباب الساهرين الذين يدخّنون قربه الدخول للاستمتاع بعروض مجانية أو على الأقل الاستفادة من الجلوس في قاعة مكيفة لكنهم لم يتجاوبوا مع كرمه.

لقد تغيرت المدينة وكانت العتبة الفارقة في التغيير أحداث سنوات الإرهاب في تسعينيات القرن الماضي، حيث حلّ التوجُس والريبة محل الودّ والتقارب بين العائلات القسنطينية، وأصبح الجار عدواً محتملاً لجاره، وتحوَّل رمضان إلى إمساك عن الأكل ثم شروع فيه لا أكثر، لم تعد العائلات تتبادل الزيارات، وضاقت الفضاءات المشتركة، وانزوى كلّ في حياته الصغيرة خلف الأبواب الحديد.

الآن وقد انقشعت الغيمة تبدَّت حياة أخرى: تمتلئ المقاهي بعد صلاة التراويح، تمتلئ المحلات ومطاعم الشواء والشوارع، صخب وتسوّق وأكل وشرب، إلى ساعة متأخرة من الليل. ضجيج وسيارات تستحوذ حتى على الأرصفة، والغريب أن التسوّق للعيد صار يبدأ في العشر الأوائل من رمضان في السنوات الأخيرة بعدما كان يبدأ في الأيام الأخيرة في سالف السنوات، حيث صارت محلات قسنطينة تعرض ملابس العيد من الأسبوع الأول من رمضان، وتستقطب الزبائن الذين يرتفع عددهم بمرور الأيام وبقدوم النساء إلى التسوق ليلاً!

ويكاد التفاعل الاجتماعي يُختَزَل في هذا الشهر في التسوق والأكل، وحتى داخل الأسر نفسها بات يسود صمت مع توافر وسائط أتت على مكانة السمر والسهرات: من المسلسلات التي تبثها الفضائيات، إلى الشبكات الاجتماعية التي توفِّر تواصلاً افتراضياً، إلى الهواتف النقالة التي توفِّر فرصاً لتبادل التحية والسؤال دون تنقُّل.

إنها قسنطينة وقد غيرت أحوالها، وربما اكتسبت برودة ولامبالاة المدن الكبيرة، والذين خبروا المدينة ودرسوا تاريخها يعرفون أنها مدينة القطائع التي تعرف كيف تمسح تاريخاً فرغت منه لتدخل في تاريخ جديد. وقد تتم عملية المسح بقسوة تماماً كما حدث مع الإرث المسيحي أو اليهودي للمدينة، بل وحتى الإرث التركي القريب الذي لم يبق منه سوى أكلات وأسماء.

لكأن هذه المدينة العجيبة النائمة فوق صخرتين كلؤلؤة تتخفف بين الحين والحين بإلقاء حمولتها من التاريخ والذكريات في قرار سحيق، قرار «وادي الرمال» الذي يقسمها نصفين ويجري بأسرارها إلى مستقر غير معلوم.

ودمدني في رمضان

مجد العزّاب وعابري السبيل

رانيا مأمون

لا يمكن للسائر في أحياء مدينة ودمدني إغفال تلك الرائحة المؤكّدة على نفسها، التي تسطو على حياد الهواء، فيميل نحوها ويتبنى فرحها في الإعلان عن ذاتها. إنها رائحة إعداد (عُوَاسَة) الحلو مُرّ أو (الآبْري)، الذي يجمع في طعمه ما بين الحلو والمر (الحامض)، ذلك المشروب السوداني الخالص يُعد من الذرة والكثير من التوابل بطريقة خاصة، والذي يكرّم به السودانيون شهر رمضان، يُعد خصيصاً له، وأول مُعلِن عن اقتراب الشهر الفضيل، رائحته تصحب معها ذكرى رمضان وأجوائه فتنكِر النّاسي وتدير دفة انتباه الغافل إلى أنّ رمضان على الأبواب.

كان هذا الطقس مناسبة اجتماعية وتكافلية جميلة جداً، تجتمع نسوة الحي عند بيت فلانة لأن اليوم (عُوَاسَتها) يعددن معها (الحلو مر)، يتسامرن ويشربن منه بعد الانتهاء. وبعد أيام يجتمعن عند بيت أخرى لإعداد (الآبْري) خاصتها، وهكذا إلى أن تنتهي كل النسوة في كل بيوت الحي من إعداده.

في السنوات الأخيرة تقلّصت هذه العادة ربما بفعل الاتجاه المادي للحياة وسرعة إيقاعها، خاصة في الأحياء الغنية. أصبحت بعض الأسر تستأجر نساء من شرائح فقيرة لإعداده نظير مبلغ مالي. والبعض يشتريه من الأسواق مفوّتاً على نفسه جمالية هذا الطقس!

تكتسي مدينة ودمدني التي نشأت في 1489 بالأضواء في رمضان، تضاء المساجد وتُزيَّن، تنار الشوارع بنسبة أكبر من بقية العام، تكثر حركة المدينة ليلاً، تمتلئ الساحات والمقاهي وشارع النيل بالناس تجولاً وتواصلاً مع الأهل والأصحاب، وتستمر الحركة حتى الثالثة صباحاً.

نهاراً، تكون حركة المدينة أبطأ قليلاً عن بقية أيام السنة، رغم أن الموظفين يتوجهون لمكاتبهم، وإن كانت الإنتاجية ليست كباقي الشهور. المدارس تواصل دراستها وتغلق في الجزء الأخير من الشهر فقط، الأسواق عامرة بالمشترين وحركة المواصلات دائبة، تكثر داخلها الشجارات والمناوشات خاصة بعد الظهيرة عند اشتداد الحر وتعكّر المزاج. قلّما يمر يوم لا ينشب فيه شجار داخل حافلة، فتلهج بعض الألسنة بـ: اللهم إني صائم؛ لتفريغ طاقة الغضب وتذكير النفس والآخر بالصيام.

في رمضان وقبله بقليل ترتفع أسعار السلع الحيوية، كالسُكر واللحوم ومنتجاتها وبعض الخضروات وغيرها، ويعمد بعض التجار لاحتكار سلعة معينة خاصة السكر لأن الطلب عليه يكون كبيراً، ويتم استغلال المواطن المطحون الذي لم يعد قادراً على تلبية احتياجاته الأساسية.

لقد أثّر الوضع الاقتصادي الذي قُصِم ظهره بانفصال الجنوب 2011، على المواطن السوداني واستعداده لرمضان، وعلى مائدته الرمضانية التي صغر حجمها وقلّ تنوعها، وباتت تحوي أقل القليل. وهو محشور بين مطرقة الحكومة وسندان التجار وغلاء الأسعار.

للحكومة شواغل كثيرة غير المواطن، تبدأ بالآداب والمظاهر العامة ولا تنتهي بالحروب، منذ مجيئها 1989 تُغلق بأمرٍ رسمي في نهار رمضان المطاعم والكفتيريات حفاظاً على المظهر العام الرمضاني، رغم أن هناك شرائح مرخّص لها بالإفطار! لكن حِيَل المطاعم والمحلات لا تنتهي، يضع بعضها ستائر من البلاستيك ونحوه كحاجز بينها وبين المارة الصائمين المتيقنين أساساً، وكأن رؤيتهم لمفطر ستجرح مشاعرهم وتستفزّهم للإفطار كذلك!

تعمر المساجد في رمضان، وتتردد داخلها أصوات تلاوة القرآن، تقام حلقات الذكر وختم القرآن، هناك من يختم القرآن مرة واحدة، ومن يختمه ثلاث مرات خلال الشهر، تمتلئ



المساجد وساحاتها الخارجية بالمصلين والمصليات لصلاة التراويح. وفي الأيام العشرة الأخيرة يعتكف البعض في المساجد رجالاً ونساء يقومون الثلث الأخير من الليل حتى حلول الفجر.

وقت السحور يجتمع شباب الأحياء المتجاورة، ويتطوعون لإيقاظ النائمين لتناول السحور، يدقّون على أوانٍ وجرادل وصفائح وما يتوافر، يستخدمونها كدفوف، يتجولون في الأحياء، وهم ينشدون: (يا صايم قوم إتسحّر)، وينادون بأسماء الناس. إمام الجامع قربنا كان يقوم بهذه المهمة أيضاً، فيقول بإيقاع منتظم وصوتٍ حانٍ حنوّ الليل: تسحّروا.. تسحّروا فإن في السحور بركة. تسحّروا.. تسحّروا يرحمكم الله.

أما النشاط الثقافي في رمضان، فإنه يتراجع أمام النشاط والتواصل الاجتماعيين، وتقتصر المناسبات الثقافية في بعض الأندية في الأحياء، التي تقيم نشاطات صغيرة ثقافية ورياضية متفرقة خلال الشهر. قبل عدة سنوات أقيمت بعض الخيم الرمضانية في شارع النيل، وحَوَت العديد من الأنشطة الفنية والثقافية، ولكن تمّ منعها بعد سنتين أو ثلاث من إقامتها؛ لأن الأصل في رمضان هو شهر عبادة وليس ترفيهاً حسب التبرير الرسمي.

ودمدني وسائر مدن السودان تتميز بعادة لا يوجد لها نظير في العالم الإسلامي، وهي عادة الإفطار في الشوارع، تُفرش البُسط على الأرض في الشوارع قرب البيوت، ويُحضِر كل سكان الحي بألوان طيفهم العِرقي والمجتمعي من الرجال والشباب والصبية صوانيهم ويجتمعون لـ (شراب المؤيَات) كما يسمونها، و(المويات) جمع (مُويَة) وهو ما يطلقه السودانيون على الماء، سُمِّيَ وقت الإفطار بهذا المسمى في رأيي نسبةً للطقس الحار جداً حيث يطغى الشعور بالعطشِ على الجوع.

رغم الحالة الاقتصادية الصعبة، عادة الإفطار في الشوارع لم تتوقف منذ مئات السنين. وليس من المحمود عدم الخروج. تحوي العادة قيماً كثيرة، فكل عابر سبيل يُدعى لتناول الإفطار، ويلبِّي الدعوة دون حرج، يدعى كل عازب يقطن في الحيّ، يتشارك الفقير والغني في هذا الإفطار، وتتنوع المأكولات بين البسيط والفاخر على تلك البُسط، يأكل الجميع من طعام بعضهم بسماحةٍ ومودة.

تقام في بعض الدول موائد الرحمن، هنا أيضاً تقام موائد مماثلة، لكن الاختلاف بين عادة الإفطار الخارجي وموائد الرحمن، أن الأخيرة تقام بشكل رسمي ترعاها الدولة والخيِّرين، في حين الأولى هي مبادرة من أهالي الأحياء يتشاركون فيها طعامهم وقهوتهم، ويصلّون المغرب في جماعة. ليس هنا فقط، بل هناك قرى في طريق مدني الخرطوم تقطع الطريق على البصّات السفرية وقت الإفطار، وتجبر كل الركاب على النزول لتناول إفطار رمضان، كسباً للأجر وكرماً وإكراماً لعابري الطريق أيّاً كانت ديانتهم.

لرمضان في مدني إحساس مختلف، ونكهة خاصة كخصوصية عصير (التبلدي)1 والحلو مر، المشروب البيع الذي تفوّق على غيره بجمعه الضدّين.

1- ثمر شجر الهجليج



خمس حكايات عن لندن الصائمة

منير مطاوع

خمس دقائق مسلمة

على بريدي الإلكتروني تلقيت رسالة من سيدة - أو ربما كانت آنسة - لا أعرفها. اسمها - كما ورد في نهاية الرسالة المكتوبة باللغة الإنجليزية - «فرح»!

تقول إنها بعثت لي برسالتها بتزكية من صديق مشترك، ذكرت اسمه، وأن هذا الصديق يعرف زميلة لها في العمل اسمها «صوفي» لأنها صديقة ابنته وزميلتها السابقة في المدرسة الثانوية.

«فرح» وهي - كما عرفت فيما بعد- مواطنة بريطانية من أصول باكستانية وبنغالية، مسلمة، ولدت هنا في لندن. وتجمع بين ثقافة شرقية مسلمة وأخرى أوروبية إنجليزية متعددة الثقافات والأعراق. فبريطانيا الحديثة لم تعد سكسونية إنجليكانية كما كانت حتى الخمسينيات من القرن الذي ولّى.

أبناء المستعمرات حلّوا هنا. ومع الوقت والتفاعل والتأقلم والأخذ والعطاء، أصبحوا يمثلون كتلاً لا يمكن إنكارها وتجاهل تأثيرها وحضورها في الصورة العامة للحياة والمجتمع البريطاني الحديث.

«فرح» تبشرني بمشروع جميل تشارك في تنفيذه خلال شهر رمضان، وتطلب مشاركتي ومعاونتي.

هي منتجة ومخرجة برامج تسجيلية تليفزيونية، تذاع على القناة الرابعة البريطانية. وهي قناة خاصة غير مملوكة ملكية عامة كما هو حال قنوات بي بي سي الشهيرة. وتشتهر بأفلامها وبرامجها التسجيلية ونظرتها للمجتمع البريطاني كمجتمع متعدِّد الثقافات «مالتي كالتشارال»، ويضم جنسيات وأعراقاً وديانات متعددة «كوزموبوليتان» .

ومشروع «فرح» - أو القناة الرابعة- يقوم على فكرة غير مسبوقة في تاريخ التليفزيون والإعلام هنا: فكرة الانفتاح على الآخر.. المسلم.

وعلى الرغم من التوتر الذي جلبته مؤخراً حادثة مروِّعة قتل خلالها جندي بريطاني شاب من القوات العاملة في أفغانستان، على أيدي شابين مهاجرين ممن دخلوا الإسلام حديثاً، إلا أن القناة الرابعة ماضية في مشروعها، وهو تقديم برنامج يومي لعدة دقائق في تمام الساعة 7.55 الثامنة إلا خمس دقائق كل مساء طوال شهر رمضان المعظم، يبدأ بث أولى حلقاته في الليلة السابقة على قدوم الشهر الكريم. ويقدّم على مدى الشهر لمحات تسجيلية من حياة وأعمال وأفكار واهتمامات وأساليب حياة ومعتقدات وهوايات مواطنين بريطانيين مسلمين، من مختلف الأصول والبلدان والجنسيات.

تقول لي«فرح قيوم» أن الفكرة الأساسية في هذا المشروع الرائد هي دمج

المشاهدين البريطانيين من غير المسلمين، بالإسلام الصحيح وكشف قوامه الروحي ومثله العليا (يمثل المسلمون هنا نحو 3 ملايين مواطن، و400 ألف مهاجر أو زائر، وهم يشكّلون ثاني طائفة دينية بعد السكان الأصليين المسيحيين بينما تأتي طائفة اليهود في المركز الثالث عددياً).

شيخ الحارة

صديقي الحاج مصطفى رجب هو «شيخ حارة المصريين في لندن» كما يطلق عليه كل من يعرفونه من مصريين وإنجليز. وهو رجل أعمال هاجر إلى بريطانيا في منتصف سبعينيات القرن الذي مضى، وبدأ موظفاً صغيراً. وبهمّة عصامية واندماج في المجتمع البريطاني مع الحفاظ دائماً على هويته كمصري مسلم، أصبح رجل أعمال. ومنذ أكثر من 20 عاماً اتّجه إلى العمل الاجتماعي والخيري فأنشأ «اتحاد المصريين في بريطانيا» كمؤسسة اجتماعية لا تستهدف الربح، وتقدّم الخدمات الخيرية والإنسانية.

والاتحاد يمتلك الآن مرفقاً كبيراً حَوَّله إلى مركزمفتوح تجتمع فيه أسر المصريين والعرب والمسلمين المهاجرين، كل يوم وطوال ساعات اليوم. وزيارة المكان الذي أطلق عليه «بيت العائلة» تدخل ضمن برنامج أي مسئول أو شخصية عامة مصرية أو عربية ترغب في التواصل مع الجالية المصرية والعربية في لندن. فهنا قاعات للاجتماعات، وأخرى للحفلات، وهناك مطعم يقدم وجبات مصرية وعربية شهيرة، بجانب الأوروبية. وهنا مسجد ملحق بالمركز وصالات ألعاب وكافيتريا ومقهى بلدي تُقَدَّم فيه القهوة العربية والتركية والشاي الصعيدي، وتُلعَب فيه الطاولة والشطرنج، وتُقَدَّم «الشيشة» (النرجيلة)، وتُعرَض فيه الأفلام والبرامج العربية على الفضائيات أو في عروض سينمائية خاصة.

هنا تقام حفلات الزفاف وأعياد الميلاد،ويتم الاحتفال بالمناسبات المختلفة، وتُعقَد الندوات وجلسات الحوار في قضايا عامة اجتماعية وسياسية ودينية. ورمضان هو من أكثر المواسم والمناسبات التي تلقى الإقبال والاحتفال في «بيت العائلة» القائم وسط المدينة الأوليمبية في لندن القديمة.

عن مزايا الصيام

دعاني صديق فلسطيني يحضّر الدكتوراه في جامعة لندن إلى لقاء مع بعض زملائه، بعدما علم برغبتي في استطلاع أجواء رمضان بين الطلبة والطالبات، ومعروف أن الطلبة العرب والمسلمين في جامعات بريطانيا يمثلون ثاني أعلى فئة أجنبية من حيث العدد بعد الصينيين.

لكن كيف يكون رمضان والصيام في حياة طالب مسلم أو طالبة مسلمة؟

وكيف يعاملهم الزملاء من غير المسلمين؟ وماهي الفكرة السائدة عن رمضان بينهم؟

«سامر» يُعِدّ الدكتوراه في العلاقات الدولية، وهو متديِّن، ويصف نفسه بالوسطي، في مقابل من يصفهم بالمتهورين والمتطرفين.

«بلقيس» طالبة عربية من العراق، تدرس الطب، وتعيش مع أسرتها التي هاجرت من بغداد ، تشكو من طول ساعات الصيام التي تصل أحياناً إلى 19ساعة، لكنها ترى أن رمضان لندن متميز بتنوُّع الجنسيات المسلمة وتقاليدها المختلفة وتنوُّع أطباق رمضان واختلافها من بلد لبلد.

وعن انعكاس صيامها على الدراسة، وكيف يتقبله الآخرون؟- تجيب بأن هناك نوع من التفهُّم تلاحظه على الزملاء والزميلات، بل إن إحداهن وهي طالبة طب كورية جنوبية، كانت تستفهم كثيراً عن شروط الصيام ومزاياه الصحية حتى أنها بدأت تجرِّب بنفسها في العام الماضي، وصحبتني عدة أيام صامتها معي وكانت فرصة لتتعرف من خلالها على بعض ملامح الدين الإسلامي. لكنها للأسف لم تتمكن من مواصلة ذلك.

أوطان في أطباق

في لندن تصدرعدة صحف ومجلات عربية. وفي رمضان اعتادت أسرة العاملين في إحدى هذه الصحف على الإفطار الرمضاني الجماعي كل يوم من أيام الشهر المعظم. وتولَّدت بين العاملين، وهم من جنسيات عربية متنوعة، فكرة تضفي على أجواء الشهر لمحة مميزة، تعوِّض غياب الأجواء الرمضانية المعتادة في بلدانهم المختلفة، هي أن يتولى كل عضو في أسرة الصحيفة، بالتناوب، تقديم وجبة الإفطار من الأطباق الرمضانية الشهيرة في وطنه، فهنا يقدم الطواجن المصرية، وتلك تقدم المقلوبة الفلسطينية، وذاك يقدم الهريسة الجزائرية. وهكذا تحوَّلت مناسبة صيام رمضان إلى فرصة للتعرف على ثقافة الطعام في عالمنا العربي.

والطريف في الأمر أن بعض العاملين بالصحيفة ليسوا عرباً ولاهم مسلمون، لكنهم يشتركون ويشاركون في حفلات الإفطار الرمضانية التي أطلعتهم على الكثير من طقوس وتقاليد ومعتقدات زملائهم المهاجرين العرب.

الرمضاء ولندن

رمضان لندن هذا العام يأتي في الصيف. ومعنى هذا أن الصيام هنا سيكون في درجة حرارة لطيفة قياساً بدرجات الحرارة في بلدان الخليج أو مصر أو العراق، فهي هنا لن تزيد على 18 درجة بينما تصل إلى 40 درجة في بلادنا.

هكذا يفكِّر كثير ممن تلتقيهم في لندن من العرب والمسلمين. ويروي أحدهم، وهو من بلد خليجي، فَضَّلَ عدم الكشف عنه، أنه يأتي بعائلته كل سنة لتمضية الشهر الكريم هنا!

تعجبت لكلام الرجل الذي التقيته في أحد مقاهي شارع العرب اللندني الشهير«ادجواير رواد».. ضحك وهو يحاول تذكُّر بدايات هذه العادة. قال إنه كان يعمل هنا لعدة سنوات، ثم عاد للعمل في بلده. وتصادف أن جاء موسم العطلات المدرسية هناك مع قدوم الشهر الفضيل، فجاء بعائلته وأمضوا الشهر كله في لندن، واستمتعوا بالطقس اللطيف، والإفطارات الجماعية.

* ولماذا انت هنا قبل رمضان بكثير؟

- جئت لحجز السكن وترتيب الأمور لعملية الهروب الكبير التي نقوم بها كل رمضان، هروب من حرارة شديدة كالرمضاء. وهي أصل اسم الشهر الكريم!

موسكو المسلمة في رمضان

البحث عن خصوصية

منذر بدر حلوم

هناك غير قليل من العرب في موسكو. بعضهم يقول بخمسة عشر ألفاً بين كبير وصغير، ومع ذلك يصعب الحديث عن جالية عربية لأسباب مختلفة تتعلق بحداثة وجود العرب في روسيا نسبياً وبطبيعة المرحلة التاريخية التي أسست علاقاتهم- البيريسترويكا وما بعدها وغلبة التجارة في أسوأ أشكالها على كل شيء آخر- وبطبيعة المجتمع الذي يعيشون فيه. ناهيكم بالوضع السياسي العربي وانعكاساته على حال العرب في المهجر، بل على حال أبناء البلد الواحد إن لم يكن الحارة الواحدة. وعلى الرغم من ذلك كله فهؤلاء الذين تفرّقهم السياسة حيناً وشؤون العيش في معظم الأحيان يجمعهم شعور بخصوصية الشهر الكريم في وسط اجتماعي، صحيح أنه غير عدواني ولكنه غير ودود أيضاً، ليس تجاه العرب أو المسلمين، إنما تجاه بعضه الآخر. فبصرف النظر عن انتماء البشر الإثني أو الديني، نادراً ما تجد روسيّاً بشوشاً يردّ التحية بمثلها وليس بأحسن منها. هنا يتحول رمضان عند عرب موسكو إلى شهر لِلَمْلَمَة الخصوصية وتعويض المفوّت من العبادة والتواصل الاجتماعي وتبادل دعوات الإفطار وتفقُّد المعارف البعيدين. دون أن تكون هناك قدرة، ناهيكم بالرغبة، على عيش الليل على حساب النهار وعمل النهار، كما يحصل في كثير من البلاد المسلمة. فموسكو من أغلى مدن العالم، ولا تسمح بالاسترخاء وتأجيل عمل اليوم إلى الغد، ناهيكم بتأجيل عمل الشهر إلى الذي يليه. للحياة هنا وقع لا يترك حتى العبادة خارج تأثيره بل إملاءاته.

العرب هنا، معظمهم من الجيل الأول. لم يخلعوا قمصان أوطانهم بعد، إذا صح التعبير، وليس لأولادهم الذين تخرّج بعضهم في الجامعات أن يفاضلوا بين عقيدة الأب وعقيدة الأم وثقافة كل منهما، لأن من شأن ذلك أن يخلق شرخاً في العائلات وفصاماً في شخصيات الأولاد. فنساء عرب موسكو في غالبيتهن روسيات سلافيات. وبالتالي، يصعب على الجيل الجديد الفصل في انتمائه، أهو عربي أم روسي، مسلم بالعقيدة أم بالولادة فحسب. ونادراً ما تجد هنا مسلماً بالثقافة. فالحاضنة الاجتماعية الثقافية في موسكو روسية بالطبع، على ما في كلمة روسي من خصوصية وتعقيد. المسألة ليست في المساجد وتوافرها أو في توافر معلّمي الدين، إنما في طبيعة الفعل والتأثير، المقصود منه وغير المقصود. ففي حين تخضع المدارس الدينية الرسمية لرقابة أمنية غير مباشرة، في إطار مراقبة تحركات الإسلاميين عموماً في روسيا، وخاصة مع انتشار السلفية الجهادية والتشدُّد في القوقاز، مراقبة تجعل الخُطَب والأحاديث الدينية تصبّ في خدمة التعايش والسلام والمحبة والتسامح والقيم الإنسانية عموماً، وربما في غير ذلك، فإن الشكل الآخر المتمثل بمعلمين دينيين جوالين، يسهم في تشكيل شخصية مسلمي روسيا عموماً، وعرب موسكو المسلمين منهم، على وجه سياسي أكثر مما هو ديني. ذلك يتم أحياناً بالتضاد مع المجتمع الروسي وقيمه. والملاحظ هنا عدم اندماج المجتمعات المسلمة حتى الروسية منها فيما بينها. بل هي تعيش كأنها في جزر مستقلة. التتار والشيشان والكازاخ والطاجيك والأزريون والداغستانيون والبشكيريون وسواهم، والعرب كذلك. وحتى الروس ينظرون إلى بعض المسلمين بعين مختلفة عن البعض الآخر، غالبا تبعاً لطبيعة العمالة وما ترتب على البيريسترويكا من تفاوت طبقي

وتراتبية، ربما عنصرية، بين الشعوب ودماء ما زالت تجري هنا وهناك.

يميل بعض آباء عرب موسكو إلى الاستعانة بمدرّسين لأولادهم في التربية الإسلامية واللغة العربية. وكثيراً ما يتم هنا تعيين تعاليم الدين الإسلامي ومكونات العقيدة، وبالتالي أسس الإيمان والكفر، بالتضاد مع المجتمع الروسي وقيمه. ذلك يتم لأسباب تعود غالباً إلى طبيعة ممارسي مهنة التدريس الديني وسوية تحصيلهم العلمي أو الديني وعلاقتهم الخاصة بالمجتمع الروسي، وربما مرجعياتهم وأسباب أخرى. مما يخلق جيلاً يربط جذر إيمانه وانتمائه بكره محيطه والنفور منه. ولا يخفى ما لذلك من أثر راجع. فإذا أراد المتتلمذ على هكذا معلم أن يكون مسلماً صحيحاً، يجد نفسه مضطراً إلى المفاضلة بين أحد انسجامين: انسجام داخلي ضيق وانسجام اجتماعي واسع، يصعب تحقيقهما معاً. وهنا المحنة الحقيقية. كثيرون يبدأون النظر إلى أصدقائهم وجيرانهم وأساتذتهم في العلوم وإلى أهلهم أيضاً بعين الريبة إن لم يكن التكفير. وهنا تجد جذراً لخلاف الشباب مع بعض الآباء الذين تجرفهم الحياة عن طقوس العبادة اليومية، بل عن منظومة القيم الروحية، إلى شؤون العيش.

من جهة أخرى، تحضر أشكال من العلاقة غير المباشرة بين المسلمين العرب وبعض المسلمين الروس والقوقازيين على وجه الخصوص. مع العلم أن المتدينين من الأخيرين أكثر تشدُّداً وتطرُّفاً ومبالغة، وأكثر عداء للدولة والمجتمع الروسيين من مسلمي موسكو العرب وإن تظاهروا بالعكس.

لتاريخ هذه الشعوب مع الإمبراطورية الروسية محلّ هنا، وليس للأنماط النفسية. ولأصحاب المصلحة في إحياء الذاكرة السلبية دور غير قليل. فيما عرب موسكو، وربما لغياب مصلحتهم في التضاد أو في تصفية حسابات تاريخية، ولشعورهم بأنهم غرباء وبحاجة إلى التعايش والانسجام وتدبُّر شؤون العيش

العرب هنا، معظمهم من الجيل الأول. لم يخلعوا قمصان أوطانهم بعد.

أكثر، يميلون إلى الاعتدال والتواصل الإيجابي مع الروس. ولكنهم تحت الصورة السلبية الرائجة للقوقازيين، والشيشانيين خاصة، يتجنبون التواصل حتى مع المسلمين المعتدلين. هذا النمط من التأثير أدى، باستثناء حالات فردية، إلى ما يشبه القطيعة بين المكوِّنَيْن الإسلاميَّيْن: العربي، والروسي، وإلى استقلالية في الطقوس حتى في شهر الصيام، وإن يكن بدرجة أقل، نتيجة الاضطرار إلى التواجد المشترك في مساجد المدينة، أيام الجمع وطوال أيام الشهر الفضيل.

وعلى قلتهم وضآلة نسبتهم، تجد أبناء التفاعل العربي القوقازي في موسكو يحتجّون على آبائهم: ماذا يبقى من الدين إذا لم تمارس طقوسه؟ وفي عائلات أخرى، الأبناء فيها أكثر تشدداً من الآباء الذين لم تمسك بهم آلة التشدُّد بعد، يحتج أبناء الثقافة العربية-الروسية الهجينة، بأن الدين جوهر، وأن الصحيح هو





العيش بتجانس وانسجام مع المحيط والمجتمع وفي المدارس والجامعات. ولا يخفى على الأبناء تناقضات الآباء، وقلّما تجد من يسكت عنها، وإن فعل فتعاليم الأب تمرر حينها عبر موشور التناقض، وتعتل العلاقة بعلل الخارج.

مع ذلك، وبصرف النظر عن أشكال التفاعل وانعكاساتها، يبقى طقس الصيام محبباً ينتظره عرب موسكو كما لو أنهم ينتظرون بلدانهم مع كل ما فيها من أهل وأصحاب وجيران وروائح وأصوات. ففي غالب الأحيان، وإن يكن من منطلق عقائدي في مكان وثقافي في مكان آخر، وبوصفه هوية جماعية مفارقة وإيجابية في آن- فالأرثوذكس يحتفون أيما احتفاء بصيامهم أيضاً- يحتفي غالبية العرب بقدوم رمضان، وكثير منهم يلتزمون بفريضة الصيام وطقوسه، ويحاولون عيشه ضمن الجماعة، وإضفاء جوّ خاص في أسرهم الهجينة التي يتنازعها سؤال الهوية والانتماء. فكيف يصوم عرب موسكو المسلمون؟

قبل الربيع العربي، كانت نسبة كبيرة من عرب روسيا وليس فقط موسكو يوقّتون إجازاتهم مع حلول رمضان، ويسافرون إلى أهليهم لتمضية الشهر الكريم وعيش أجواء العيد السعيد في بيئة ألفوها، لها روائحها وأصواتها، وطقوسها، ومفرداتها ودفئها الروحي، ويعودون بعد العيد متشبّعين بزاد من الانتماء والخصوصية يكفيهم لعام جديد من الغربة. أما بعد أن اضطرب حال كثير من البلدان العربية فتجد المسلمين العرب في موسكو يحاولون تقريب الأوطان وجلب العادات إلى هنا ما أمكنهم ذلك. فعلى الإفطار تجد التمور والعرقسوس وشوربة العدس وقمر الدين وأنواع الكبة، وما أكثر أنواع الحلبي منها، والمحاشي وورق العنب والمناسف المختلفة والمقلوبة والخروف المحشي، والحلويات الشامية بأنواعها..إلخ. وتجد من يمدّ يداً كريمة إلى المساجد فإذا بالتمر واللبن بانتظار من جاء للصلاة، لحظة يضرب المدفع- ولا مدفع يضرب في موسكو طبعاً- وإذا بموائد إفطار في خيمة تُنصب طوال الشهر مجاورة للمسجد(على مثال جامع «باكلونيا غارا») لمن يبقى هنا ليؤدي صلوات التراويح. وأما الراغبون في تقديم وجبات إفطار جماعية فغير قليلين: من رجال الأعمال، إلى ميسوري الحال ومتوسطيه، إلى مجلس إفتاء موسكو، إلى الجاليات العربية، ناهيكم بدعوات

على الإفطار تجد التمور والعرقسوس وشوربة العدس وقمر الدين وأنواع الكبّة

السفارات العربية لرعاياها وضيوف آخرين. وأما المطاعم العربية في موسكو، وهي كثيرة، فكثير منها يعدّ وجبات إفطار متنوعة وبأسعار مخفضة، وليس نادراً أن تجد من رجال الأعمال مَنْ يسدّد ثمن الإفطار لكل من يرتاد المطعم في يوم أو أكثر من أيام الصيام. وفي هذا الإطار، يتوقع العارفون بأحوال موسكو ممن يعيشون هنا من عقدين وأكثر أن يقلّ ارتياد المطاعم لتناول الإفطار عمّا سبق من أعوام، بسبب من إغلاق المصلّيات الملحقة بها رسمياً هذا العام، لأسباب تتعلق بأنشطة سياسية تقلق الجهات الرسمية في روسيا، وبجمع أموال يصعب تحديد وجهتها وغاياتها. غالباً ما يكون ارتياد المطاعم لتناول الإفطار ذكورياً، فالنساء تلتزمن البيوت مع الأطفال، فيما الرجال، يخرجون لأداء الصلاة، ويبقون في المطاعم بين الإفطار والتراويح، في مجموعات من الأصدقاء. وغالباً ما ينتهي الشهر الفضيل قبل أن تنتهي الدعوات المتبادلة، فليس يعجب أحداً أن يبدو أقل تأدية للواجب من سواه. ويحلو السهر في شهر السهر، ولا يبقى إلا تمنّي الصحة ليكون العمل المجهد الجالب للقمة العيش والكرامة ممكناً مع ساعات قليلة من النوم. رمضان كريم.



عبد السلام بنعبد العالي

الأبواب في عصر التقنية

«لن نفهم حضارتنا قَطّ ما لم نسلّم بدءاً أنها تآمر ضد أيّ شكل من أشكال الحياة الباطنية»

جورج برنانوس

«لم يعد للبيت وجود في الطبيعة...كل شيء غدا فيها آلة، كما صارت الحياة الحميمية تتهرب منها في كل الأنحاء»

غ.باشلار، «شعرية المكان»

للباب علاقة متينة بحياتنا الأسرية والعاطفية والاجتماعية والمهنية. فهو يضع خطّاً فاصلاً بين فضاءاتنا، ويعيّن الحدود بين الانغلاق والانفتاح، بين الداخل والخارج، بين ما يخصّنا وما نشارك فيه غيرنا. لذا فإن وظائفه تتعدد، بل وتتناقض في بعض الأحيان. فهو يصون الحميمية ويحميها، فيحول بيننا وبين الاطّلاع على «الأسرار» من ورائه، لكنه يسمح لنا بأن نتلصّص على من في «الداخل»، ونتنصّت على ما يروج في البيوت. وهو يصدّنا عن المرور، لكن له قوة ديناميكية تدعونا إلى عبور الممرات واقتحامها.

يحرص الباب على ضبط سلوكنا، ويرعى سلامة معاملاتنا، ويتوسط علائقنا. فبالنقر عليه يؤذَن لنا باقتحام حميمية الغير و»دخول البيوت»، وعندما نتجاوز حدود اللياقة نُطرد «برّا». وقد لا يرضينا ذلك فـ «نخبطه» تعبيراً عن استيائنا وغضبنا. ذلك أننا لا نتحمل أن «تُسدّ الأبواب في وجوهنا» معتبرين ذلك أقصى وأقسى علامات الرفض. لذلك فنحن لا نلجأ لـ «طَرْق جميع الأبواب» إلا في لحظات اليأس الشديد.

إضافة إلى هذه الوظائف الاجتماعية يقوم الباب بوظائف سيكلوجية، فهو مبعث شعورنا بالأمن والاطمئنان. عندما نوصده نحس أننا «في بيوتنا»، وأننا بعيدون عن شرور «الخارج».

يظهر أن الكلمة الفرنسية sortilège التي تعني ما يُلحقه السّحرة من أذى، آتية من الفعل sortir الذي يشير إلى الخروج مع ما يترتب عنه من أخطار ومن تعرُّض لـ «قوى الشر» التي قد نواجهها بمجرَّد أن نقتحم الأبواب. لعل هذا ما يفسّر الرسوم التوتمية التي ما زالت تزيّن مقابض بعض الأبواب إلى اليوم.

وعلى رغم ذلك، فإن الباب لا يكون مبعث طمأنينة ومصدر شعور بالأمن إلا عندما ننظر إليه من «الداخل»، أما من الخارج فللباب دلالة متناقضة، فهو من جهة سدّ وحاجز يوقفنا عند عتبته، ويمنعنا من اقتراب البيوت حتى يَأذن أصحابها، لكنه من جهة أخرى دعوة «إلى الدخول» ودفع إلى الاقتحام.

غير أن هذا الفصل بين داخل وخارج ليس نهائياً ولا حاسماً، فقد خضع لتحوّل كبير حسب ما لحق مفهومات الانغلاق والانفتاح، والخصوصي والعمومي من حصر وتضييق. فبينما كان الباب يقتصر في البداية على تمييز «المأوى» عن «خارجه»، أخذت الأبواب تخترق شيئاً فشيئاً دواخل البيوت، لتُقحِم الخارجَ في الداخل، وليصبح لكل غرفة بابها، وليتعيَّن عند باب كل غرفة خارجُها، بحيث لن يعود في إمكان كل من في البيت أن يقتحم الغرفة إلا بعد «نقر» بابها، هنا إن كان في مقدوره ولوجها، علماً بأن اقتحام الغرف جميعها ليس متاحاً لكل من في البيت على السواء.

لا ينبغي أن نفهم النقر هنا مجرَّد طَرْق الباب لفتحه، ذلك أننا غالباً ما نضطر إليه حتى وإن لم يكن الباب مغلقاً. مما يعني أن الإغلاق والانغلاق ليسا أساساً عملية تتجسَّد مادياً، وأن وظيفة الباب لا تعود إلى ماديته وصلابته، إذ يكفي أن يكون قطعة قماش، أو سلسلة خيوط كتلك التي توضع على مداخل صالونات الحلاقة التقليدية، مادامت وظيفة الباب في رمزيته، وفي تعيينه لانفصال بين أمكنة غير متكافئة، وتمييزه بين فضاءات لا تتمتع بالخصوصية ولا الحميمية نفسها.

ولكن، هل مازال الباب يحتفظ بهذه الوظيفة، أم أن وجوده ذاته في طريقه إلى الزوال، وأنه ما يفتأ يتحول إلى حاجز شكلي؟ عندما ألِجُ وكالة بنكية وأتنقَّل بين موظفيها من غير نقر أبواب ولا تخطّي حواجز. وعندما أقف أمام باب مؤسسة كبرى فتتباعد قطعتا زجاج ضخمتان لتفسحا لي الممر، من غير حاجة إلى طَرْق ولا نقر ولا استئذان، فهل يحق لي أن أقول إنني اقتحمت أبواباً، أم أن الباب، كفاصل رمزي بين الفضاء الحميمي وبين «الخارج»، في طريقه إلى أن يفقد رمزيته، ليغدو آليّ الحركة، شفّاف الصنع، شكليّ الوظيفة، وليقوم في فضاءات لا داخل فيها ولا خارج، فضاءات «تتهرب منها الحياة الحميمية في كل الأنحاء»؟.

«لا ينبغي أن نضع الحكمة على فم زبّال»، جملة وردت في حوار بين الكاتب الإيطالي الشهير ألبرتو مورافيا والمخرج الشهير أيضاً روبرتو روسيلليني حين اعترض صاحب «روما مدينة مفتوحة» على طبيعة اللغة التي تتحدث بها بعض شخصيات العمل الفني. وهي الجملة التي تبدو مدخلاً ملائماً لكرنفال الدراما الرمضانية الذي يتم الإعداد له على قدم وساق، حيث تبدو الصورة فيه هي الأقوى والشكل هو المهيمن والنجوم هم الحكماء وأصحاب الصورة البهية بغضّ النظر عن المضمون.. رمضان هو شهر الدراما بلا منازع، ولكن هل تربح فيه الدراما بالفعل؟ هل يصنع حالة من التواصل الفني المدهش أم يبقى مجرد موسم تجاري للدراما يملأ فراغات الشاشة الصغيرة، ويقتل وقت وروح المشاهدين؟

ناهد صلاح

كرنفال الصور

انده‍ش محمد أنس مدير التوزيع بإحدى كبرى شركات الإنتاج السينمائي والتليفزيوني في تركيا، حين زار القاهرة لأول مرة ليكتشف سوق الدراما، ويفسح طريقاً جديداً أمام الدراما التركية في عالمنا، ولكن هذه المرة في الشارع المصري وبدبلجة مصرية، لم يستطع الموزع التركي الذي كان يصطاد كل فرص التعاون الفني بين مصر وتركيا أن يفهم فكرة الأجور الباهظة التي يحصل عليها النجوم الكبار بينما تصنع المسلسلات بتكلفة أقل، ولم يستطع أن يغض الطرف عن هنيان التنافس على شاشة عرض شهر رمضان، وبينما كان لا يجد إجابة منطقية على سؤاله: أكان لابد من كل هذا الصخب والزحام؟، كان يحسم الأمر بجملته المقتضبة: فهمت الآن لماذا اجتازت الدراما التركية كل الدروب منذ هبت على بلادكم كالعاصفة!!

هي الجملة التي اختصرت حال الدراما المصرية التي تشتعل وتتّخذ وضعية الاستعداد لماراثون العرض الرمضاني كالصاعقة تكاد توسعنا ضرباً ومساومة من كل النواحي، حيث تستبيح حرية المشاهدين من المحيط إلى الخليج، وتقيّدهم بشاشة يضيعون فيها ويتوهون في زخم قصص الحزن والفرح التي ربما تلهيه عن واقعه الصعب وهمومه وجراحه لتورّطه في حلبة التنافس الشرس، وكأنها الحرب، كرّ وفرّ، فبينما يحاول أن يفرّ من وطأة جراحه الواقعية يجد نفسه محاصراً ورهين عراك فضائي ليس له، ولكنه يبعثره بين مسلسلات تمحو الفارق اللفظي بين الواقع والخيال.

ربما لم يقصد الموزع التركي أن يشير إلى المقارنة بين الدراما المصرية والتركية، ولكنها مقارنة لا تخطئها عين مراقب، والمقارنة ليست في القشور بمعنى أنها لا تقتصر على صورة جيدة أو موضوع تفتقده الدراما العربية والمجتمع العربي عموماً كالرومانسية مثلاً وعلاقات العشق المركبة، ولكنها تمتد إلى تخطيط لاستراتيجية عمل يتلوه هدف ما وتنظيم لعرضه، حيث تعرض المسلسلات في تركيا على مدار العام دون الارتباط بزمن أو بموسم معين. وطريقة العرض تكون أسبوعياً بالتناوب، والأهم أن التكلفة الإنتاجية تتوزّع بشكل عادل، فلا يعقل أن يحصل «النجم» بطل المسلسل على ما يقرب من نصف ميزانيته أجراً، كما يحدث في المسلسلات المصرية، ونتوقع أن نشاهد عملاً جيداً يرضي طموحنا.

وبصرف النظر عن المقارنة بين الدراما المصرية ونظيرتها التركية التي تسللت هي الأخرى للعراك الرمضاني بعد أن أقحمها موزعوها بالطبع، أو حتى السورية التي كانت منافساً قوياً، وبصرف النظر أيضاً عن تأثر الجميع بالتحولات السياسية العنيفة التي يمر بها العالم العربي، إلا أن أفق التنافس لم يغلق أبوابه. وتظل الدراما تلهث وراء المارد الرمضاني الذي تتحكم فيه الإعلانات، فمن الناحية السطحية تبدو الإعلانات التي تتقاطع مع المسلسلات مملّة لمشاهد مقيّد على مقعده ومشدود إلى الشاشة، ولكنها في حقيقة الأمر هي غالباً المحرّك الأساسي للعملية كلها حيث يسيطر البعد التجاري. وبالتالي يحدث خلل أكيد في المستوى الفني، لأنه حسب قانون الإعلانات ومنطق الكسب السريع لا معنى للجودة، وإنما المهم هو النجم الذي يحقّق رهان الربح. وهو أمر لا تستقيم معه المعايير الصحيحة في الإنتاج والنص والإخراج، كما يقول الكاتب يسري الجندي، مؤكداً أن الأمر يحتاج إعادة ترتيب منظومة



الصناعة.

ربما تبدو زيادة الفضائيات العربية وخصوصاً المتخصصة في الدراما منفذاً مهماً للعرض، ولكنها شاركت بشكل أو آخر في تكريس فكرة تسييد الإعلانات وأن المسلسل الجيد هو من يقتنص القدر الأكبر من الإعلانات، ويحدث ذلك حسب نجوم المسلسلات، فيقال مسلسل عادل إمام أو يحيى الفخراني أو نور الشريف أو يسرا أو ليلى علوي أو حتى غادة عبدالرازق ومصطفى شعبان، وهو الأمر الذي يدعم شهر رمضان كموسم تجاري لاحتكار الدراما، ولعل هذا ما قصده المنتج جمال العدل حين أكد أنه يصعب إيجاد موسم درامي بديل لرمضان مفسراً ذلك بقوله: حجم الإنفاق على الإعلانات في رمضان يصل إلى 33٪ من إجمالي الإعلانات، ويوزع المتبقي على بقية الشهور بما لا يتجاوز 7٪ وهو ما يجعل تقديم أي مسلسل عالي التكلفة مجازفة وأمراً غير محسوب حيث يصعب تعويض تكلفته.

وبالرغم من ظهور أعمال لأسماء شابة لفتت الانتباه في السنوات الأخيرة، إلا أنه لم يفلح أحد من الإفلات من فخ الإعلانات والتركيز على البعد التجاري أكثر من البعد الفني، الأمر كله لم يعد يتجاوز المعادلة الاستهلاكية سواء في إعلانات تطرح السلع أو مسلسلات تطرح موضوعات تفاجئنا أحياناً بما تروّجه من أفكار شاهدة على ردّة ثقافية واجتماعية عصِيّة على الرحيل عن مجتمعاتنا، كما حدث على مدار السنوات السابقة في مسلسلات مثل «عائلة الحاج متولي» أو «زهرة وأزواجها الخمسة» أو «الزوجة الرابعة».

وعلى أي الأحوال فإن الملمح الأبرز للدراما الرمضانية هو الحشو الزائد والمطّ والتطويل لمبرِّر واحد فقط وهو الوصول إلى الحلقة الثلاثين أو ربما تجاوزها. والهدف ليس تغطية العرض في رمضان فقط، لأنه من الممكن إعمال هذه التغطية إذا كانت حتمية أساساً بأكثر من مسلسل، ولكن حسب النظرية التجارية فإن الحشو ضروري للتطويل حتى يمكن الاستفادة من دخل الإعلانات قدر المستطاع، بصرف النظر عن جودة المسلسل من عدمه. والسمة التي باتت واضحة أيضاً هو تكثيف الحلقات الأولى ثم التراخي فيما بعد، حسب وصف السيناريست الشاب وليد خيري (شارك في كتابة العديد من مسلسلات السيت كوم منها «تامر وشوقية»، و«أحمد اتجوز منى») مشيراً إلى أن أغلب المسلسلات أصبحت تتبع منهج «حشر» الحلقة الأولى بموضوعات وقضايا كثيرة ومتشابكة تجعل المشاهد يتوه أساساً حتى يصل إلى الموضوع الرئيسي الذي يهدف إليه، ثم يضيع هذا التركيز في الحلقات المتتالية التي تعاني من مطّ وتطويل لا داعي له.

ولعل الربيع العربي كان له تأثيره الخاص على الدراما، فبصرف النظر عن الناحية المادية التي جعلت الإنتاج أقل، فإن صناع الدراما حاولوا استثمار التغيرات الفاصلة في مصر والعالم العربي في مسلسلات ربما رآها بعض النقاد انفعالية وغير ناضجة. خصوصاً أنه من الصعب تكوين رؤية متكاملة لتطورات الأوضاع التي لم تستقر، ولم تتحقق بعض، لكنها على أي الأحوال صنعت نقلة نوعية إلى حد ما في تناول قضايا أكثر التحاماً بالواقع وبالشارع المصري والعربي عموماً، وهذا مؤشر إيجابي تحمله مسلسلات رمضان هذا العام.ا

حلو ومالح
وفانوس يحاول البقاء

سامي كمال الدين

قصص كثيرة تروى عن سبب ارتباط شهر رمضان بالفانوس، لكنها تتفق جميعها في أن البداية كانت في العصر الفاطمي، وإلى الآن استقرت صناعة الفوانيس بوصفها صناعة رمضانية تظهر من العام إلى العام، لكنها ليست الصناعة الوحيدة المرتبطة بالشهر الكريم.

إن أردت أن ترى صناعة الفوانيس المصرية التي تتم بطريقة يدوية عليك الذهاب لمنطقة باب الخلق حيث توجد ورش صناعة الفوانيس بجانب العديد من ورش صناعة المشغولات النحاسية، وورش أخرى بالسيدة زينب، وأيضاً خان الخليلي، عندما تصل إلى هناك لا تتوقع أن يجلس معك شخص أو أكثر ليحدثك عن هذه الصناعة إنما سيحدثونك أثناء انشغال كل شخص بتصنيع قطعة معينة من الفانوس، فـ (عم شوقي محمد) صاحب الورشة والذي تعلّم الصنعة منذ كان عمره 10 سنوات- كما يقول - ذكر أن صناعة الفوانيس اليدوية في مصر تمرّ بوقت عصيب الآن حيث اجتمعت المشاكل السياسية والاقتصادية التي أثرت على وضع المصريين الاقتصادي، إلى جانب انتشار الفانوس الصيني الرخيص الثمن، مع التكلفة المرتفعة للفانوس المصري، كل هذا يهدّد هذه الصناعة العريقة في القدم، أما عن أسعار الفوانيس فتبدأ من ثلاثين وحتى ثلاثمئة جنيه مصري.

تلفتّ عن يميني فوجدت شاباً يجلس وأمامه كومة من الصفيح، يمسك بيده مقصاً يقطع به شرائح مختلفة في الحجم والطول كل بحسب طول الفانوس أو حجمه، وثمة شخص آخر بجواره يقوم بلحام هذه الشرائح في أشكال معينة حيث يبدأ بالجزء الأسفل والذي يكون أعرض مما فوقه، وهكذا حتى يأخذ الفانوس شكله الأساسي، ليقوم شخص ثالث بتلوينه وزخرفته ليخرج في شكله النهائي، هؤلاء «الأسطوات»- كما يسمونهم - تعلموا هذه الحرفة منذ طفولتهم حتى يستطيعوا إتقانها، فيبدأ صبياً ثم مساعداً إلى أن يصبح متقناً لهذه الحرفة. وفي معظم الأحيان تكون وراثة عن الأب أو الجد، حتى لتجد أن هذه الحرفة متأصلة في عائلة لمدة 100 عام مضت، كما هوالحال مع (عم شوقي) الذي يبلغ من العمر 70 عاماً.

الفانوس موجود طوال العام، وخاصة في المناطق السياحية كالحسين والأزهر وخان الخليلي، ولكن في رمضان ينتشر في جميع المناطق بمصر حتى لا يكاد يخلو شارع من عدة محال تبيع الفوانيس.

في الأعوام السابقة اشتهرت الفوانيس الصينية بالعديد من الأسماء والأشكال منها ما هو على شكل شخصية المفتش كرومبو، أو بكار، وغيرهما، ولكن هذا العام لوحظ أن معظم الفوانيس تأخذ الشكل التقليدي والذي يشبه (البلدي) كثيراً.

الكنافة والقطايف

أما الكنافة والقطايف فتعتبر من المأكولات التي ارتبطت بشهر رمضان، ولا تخلو منها المائدة المصرية على الإفطار كل يوم. ولها مع رمضان تاريخ قديم، حيث بدأت صناعة الكنافة والقطايف بشكل يدوي دون الاستعانة بالكهرباء، بعكس صناعة الفوانيس ترتبط الكنافة والقطايف بشهر رمضان ارتباطاً وثيقاً بحيث يوجد عدد قليل جداً من المحلات التي تعمل في هذا المجال قبل أو بعد رمضان منها محل «الكنفاني» الشهير بشارع الملك فيصل، والذي يعمل طوال العام في تقديم الكنافة، ولكن الوضع في رمضان يختلف تماماً من حيث الكمية المصنّعة أو إقبال الناس عليه فالمائدة المصرية في رمضان لا تكتمل بدون الكنافة والقطايف بعد تناول الإفطار.

سامح عبد الراضي أحد العاملين بالمحل يقول: نحن من المحلات القليلة التي تعمل طوال العام في صناعة الكنافة، وهناك إقبال من الناس عليها، ولكن ليس مثلما يحدث في شهر رمضان حيث يعتبر هو شهر الكنافة والحلويات، ونشتهر بالكنافة الآلية لأننا لا نصنع



اليدوية والتي تحتاج لوقت ومجهود بعكس الآلية والتي يكون معظم الشغل فيها آليّاً بداية من حلّة «العجين» والتي نجهز فيها الدقيق مع الماء بكميات ومقادير معينة وتتولى الآلة بعد ذلك خلطه. وبعد أن نتأكد من سمكه وتقليبه جيداً نقوم بصبه في «قمع» الفرن، ثم يبدأ السائل في الخروج من «الكوز» على سطح صينية الصاج والتي تكون درجة حرارتها مناسبة كي لا تحترق الكنافة أو تكون قليلة النضج فلا تباع.

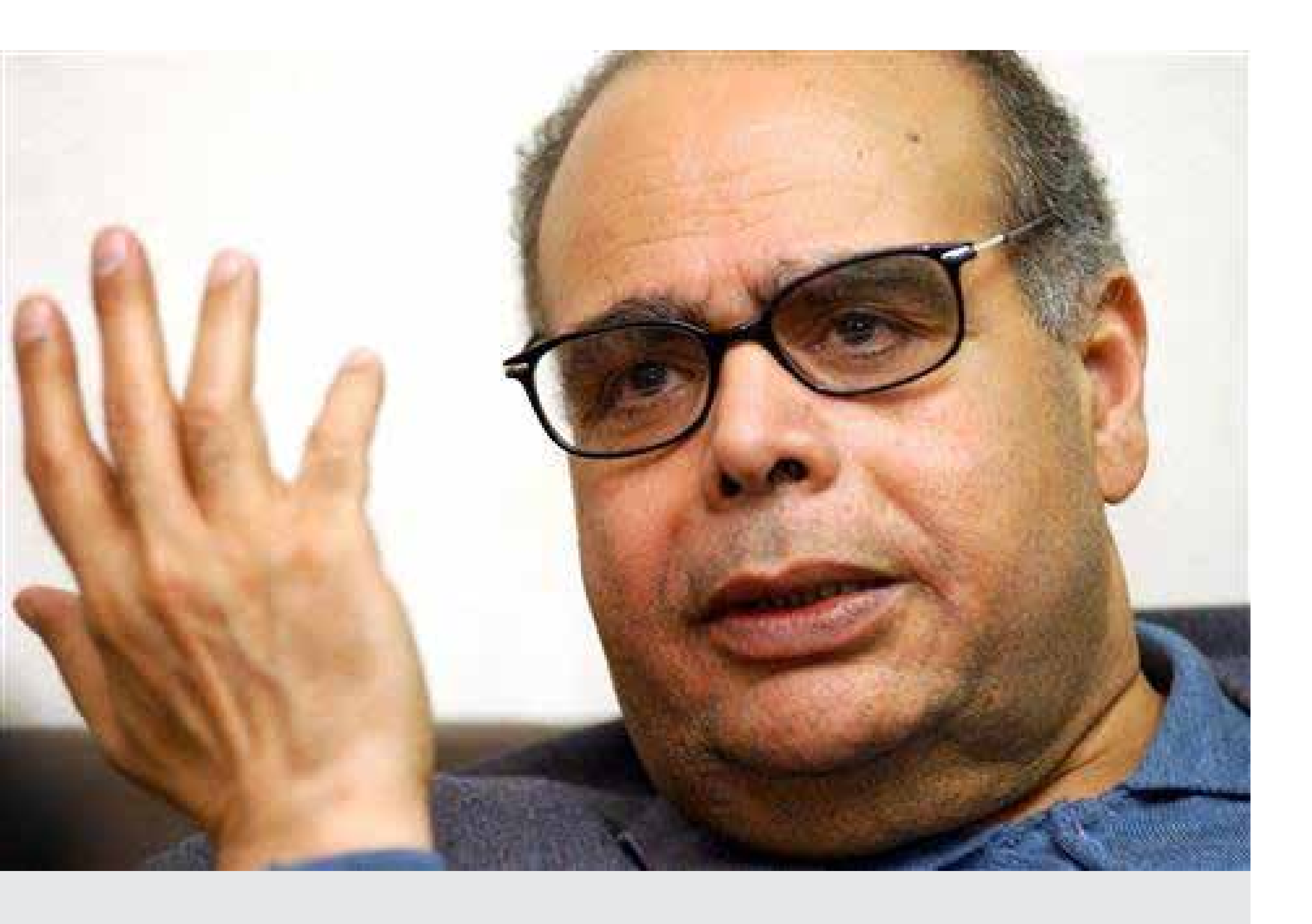
أما الكنافة البلدي فهي متوافرة في شهر رمضان فقط ذلك لأنه يستلزم لها بناء دائري الشكل يكون ارتفاعه حوالي المتر له فتحة من أسفل لإشعال النيران بداخلها، وأعلاه صينية صاج، وكل ما في هذه الطريقة يعتمد على الإنسان حيث يتم تجهيز الدقيق والماء بمقادير مناسبة ويقلبها الشخص بنفسه حتى يتأكد من أنها جاهزة ثم يقوم بتصفيتها في إناء آخر، كما يستخدم «كوز» به العديد من الفتحات الضيقة من أسفله والتي تكون مناسبة لخروج السائل في شكل خطوط رفيعة، ويتأكد قبل هذا من درجة حرارة الصاج، ثم يبدأ (الصنايعي) في تحريك يده بطريقة ماهرة بحيث لا تتداخل الخطوط مع بعضها البعض من الخارج إلى الداخل في شكل دائرة تضيق رويداً رويداً، وينتظر دقيقة ربما أو دقيقتين، ثم يقوم بلمها من فوق الصاج ليبيعها وهكذا.

أما القطايف فيتم بناء شكل مقارب للكنافة «البلدي»، وإن كان أصغر منه في الحجم ويشبه الفرن عليه صينية من الصاج، وبعد أن يتم تجهيز السائل يمسك بكوز به فتحة واحدة من أسفله مناسبة وبيده الأخرى سكين يقلب بها القطايف، ويحرص على أن يخرج العجين من الكوز بنفس الحجم تقريباً.

لا يشترط في الكنافة البلدي أو القطايف أن تكون بداخل محل، ولكن يقوم بعض الأشخاص قبل رمضان بأسبوع بتجهيز مكان ما في الشارع، وإنشاء هذه الأفران به، لكن معظم المحلات التي تتجه لبيع الكنافة في رمضان تعتمد على الكنافة «الشَّعْر» كما يطلقون عليها نظراً لأنها تكون رقيقة جداً وهي التي يتم تصنيعها بطريقة آلية.

ولا يخلو شارع في رمضان من بائع «مخلل» سواء في مطاعم «الفول والطعمية» والتي تستعد لهذا الشهر عن طريق تخليل كميات كبيرة من الزيتون والفلفل والليمون والجزر وغيرها قبل شهر رمضان بوقت كبير، أو من باعة يظهرون في هذا الوقت من كل عام ومعهم كميات كبيرة من المخلل والتي يقبل عليها المصريون في الشهر الكريم التي- بحسب بعضهم- يكون طعمها مختلفاً عن باقي أشهر العام.

أما المشروبات المرطبة والتي تظهر بكثافة في الشهر الفضيل من كل عام فلعل أشهرها التمر هندي، السوبيا، والعرقسوس الذي يعتبر من المشروبات المرطبة والمفضلة في رمضان، بل إن بعض الناس يعتبرونه شافياً للعديد من الأمراض، وتتوافر هذه المشروبات في محلات العصائر، ولكن ينافسهم باعة يظهرون أيضاً في هذا الشهر وينتشرون في كل شارع بحيث لا يتطلب الأمر أكثر من «برميلين» صغيرين أو ثلاثة يوضع في كل منها نوع من هذه المشروبات مع الثلج، ويتم وضعها في أكياس صغيرة، ويبدأ عملهم قبل أذان المغرب بنحو ساعة أو ساعتين، ولا ينتهي مع صوت الآذان.



نصر حامد أبو زيد في آخر حوار لم يُنشَر من قبل:

للديموقراطية ثمن علينا أن ندفعه

بضعة أسابيع قبل رحيله، كان من المفترض أن يحل المفكر الكبير نصر حامد أبو زيد (1943 - 2010) ضيفاً على الجزائر العاصمة، بدعوة من جمعية «البيت للثقافة والفنون»، ضمن سلسلة «البيت المضياف»، لكن ظروف مرض الراحل منعته من زيارة البلد. وقد أجرى الشاعر والصحافي أبوبكر زمال حواراً مع المفكر نفسه، احتفاء بتجربته، كان سيصدر بمناسبة زيارته إلى الجزائر. وتنشره حصرياً مجلة «الدوحة» في الذكرى الثالثة لرحيل صاحب «الخطاب والتأويل».

كيف تراجع اليوم مسارك الفكري؟ كيف تراه؟ ما هي ملامحه؟ وأهم ما وصل إليه؟

- أعتقد أن مسيرتي العلمية التي بدأت بدراسة «الاتجاه العقلي في التفسير»، كما تمثلت في كتابات المعتزلة تطورت في اتجاه البحث عن منهج ناجع للفهم والتأويل، خاصة في مجال دلالة النصوص الدينية الأساسية.

بدأ هذا المنهج في التبلور من خلال كتابي «مفهوم النص: دراسة في علوم القرآن»، على أساس الطبيعة الأدبية للخطاب الإلهي، وهو منهج «التأويل الأدبي» الذي بدأه الشيخ محمد عبده في تفسير «المنار»، وطوَّره بشكل لافت الشيخ أمين الخولي.

كان هذا المنهج ينطلق من مُسَلَّمة أساسية تتعامل مع القرآن بوصفه «نصاً» يمكن تحليله وفق أفق علم تحليل النصوص. كانت هذه قناعتي الثابتة لفترة ليست بالقصيرة. لكن مع مراجعتي للتفسير الحديث والمعاصر لاحظت أن كل مفسر يجد في القرآن تقريباً ما يريد، فالقرآن بحكم تعددية منابعه وتعددية سياقاته يكاد يسمح بذلك. من أراد أن يتحدث عن السلام والعفو والصبر يجد في القرآن سنداً، ومن أراد أن يتحدث عن العنف والإرهاب والقتل يجد في القرآن سندا كذلك. وهو أمر يعيد إلى الأذهان اختلافات المتكلمين حول القرآن، فقد اتفقوا جميعاً على أن بالقرآن آيات محكمات وأخر متشابهات، وكذلك اتفقوا على أن تأويل المتشابه إنما يكون بردّه إلى المحكم، أو بعبارة أخرى اتفقوا على المنهج. لكنهم حين جاءوا إلى التطبيق اختلفوا، فمحكم المعتزلة صار متشابه الأشاعرة. والعكس صحيح. وهذا ما دعا البعض إلى أن يقول بصحة كل الآراء، فكل رأي له سند. والكل على حق.

تأمُّل هذه الظاهرة جعلني أعيد النظر في أساس المفهوم الذي قامت عليه تلك المناهج، وهو مفهوم «النص». والحقيقة التي أطمئن إليها الآن أن «القرآن» ليس نصاً واحداً، بل هو مجموعة من النصوص لكل منها سياقه. وحين تم تدوين القرآن في «المصحف» تم جمع هذه النصوص في ترتيب مغاير لترتيب نزولها. هذه الحقيقة تستوجب منا أن نتعامل مع القرآن بوصفه «خطابات» وليس نصاً. والفارق كبير بين «الخطاب» وبين «النص» حيث يفترض في النص أن يكون تعبيراً عن رؤية «مؤلف»، أما «الخطاب» فهو تعبير عن علاقة بين متخاطبين في سياق يختلف باختلاف المخاطبين، ويختلف باختلاف ردود الفعل. القرآن خطاب أو بالأحرى خطابات، لكل منها سياق. وهنا انتقلت مسيرتي الفكرية من منهج «النص» إلى منهج «الخطاب».

كيف ينظر إلينا الغرب؟ ماذا نعني له اليوم؟ وماذا ،بالفعل ،ينتظر منا؟

- لا أميل إلى الحديث عن «الغرب» هكذا بإطلاق، وكذلك لا أميل إلى الحديث عن «نحن» هكذا بإطلاق، فذلك يؤدي إلى تزوير القضايا، ويجرنا إلى إطلاق أحكام عامة نستريح لها، لأنها تعفينا من قلق البحث والتنقيب في التفاصيل. وهذا ينطبق بنفس الدرجة على السؤال التالي.

البشر يحتاجون إلى التعايش في سلام وتعاون ومودة، لكن التاريخ لا يحقق دائماً هذه الحلم. هناك الأطماع والتوسعات واستغلال البشر والخوف منهم.. إلخ. العلاقة بين أطراف العالم تتحدد بناء على التجارب التاريخية بكل آلامها وتوقعاتها. في سياق تاريخي بعيد كان «الغرب» يسيطر على «الشرق»، ثم تغيرت اتجاه رياح التاريخ فسيطر الشرق على الغرب فترة، وهكذا دواليك. في الشرق ما تزال ذكريات الحروب الصليبية ماثلة، بل وتتجدد مع كل هجمة سياسية وعسكرية من الغرب على الشرق. بالمثل

> الواقع اليوم هو واقع «الخوف المتبادل»- الفوبيا- خوف «الإسلام» في الغرب، وخوف «السيطرة والهيمنة» في الشرق

فإن ذكريات الاجتياح العثماني الإسلامي للغرب ما تزال ماثلة، وتتجدد مع كل عمل إرهابي يقع هنا أو هناك.

الصراع ليس صراع «الغرب» و«الشرق» فقط، ففي الشرق صراعاته، بل وفي كل مجتمع صراعاته. الأمر كذلك بالنسبة للغرب الذي عانى من حربين عالميتين سبقتهما حروب دينية كثيرة.

الواقع اليوم هو واقع «الخوف المتبادل»- الفوبيا- خوف «الإسلام» في الغرب، وخوف «السيطرة والهيمنة» في الشرق.

انشغالنا بهذا التاريخ «الصراعي» يلفتنا عن «التبادل الثقافي» الذي حدث ويحدث منذ وُجِد البشر على سطح الأرض. حضارة الشرق القديم تسربت إلى الغرب فصنعت حضارة اليونان والرومان. وهذه الأخيرة امتدت إلى الشرق في شكل الثقافة الهلينية التي تشربتها الحضارة الإسلامية وأضافت إليها، فتسربت هذه الأخيرة إلى الغرب مرة أخرى عبر إسبانيا وإيطاليا وهكذا..

الآن يعيش الشرق على «علم الغرب»، وعلى التكنولوجيا الغربية التي يستخدمها حتى هؤلاء الذين يريدون تدمير «الغرب».

أين وصل الحوار الفكري والمعرفي بين النخب العربية؟ ما شكله؟ وما هي طبيعته اليوم؟

- أي نخب؟

النخب السياسية، لا فكر ولا حوار بل استبداد. النخب العسكرية تابعة للنخب السياسية بل أحياناً هي نفسها. النخب الفكرية أين هي؟.

أقصى ما يمكن أن تشير إليه أن تشير إلى أفراد هنا وهناك، والأفراد قد يتواصلون، وهذا أقصى ما نجده: تواصل بين أفراد.

لا يمكن الحديث عن حوار فكري معرفي خارج إطار مؤسسات علمية فكرية.

جامعتنا المرشحة للقيام بهذه المهمة، ليست مؤسسات فكرية، بقدر ما هي في أحسن الأحوال مؤسسات تعليمية مدرسية، وفي أسوئها معمل لتفريخ مواطنين.

هل تلمس اليوم حركة تجديدية في الفكر؟ هل تظن أن الحديث عن فتح باب الاجتهاد المرفوع من طرف مجموعة من المفكرين العرب منذ نهايات القرن الماضي قد نجح في رأب الكثير من الخلافات؟

- مفهوم «الاجتهاد» مفهوم عاجز عن إنجاز مهمة «تجديد الفكر الديني». إنه يقوم بدور محدود جداً في مجال «الفقه»، وقد استهلك مجال استخدامه بالفعل.

ما نحتاج إليه هو تجديد نقدي للفكر الديني. والتجديد أساسه «النقد» نقد القديم. أو كما قال أمين الخولي: «أول التجديد قتل القديم بحثا». وعلينا أن نفهم «القتل» هنا باعتباره النقد الكاشف عن السياق والتاريخ ووضع الفكر القديم في موضعه. إذا كان الغرض من الاجتهاد أو التجديد، هو رأب الخلاف، فنحن هكذا نسعى لإقامة سلطة كهنوتية. التجديد النقدي يفتح قضايا للنقاش، من هنا فإنه يحتاج لمناخ من الحرية. هذا المناخ مفقود، وهذه هي مأساتنا.

كيف تقرأ اليوم هذا التصدع وهذا الشرخ الموجود داخل المجتمعات العربية بسبب انتشار وهيمنة الآراء المتشددة فيها؟

- انتشار التشدد ليس سبباً، بل هو نتيجة لغياب الحريات. تم التعامل مع مشكلات المجتمعات وصرخات المحتجين بوصفها مشكلة أمنية، ولم نميز في مجتمعاتنا بين الصناعة الفكرية للإرهاب، وهي صناعة يقوم بها الشيوخ الموقرون الذين يحظون باحترام القادة وبالشهرة، ويستأثرون بالإعلام، وبين «الشباب» المتذمر الذي تجذبه هذه الأفكار. انظر لنظامنا التعليمي وأنت تعرف أسباب كثير من مشكلاتنا.

كيف تحلل ظاهرة الإرهاب؟ لماذا يتخذها الغرب عموماً كذريعة للتهجُّم على العرب والمسلمين؟

- كما قلت إنها ظاهرة اجتماعية اقتصادية سياسية.

ليس «الإرهاب» مرضاً هبط علينا من كوكب آخر، بل هو بنية ذهنية وفكرية، تعليمية اجتماعية. الغرب أصابه البلاء منا، وعلينا الاعتراف بذلك. ليس معنى هذا عدم مسؤولية الغرب السياسي والولايات المتحدة تحديداً، عن «عولمة» الإرهاب.

قلت في إحد حواراتك إننا نعرف كل المشكلات التي يعاني منها العالم العربي والإسلامي، وأن تدخل الغرب في تحديد أجندة عليه من خلال ما يعرف في الأدبيات اليوم بالإصلاح هو ما يحول دون تحقيق التقدم المنشود. لماذا نرمي دوماً أخطاءنا على الغرب؟

- هناك فارق بين تحليل الواقع - وواقعنا يتواجد الغرب فيه بشكل مكثف سلباً وإيجاباً- وبين تبرئة النفس وإلقاء اللوم على الآخرين. ما قصدته أن استيلاء «المحافظون الجدد» في البيت الأبيض على أجندة الإصلاح تحت مسمى مشروع «الشرق الأوسط الكبير» حوّل «الإصلاح» في نظر العامة إلى شيء كريه. لا شك أن شعوبنا تريد الحرية، والديموقراطية، والمساواة، وتمكين المرأة.. إلى آخره، لكنها تريدها نابعة من واقعنا. ادعاءات الإصلاح على أسنّة المدافع وفوق ظهور الدبابات يحوّل الإصلاح إلى جريمة. هنا أمر واقع.

هل نحن فعلاً ننشد الحرية والتقدم. والغرب هو الذي يمنعنا ويفرض علينا خططه؟ ألا تلاحظ أن هذه الاتكالية هي العجز بعينه بحيث وجدنا فيها ضالتنا كي لا نتحرك؟

- نحن لسنا بدعاً بين البشر.

نحن نريد الحرية والتقدم. ولكن هناك معوقات كثيرة من بينها تدخلات الغرب. الحالة الجزائرية نموذجاً على ذلك. الاستعمار يحاول تحديث المجتمع من أعلى قافزاً فوق كل تقاليد المجتمع وتراثه، بل وباحتقار لهذا التراث. النتيجة هي كراهية «الحداثة» ومقاومتها باعتبارها بدعة استعمارية. هذا من جهة. ومن جهة أخرى رافق الاستعمار خطاب يضع «الإسلام» موضع الاتهام، بوصفه دين التخلف.

هذه مصيدة، لأنها تجعل الهوية هي الدين ولا شيء غيره. ويضطر المُسْتَعمر إلى الدفاع عن هويته الإسلام في هذه الحالة، ونحن حتى الآن في أسر هذه الخدعة التي اختصرت هوياتنا المعقدة والمركبة في صفة واحدة هي «الإسلام».

ماذا نفتقد اليوم؟ لماذا لم نحسم بعد في مسائل الهوية، الحداثة، العولمة، الدين الجنس، السياسة، كل المفاهيم التي ما زالت تؤرق النقاشات وتنكي الجدل؟

- نفتقد الكثير، نفتقد توفُّر أساسيات الحياة الإنسانية: المسكن، والمدرسة، والمستشفى، والوظيفة. الملايين في بلادنا بلا مسكن آدمي، بلا تعليم أو علاج، باختصار بلا مستقبل. الحداثة مَسَّت أطراف المدينة، وغابت تماماً عن الريف والقرى، واتخذت أشكالاً غريبة. الدين تم تدمير معناه ليحترق في عربة السياسة من كل الأطراف. النزاع حول المعنى الديني حوّل الدين من أن يكون أحد عناصر الهوية إلى أن يكون هو «الهوية» بلا أي إضافة.

هذا واقع بائس، لا يمكن أن ينتج أفكاراً راقية. أضف إلى ذلك الديكتاتورية بكل معانيها حيث يعشش الفساد وتنتعش الأنانية: أنا ومن بعدي الطوفان. في مناخ مثل هذا تصبح الهوية فقيرة، ذات بعد واحد يُختصر فيه الإنسان والدولة والوطن. وتصبح الحداثة مشوهة، لأنها مفروضة من أعلى، وتمثل زاداً للأقلية وعناء للأغلبية. يتم إفقار الدين واختصاره وابتساره في تقسيم الأشياء

النخب السياسية، لا فكر ولا حوار بل استبداد. النخب العسكرية تابعة للنخب السياسية بل أحياناً هي نفسها. النخب الفكرية أين هي؟

والأفعال إلى «حلال وحرام» فقط. وبدخول السياسة فيه يفسد كلاهما.

هل تعتقد أن غياب مناخ الحرية في العالم العربي هو ما يقف وراء انحسار الفكر داخل المجتمعات العربية؟

- أجزم بذلك، لكن للحرية شروطاً حياتية وإنسانية غير متوافرة.

هل ترى أنه من الضروري أن نعيد النظر، أو أن نتجاوز، أو أن نطرح بدائل جديدة في كل ما يتعلق بالدين الإسلامي من فقه وعبادة وعقيدة ومعاملات وغيرها؟

- المسألة ليست إعادة نظر بقدر ما هي تبصُّر بحقائق الدين الثابتة والتمييز بين هذه الحقائق وبين التجليات التاريخية والسياسية والقانونية، التي اعتبرت من الدين. العبادات مجال هام لاكتشاف البعد «الأخلاقي» الغائب في السلوكيات الدينية. ترى الناس تصلي وتصوم وتقصِّر الثوب وتطيل اللحية وتبالغ في ذلك، دون أن يكون وراء ذلك مردود أخلاقي. «إن الصلاة تنهى عن الفحشاء والمنكر والبغي» و«من لم تنهه صلاته فلا صلاة له». بل إن ذبائح الحج «لن ينال اللهَ دماؤها ولا لحومها ولكن يناله التقوى منكم». التقوى هي بؤرة العبادات ومجمع الأخلاقيات الغائبة في مجتمعاتنا.

تعيش اليوم في مجتمع غربي وبالضبط في مناطق انطلقت منها الهجمة على الدين الإسلامي من خلال الرسومات الكاريكاتورية، ومن خلال المقالات والكتابات والمحاضرات التي تطعن في ديننا. كيف تتفاعل مع هذه الأحداث؟، كيف ترى من موقعك ردّة فعل الشارع العربي الإسلامي تجاه هذه الحملة؟ هل تؤمن في كل هذا بمقولة المؤامرة والمخطط المبيَّت من طرف الغرب ضدنا؟ وهل تعتقد أن ما يفعله هؤلاء هو نتاج انغلاقنا على ذواتنا؟ ولماذا يلجأ الغرب إلى مثل هذه الممارسات؟ هل نشهد اليوم حرب أديان بعد أن روَّجَ طويلاً لصراع الحضارات وتصادمها؟

> الغرب أدرك نقاط الحساسية فينا ويضغط بها علينا، فنحن لا نثور ضد كل المهانات الإنسانية، ولكن لأن نكرة هنا أو هناك رسم كاريكاتوراً مسيئاً

- ليس هذا سؤالاً، بل هذا موضوع أطروحة.

لقد أدرك الغرب السياسي مناطق الحساسية فينا، فهو يضغط عليها. فنحن لا نثور ضد كل المهانات الإنسانية والأخلاقية التي تمتلئ بها مجتمعاتنا، ولكن نثور لأن نكرة هنا أو هناك رسم الرسول بطريقة مسيئة. وعليك أن تتعجب لماذا لم تقم المظاهرات ضد إهانة المصحف في أبو غريب وجوانتانامو؟

طبعاً لأن بعض جنود الاحتلال من الولايات المتحدة هم المجرمون، والتظاهر ضد الولايات المتحدة لا تسمح به أنظمتنا. أما التظاهر ضد دولة الدانمارك فأمره سهل، إنه لا يكلف أنظمتنا غضب الولايات المتحدة الذي لا تطيقه. هناك جهل فاحش بالإسلام في الغرب وفي العالم الإسلامي سواء بسواء. تحليل الفكر الغربي في مساره التاريخي منذ اليونان وحتى بابا الفاتيكان يعكس روح «تعصُّب» ضد الآخر عموماً. في ثقافتنا الحالية كثير من قيم «التعصب» كذلك.

إنها حروب للسيطرة يُستخدَم «الدين» فيها كمبرر، وعلينا ألا نبتلع الطعم.

إن الغرب يغلبنا بالقوة، ويستخدم الدين مبرراً، ونحن نحاربه بالدين دون قوة.

إن القول إنها حرب دينية تزييف. القصد منه تشويه موقفنا. في الغرب أشياء يجب أن نتعلمها، لماذا لا نفكر أيضاً في هذا البُعد؟.

كيف تنظر إلى واقع الفلسفة والبحث العلمي في العالم العربي؟

الإحصائيات الدولية تقول «صفر».

ما هو التقييم الذي تؤشر به على المجهودات الفكرية والنقدية التي يقوم بها المفكر الجزائري محمد أركون، والمغربي محمد عابد الجابري تمثيلاً لا حصراً؟

- محمد عابد الجابري قدم لنا في ثلاثيته العظيمة أو رباعيته، عملاً من طراز نادر في حفر جذور الوعي العربي. أما محمد أركون فهو صاحب المنهج النقدي بامتياز، وهو أول من نادى بالانتقال من «الاجتهاد» إلى «نقد العقل».

تعلمت كثيراً من جهود هذين المفكرين الرائدين، رغم أنني لا أقرأ الفرنسية ولا أتكلمها، واعتمدت على الترجمات وبعض الأعمال بالإنجليزية في قراءة أركون. فله عليَّ دين كبير. أقول له دائماً أنه أشبه بالشيف. وأنا أشبه بالطباخ، فهو مهموم بأسئلة المنهج. تقديري لهذين المفكرين ولغيرهما- ولكنك قصرت السؤال عليهما حصرياً-، عظيم.

كنت تراقب ما حدث في الجزائر من عنف وإرهاب؟ ماذا كانت عليه نظرتك آنذاك؟ وكيف هي الآن؟

- لا أدري ماذا تقصد آنذاك، لكني كنت من بين المثقفين العرب القلائل الذين نقدوا تدخل السلطة والجيش بسبب فوز الإسلاميين في الانتخابات. ما يزال تقديري أن هذا التدخل باسم حماية الديموقراطية هو المسؤول عن مسلسل الدم الذي دخل فيه وطن «المليون شهيد». كنت وما زلت أقول: للديموقراطية ثمن علينا أن ندفعه، ولنترك لخيار الناس أن يتحقق. فهذا هو السبيل الوحيد لتقوية الناس على تغيير اختياراتهم إذا ثبت الخطأ. هذه الديموقراطية.

تدخُّل الجيش والسلطة لم يحمِ أحداً. ويحزنني أن أرى أن «مبادرة المصالحة»تعاني من مثبطات.

ماذا تعد اليوم من أبحاث؟

- مشغول بالكيفية التي يمكن أن يكون عليها «تفسير القرآن» إذا انطلقنا من مفهوم «الخطاب» وليس من مفهوم «النص» الذي ساد تاريخ التفسير حتى الآن.

كوكتيل مثير من المسيحية والشيوعية والإسلام.. أو قل الإبراهيمية !

جارودي.. قَرن من التحولات

علاء عبد الوهاب

من يكون - حقاً - جارودي؟
هل كان باحثاً عن الجوهر والحقيقة دائماً؟ أم ساعياً لابتداع مقاربات بعضها شابته «التلفيقية» حين شاء أن يجمع بين المتناقضات؟
رحلة عمرها قرن إلا عامين أو أقل. اعتنق البروتستانتية، ثم الماركسية، ثم خاض مغامرة المزاوجة بين الشيوعية والكاثوليكية، وانتهى مسلماً على طريقته الخاصة جداً، إذ كان يرى أن الإسلام ليس ديناً جديداً، بل متمِّماً لعقيدة إبراهيم، وأن تعاليمه تمثّلت ما جاء في اليهودية والمسيحية، ويبدو أنه كان «جاروديا» أكثر منه أي شيء آخر، وكانت قناعته الأخيرة: ثمة وحدة أديان جسدها الإسلام - بانفتاحه على جميع الديانات - بقدرته الهائلة على الاحتواء. . إنه كوكتيل جارودي عبر قرن كامل تقريباً.

(1)

روافد عدة شكّلت المسار الفكري والروحي لجارودي. ولم يكن الجانب النظري وقراءاته الهائلة على التحصيل والتفاعل- كدارس للفلسفة ثم منتج لها- وحدها صانعة الصرح الذي شيَّده، سواء أكانت لبناته محل اتفاق أو رفض أو تحفُّظ، من جانب من يتحمَّس له أو يصف مسيرته بالتقلُّب والتلفيقية!
أسفاره العديدة كانت رافداً عميقاً، نهل خلاله عن كثب من تجارب وثقافات شرقية وغربية على السواء.
اطلع جارودي على خصوصيات تجارب إنسانية بأبعادها التاريخية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية، فكانت زاداً ثرياً، مع نهمه الفطري للمعرفة ساعده الطابع الموسوعي لتكوينه بمستوياته المتعددة، وامتلاكه أدوات التحليل المغلفة برؤية فلسفية واسعة، الأمر الذي أتاح له تفهُّم ثقافات وحضارات متباينة من داخلها.

(2)

بدأ أول تحوُّلاته بمخالفة الأب الملحد، والأم الكاثوليكية باعتناق البروتستانتية وهو ابن الرابعة عشرة. ويبدو أن تلك الارهاصة كانت تشي بميل للتأمل والبحث فاتجه لدراسة الفلسفة، بكل ما طبعته من بصمات سوف تميز رحلته في الحياة منذ ولد في يوليو 1913، وحتى رحيله في منتصف العام 2012.
رحلة جعلته أكثر الشخصيات المثيرة للجدل في القرن العشرين فيلسوفاً وسياسياً ومنظّراً، ومدرِّساً ثم متحولاً عظيماً عبر محطات عمره المديد شيوعياً حيناً، متقلباً بين المذاهب المسيحية، ثم مسلماً على طريقته. وفي كل ذلك لم يتخل عن حلمه الأثير الذي راوده منذ العشرين أي وحدة الأديان السماوية الثلاثة، وعبر مشواره - كما وصف نفسه - لم يخن الـ «دون كيشوت» الذي يسكنه، مناضلاً طواحين الهواء الرأسمالية!
الغريب ذاك التزامن بين حلمه بـ «وحدة الأديان» وانتظامه في صفوف الحزب الشيوعي، وخلال مسيرته الحزبية حمل لقب «الكاردينال» بينما يحتل مقعداً في المكتب السياسي - قمة الهرم القيادي - لأن المحيطين به لمحوا نزوعه السلطوي وانجذابه للكنيسة في آن!
مساره الدراسي، وحصوله على درجتين للدكتوراه- بفارق عام -: الأولى في الثلاثين من عمره عن «النظرية المادية في المعرفة» من جامعة السوربون، والثانية في 1954 من جامعة موسكو عن «الحرية»، توازى مع مسيرته السياسية نائباً ثم عضواً بمجلس الشيوخ الفرنسي، وقيادياً بارزاً بالحزب الشيوعي حتى طرده في عام 1970 بسبب انتقاداته



رسوم إسماعيل عزام

المتواصلة لموسكو والسياسات السوفيتية آنذاك.

(3)

اعلن جارودي اعتناقه الإسلام في 1982 إلا أن هناك من يرى أن الشرارة الأولى التي دفعته للتفكير في الإسلام تعود لفترة أسره في الجزائر إبان الحرب العالمية الثانية، فخلال 30 شهراً قضاها سجيناً بمعسكر حلفة كتبت له النجاة في اللحظة الأخيرة على يد مسلمين أباضيين بعد أن عانى الجوع والتيفود وشارف على الموت تنفيذاً لحكم إعدام، إلا أن تلك الواقعة لم تغادره، وربما ظلت تزوره على مدى تلك السنوات الطوال.

على نحو ما، ورغم التصاقه الطويل بالتجربة الشيوعية، كان ثمة تجربة إيمانية خاضها عبر منعطفات حياته، وجاء احتكاكه بمسلمين عن قرب في الجزائر ليتيح له فرصة منحته ليس فقط إطلاعاً على سلوك المسلمين، لكنها منحته فرصة الحياة ذاتها، ولعل تلك التجربة كانت الدافع الرئيسي لوضع كتابه المبكر بعنوان «الإسهام التاريخي للحضارة العربية في الحضارة الإسلامية» الذي أصدره عام 1946، بعد عودته من الأسر، ورفض حراسه المسلمين تنفيذ أمر إطلاق الرصاص عليه لأنه أعزل، وهم يؤمنون أنه ليس من شرف المحارب أن يطلق النار على رجل اعزل.

وكما كان للسياسة نصيب في المحطة الأولى التي تعرف فيها جارودي على الإسلام، فإن إشهاره إسلامه لم يخل من مسحة سياسية، من ناحية، وانعكاس لدرجة من التزام المفكر الذي يسعى لأن تترجم مواقفه دفاعاً عن الحقيقة كما يراها، إذ واكب إعلانه الإسلام منبحة صبرا وشاتيلا، فأدانها بشدة وعقب نشر مقال الإدانة في صحيفة اللوموند الفرنسية دخل الإسلام.

لم يكن إسلامه على مشارف السبعين من عمره خاتمة مسيرة فكرية، وإن اختلف تقويمها وتراوح ما بين التحول أو التطور، الانقطاع أم التركيب، غير أن الأمر - على أي حال - كان في حقيقته بداية للمرحلة الأخيرة من حياته، والتي لم تقلّ في إثارتها عن كل ما سبقها من مراحل.

(4)

هل كان جارودي - خلال رحلته - توفيقياً عظيماً أم تلفيقياً كبيراً؟

تساؤل يلحّ، فارضاً طرحه، في مواجهة من يقول: «أتيت إلى الإسلام حاملاً التوراة بيد ورأس المال لماركس باليد الأخرى، وأنا مصمم على ألا أتخلى عن واحد منهما»!

فإذا أضفنا اعترافه السابق بعدم تخلّيه عن جوهر المسيحية، فربما يعني ذلك أن جارودي يسعى جاهداً إلى التوفيق بين مجمل ثقافات وديانات، لا يرى في أيٍ منها الكفاية، ويمضي في اجتهاد يقوده إلى أن «النبي لم يزعم أنه جاء بدين جديد، بل قال أنه سيكمل ويتمم عقيدة إبراهيم الأصلية، وقد تمثلت تعاليم الإسلام ما جاء في اليهودية والمسيحية. وما علينا - إذن - إلا أن نغوص في قلب هذه التعاليم، وأن نلغي كل ما تسرب إليها من تحريف وتشويه، ناظرين إلى النبوءات السابقة على أنها جزء لا يتجزأ من النبوة الكونية الشاملة».

ثمة غاية يلفُّها هالة من الغموض في طرح جارودي، لا يخلصها مما يسربلها إلا تخلّيه عن حذره، ومن ثم دعوته - صراحة - للإبراهيمية بعد أقل من أربع سنوات من إعلانه اعتناق الإسلام، ثم تقدم خطوة باتجاه تجسيد عملي لدعم دعوته بتأسيس مركز ملتقى الأديان في قرطبة للحوار بين الحضارات.

(5)

لعل الطابع التركيبي للتكوين الفكري الذي لم يشكل عقله- فحسب- وإنما أطره الحركية كذلك كان الأنسب لتفسير

عدم لجوء جارودي للانتقال القطعي من مرحلة إلى أخرى، دون أن يكون هناك تداخلات وتقاطعات تثير الشكوك، وتستدعي الاتهامات من جانب كثيرين على اختلاف منطلقاتهم وعقائدهم ذات المشارب المتباينة!

وربما يكون من المناسب في هذا السياق، اللجوء إلى تكنيك الفلاش باك، فهذا الميل إلى التركيب صاحب جارودي طوال رحلته الزاخرة بالتحولات والانعطافات، ففي مرحلته الماركسية، لم يكن ماركسياً خالصاً. وحين وقع وثيقة الطلاق مع الحزب الشيوعي الفرنسي لم يبتعد تماماً عن الماركسية، ولو من باب الناقد العليم، بحثاً عن «الحقيقة كلها» و«البديل»- كما فضحته عناوين كتبه-. وفي تلك الأثناء يتحول لاعتناق الكاثوليكية، وهو الذي ولج للشيوعية من بوابة البروتستانتية.

وعندما اعتنق الإسلام لم يتخلَّ- أيضاً - عما دأب عليه، فلم تمثل هذه المرحلة انقطاعاً، بل ظل ميله التركيبي ملازماً له، بل ومرشداً وموجهاً لمرحلته الإسلامية إذا جازت التسمية، وربما كان جنوحه إلى «الإبراهيمية» تجلّياً واضحاً لذلك الطابع التركيبي الذي لم يغادره حتى الممات!

وقد يكون أحد التفسيرات لهذا الطابع / التوجه رفضه للدوجمائية، وكل مظاهر الجمود، فكان أن وجَّه سهامه دائماً لنقد جمود الأيديولوجيات والأديان دون استثناء، ولعله وجد في المزاوجة وعمليات «التطعيم» مخرجاً سحرياً من الوقوع في أسر «الدوجما» مهما كانت القداسة التي يحيطها الأتباع والمريدين.

غير أن هذا النهج كان كفيلاً بتكاثر أعداد الذين يكسبهم في كل مرحلة - وحتى في اطار المرحلة الواحدة - من مسيرته الفكرية اللامعة، والتي كان الكثيرون يثمّنونه في بداياتها باعتباره مشروع مثقف القرن، وربما كان يثمن هو القرن باعتباره «جاروديا»، من ثم صال وجال، وفي ضميره أنه يملك القدرة والإمكانات والمهارة اللازمة - عبر التجربة والممارسة والاجتهاد - لدمج العديد من الثقافات لتتفاعل مكونة - في المحصلة النهائية - شكل العالم الذي يتمناه!

(6)

هكذا جاءت حياة جارودي الممتدة الحافلة سلسلة من المراجعات، سواء للفلسفات والأيديولوجيات التي اعتنق بعضها، أو تلك التي دسَّها أو تعرَّف عليها خلال قراءاته وأسفاره.

لكن ربما كان التمرين الأول الذي اجتازه، اعتناقه البروتستانتية في ظل أبوين لا يدينان بها، ثم اعترافه فيما يشبه النقد الذاتي كدارس للفلسفة أنه حصل مؤهّلا دون أن يعرف شيئاً عن فلاسفة الهند والصين والإسلام!

مراجعاته الأكثر نضجاً، كانت للماركسية، وقد تكون إرهاصاتها المبكرة متمثلة في حواراته الواسعة مع كل التيارات الفكرية الفاعلة في فرنسا الخمسينيات، رغم كونه المنظر البارز للحزب الشيوعي آنذاك، ومن ثم كانت تجديداته للفكر الاشتراكي، وقادته بوصلته إلى التنبؤ بسقوط النموذج السوفيتي مبكراً، ودعوته لتطوير نماذج بديلة، ومن ثم طرده من جنة الحزب عقاباً على تلك المراجعات التي أفضت لاجتهادات لم تكن الأرض ممهدة حينذاك لتقبُّل بذورها!

ولم تسلم المؤسسات الأقدم عهداً من مراجعاته، من الأسرة إلى المدرسة، الكنيسة، وصولاً للدولة، مروراً بمفاهيم العمل والملكية والسياسة والأخلاق و.. و... وخلص جارودي إلى حتمية حدوث تغييرات تمسّ البنيات فلا للرأسمالية، ولا بيروقراطية تقنية ستالينية، ثم تغيير للضمائر، وأخيراً تغيير مشروع الحضارة ذاته.

وفي مراجعته للحضارة الغربية، ذهب جارودي إلى أن الغرب عرض طارئ، وإن عصر النهضة هدم حضارات أسمى من حضارة الغرب باعتبار علاقات الإنسان فيها بالطبيعة وبالمجتمع وبالإلهي بدل أن تكون ذروة النزعة الإنسانية، وخلص إلى أن مرحلة منتصف القرن العشرين تجاوزت فيها قدرة الإنسان طاقته، ومن ثم فإنها أصبحت حضارة مؤهّلة للانتحار، وينصح جارودي بتعلّم الشيء الكثير من الحكمة الشرقية، ويرى أن «حوار حضارات حقيقياً ليس بجائز إلا إذا اعتبرت الإنسان الآخر والثقافة الأخرى جزءاً من ذاتي».

(7)

رحلة حافلة مثيرة قطعها جارودي عبر قرن، حاز خلالها عداءات بلا حدود، واكتسب أيضاً إعجاب مريدين، واستدعى انتقادات بلا حصر، وكان في كل ذلك نموذجاً مثالياً ليس للفيلسوف الذي يعاني قلقاً مشروعاً في رحلة بحثه عن الحقيقة، وإنما كان على نحو ما إنساناً نشأ في الغرب متسلّحاً بثقافة عريضة وعميقة دفعته باتجاه محاولة امتلاك رؤية جديدة للعالم.

في رحلته الطويلة لم يكفّ عن السعي لتحرير عقله، من ثم كان همّه المستمر الخروج من أسر ما يعتقد في بداية الولوج إليه أنه ما كان يبحث عنه، ونجح في بلوغه!

وفي الحساب الختامي ربما يكون جارودي قد أحرز نجاحاً لا يمكن إنكاره في أن يحرِّر عقله دائماً، وإن كان ثمن ذلك باهظاً، فهو متّهم أحياناً بأنه محتال ثقافي، أو مفكِّر متقلِّب، أو باحث غير نزيه، أو متحوِّل كبير،...و.. وربما خلطة من كل هذه الاتهامات.

هل كان جارودي يتطلع إلى أن يترك بصمة على التاريخ الفكري والثقافي، وربما الأيديولوجي، تضعه في مصاف كبار الفلاسفة الذي لم يقدموا أفكاراً كبرى فحسب، ولكن وضعوا نظريات، وصاغوا رؤى كان لها أنصارها ومريدوها على مر العصور؟

ربما. لكن يظل مشوار جارودي داعياً للتأمل، منذ البداية وحتى رحيله، فمهما كان الاختلاف حوله، أو الخلاف معه، فقد كان باحثاً عن الحقيقة، وظل مخلصاً في سعيه لوضع يده على جوهر الأشياء، اجتهد، فأصاب وأخطأ، واقترب وجنح، وهو في ذلك كله لم يركن إلى برج عاجي شأن كثير من الفلاسفة، إنما كانت أفكاره متفاعلة مع الحياة ومتغيرات العصر. ولعل تلك كانت فضيلته الأكثر روعة.



مرزوق بشير بن مرزوق

مخرجات معاهد الفنون

لا حاجة للتذكير بالتأثير الذي تحدثه كافة أنواع الفنون على ذائقة الفرد وتشكيل ثقافته ووعيه. والتاريخ يشهد بالدور الذي أحدثه فن المسرح والسينما والموسيقى والفنون التشكيلية وغيرها، بجانب عوامل أخرى، في تحفيز الحس الجماهيري ووعيه بحقوقه وثقافته. والفنون بشكل عام جزء من ذلك التراكم الثقافي الذي يشكّل وعي الفرد، ويوجِّه قراراته ومسيرته وخطوته التالية.

إذا كان الأمر بتلك الأهمية، فإنه من المهم أن نلتفت إلى مخرجات معاهد الفنون المختلفة على امتداد الوطن العربي، كما علينا أن نلتفت أيضاً إلى مدخلات تلك المعاهد للدارسين من مناهج وبنى تحتية لسنوات طويلة ونحن ننظر إلى معاهد الفنون وكأنها الاختيار النهائي للطالب، بعد أن استعصى عليه مجموع علامته من قبوله في كليات مصنفة في مجتمعاتنا بالكليات الرفيعة المستوى. وهذه الصورة النمطية البائسة هي نتاج نظرة الدول إلى الفن الذي لا يأتي في سلّم أولوياتها، ونظرة المجتمع التي ترى في الفنون لهواً، ومن المحرَّمات، ومهنة من لا مهنة له.

في الجامعات الغربية يتساوى قبول طالب الطب والهندسة والحقوق بقبول الطالب في كليات الدراما والسينما والموسيقى والفنون التشكيلية، بل إن قبول الطالب في هذه الكليات له متطلبات تفوق تلك المطلوبة من الطالب المتقدم للكليات الأخرى. إضافةً إلى ذلك، تتنافس الجامعات العريقة على وجود كليات الفنون المختلفة ضمن حرمها الجامعي، لذلك تفتخر جامعات مثل هارفرد، وأكسفورد، وكمبردج وييل الأمريكية، وجامعات لوس أنجلوس، وغيرها من الجامعات ذات المسميات الكبيرة بوجود معاهد المسرح والسينما والفنون فيها، لذلك كانت مخرجاتها كتّاباً وممثلين وفنيين ومنتجين مسرحيين وسينمائيين يحملون رسالة الفن واسم بلادهم في كل المحافل.

ولا ننسى أن جزءاً كبيراً من حضور مصر وتأثيرها الثقافي في الوطن العربي يرجع في غالبيته إلى فنها السينمائي والمسرحي وفنون النحت والتشكيل، الذي سبق تأثيرها السياسي والاقتصادي، على الرغم من حالة المد والجزر الذي يمرّ بها الفن في مصر.

لتلك الأسباب وغيرها، نظمّت وزارة الثقافة القطرية في الشهر الماضي ندوة حول دور معاهد الفنون المسرحية العربية في تطور الحركة المسرحية، وكان الغرض الأساسي هو أن تجتمع نخبة تمثل تلك المعاهد والأكاديميات العربية، والمهتمين بالشأن الفني لإعادة النظر وتقييم مسيرة تلك المعاهد الفنية الذي يبلغ عمر بعضها أكثر من نصف قرن. وكانت الندوة تهدف إلى النظر في تأثير التطورات والمتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والتقنية على مناهج تلك المعاهد، وكيفية استيعاب تلك المتغيرات في تطوير مناهجها وتحسين أدائها ومخرجاتها من الفنانين. وكان المطلوب أيضاً وضع معايير وضوابط علمية وصارمة في مدخلات تلك المعاهد من طلبة ومناهج وبنى إنشائية.

لا شك أن خريجي تلك المعاهد الفنية سوف يكونون مؤثرين في مسيرة المجتمع العربي اجتماعياً، وثقافياً، واقتصادياً. وأكثر من ذلك سيطال تأثيرهم عقل ووجدان الأمة، وهي مهمة محصورة في الفن والفنانين. وعلى الدول أن تفاخر لوجود معاهد للفنون فيها، كما تفاخر بوجود معاهد للطب والهندسة والقانون، كما نتمنى أن يكون موضوع تطوير معاهد الفنون العربية في أجندة وزراء الثقافة العرب في اجتماعاتهم القادمة.



بُخارى
جمال الروح

اليوم، نرحل إلى «بخارى». المطر الأخضر الجميل لا يكف عن الهطول. الأشجار تبدو صامتة تحت رذاذه الخفيف الذي يتبعثر بهدوء في الفضاء. على مدى البصر تمتد المساحات الخضْر حتى الأفق. بين سمرقند وبخارى، نَمرُّ بقرية «الإمام البخاري» المغمورة بالزروع. على جانبي الطريق تملأ حقول القطن والقمح وجه الأرض. لكأننا في «الجزيرة السورية»، بين «عامودا» و«رأس العين»، قبل عشرات السنين. «بخارى»! إذن. «بخارى المقدسة». «النبيلة». «قبلة الإسلام». «ركن الدين». «الأكثر قدسية بين مُدن طريق الحرير». «جمال الروح» (كما يصفها ابن عربي).

خليل النعيمي

أوه! غيوم وأساطير على سهوب آسيا الوسطى. أحداث وحكايات عشناها في «مخيلتنا الأولى» قبل أن نتحقق منها. وما جدوى أن نتحقق، الآن، من أمور لم تعد قابلة للنسيان؟ قبل أن نصل بخارى، تبدأ السهوب القصية بالرقيّ. مساحات لا حدود لها من الخلاء المليء بالسحر والاشتباهات. أماكن مدلّهة، يغمرها ضوء فاتر ومثير، مثل بريق عيون مملوءة بالشهوة. سهول من الفضة تتراءى بعيداً. تحرسها أرواح الغزاة الذين أثاروا «غبار النقع» فيها، ذات يوم. اجتازوها مسرعين على خيولهم التي لا تتعب من الهَنْب. الآفاق كانت تنتظرهم. وهم متَعَجّلون. بهم لهفة للقاء «الغريب» الذي سيصير حبيباً.

«باب الفضاء العالي» يحجب الأفق، ويخفي السّهوب. ومنذ أن تجاوزناه، بدت الأمور مكشوفة، وكأننا ألقينا عليها الضوء. «باب» معزول مبني في الفَلاة. لا شيء وراءه. وأمامه الفراغ. مَنْ بَنى هذا الباب الأحمر من القرميد، في هذا الخلاء الذي بلا حدود؟ وماذا يريد أن يستدلّ ببنائه؟ أهو باب النعيم المؤدي إلى الله؟ أم هو باب الجحيم؟ ولماذا بَناه في المسافة الفاصلة بين «سمرقند»، و«بخارى»؟ مَنْ يعلم ما تخفي صدور العابدين، والأولياء؟

أَلِجُه بهدوء، وكأنني ألج قصر الحَيْرة. أعبره بهَيْبة، وكأنني أعبر عتبة الوجود الأساسية، مع أنه لا يَحتَمل أكثر من خطْوتين. عرضه ضئيل، لكنه محشوّ بالأماني والتصوُّرات. خَلْفه تخوم واسعة، يغمرها سراب آسيا الوسطى المشبع بالندى. وأمامه مجاز «طريق الحرير». وأصير أعبُّ النسيم الطالع من أعماق الأرض، متَحَسّراً، نسيم الصبح الآتي من أبعد نقطة في الكون.

«آسيا الوسطى»! لا تنتظر أن ترى أرضاً أجمل منها. ولا سُهولاً أكثر اعتدالاً وامتداداً. ولا تنوُّعاً حَيَوياً أكثر تبايناً وفَرادة مما يوجد فوق قاعها. أيكون ذلك هو ما دَفَعَ كائناتها لكي تشمخ بمثل هذا التحدي والإعتزاز؟ وجعَلَها لا تعتبر «التضحية»، مهما كانت ثمينة، خارج القانون البشري في الوجود؟ هل يشرح ذلك لنا، أيضاً، تصميم الأسرى الثمانين منهم، من أهل هذه السهوب العصية على الإدراك، وهم في طريقهم إلى المدينة المنوّرة، تصميمهم على الانتحار الجَماعي، احتجاجاً على سوء معاملتهم؟ «قتيبة» هو الذي فَتَح «بخارى» سنة: 907 للميلاد، بعد عدة محاولات فاشلة.

احتل المغول «بخارى» عام 1220م بقيادة «نَفَس الله الخارق»: «جنكيزخان». جاء بجيش زاحف كالجراد، يسد منافذ الأفق. وعندما دخل المدينة، قَتل كل



حاميتها. ونهبها. وأحرقها. وخطب في جامعها، قائلاً: «أنا سخط الله عليكم». وأضاف: «لو لم تقترفوا الكثير من الذنوب لما أرسلني الله إليكم لأعاقبكم». وأخذ من سكانها أسرى كثيرين، جعلهم دريئة بشرية يتقدمون قواته لاحتلال «سمرقند».

سُهوب الحَماد الآسيوية مساحات بلا حدود. آفاقها مكشوفة إلى ما لا نهاية. لا شيء فوق الأرض سوى السراب. سوى تَلامُع الفضاء القصيّ وتعرُّجاته. يقترب منا، ويبتعد عنا، بلا توقف. لكأنه يدعونا إلى المجيء، ويردُّنا، في الوقت نفسه، عنه. هذه هي مرائي «غوزيلْ كومْ»، أو «الصحراء الحمراء» الأسطورية. أنتعشُ عندما أرى الصحراء. وحينما أتَنَسَّمُ ريحها تمتلئ رأسي بالأقاويل. وتبدأ الهيولى الأولى بالتَخَلُّق في نفسي. تأخذ شكلاً محدداً. يصير لها معنى. وأَدَعُ النظر يأخذ أبعاده. لا حواجز في الصحراء. ما هو قابل للرؤية هو ذا أمامي. وما هو أبعد منه (ما لا يُرى) تصنع له المخيّلة شكلاً، وتعطيه هيئة، وكياناً. أكاد أمسكه. وأحسُّني أتبَعْثَر فوق القاع لئلّا أترك شيئاً دون أن أراه وألْمَسه. ولا أجد بين بين يديَّ سوى السراب.

في «بخارى»، سنزور، قبل كل شيء، مرقد «إسماعيل السامونيدي» الذي بُنِيَ في القرن التاسع الميلادي. وهو أقدم أثر في آسيا الوسطى. جدرانه مضفورة من الآجر الأحمر. مربعة الشكل. علوه 25م تقريباً. وله قُبَّة تمثِّل الشمس (كما هي العادة في القباب). بعده، نزور جامع «بولو كاؤوز»، أو الجامع «فوق الماء». وهو تحفة معمارية لا مثيل لها. بناؤه شديد الروعة. تحيط به بركة ماء قديمة العهد، أيضاً. بعد هذين الأثَرَيْن، نزور «قلعة آرك» التي تحيط بالمدينة عِلْماً.

•••

بُخارى! مدينة ساحرة. أتوقف قليلاً عن الكتابة، علَّني أعثر على كلمة أخرى أكثر تعبيراً عن روعتها. لكنني لا أجد. تَتَهارب الكلمات مني مثل النباب الطائر إزاء كل هذاالجَمال. وما تهمّ الكلمات؟ روح هذه المدينة مشرقة. والسير فيها يملأ النفس طمأنينة وبهجة. آثارها الإسلامية تَلُفُّني ببهاء آسر: جوامعها، مدارسها، خاناتها. كل شيء فيها ينعش القلب، بما في ذلك خراباتها. قِباب مدرسة «غور مونور» الأربع تنتصب شاهقة فوق المدينة القديمة. أمامها، تحس التاريخ يقف عارياً في الفضاء.

في المدينة القديمة، أنت في «بولاق الدكرورو» القاهري، أو في «الحميدية» في دمشق، أو في «سيدي إدريس» في فاس. تجوبها وأنت تتمثَّل العلامات. تمشيها وأنتَ تمشي على التاريخ.

«فاخارا» كان اسمها السنسيكْريتيّ، ومعناه «المعبد». احتلَّها «الإسكندر الأكبر» ذو القرنين عام 320 ق.م. وخلال الحقبة السوفييتية ظلَّتْ محافظة على سِمَتها المقدسة. تسيرُ فيها وأنتَ تَتَرصَّد آثارها الفائقة الروعة. لكأنكَ تسير فوق قلبك. أمام صرح المدرسة القديمة: «نادير ديوان بيغي» يحلُّ في الفضاء نوع من الصمت المقدس. حتى الأشجار لا تهتَزُّ أوراقها. وجذوعها تستقيم عالية نحو السمت. الحيطان المزينة بالقيشاني والفسيفساء تقف بأُبَّهة إزاء العابرين. كَمْ من العيون المحَمْلِقة مرَّتْ عليها دون أن تترك أثراً! وكَمْ من الإبصار المُلِحّ حاول اختراقها عبثاً! لا أحد يستطيع أنْ يخترق أسرار هذه الجدران إلا بقوة الروح. ألوان، وزخارف، وعبارات، وخطرات، ونَثَرات من التاريخ، تَنْعَجِن، كلها، في هذا الفضاء الممتلئ بالشوق إلى المجهول.

«نصر الدين خوجة» على حماره الهزيل، وبهَيْبته الملتبسة التي تستهزئ بالطغاة، يأخذنا إلى ذلك الزمن الرهيب. يوم كانت السخرية (ولا زالت، ربما) إحدى طُرُق المقاومة في الوجود. مقاومة البؤس والطغيان (وقد كانا، دائماً، متلازمين). تَتَملَّى ملامح التمثال منهولاً، لكأنكَ ترى «نصر الدين» يدقّ طبلته، الآن. وتكاد تسمع ضجيج حركته الملهمة، وهو يحاول إيقاظ ذاكرة الإنسانية النقية. الإنسانية الغارقة في ابتذالها، وبلادتها. ببساطته العفوية يكشف لنا عن أحساساتنا العميقة التي نحرص على إخفائها، وكأنها كنز ثمين. وهي، في الحقيقة، نسيان متعَمَّد، لئلا

> «نصر الدين خوجة» يأخذنا إلى ذلك الزمن الرهيب. يوم كانت السخرية إحدى طُرُق المقاومة



الكاتب أمام المآزن الأربع

نواجه الفاجعة: فاجعة الخضوع المُعَمَّم الذي نعيشه.

في «بخارى» أنتَ في نفسكَ. لكأن المشترك الثقافي والحضاري للإنسانية ليس ادعاءً، ولا تَمَلُّقاً للتاريخ. إنه حقيقة. وهو يتجلّى واضحاً عندما نكون في الأمكنة التي تُلهمنا مثل هذه الأحاسيس، وتجعلنا نهيم بأنفسنا وكأننا وقعنا في «حب ذواتنا». و«بخارى» هي سيدة هذه الأمكنة! أنت فيها الآن! ماذا تريد أكثر من ذلك؟ أريد أن أعود إلى «دمشق». أن أخرجها من قلبي. وأن أراها بعينيَّ. كمْ خطر لي: أن مَنْ يعرف الشام، لا حاجة به لأن يعرف «بخارى»! أيكون ذلك حقاً؟ وما همَّني إنْ كان، أو لم يكن. أنا الآن في «بخارى»، ومن قبل كنت في «دمشق». وليس ذلك كل ما أريد.

•••

في قلب بخارى القديمة، أجلس فوق الحجر طويلاً. أتملّى الأبنية والفناءات. القباب والصوامع. الأشياء المعروضة على الحيطان بألوانها الطاووسية. وأرى الصمت المهيمن على الفضاء. صمت ينوب في الضوء الباهر الذي يغرق المدينة في بحره. سكون بخارى في أول الصبح مثير. لكأن العالَم يصلّي ليبقى الكون على حاله. لتظل بخارى محتفظة بمآثرهاالتي تخفيها بورع. لكأنها تخشى عليها من نظرات العابرين. لم تكن تسميتها بالـ«المدينة المليئة بالأسرار» عبثاً. هي، على العكس من «سمرقند»، لا تُظهر ما تخفي، إلاّ لمن قَصَدها عمداً لفكّ بعض أسرارها. إلاّ لمَنْ جاءها طالباً التبَرُّك بخفاياها. «بخارى» روح الدين، وركنه، كما يقول المؤرخون.

في ساحة المسجد الأعظم: «مسجد كالان»، في مركز المدينة القديمة، أقف منهولاً من هَوْل الروعة التي تسحق الروح. وأصير أتمتم: مَنْ بنى هذه الروائع الأسطورية، هنا، في آسيا الوسطى؟ ومَنْ حَقَنَ هذه الأنحاء بأثير روحي بلا نظير؟ وكيف لِمَنْ لم يَرَ هذه الروائع أن يتبجَّح بحب الأمكنة والكائنات؟ لا بد لهذه الروعة أن تخترق الحُجُب والانثناءات، أن تصل إلى أعماق الروح التي ضلّت طريق اللهفة والشوق. ستقعد، اليوم، حتى المغيب، ولا تتحرك!

روعة تخترق الحجب

في ساحة مسجد كالان أقف مذهولاً من هَوْل الروعة التي تسحق الروح.

هنا هو شأني.

مقابل المسجد، صَرْح آخر مثير: «ميري آراب ميدراسة»، أو «المدرسة العربية الرسمية». صَرْح شديد الروعة، ذو قباب زرق توركوازية لا مثيل لها. وهو، مثل بناء مدرسة أخرى شهيرة، صارت، اليوم، متحفاً للسجاد، اسمها: «ماجوكي آثوري»، يشهد على عظَمَة البناء في «بخارى»، وروعة فن الهندسة. بين المسجد والمدرسة، تشمخ منارة «كالان». أعجوبة من أعاجيب الكون.

ويزيدها الضوء بهاء. لكأن الشمس تآمرت مع التاريخ لتصيبنا بالانبهار. «ليَحْمِ الربّ بخارى»! أصير أهذي في الفضاء المترع بالأساطير. وتملؤني اللوعة، لوعة الجَمال الذي يُعذّب الروح. وأحس بقلبي مختنقاً بالبكاء، وصغيراً. لكن الضوء الباهر يمسح الدموع قبل أن تسيل. وأروح أدور باحثاً عن مكاني. مُتَلَهِّفاً للالتقاء مع هذه الآثار اللانهائية الروعة. وملاحقاً أسرارها.

«بخارى»: قلب العالَم القديم، الأزلية، التي أسسها قبل التاريخ (المسمّى حديثاً) الأمير«ستابلوغ» عند زواجه بابنة أمير «سمرقند» التي كان يحبها كثيراً. وأحب الناس المدينة وكأنها محبوبتهم الملهمة، أيضاً. ألا يذكّرنا هنا بـ «تاج محل» في مدينة «أغرا» الهندية التي بناها «شاه جاهان» المغوليّ لحبيبته «ممتاز محل»؟ ولربما بُنِيَتْ مدن أخرى غيرهما للحُبّ

على سطح «الكوكب الأرضي»، حيث لا يُعادِل متعة الجَمال فيه سوى طاقة الحُبّ.

شيء أساسيّ يميِّز بخارى عن سمرقند، وهما متجاورتان: غياب العنجهية في بخارى وسيطرتها على فضاء سمرقند. ألأن مؤسس بخارى عاشق مُلْهَم وذو فنون، وسيد سمرقند قاطع طريق، وقاتل، وأعرج، كان اسمه: «تيمور لنغ»؟

في المساء الصغير نترك بخارى. نترك قلبنا الذي امتزج بالمدينة وآثارها. اختفاءات بخارى وظهوراتها تجعل الكائن متبدد الفكر والأهواء. يتمنى لو أنه عاش في تاريخ آخر، لاحقاً قوافل التجار القادمين من أقصى الشرق، ذاهبين إلى أقصى الغرب، وهم ينودون. أسكَرَتْهم المدينة بنسائها الغزالات، وبنَقيع هوائها الممزوج بالعطر، ومجرّاتها المرتسمة على الأرض. لمْ يَروا أجمل منها، ولا من نسائها، وهم يتَشكّرون: سبحان مَنْ أنعَمَ علينا بكل هذا! لقد أدركوا أنْ لا شيء أجمل في الحياة من الرحيل. وليس ثمة أمْتَعَ مما يلاقون في طريقهم من طُيوب وملذّات. يأتون من البعيد وإلى البعيد يذهبون. وبين البَعيدَيْن، يمنحهم السفر الغبطة والكلام. ويهيّء لهم أسباب التعلّق بحياتهم المغَمَّسة بالرفْقَة والأساطير. ويصيرون يَرْوون ما مَرَّ بهم، وما شاهدوا. «مافات لَمْ يَمُتْ»، وإنما يحيا بشكل جديد.

«القوافليون» وَعوا ذلك منذ فجر التاريخ. وكذلك الغزاة، والتجار، والراحلون لأي سبب، وبلا سبب. تبديل الأمكنة هو الذي أسس لثقافة الإنسانية، ومَدَّها بعناصر نموّها وتطوّرها المستمر. الحركة الكامنة في بنية المادة الحية (ليس ثمة جماد في الطبيعة، خارج عقل من ابتدع فكرة الجماد). الحركة، وحدها، هي التي تجعل الكائن يشقّ طريقه نحو النور. ليس عبثاً،أبداً، أن يُلْزِم الكائن نفسه بالرحيل، من آن لآخر، لئلّا يموت مختنقاً ببؤس المكان اللزج والثخين.

بخارى! ذكرى جميلة وعميقة ستتركها في نفسي حتى بعد أن أرحل عنها. إنها التاريخ معبّأً بالأسرار. أعادتْني إلى نفسي بقوة. وعجَنتْني بآثار تاريخها المضيء. لم أجد حتى ما ألومها عليه، أو أكرهه فيها. أتركها مساء. وأنا لا أحب المساءات التي أتخلّى فيها عن جزء من نفسي. أحب أنْ أبقى هنا في روح الكون. في اللاانتماء. في اللاانتماء إلى تاريخ مملوء بالشعر وبالغيب. في مكان لا يترك فينا عندما نبتعد عنه سوى الومض.

مساءً أرحل عنها. لا أحب الأمسيات التي تقصي الكائن عمَّن، وعَمّا، يحب. ولكن لا بد من ذلك. مَنْ يُقِمْ في مكان لا يعرفْ عتبات التغَرُّب ولا مكابدات النأي. لأننا مجبولون من الحب فنحن لا نتوقف عن الرحيل. الراحل، وحده، يتعذّب من حُبِّ المكان الذي رحل عنه، ويتهيّأ لتَعَشُّق المكان الذي سيحلّ فيه. وهو لا ينفُر إلاّ من الإقامة المستمرة في نفس المكان. أنا لم أعد أعرف كيف سأكون بعد أن رأيت بخارى! لكن المعرفة في حالة مثل هذه ضرب من العبث. عسى أن يلهمني السفر، من جديد، أسباباً تنقذني من ركود الحُبّ، وسكونيته.





لا شيء يعادل متعة الجمال سوى طاقة الحب

• مقطع من نص طويل بعنوان: «مدن على طريق الحرير».



إيزابيللا كاميرا

بلادي بلادي بلادي

بلادي، بلادي، بلادي.. هذه الكلمات تتكرر في كثير من الأناشيد والأغاني الوطنية في البلاد العربية، سمعتها مؤخراً في في سياق خاص جداً. قبل شهور قليلة سافرت إلى المغرب، في منطقة بني ملال، بدعوة كريمة لمؤتمر دولي هام حول الهجرة. وفي اليوم الختامي للمؤتمر صعدت مجموعة من الأطفال بثيابهم التقليدية المغربية إلى خشبة المسرح وغنوا الأغنية العربية «بلادي، بلادي».. لكن الانطباع الذي خرجت به هو أنهم قد يكونون من الأجانب، فَلَكْنَتُهم لا تشبه لكنة المنطقة. لماذا؟ فهمت بعد ذلك أن هؤلاء الأطفال قد قرأوا بعض المقاطع التي قاموا بتحضيرها مع مدرّسة الفصل. ثم فجأة أخذوا يتحدثون باللغة الإيطالية، ولكن ليس الإيطالية الكلاسيكية، الخالية من النبرة المحلية، والتي لا تكشف عن شخصية المتحدث، وإنما راحوا يتحدثون بلهجات متعددة، وخاصة لهجات الشمال الإيطالي، وحكوا لنا حكايتهم والتي أود لو أنقلها إليكم هنا.

هؤلاء الأطفال هم أبناء لمهاجرين مغاربة يعيشون منذ سنوات في إيطاليا، وقد ساهموا بعملهم لكي يجعلوا من بلدنا في الشمال الإيطالي بلداً صناعياً غنياً، يزداد دائماً ثراء عن الجنوب، ليس فقط في إيطاليا، ولكن عن الجنوب بالمعنى العام الشامل، جنوب العالم. هؤلاء العمال المغاربة، المهرة والشرفاء، سمحوا لكثير من الشركات الإيطالية بالنمو من عرقهم وكدهم، وأن يزدادوا ثراء، وأن يتوسعوا في أعمالهم، وفي كل مكان. وهؤلاء العمال بأموالهم سمحوا لأبنائهم بأن تكون لهم حياة كريمة في إيطاليا ،وساعدوا عائلاتهم التي بقيت في المغرب، هنا في منطقة بني ملال. لكن أبناء هؤلاء المغاربة الذين وُلِدوا في إيطاليا، وبسبب قانون ظالم وشرير، بنفس قدر ظلم وشرّ مَنْ وضعوه، لا حقّ لهم في أن يصبحوا من المواطنين الإيطاليين حتى يكملوا السنة الثامنة عشرة من العمر، عندها فقط تعترف الدولة بوضعهم القانوني وترحِّب بهم بهم كمواطنين يتمتعون بحقوق المواطنين الإيطاليين كلها. ولكن حتى ذلك الوقت يظلون أجانب ليس لهم الحق في الإقامة في البلد الذي وُلِدوا فيه ،ولكنه لا يزال بالنسبة لهم البلد الذي يستضيفهم.

إذاً فهؤلاء الصغار والصغيرات المغاربة عاشوا مع أقرانهم الإيطاليين، وتحدثوا معهم ،ولعبوا، على الرغم من أنهم ليسوا مثلهم من الناحية القانونية، رغم أنه لو سمعهم أي إيطالي يتكلمون فلن يدرك أنهم أجانب. إلا أسماءهم التي يصعب نطقها على من لا يعرف اللغة العربية أو الأمازيغية، وهي وحدها التي تنكرنا بأنهم ليسوا من الإيطاليين، ولكن مغاربة يتكلمون اللغة الإيطالية مثل الإيطاليين.

وكثيراً منهم لم يذهبوا من قبل في حياتهم إلى المغرب، وهو بلد بالنسبة لهم هو المكان الذي يعيش فيه خالاتهم وعماتهم وأخوالهم وأعمامهم وأجدادهم، وحيث يقضون إجازة الصيف، عندما تجعل الحالة الاقتصادية لوالِدِيهم هذه الرحلة ممكنة. هؤلاء الأطفال الجميلون يشاهدون التليفزيون الإيطالي، ويعرفون أغاني مهرجان سان ريمو، ويأكلون المعكرونة، والبيتزا، بالطريقة نفسها التي نتناولها في إيطاليا، وليس على الطريقة الأجنبية. ومن الطبيعي أنهم يحبون «الطحينة» الجيدة التي تعدها أمهاتهم، مثلما يحبون الأطعمة المغربية اللذيذة الأخرى، ولكن تظل متعة الطعام لديهم هي «شريحة اللحم على طريقة ميلانو»!

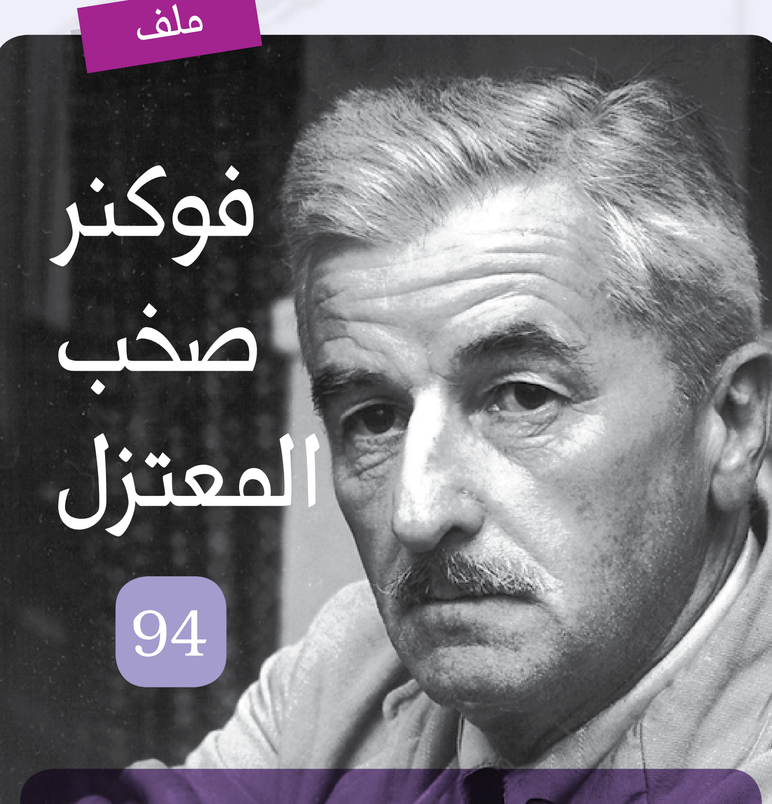
وتظل المراكز الاجتماعية التي تهتم بالاندماج الاجتماعي للمهاجرين راضية عن عملها: فالاندماج قد حدث. وهؤلاء الأطفال يمكنهم أن يعيشوا في مجتمعنا، مثلهم مثل أندادهم من الإيطاليين، وفي المدرسة ليست هناك فروق بينهم، وهم يتنوعون بين الشطارة والبلادة مثل أندادهم أيضاً. ولكن هل يعرفون اللغة العربية؟ هل يعرفون شيئاً عن ثقافتهم الأصلية؟ لا، لأنه أحد لم يعلمهم إياها. الآباء وأحياناً الأمهات، مشغولون في أعمالهم، والمدرسة الإيطالية ليست مهيأة للقيام بهذا الدور، وليس هناك من يهتم من وجهة النظر الثقافة البحتة بهذه الجاليات الأجنبية التي تندمج اندماجاً طيباً في المجتمع الإيطالي. وبعد؟ لا شيء في الإمكان أبدع مما كان. بيد أن شيئاً مختلفاً يحدث هنا.

أعود إلى الأطفال الذين كانوا يغنون «بلادي بلادي بلادي» بنبرة أجنبية. إن هؤلاء الأطفال بمجموعة اللهجات متنوعة الأطياف، التي تنتمي إلى فينسيا، أو ميلانو، أو برجامو، أو فاريزي أو تورينو أو فيرونا، وصلت إلى آبائهم ذات يوم خطابات تخبرهم بأن عملهم في إيطاليا قد انتهى، وأنه اعتباراً من ذلك اليوم لم يعد هناك رزق لهم هنا. والحقيقة أن الأزمة الاقتصادية العالمية تجبر العديد من المصانع على الإغلاق بين عشية وضحاها، ومن ثم: لينهب الجميع إلى بيوتهم! لأنه بدون عمل وبدون جنسية فما لزوم البقاء في إيطاليا؟ ولكن إلى أين؟ هؤلاء الأطفال قالوا إن بيوتهم هي تلك التي توجد في المدن الإيطالية، وهناك أصدقاؤهم، ومعلموهم، وكل حياتهم، أو الحياة الوحيدة التي يعرفونها منذ أن ولدوا. ولكن أحدهم قال لهم: احزموا حقائبكم،واتركوا كل هنا للأبد. بل وأيضاً أن يفرحوا لأنهم سوف يعودون إلى بلاد الآباء، التي لم يكونوا يعرفونها، وسوف يعيشون مع أهاليهم، ويتحدثون لغة لم يكونوا يعرفونها، ويذهبون إلى مدارس لا يفيد فيها كل ما تعلّموه من قبل، وأن يروا آباءهم وهم يفقدون الأمل في العثور على عمل حتى هناك.

لن أنسى هؤلاء الأطفال أبداً، ليس لأنهم كان عليهم أن يبقوا في بلدي/بلدكم/بلدهم، ولكن لأنهم ضحايا حقيقيون للهجرة التي عاشوها في سنِّهم الصغيرة هذه مرتين.

أدب

ملف



فوكنر صخب المعتزل

94

خمسون عاماً وعام واحد مضت على وفاة الكاتب الأميركي الشهير وليم فوكنر، الأكثر تأثيراً في القرن العشرين، الحائز على نوبل للآداب عام 1949. تعدّ روايته الشهيرة «الصخب والعنف» عملاً أدبياً استثنائياً بكافة المقاييس. فمن جهة ما تزال تقنيات السرد التي ابتكرها فوكنر تمارس سحرها على الروائيين عبر العالم. ومن جهة أخرى ما تزال أحداث حياة أسرة كمبسن وسقوطها تلهِم الكثيرين. لذا اختارت «الدوحة» أن تقدّم ملفّاً خاصّاً يتضمن مقالاً مترجماً عن وليم فوكنر، وآخر نقدياً بقلم فخري صالح حول أثر فوكنر على الرواية العربية وعلى مترجمها الشهير الأديب جبرا إبراهيم جبرا. واختارت «الدوحة» من أيام «الصخب والعنف» صفحات بترجمة جبرا إبراهيم جبرا.

كتب

118

أساطير رجل الثلاثاء

يشغل الإسلام حيّزاً واسعاً وأكثر في حياتنا وتاريخنا، يدخل الرواية العربية ويلهم صبحي موسى في «أساطير رجل الثلاثاء»، الرواية التي ينظر فيها بتأنٍّ فريد أبوسعدة. ولا ينفصل الإسلام عن التفكير، إذ يثير الأسئلة بكل أنواعها، والسؤال اللغوي هو ما استأثر تقريباً باهتمام يوسف الصديق في كتابه المترجم حديثاً إلى العربية «هل قرأنا القرآن؟». ترجمة استحقت توقُّف عاطف محمد عبدالمجيد ليبحث في الكتاب المهم.



البيوت المفقودة

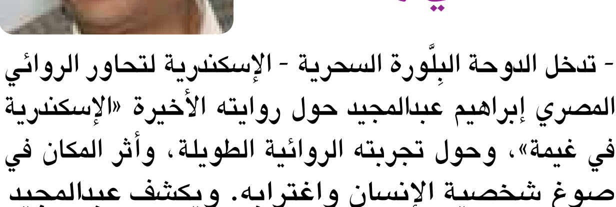
للسيرة الذاتية مساربها واختياراتها وطرقها الخاصة، لكن عالمة الاجتماع الفرنسية ناتالي إينيك انحازت للبيوت في كتابة سيرتها «البيوت المفقودة» التي وجد فيها النقّاد الفرنسيون وشائج وصِلات مع الكتاب الشهير لمارسيل بروست «البحث عن الزمن المفقود».

حوار

76

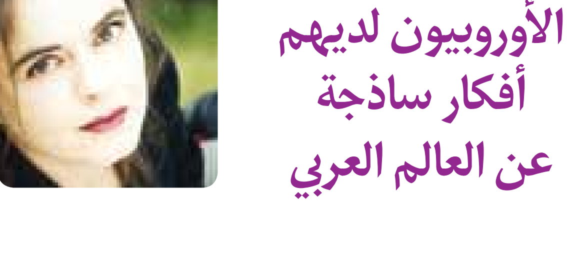


إنسان هذا العالم منفيّ وضعيف



- تدخل الدوحة البِلّورة السحرية - الإسكندرية لتحاور الروائي المصري إبراهيم عبدالمجيد حول روايته الأخيرة «الإسكندرية في غيمة»، وحول تجربته الروائية الطويلة، وأثر المكان في صوغ شخصية الإنسان واغترابه. ويكشف عبدالمجيد لـ «الدوحة» عن مشروعه الجديد في الكتابة عن القاهرة.

حوار



الأوروبيون لديهم أفكار ساذجة عن العالم العربي

88

- الكاتبة الفرنسية الشهيرة، وإحدى أكثر الكتّاب غزارة أميلي نوثومب تلتقي بقرائها العرب عبر حوار قصير وغني.

ترجمات

120

عن الإسبانية مجموعة من القصص القصيرة جداً تحت عنوان: «حياة تستحقّ أن تُعاش»، ترجمتها سارة ح عبدالحليم.

نصوص

106

حديقة فلوبير	محمود قرني
موت شاعر	حسن نجمي
خمس قصائد	جولان حاجي
نبّاش القبور	وجدي الأهدل
نسائيات	بنسالم حمّيش
يا أيها المخبول الذي..	أميمة عز الدين
ليلى	عائشة أحمد

80

بروفيل



بقلمه المميز يصيد سليمان فياض اختلاف «عادة» السيرة الذاتية بين الشرق والغرب، فيخبّر عن «الكشاكيل التسعة» لمؤذّن مسجد في المنصورة.

الأماكن التي تسكنها روح العالم، تحتاج إلى كُتّاب يحفظونها، ويحفظون هذه الروح من الضياع.البشر الذين تسكنهم الأحلام، يحتاجون إلى كُتّاب يفسحون لهم مكاناً في هذا العالم.يكتب «إبراهيم عبد المجيد»، فتظهر روح العالم الحرة، المتسامحة، ويحضر مكان عالمي، يتجاور فيه البشر، وتمتزج حيواتهم، لتشكّل ثقافة إنسانية مشتركة.

الروائي إبراهيم عبدالمجيد:

إنسان هذا العالم منفيّ وضعيف

حوار: محمد الفخراني

يبني إبراهيم عبد المجيد عالمه الروائي، فيجد الغرباء لأنفسهم مكاناً يتسع لألمهم الإنساني، يُحلّقون فيه بأساطيرهم، ويلمسون أحلامهم.

بروايته «الإسكندرية في غيمة» التي صدرت مؤخراً عن دار الشروق أكمل إبراهيم عبدالمجيد ثلاثيته عن بلّورته المسحورة «الإسكندرية»، فحفظ لها ولنفسه روحها الأصيلة.

كاتب يمشي على مهل في روح العالم.

■ تظهر الحرب كخلفية في كثير من أعمالك، وتلقي بظلالها على الأحداث والشخصيات، كيف أَثَّرَت الحرب في كتابتك، ورؤيتك للواقع؟

- كانت حرب 1967 أكبر صدمة لي، ولجيلي كله. هذا الجيل الذي كان مشبعاً بالإنجازات الناصرية، لكن لأنها كانت إنجازات اجتماعية فقط، دون حرية أو ديموقراطية، أدى ذلك إلى الهزيمة التي كانت نقطة تحوُّل في حياة الجيل كله، وفرضت ظلالها على إحساسنا ونظرتنا للواقع، ثم كانت حرب أكتوبر. كان هناك انتصار، ثم حديث عن الديموقراطية، لكنه كان مجرد «كلام»، دون وجود حقيقي لهذه الديموقراطية، كما تبع ذلك بيع إنجازات ثورة يوليو، ما أدى في النهاية إلى ثورة 25 يناير.

■ أفكر في «الحرب العالمية» التي كانت خلفية ممتدة في «لا أحد ينام في الإسكندرية»، بالإضافة إلى حضورها بدرجات متفاوتة في روايات أخرى؟

- أثناء طفولتي التي قضيتها في «الإسكندرية»، كنت أسمع قصص الحرب العالمية التي لم أعشها، عندما يرويها أهالينا في سهراتهم أمام البيوت في الظلام، فكانت الحرب تمشي معي إما بالرؤية كحرب 1967، وأكتوبر/تشرين الأول 1973، أو بالسمع مثلما هو الحال مع الحرب العالمية، وبالتالي كانت ثيمة الحرب في روحي وإحساسي. لم يكن الأمر مجرد كتابة عن الحرب بل تاريخاً عشته ورأيته. هي مكون أساسي في شخصيتي، وجزء من حياتي.

■ «الإسكندرية»، هي مدينتك الأثيرة للكتابة، ما الذي يجعل مدينة ما صالحة للكتابة دون غيرها؟

- أهم شيء أن تكون قد ولدت فيها، وأنا ولدت في «الإسكندرية»، وعشت فيها حتى صرت شاباً في الخامسة والعشرين، حيث يتكون كل شيء بداخلك خلال السنوات الأولى والمرحلة المبكرة من العمر، ويكون تأثيره في الروح قوياً وعميقاً، ثم تأتي شخصية المدينة، و«الإسكندرية» مثل البلّورة السحرية، لها أكثر من تاريخ، هي مكان يعطي إحساساً بالحرية والثقة. والقدرة على التجاوز، مدينة لها تاريخ عظيم من التسامح والعالمية والإنسانية، وتجاور أجناس البشر. تاريخ يغري بالكتابة والتجديد. «الإسكندرية» مدينة العالم. (يكمل بحزن): كل هذا تغيّر الآن.

■ في رواية «الصيف السابع والستين»، هناك حالة حرب تلقي بظلال ثقيلة على الحياة، بينما تمضي الحياة بقوة وجمال في «لا أحد ينام في الإسكندرية»، رغم الحرب الدائرة في خلفيتها، لماذا هذا الاختلاف في روح الحياة داخل الروايتين رغم وجود الحرب في كلٍ منهما؟

لها روح القصة القصيرة، «القصة والرواية» هل تعبّر كلّ منهما عن العالم بطريقة تختلف عن الأخرى؟ ولماذا هذه اللغة في «قناديل البحر»؟

- «قناديل البحر» قصيدة شعر، هي أنشودة وداع لعصر كامل، عصر القومية العربية، وحرب أكتوبر، من خلال أحداث رحلة تمتد لأسبوع، يستدعي فيها (ناجي) الشخصية الرئيسية، رحلاته في العالم العربي، وأوروبا، ويودّع هذا العالم القديم. وقد ظُلمت هذه الرواية، لأنها صدرت بعد «البلدة الأخرى»، التي نالت اهتماماً كبيراً، بالنسبة للقصة والرواية، لا يمكنك أن تكون احتفالياً في القصة القصيرة، هناك حالة شعورية واحدة، ومن الصعب أن تتعدد الأزمنة. أما الرواية فالمساحة أكبر، تحتمل الغنائية، والدراما، والشعرية. الرواية عالم كبير.

■ «انفتح باب الطائرة فرأيت الصمت»، أول جملة في رواية «البلدة الأخرى»، حيث يشعر «إسماعيل»، الشخصية الرئيسية بأزمته فوراً مع المكان، فهل غادره بعد فترة وجيزة لأنه لم يتوافق معه؟ وعمَّ كان يبحث؟

- هذه الرواية تتلخص في أول سطر منها «انفتح باب الطائرة فرأيت الصمت». كل الأشياء تحدث في صمت، والمكان مترهّل حول الشخصية، هو يرى كل الناس لكنه لا يعرفهم، ولا أحد يترك أثراً في الشعور، المكان نفسه يبحث عن الثروة، بلا روح، عكس بلده «مصر»، حيث الروح، لكن لا ثروة. «إسماعيل» في الرواية كان يبحث عن مكان به الروح والمادة معاً، وكأنه بذلك يبحث عن المدينة الفاضلة.

■ تُحلّق روايتا «المسافات» و«الصياد واليمام» في عالم أسطوري غرائبي، هل تتبعت أحلام شخصياتك وعذاباتهم، فصحبوك إلى أساطيرهم، أم أدخلتهم أنت إلى الأساطير ليطاردوا أحلامهم في عالم أوسع؟

- رواية «المسافات» تحديداً لها حكاية:



- كتبت «الصيف السابع والستين» في بداية حياتي الأدبية، كنت حزيناً مما جرى في حرب 1967، وسجّلتُ في الرواية كيف هُزمنا. رغم ذلك كنت متفائلاً، وقد ظهر هذا التفاؤل في الأشعار التي كتبها (صايغ)، الشخصية الفلسطينية داخل الرواية. يختلف هذا عن ظروف كتابة «لا أحد ينام في الإسكندرية»، فقد كتبتها بعد أن وصلت إلى الأربعين من عمري، حيث صرت أكثر هدوءاً، وروحي أكثر راحة، وقد وصلت لمرحلة النضج الفني ككاتب. الرواية أيضاً عن زمن لم أعشه، فلم أكن تحت تأثير مباشر من الأحداث.

■ استعملت تقنية «الكولاج» في رواية «الصيف السابع والستين». لماذا لم تستعملها ثانية في روايات كان يمكنها أن تحتمل ذلك بسهولة، مثل «لا أحد ينام في الإسكندرية»، و«طيور العنبر»؟

- في رواية «الصيف السابع والستين»، أردت أن أستدعي روح العصر داخل أحداث الرواية. و«الكولاج» تقنية عقلية، فيها العقل يسبق الروح. وكان هذا مناسباً لحالة «الصيف السابع والستين»، ومعبّراً عن روح زمنها، ولم أستعمله في «لا أحد ينام في الإسكندرية»، أو «طيور العنبر»، لأن روح العصر الذي دارت فيه أحداثهما مختلفة. كانت أكثر حرية وانطلاقاً، وقد لاحظت هذه الروح في صفحة من جريدة «الأهرام» التي كانت تصدر في هذا الزمن، وكنت أجمع مادة الثلاثية من دار الكتب، وقتها قرأت جريدة «الأهرام» بداية من سبتمبر عام 1939 (بداية إعلان الحرب)، حتى نهاية نوفمبر عام 1942 (تاريخ هزيمة الألمان)، لاحظت أن جوانب الصفحة تكون ملأى بأخبار عن الحرب، بينما تظهر في المنتصف صورة لممثلة جميلة، أو خبر فني لطيف، ربما كان محرّر الصفحة يفعل هذا دون وعي، أو يتعمّده كي يخفّف على القارئ قسوة أخبار الحرب. عندها، قلت لنفسي إن هذه روح ذلك العصر: الحياة مستمرة. والجمال موجود رغم الحرب.

■ تتميز «قناديل البحر» بلغتها الشعرية، هي رواية محتشدة بالتفاصيل، وتعطي إحساساً بأنها أكبر بكثير من عدد صفحاتها. كما

قبل كتابتها كنت منشغلاً بالعمل السياسي السري. أحضر اجتماعات، ومناقشات حول كتب سياسية، نجهز مجلات حزبية ونوزِّعها بشكل ما. وكلُّها أعمال فكرية. وقتها كنت كلما كتبت قصة، ظهر فيها الهم السياسي بشكل كبير، فكان عليّ أن أنحاز إلى موهبتي وأحافظ عليها. تركت الحزب، واكتفيت من السياسة بكتابتي المقالات وحضور الاجتماعات، في هذه الفترة كنت أعيش في شقة مفروشة مع طلبة، نظرت حولي وقلت لنفسي «هل مطلوب مني أن أغير العالم، فلأغير هذه الحجرة أولاً»، بدأت كتابة «المسافات» في بداية شتاء 1977، فوجدت نفسي أدخل عالماً من الأساطير بعد أن ابتعدت عن التأثير المباشر للعمل بالسياسة والتفسير المادي للأشياء. أحسست أني صرت حراً. تركت روحي لتلك الكتابة الغرائبية وكنت سعيداً جداً، كتبت الرواية في ثلاث سنوات، تخللها سفر إلى «السعودية» لمدة أحد عشر شهراً.

■ وكيف ظهر الصياد؟

- المكان، السكة الحديد كمكان استدعت وجود «صياد اليمام»، وشعرت أنه يحتاج رواية مستقلة، وقد كتبت رواية «ليلة العشق والدم» بين «المسافات»، و«صياد اليمام». الروايات الثلاث تجمعهم لغة حسية وصورية وأسطورية. قد تختلف الهموم، لكنه ذلك العالم العجائبي الأسطوري.

■ «ترعة المحمودية»، مكان يتكرر في العديد من رواياتك، مسكون بالحكايات، يبدو واقعياً أحياناً، وعجائبياً في أحيان أخرى، كيف يتخلّق مكان مثل هذا في خيال كاتب؟

- أنا ولدت في حي (كرموز) القريب من (ترعة المحمودية). وفي ذلك الوقت كانت هي المتنزّه لنا. أيضاً كانت مجرى للنقل النهري، تأتي السفن من الصعيد ووجه بحري إلى «الإسكندرية» لتفرغ البضائع، أو لتحملها، وأثناء ذلك يبقى المراكبية بيننا لبعض الوقت، فنسمع منهم قصصاً وحكايات كلها أسطورية، لأنهم يسافرون في نهر النيل، ما يمكن اعتباره زمناً آخر، فتفيض معي الحكايات، ثم تظهر حكايات وشخصيات جديدة أثناء الكتابة. (ترعة المحمودية) مكان رأيته وعشته جيداً. هي جزء مهم من خبرتي الحياتية.

المكان يصنع الشخصية، ويصوغ مشاعرها، وهو الذي يحدِّد شكل العمل الأدبي

■ اللقطات القصصية الموجودة في افتتاحية كل فصل من رواية «بيت الياسمين»، هل أردت بها تشكيل فضاء جديد للرواية؟ ومنحها توتراً فنياً وإنسانياً إضافياً؟

- في «بيت الياسمين»، أردت عملاً يقول الكثير في صفحات أقل. سعيت إلى كسر الشكل الروائي المعتاد، والخروج إلى آفاق جديدة بشكل لا يخلّ بالمتعة. أردت أن أتجاوز المفاهيم النقدية السائدة في تلك الفترة، وأن يستخرج النقاد مفاهيم وأفكار نقدية جديدة، وقد قدموا تأويلات مختلفة لهذه اللقطات، وعلاقتها بمتن الرواية. لكن في الحقيقة، لم يكن ثمة ضرورة كي يكون هناك تفسير واضح لكل لقطة أو مشهد.

■ في رواية «الإسكندرية في غيمة»، تقول: «يرحل الناس وتبقى المدن»، وفي رواية «طيور العنبر» نشعر أن (الإسكندرية) كمكان، قد عانت أزمة هوية بعد أن غادرتها الجنسيات المختلفة، التي كانت تعيش فيها. (الإنسان والمكان) أيهما يشكّل هوية الآخر؟ أم أنها علاقة تبادلية؟

- في رأيي أن المكان هو من يصوغ شخصية الإنسان، ويؤثر فيه، والفكرة الأساسية وراء أعمالي هي الاغتراب البشري، الذي يقذف بالإنسان إلى هذا العالم، وشخصياتي بالأساس هي من غير التوافقيين مع المجتمع. الكتابة عن التوافقيين لا تنتج أعمالاً جميلة. أنا عشت في أماكن واسعة جداً، صادفت فيها غرباء، وبشراً غير توافقيين مع مجتمعاتهم. إنسان هذا العالم منفي وضعيف في المكان.

■ وأهمية المكان في النص الأدبي؟

- المكان عامل مهم جداً في القصة والرواية، فهو يصنع الشخصية، ويصوغ مشاعرها، كما أن المكان وروح الموضوع يفرضان شكل العمل الأدبي. تخيّل شخصاً يجلس بمفرده لساعات وأيام يصطاد من بحيرة تمتد أمامه، لا بد أنه سيتخيل أشياء غرائبية، وأحلاماً، وكوابيس. ماذا تتوقع من رجل يعمل على خطوط السكة الحديد، ويقضي يومه وحيداً؟ بالطبع سيستدعي أشياء غريبة، وعندما يصادف أن يتحدث إلى أحد، سيحكي له أساطير وحكايات غرائبية.

■ «الصافي النعيم» جندي سوداني، اسمه لافت بشكل خاص، ظهر في روايتين يوجد بينهما فارق زمني واقعي كبير. وفي إحداهما ظهر من خلال جملة واحدة، لكنه أضاء المشهد كلياً، يبدو لي كإحدى الشخصيات التي تكوّن علاقة خاصة مع الكاتب، صحيح؟

- أثناء بحثي الذي أجريته لكتابة «لا أحد ينام في الإسكندرية» زرت مقابر الكومنولث عدة مرات، ودرست تاريخ أموات الحرب العالمية، فوجدت أكثر من 140 ألف جندي من الحلفاء، و100 ألف جندي من المحور، ومعهم كانت مقبرة «الصافي النعيم»، وهو جندي حرس حدود سوداني، فأشفقت عليه، لأن المعركة لم تكن تحتاجه، بعد ذلك وأثناء الكتابة استدعى هو نفسه، وحوّلته إلى

الإسكندرية بلّورة سحرية لها أكثر من تاريخ. وتواريخها تعطي إحساساً بالحرية

شخصية في «لا أحد ينام في الإسكندرية»، ونشأت بيني وبينه تلك العلاقة، حتى ظهر باسمه فقط في جملة حوارية بين شخصين من زمن آخر في رواية «في كل أسبوع يوم جمعة».

■ توجد سمة أصيلة في رواياتك، وهي المعلوماتية، إلى جانب الحضور القوي لعناوين أفلام وروايات وأعمال موسيقية، وأسماء كتّاب وفنانين. هل الرواية هي أرض الأحلام الفنية؟

- أنت تبدع عالماً مجازياً غير العالم الذي تعيشه، تخلقه، بالمعنى المجازي للكلمة. ومن المهم جداً للكاتب أن «يخدم» موضوع الرواية بالمعرفة، وأقصد كلمة «يخدم» تحديداً، عندما أكتب عن رواية تدور أحداثها خلال حرب ما، لا بد أن أعرف كل التفاصيل بهذه الحرب، حتى لو لم يظهر هنا بشكل مباشر في الأحداث، أثناء كتابتي «لا أحد ينام في الإسكندرية»، كنت أسافر إلى الأماكن التي دارت فيها الحرب. أخلع حذائي، وأمشي على الرمل. لا أتكلم مع أحد. أستشعر روح المكان، وأعرف أن إحساسي بالمكان والزمان سيظهران في الرواية، عالم الرواية بشكل عام يتسع للتجارب، والطموح الفني، ويحتمل أفكاراً جديدة في كل مرة. الرواية محفل كبير.

■ كم مرة سُئلت هذا السؤال: لماذا علاقتك «بالقاهرة» غير جيدة؟

- جئت «القاهرة» شاباً، فكانت انطباعاتي عنها عقلية أكثر منها روحية، هناك حاجز روحي ربما، لكني لا أكرهها، أنا أعيش في «القاهرة» منذ أكثر من ثلاثين عاماً. وفيما يبدو فقد منحني الله هبة ألا أرى زحامها، أو أسمع ضجيجها، كما أني مشغول طوال الوقت بالفن، ممارسة ومتابعة، وبالأساس أنا كائن ليليّ، ما يجعلني أنجو بشكل كبير من زحامها وضجيجها النهاري، فهي جميلة ليلاً. فقط في الفترة الأخيرة صار لي نشاط نهاري يعود لاهتمامي بما يجري في البلد.

■ هل يمكن أن تكتب رواية عن (القاهرة)؟

- أنا بالفعل أكتب الآن رواية عن (القاهرة).

■ هل خططت من البداية لكتابة ثلاثية عن (الإسكندرية)؟

- لم يكن في ذهني كتابة ثلاثية. الأجزاء خلق بعضها بعضاً، في البداية فكرت في كتابة «لا أحد ينام في الإسكندرية» فقط، لكن بعد أن أنجزتها، انتبهت إلى نقطة تحول في حياة «الإسكندرية» والعالم كله، وهي معركة «العلمين»، فقد كانت أول معركة ينتصر فيها «الحلفاء»، وبعدها لم ينهزموا. هي أيضاً أول معركة ينهزم فيها (هتلر)، وبعدها لم ينتصر أبداً، ثم كانت نقطة تحول كبرى أخرى وهي «حرب السويس» 1956، فمع هذه الحرب بدأ الخروج الكبير للأجانب من «الإسكندرية»، وتحولت إلى مدينة مصرية، فلم يبق من الأجانب غير بعض العادات، والأبنية الكوزموبوليتانية. إلا أن هذه الروح الكوزموبوليتانية بدأت تختفي تدريجياً، لأن النظام العسكري الذي سيطر على المدينة وقتها، كان يتصور أن تلك الثقافة الإنسانية من آثار الاستعمار، غير أن هذا التفكير لم يظهر تأثيره بقوة، ولم ينتشر بسرعة لأن قوة الدفع من العصور السابقة كانت لا تزال تعمل، فكتبتُ «طيور العنبر»، ثم كان الجزء الثالث «الإسكندرية في غيمة»، عن «الإسكندرية» التي فقدت روحها المصرية، وما تبقى من روحها العالمية، وسيطرت عليها الروح الوهابية، وهي الانعطافة الكبيرة التي حدثت في عهد السادات.

■ كنتَ قد أعلنت في عام 2000 عن الجزء الثالث.

- نعم، أشعر أني تأخرت في كتابة هذا الجزء، ربما لضيق الوقت ومشاغل الحياة. الآن بعد ثورة 25 يناير أشعر أن ما حدث للإسكندرية، ويحدث لها في وقتنا الحالي، غيمة ستمضي، لذا اخترت للرواية عنوان «الإسكندرية في غيمة».

■ هل كنت تعود لقراءة الأجزاء التي كتبتها أولاً قبل أن تبدأ في جزء جديد؟

- لا، لم أراجع أحداثاً أو شخصيات، لأني أحمل كل ذلك في روحي، فقط راجعت المقاطع الشعرية التي كتبها الشاعر الماركسي الذي مات في «طيور العنبر».

■ لم تقم الروايات الثلاث على فكرة البناء/ التشييد، ولا يوجد تعاقب لأجيال، أو تتُبع للمصائر، ما هي أسئلة الكتابة التي شغلتك أثناء كتابتك الثلاثية؟

- ما يشغلني أثناء الكتابة دوماً هو بناء الرواية، ولأجله أعيد الكتابة أكثر من مرة، هذا البناء يشمل اللغة التي تكتب بها الرواية، الحوار، والبناء الفني، حتى أصل في النهاية إلى عمل متماسك ومتكامل. أما الحكي فهو أمر سهل. المجهود الرئيسي للكاتب في الرواية هو بناؤها.

■ هل عاندتك أيّ من الروايات الثلاث أثناء كتابتها؟

- كتبت الروايات الثلاث بسلاسة وحب شديد، وقد عشت ورأيت أزمنتها بدرجة كبيرة. كنت سعيداً وأنا أكتب عن شخصيات رأيتها في صغري، ومنحتني الكثير من الفرح، هذه الشخصيات موجودة في «طيور العنبر». كنت أشعر أني أردّ لهم «الجميل» عن هذا الفرح بالكتابة عنهم.

مؤذِّن مسجد يكتب مذكِّراته

سليمان فياض

في العالم الغربي، تنتشر على ضفاف المحيط الأطلسي ظاهرة القراءة الأدبية والعلمية، والفنية، والسياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، والتاريخية، والجغرافية، والفلكية، وسواها. فسواد شعوب هذه المنطقة من العالم مدمنون تقريباً في أوقات الفراغ، وما أوسعها عندهم، على القراءة الحرة، ربما منذ منتصف القرن الميلادي الثامن عشر، الهجري الثاني عشر.

وتنتشر، أيضاً، بين أفراد هذه المجتمعات، مع القراءة الحرة، كتابة أفراد كثيرين بالملايين لمذكراتهم الشخصية وسير حياتهم اليومية والعملية والنشاطية. وبعضهم يغامر بنشر كتاباته الارتجالية على نفقته، أو يواجه الصدمات لقلة تمرُّسه على فن الكتابة في محاولته نشرها لدى دار من دور النشر الصغيرة، فيعود بما كتبه إلى بيته، ليحفظها بين أوراقه إلى نهاية عمره. ولا يقلّ اهتمام الخاصة من أبناء هذه المجتمعات عن كتابة مذكراتهم وسير حياتهم عند اعتزالهم العمل. وهو عادة معهم عمل مميز في نشاط ما من أنشطة الحياة العامة في أوطانهم، ولذلك يغامر بعضهم في نشر منكراته على نفقته الخاصة.

وفي يقيني، بعد طول تأمل، أن هذا الإقبال على كتابة سير الحياة والمنكرات، في العالم الغربي، يرجع أولاً إلى شيوع القراءة بين المتعلمين من هذه الشعوب بدءاً من فترة التعليم الإجباري في أوطانهم، وانتهاء بالتعليم الجامعي والدراسات العلمية والتأهيلية المتخصصة، بفضل مطالبة المعلمين لهم بتلخيص ما قرؤوه من كتب القراءة الحرة المختارة لهم، أو التي اختاروها هم بأنفسهم لأنفسهم. وبتأثير القراءة الحرة تزداد الثروة اللغوية لديهم كقارئين وكاتبين، وتتحرك عقولهم بالتفكير الحر، وتهتز نفوسهم بالمشاعر والعواطف والمعارف الثقافية والتخيلات البكر البالغة الجدة والحداثة.

***

فكَّرت عن غير قصد في هذه الظاهرة.. قبل سنين، حين قرأت خبراً، في الصحف أنهم عثروا في بيت فقير في حي من أحياء لندن على منكرات رجل بسيط، ورب أسرة متواضعة، كان يعيش في عهد الملكة إليزابيث ملكة إنجلترا، وكان عهدها عهداً ذهبيّاً للبحرية البريطانية، ولمغامرة المغامرين في البحار. وأثار اكتشاف هذه المنكرات لرجل بسيط ضجة كبيرة في إنجلترا، فقد أتاح للدارسين الاجتماعيين فرصة ذهبية لإعادة دراسة الحياة الاجتماعية والاقتصادية من جديد. ولفت الخبر نظري إلى ما يجري في الناحية الأخرى من العالم الحديث.

ثم وقعت على خبر مدهش، من عالم المنكرات والسير الشخصية.

***

على الفرشة المتواضعة للكتب، على رصيف ميدان طلعت حرب الصغير، أمام مكتبة الكتبي الراحل الحاج محمد مدبولي، وقع نظري على كتاب مُجَلَّد تجليداً فاخراً، به بصمة من ورق النهب بعنوان الكتاب وموضوعه. وكان العنوان هو: «الحياة بعد الستين». وتحت العنوان اسم المؤلف، واسم المترجم، كان الكتاب مغلفاً بكيس من الورق البلاستيكي الشفاف. وشَدَّني الفضول إلى الكتاب المثير، فقد كنت في سنّ الخامسة والخمسين، وتمنيت أن أعرف من كاتب، أو لعله عامل: كيف ستكون حياتي بعد سنّ الستين. واشتريت الكتاب الضخم، بثمن أثار دهشتي هو: جنيه واحد. وهو ثمن أقل من تكلفة تجليده بكثير. حملت الكتاب معي واتجهت لفوري، وأنا أغالب شوقي لقراءته، إلى كازينو نهري لا تعكِّر صفوه سوى حركة الأتوبيسات النهرية الرائحة والغادية بين الشمال والجنوب.

فضضت ورق التغليف عن الكتاب، وفتحته، وفوجئت أن أوراقه كلها ليس بها سوى كلمتين: مقدمة الكاتب. وتحتها اسم المؤلف. ثم بضع صفحات بأعلاها خط واحد بكل صفحة، يحمل فوقه حرفاً أبجديّاً. قلبت كل صفحات الكتاب. كان

بأعلاها فوق الخطوط رقم الصفحة. وكانت عدة صفحاته 365 رقماً بعدد أيام أي سنة سأعيشها من عمري.

رحت أضحك من قلبي، وأفكر بدهشة في أن بياض الصفحات يقول لي بكل قسوة: لا شيء بعد سن الستين في حياة أي أحد. لا شيء سوى الفراغ.

البارحة فقط استعدت ذكرى هذا الكتاب، وتأمّلت ظاهرة كتابة السير والمذكرات، ووقعت ذاكرة حياتي الشخصية على ذكرى مؤذّن مسجد بالمنصورة، أطلعني على مذكّراته، ولم يكتب منها في ذلك الحين سوى تسعة كشاكيل.

***

منذ ستين عاماً كان لي صديق اسمه عبد الشافي. من قرية «البدالة»، وكان طالباً معي بالمعهد الديني. كان محبّاً للثقافة، لكنه لم يكن محباً للقراءة، بقدر حبه لأن يكون كاتباً. يشحذ ذهنه ويكتب خواطره، ويقول لي أن ما يكتبه قصة. كان يقضي أسبوعاً كاملاً ليكتب عشرة سطور بها مئة كلمة ويقرؤها لي بتبتُّل وترتيل. ولم أملك سوى أن أقول له: واصل، حتى لا يحزن، بل حتى لا يصاب بالجنون مثل كثيرين من أهل البدالة الذين حدثني عنهم قائلاً: لا أعرف. هناك شيء في الماء أو في الطعام في هذه القرية يجعل أهلها مجانين، فيكويهم أهلهم بالنار على ظهورهم، مع أنهم لا يشفون قط من جنونهم. ويعيشون في غضب شديد بقية أيامهم، لأنهم كُوِيوا على ظهورهم.

صحبني عبد الشافي يوماً إلى أن لقاء برجل من أهل البدالة يعمل مؤذناً في المسجد الجامع بالمنصورة، قائلاً لي: سترى واحداً من أهل «البدالة» مجنوناً مثلي، لكن جنونه من طراز فريد. وفي المسجد، بين صلاتَي العصر والمغرب، التقيت بمؤذن المسجد، واكتشفت من حديثه معي أنه أنس لي، فنهض دون طلب من عبد الشافي، ودخل غرفة الواعظ الخاصة بالمسجد، وعاد منها بتسعة كشكاكيل، وراح يفتحها أمامي. كانت مملوءة بالكلمات والأرقام في سطور متتابعة من أول صفحة إلى آخر صفحة. وقال لي: هذه هي مذكراتي. قل إنها يومياتي، وفيها سيرة حياتي. أتريد أن أقرأها لك أم تحب أن تقرأها بنفسك؟ وكلها مكتوبة باللغة الفصحى، وفيها العامية التي أعرفها.

رحت، من باب المجاملة، أقرأ ما يقع لعيني من صفحات كشاكيله. كانت كلها بين أسعار لمشترياته من السوق، من الدواجن واللحوم والخضروات والبقول، ومن الثياب لزوجته وله ولبناته وبنيه، والقليل منها كان أخباراً عن «البدالة»، ومن جُنّ من أهلها، ومن لم يُجَنّ بعد، وعن خناقاته مع زوجته. وبالنسبة لي لم يكن بها جديد لا أعرفه تقريباً، وعبثاً حاولت أن أجد فيها أي كلام عن كتاب قرأه، أو عن حدث يومي عرفه في المنصورة، أو اطلع عليه في صحيفة أو مجلة. وآثرت لي وله السلامة، فقلت له مراراً: جميل. جميل. واصل. واصل. ورأيت في عينيه بريقاً بين الرضا والشك، فقلت له ما خطر لي: هذه اليوميات التي تكتبها ستصبح يوماً وثيقة اجتماعية، فقال لي إذا نجت من أن تتحول أوراقها في البيت أوراقاً لإشعال وابور الجاز أو مصابيح البيت على يد زوجتي. ولم أقل له شيئاً. وآثرت الخروج بسلام من المسجد.

***

بعد سنين طويلة، زارني عبد الشافي بالقاهرة. كان فيما قاله لي ضاحكاً أنه قد نجا من الكيّ بالنار، وأصبح مدرّساً بالمنصورة. وخطر لي أن أسأله عن مؤذن المسجد ويومياته، فقال لي: تعيش أنت. يرحمه الله. بعد موته بعام واحد ذهبت لزيارة أهله، وسألت زوجته عن كشاكيله العشرين، فقالت لي: حرقت منها جزءاً كتبه عني وعنه، وأشعلت بجزء منها وابور الجاز، ومصابيح البيت. وبعت الباقي للبقال ليصنع منها قراطيس لما يبيعه. وقالت لي: تصور يا حضرة أنه كتب أسرارنا في كشاكيله!!



الخوف طمأنينة مثمرة

أنطونيوس نبيل

«لا أخاف شيئاً ولا آمل شيئاً، أنا حر».. هنا هو شاهد قبر نيكوس كازنتزاكس- الروائي ذي النكهة التوراتية- الذي لم يقترف ما هو أقبح من هذا الشاهد.. (أوسكار أسخف شاهد قبر).. من البديهي أن تكون العبارة «لا أخاف شيئاً لا آمل شيئاً، أنا ميت» أو «أنا آلة».. لم نسمع عن «جثة حرة» أو «لاب توب حر» إلا في أفلام الخيال العلمي.. وعلى حد علمي لم يمتهن صاحب «المسيح يصلب من جديد» كتابة سيناريوهات هذي الأفلام.. ها هو نيكوس ممدّد في القبر تنخر جسده الديدان التي لم يمنعها كونه كاتباً ترشح لجائزة نوبل من أن تتنمر من كونه «وجبة ضئيلة شائخة».. الديدان تخاف خوفها البدائي البسيط لذا هي تأكله، هو لم يعد يخش شيئاً، لذا هو ميت..

سأبدأ في تمجيد الخوف: الهيكل العظمي للحضارة الإنسانية.. تأمّلْ كل منجز حضاري وتَفَحَّصْه جيداً، ستجد الخوف يحملق إليك من غور ما تتأمله.. المسافة التي قطعها الإنسان في تجاوزه لأخيه الحيوان، هي مسافة من الخوف.. يخاف من موته المادي، فيحنّط جسده مومياوات.. يخاف من موته الذهني، فيحنط عقله لغةً وفناً..يخاف من موته الروحي، فيحنط روحه ديناً.. يخاف من المفترسات النهمة المتربصة، فيمنحه الخوف يدين ليبتكرا بيتاً وآلاتٍ للصيد وناراً.. يخاف من العُزلة التي توهنه فيمنحه الخوف حافزاً لتشييد المجتمع.. الحيوان حينما يخاف يكون خوفه سافراً بدائياً، وتكون غايته رفع وطأة الخوف: أن يتخلص من رعشته الشعثاء، ليصل إلى شاطئ الطمأنينة حيواناً آمناً.. على النقيض هو الإنسان: الكائن الذي استطاع أن يخلق مخاوف أشد تعقيداً وأكثر تسامياً.. وغايته ليست في رفع حجر الخوف بل في نحته وإعطائه شكلاً جميلاً.. الإنسان هو الحيوان الذي استطاع أن يروض رعشة الخوف ليحيلها رقصةً: يكشف عبرها عن تشوفه نحو الارتقاء، وتكشف عبره عن جمالها الداكن والفريد.. هذه الرقصة هي «الحضارة»..

على الرغم من توقيري لتحذير مولانا «فتجنشتاين» من رغبتنا في التنقيب عن «الجوهر» في الأشياء، إلا أنني أعترف بذنب العثور عليه متمثلاً في الخوف.. النواة الصلبة للمشاعر الإنسانية: ما يفرق بين المشاعر قاطبةً وبين الخوف هو ما يفرق بين العملات النقدية المتباينة والمعدن الذي تصنع منه.. كل شعور هو خوف من زاوية مختلفة وبدرجة مختلفة.. يمكنك أن تتخيل مثلثاً بلا لون ولكن لا يمكنك أن تتخيل مثلثاً بلا ثلاثة أضلاع.. الحب بلا خوف هو أي شيء سوى «حب» فحتى البسالة في الحب تكون مدعاة للخوف: عنترة بن شداد ينشد قائلاً:

أحبك يا ظلوم فأنت مني
مكان الروح من جسد الجبان
ولو أني أقول مكان روحي
خشيت عليك بادرة الطعان

الحب كلما تقمص وجدان الإنسان زاد نصيبه من الخوف.. الصوفي يشعر بالخوف في إشراق البسط أشد مما في ليل القبض.. الصوفي قلبٌ يتناصفه خوفان: خوفٌ من القرب الذي قد يحجب وجه المحبوب، وخوفٌ من البعد الذي قد يضيع أثره.. طمأنينة الصوفي الحقة هي محيط «دائرة الخوف» التي يظل المحبوب مركزها.. الحب مزيجٌ مدهش من المخاوف التي- على تناقضها- أينما ولَّت وجوهها فثمَّ وجه المحبوب.. هكذا كل المشاعر والانفعالات: تنويعات على لحن أساس هو «الخوف»، قصائد بلغة أبجديتها هي «الخوف»..

عندما سأل أحد التلامذة الفيلسوف- الذي أمقته أشد المقت - أوغسطينوس عما هو الزمن أجابه..«عندما لا تسألني أكون عالماً بالجواب، وحين تبادر بسؤالي لا أجد ما أقوله!».. وعلى الرغم من عبثية الإجابة عن أي سؤال يبدأ بـ «ما هو» إلا أنني أتصدر للإجابة بدلاً من أوغسطينوس: الزمن هو خوف تمَّ تنميطه.. الوعي بالزمن هو محاولة لوضع أو اكتشاف نمط لوعي الإنسان بالخوف.. وبالعودة إلى استعارة رعشة الخوف الحيواني التي تتحول عبر الإنسان إلى رقصة حضارية، لم يكن بمقدور الإنسان أن يستنبط الرقصة من الرعشة دونما إيقاع، دونما زمن..

للتبسيط: بما أن تاريخ الإنسان هو وعيٌ نسيجه الزمن، وبما أن الزمن هو نمط نسيجه الخوف.. إذن تاريخ الإنسان هو رداء نسيجه الخوف حاكته البشرية خشية برد الزوال..!

بدأنا بشاهد قبر نيكوس والآن نصل إلى فان جوخ.. ذهب فان جوخ لمحبوبته فرفض أهلها أن يسمحوا لهذا الفاشل عن جدارة برؤيتها، فما لبث أن وضع يده المقدسة على لهب الشمعة وقال «أودّ أن أراها بمقدار الفترة التي أحتمل فيها لهب الشمعة» تراجع أهلها ذعراً وأحضروها.. بغض النظر عن الفظاظة التي لاقته



بها المحبوبة فيما بعد، فلا مفر من استمراء هذا الإرهاب الرومانسي.. ليس فقط الشعور بالخوف هو وسيلة الإنسان لتأكيد إنسانيته وتشكيل رقصته المتفردة، بل «بث الخوف» أيضاً.. كما كان «بث الخوف» وسيلة فان جوخ نحو تحقيق غايته في رؤية معشوقته الفظة، كان أيضاً وسيلة تعليمية في متناول «ميكيل أنجلو» حين قدّم درساً قاسياً لـ «جيامبولونيا» الذي جاءه حاملاً تمثاله المتقن طالباً النصيحة، فحطّم التمثال.. الإرهاب ينبض في باطن جُل الحوافز الأخلاقية: أن تكون مواطناً هو أن «تخشى شيئاً ما» حيث الدولة «إرهاب مُعترف به»، تعمل الدساتير والتشريعات على زخرفة أنيابه وتخفيف تركيز سُمِّيَّته.. التقدم العلمي هو إضافة مخاوف حديثة أكثر سموقاً إلى ميراث الإنسان القديم، في البدء كان الإنسان يخشى المرض والجوع والموت، حالياً يملك رفاهية أن يُضيف إلى القائمة «أنا أخشى انقطاع النت»..

في قصيدة «إلى الهنود الذين ماتوا في إفريقيا» يقرر إليوت أن «أي بلد يموت فيها المرء بجسارة هي الوطن».. فلننظر صوب «الموت بجسارة» كقنينة نبيذ: عصارته اللاذعة مستخلصةٌ من كَرمة «العيش بخوف»، تختمر على مهلٍ في نفس المرء لتهبه انتشاءً أخيراً مؤتلقاً.. ولنضع مقولة إليوت الملتبسة في صيغتها المُثلى.. «أي بلد يعيش فيها المرء خائفاً -عليها ومنها في آن- هي وطنه».. فعندما نتجرع المرء ما يكفي من رشفات نبيذ الخوف على أرضٍ ما، يمكنه في النهاية أن يحظى بسكْرة «الموت بجسارة» في سبيلها.. فلتحدقوا والهين في نياشين البطولة كيفما شئتم، لكن لا تتجاهلوا أنامل الخوف التي صنعتها وأسبغت عليها رونقها القاتم.. فلتكشطوا طبقات الغبار المتراكمة على النُصب التكارية، لكن رفقاً ببصمات الخوف التي تكسوها، تحسَّسوها في صمتٍ وإجلال كما يتحسَّس الطفل ندوبه بفخرٍ ملغز.. فلترددوا القصائد الملحمية في مديح «الموت بجسارة»، لكن انبحوا ركاكتها الصاخبة بصوتٍ يرتجف..

للإيجاز: العيون التي لا تخاف ولا تخيف، هي محض ثقوب لا ترى..!

لئن كان الخوف مما ينسحب عليه قول شيخنا أحمد بن عطاء الله السكندري «ما لا يدخل تحت دوائر العبارة ولا تلحقه إشارة»، فمن المحال أن تمجد الخوف في حديث مقتضب.. هنا التمجيد المترع بالإطناب لم يكن دعوةً للإقبال على الخوف، فلا مفر منه إلا إليه.. كلما أبغضته، استحالت مداعباته أظفاراً تحرث سويداء روحك: حينها سيكون خوفك الكابوسي هو «خوفك من أن تخاف».. وهذا أقسى ضروب الخوف وأشرسها..

الطمأنينة: خوفٌ عقيم، أشجارٌ لا تملك غير الظل.. فإن كنت تنتظر الثمر فلا تغرس في بستان روحك سوى بذور الخوف المنتقاة بعناية.. فقط تَعَهَّدْها بالرعاية وراقبْها مذعوراً بين الحين والآخر.

رسم الفنان: PET PERRY



دان براون

روائي في متاهة «جحيم» دانتي

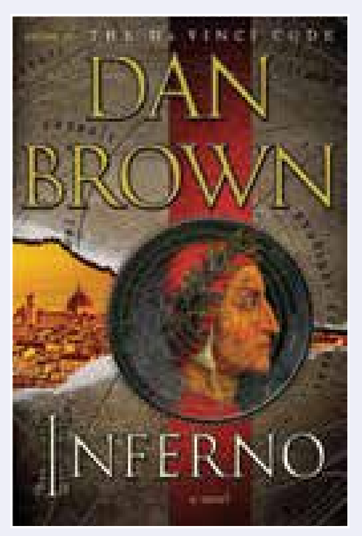
مونا ليزا فريحة

قبل عقد تقريباً، صَـرَّحَ الكاتب الأميركي الشـهير دان براون أنه خطرت له فكـرة كتابة رواية تسـتوحي عالـم «الجحيم». وهو الفصل الأول من الملحمة الشـعرية «الكوميديـا الإلهية» التي وضعها الشاعر الإيطالي الكبير دانتي في القرن الرابع عشر. وكان وجد في تصوّر دانتي للدوائر التسـع لــ «الجحيـم»، «حافزاً وملهماً على حد سـواء». ومع ذلك، لم يكن بـراون يريد أن يُتبِع «شـيفرة دافنشـي»، روايته التـي حظيت برواج جماهيـري عالمي كبير عـام 2004، بـ «قصة إيطاليـة أخرى مثيرة تكون قريبة منها». وقال: «أردت وضـع روبرت لانغدون (بطله الدوري) على الأرض الأميركية».

في رواية «الرمز المفقود» (2009) استدعى براون بطله لانغدون، الأستاذ «المتخيل» في جامعة هارفرد ليبحث ويتحرّى عن خاطف ترك قرائن مع رموز ماسونية. وفي الرواية الجديدة «الجحيم» (إنفرنو)، ينتهي الأمر بالبطل لانغدون في فلورنسا بإيطاليا حيث يلتقي معتوهاً آخر ترك قرائن ترتكز إلى قصيدة دانتي. والخصم الجديد للانغدون هو عبقري في الهندسة الوراثية مهووس بقضايا عدة منها الاكتظاظ السكاني الذي باتت تضيق به الأرض والذي لا بد من إيجاد حل له ولو مأسوي، ومهووس أيضاً بدانتي الذي يعتبر أن روايته الجحيم «ليست خيالاً... إنها نبوءة».

وصَرّحَ براون أنه قرأ «الجحيم» لدانتي المرة الأولى قبل ثلاثين سنة، إذ كان يستعد لدراسة اللغة الإيطالية. ويتنكر أنها كانت «نسخة إيطالية مخفّفة... إلا أنها الأمر الأحلك والأكثر رعباً الذي قرأته في حياتي. لم أستطع أن أصدق أنها كتبت قبل 700 سنة». كان يعلم أوصاف الجحيم من الكتاب المقدس والأساطير اليونانية «لكنّ لا شيء كان حياً كما جحيم دانتي». وخلال الأبحاث التي قام بها لاحقاً لكتابة «ملائكة وشياطين» (2001)، وهي روايته الأولى التي يبرز فيها لانغدون، وفي«شيفرة دافنشي»، روايته التي كانت الأكثر مبيعاً، اكتشف براون أن دانتي ألهم عالم لوحة «يوم القيامة» الشهيرة للفنان الإيطالي النهضوي مايكيل أنجيلو في كنيسة سيكستين التابعة للفاتيكان. ويقول براون في هذا الصدد: «لم تأت الصور من الكتاب المقدس... أتت من الأدب الشعبي لتلك الأيام».

أثار براون هنا التساؤل في «الجحيم» المليئة- كما كل رواياته- بالهوامش التاريخية. ف «الجحيم» جزء من «الكوميديا الإلهية» لدانتي وهي، بالمعايير العصرية، «لا تمتّ بصلة إلى الكوميديا». لكن الأدب الإيطالي في القرن الرابع عشر، كان كما يؤكد «منقسماً فئتين: تراجيديا تمثل الأدب الرفيع وتكتب بلغة إيطالية رسمية، وكوميديا تمثل الأدب العادي، وتكتب بالعامية وموجّهة إلى عامة الشعب». وبعد سبعة قرون، وفيما الأدب الخيالي منقسم بين أدبي وتجاري، يقول براون بأنه «فخور لكونه يقف على الجانب التجاري من هنا الانقسام. ويقول إنه يكتب روايات مليئة بالوقائع وترمي إلى أن تكون «مسلّية وممتعة، وإنما أيضاً تثير الفضول الثقافي في شأن مواضيع اعتبرها مهمة».



الرواية الجديدة " الجحيم "

تثير رواية «الجحيم» أسئلة في شأن النمو السكاني ومعارضة الكنيسة الكاثوليكية لتحديد النسل. وفي أحد الفصول الروائية، يقول مسؤول في منظمة الصحة العالمية أن الفاتيكان «تُكَبِّد كميات كبيرة جداً من الطاقة والمال لتلقين دول العالم الثالث معتقدات عن شرور وسائل منع الحمل. ويتساءل لانغدون: «مَنْ أفضل من ذكور عازبين في الثمانين من عمرهم ليقولوا للعالم كيف تجب ممارسة الجنس؟»».

من المعروف في الأوساط النقدية أن حبكات براون تحظى بإشادة أكثر من كتاباته. فهو يعتمد الحروف المائلة (عنمما ينقل ما تفكّر به الشخصيات، وكنلك الحنف والمقاطع التفسيرية التي تبدو أقرب إلى نصوص مدرسية أو أفلام مصورة عن رحلات. ويقول براون: «أقوم بشيء مُتَعمَّد ومُحَدَّد جداً... أدمج الحقيقية والخيال في أسلوب عصري لسرد قصة. بعض الأشخاص يفهمون نلك. وهؤلاء هم المعجبون بي. وبعضهم لا يفهمون ذلك. وهؤلاء هم الذي ينتقدونني».

يعيش براون مع زوجته بلايث، وهي مساعدته بأبحاثه، في منزل خشبي مرمّم في راي بولاية نيوهامشير الأميركية. ويقول: «إنه نوع من المنازل التي يحبها بطلي لانغدون... إنه مليء بالأنفاق السرية وخزائن الكتب الدائرية والرموز»، واصفاً إياه بأنه «قطعة فنية يمكن العيش فيها». والآن بعد صدور «الجحيم» يقول إن في ملفاته أكثر من 12 فكرة لروايات جديدة بطلها لانغدون. وهو يعمل على رواية جديدة يرفض الإفصاح عنها.

كان، إذاً، على رواية دان براون «الجحيم» أن تتصدر لائحة الكتب الأكثر مبيعاً في بريطانيا فور صدورها، وبيعت في الأسبوع الأول نحو 230 ألف نسخة. لكن الصحافة البريطانية لم تبدُ متحمّسة للرواية. كتبت جريدة «ذا تلغراف» إن «جحيم» هي الكتاب الأسوأ لبراون، وإن طموحه يفوق قدراته. ورأت «ذي أوبزرفر» أن الكاتب ليس سيّئاً فحسب بل مجنوناً أيضاً. وشكا براون لإذاعة «بي. بي. سي» من أن أسوأ المقالات عنه تكتب في بريطانيا. إلا أن براون لم يعد يبالي بآراء النقاد أياً كانوا، فهو باع حتى اليوم 86 مليون نسخة من روايته «شيفرة دافنشي» الصادرة عام 2003 ونحو 200 مليون نسخة من مجموع رواياته.

استطاع دان براون فعلاً منذ روايته «شيفرة دافنشي» وهي الرابعة له، أن يستقطب جمهوراً عالمياً كبيراً جعله خلال سنوات قليلة في طليعة الكتاب العالميين الأكثر مبيعاً والذين تلاحقهم دور النشر في العالم، وهنا ما أعاد الاعتبار إلى رواياته السابقة.

بدايته كانت مع «القلعة المرمزة»، 1998 وأعقبتها «ملائكة وشياطين» 2000 و«نقطة الخيبة» 2001. وروايته ما قبل الأخيرة «الرمز الضائع» صدرت عام 2009، أما «شيفرة دافنشي» و«ملائكة وشياطين» فاقتبِسَتا للسينما وحققتا نجاحاً. ولم تمضِ فترة حتى أصبح دان براون أشهر روائي في العالم لما تضمنت أعماله من سرد قائم على الاستعادة النكية والمشوقة للفن والتاريخ والأديان والحروب. والسرد يخضع عنده لشيفرات ورموز وأرقام مُشفَّرة. وشخصياته تتراوح ما بين المتخيل والواقعي في مغامرات صاخبة ومشرعة على المجهول.

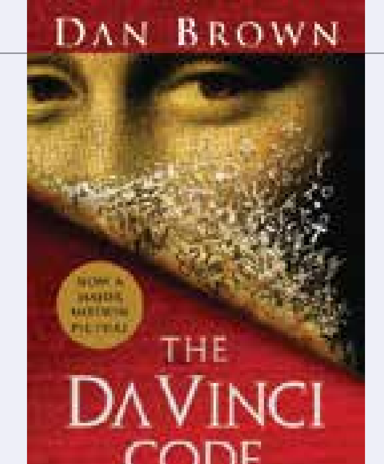
يستفيق البروفسور روبرت لانغدون كما يفيد مطلع رواية «جحيم» في مستشفى فلورنسي فيدرك أن في رأسه جرحاً وأن

فجوة في ذاكرته. وآخر ما يتنكره أنه كان في الجامعة، فكيف انتهى في المستشفى؟ أما الطبيبة سيينا بروكس فتوضح أنه أصيب بارتجاج في الدماغ بعدما مسّته رصاصة. وفجأة تطلّ امرأة من «البانك» مدبّبة الشعر، وتطلق الرصاص فتحمله الطبيبة إلى شقتها. الشابة الجميلة تعاني مرضاً عصبياً يتسبّب بالذكاء الشديد والصلع، وهنا ما يضطر أستاذ الرموز في هارفرد إلى استعارة شعرها الأشقر المستعار. ويكتشف جهازاً صغيراً نسج داخل سترته تظهر فيه صورة متغيّرة لبوتيتشيللي من «الكوميديا الإلهية». ثم لا يلبث أن يغير جنود يرتدون بزّات سوداء على المبنى الذي تعيش فيه سيينا، وينجو هو معها بصعوبة. ينهب إلى المتحف ويدرك أنه كان هناك الليلة الماضية ليتفحّص قناع موت دانتي. يتمكن الجنود من القبض عليه ويسوقونه إلى إليزابث سينسكي، الأمين العام لـ «منظمة الصحة العالمية»، فتخبره أن صاحب القناع، برتراند زوبريست، انتحر قبل أيام. وكان عالماً عبقرياً مجنوناً شاء إنقاذ البشرية من تضخّم عددها بقتل الملايين بفيروس ابتكره، وتوضح له أن الجنود فرقة من المنظمة كلّفتها اعتقاله لا قتله، لأنها ظنّت أنه انضم إلى معسكر زوبريست. أما لانغدن فتقوده الرموز إلى المعالم السياحية في فلورنسا والبندقية وإسطنبول، لكن سيينا كانت سبقته إلى تركيا، مركز اللغز، وقررت أن تلازم لانغدون لكي تعرف سر الجهاز، واقتنع هو بأنها كانت الخائنة التي أيّدت زوبريست سرّاً. تتحلّل الحقيبة التي تحمل الفيروس فيتسلّل إلى الماء، ويتّضح أنه يغيّر الحمض النووي بحيث يتسبّب بعقم ثلث السكان والأجنّة. ثم يكتشف أن سيينا أرادت الحصول على الفيروس لمنع استخدامه، وأنها عملت بمفردها لشكّها في منظمة الصحة والمسؤولة فيها وهي جميلة وماكرة.

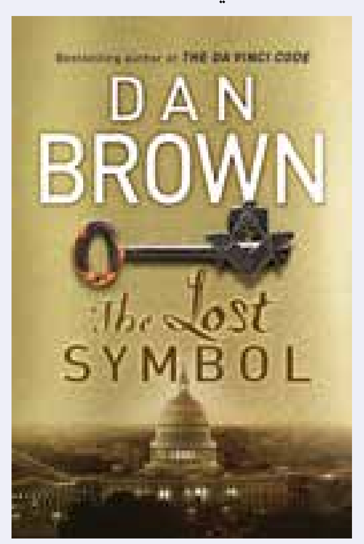
دان براون: آراء في الرواية والكتابة والحياة

- ليس لديّ أجوبة ولكن لديّ الأسئلة كلها.

- أظن أنني شخص فضولي ثقافياً. أشعر بالشغف تجاه موضوعات المجتمع المرتبطة بالأخلاق، بالروح المعنوية. وأكتب قصصاً مشوقة تسمح لي بطرح الأسئلة الجادة، ووصف أماكن رائعة، مثل مدينة فلورنسا في روايتي «الجحيم»، وكذلك بتسلية قرائي.



شيفرة دافنشي



الرمز المفقود

- في الواقع هناك الكثير من المرجعيات الفنية في كتبي، وبخاصة لوحة «لا جوكوندا» في «شيفرة دافنشي»، هكذا، رغبت في الاعتماد على شيء جديد. بدا لي دانتي جديداً تماماً، لكنه مألوف في الوقت عينه. فـ «الكوميديا الإلهية» مثلها مثل «لا جوكوندا» تتجاوز العصر الذي كتبت فيه.

- لا يزال البشر يشعرون بالخوف من نهاية العالم، لكننا نجد اليوم مشكلة خاصة بتكاثر السكان. خلال الخمسة والثمانين عاماً الماضية ازداد عدد السكان ثلاثة أضعاف. وكل يوم يولد 200 ألف شخص.

- قرأت «الكوميديا الإلهية» للمرة الأولى في السابعة عشرة من عمري، وكنت أتعلّم الإيطالية، وقد قرأتها في نسخة مُعَدّة للأطفال. لكني عدت وقرأت «الجحيم» بالإنجليزية. لقد صدمتني قوة النص. فيما بعد، وخلال قيامي بأبحاثي من أجل كتابة «شيفرة دافنشي»، منذ عشر سنوات، شعرت بالرغبة في الكتابة عن هذا الموضوع. أردت أن أظهر كم أن الرؤية المسيحية والمعاصرة التي نملكها عن الجحيم تأتي من عند دانتي.

- ما قمت به عبر كتابة «شيفرة دافنشي» هو طرح سؤال واحد محدد: ما سيكون عليه الأمر لو أن المسيح لم يكن ابن الله؟ بالنسبة إليّ، لو كان المسيح أكثر أنسنة وأقل ألوهية، لما أضعف ذلك من رسالته ولَبَقِيَ رائعاً.

- أبحث عن الإيمان بالله. أقرأ عن الله كثيراً، كما عن الأديان. أطرح العديد من الأسئلة مثل جميع البشر.

- نشأت في وسط كانت تتجاور فيه العلوم والفنون بتناغم. اليوم، أتحقق كم أن العلم والدين قريبان واحدهما من الآخر. من هنا، وعلى سبيل المثل، ووفق علم فيزياء الذرّة، نجد أن كل شيء مرتبط بعضاً ببعض، وهذه أيضاً فكرة دينية. وأود أن أذكر، بأن كل العلماء الكبار يقولون، مثل أينشتاين، أنّ الله يجب أن يكون موجوداً. أما علماء اللاهوت الكبار، فيجدون أنّ من الممكن للعلم أن يظهر حقيقة ما.

- سحرتني دائماً سلطة الظل، واقع وجود سلطة خفية في الكواليس. ما من شيء يُصنَع مصادفة. يعتقد بعضهم بأن كل شيء يتم عبر حكومة في الظل، وبعض آخر، يعتقد بأنه الله. أما نحن، الكائنات البشرية العادية فبصمتنا ضئيلة الأثر على الواقع اليومي. إننا نعيش تحت المراقبة.

- هدفي الأول يكمن في تسلية القراء. لكنني أعتقد أن قرائي يرغبون في التسلية بتشويق، حتى وهم يفكرون.

- أكتب من أجل جمهوري لا من أجل الجوائز الأدبية.

- ما زلت أكتب بالطريقة ذاتها، أستيقظ الرابعة فجراً، وأقوم بتماريني السويدية من أجل تنفُّس الأوكسجين. شخصياتي تسخر من عدد الكتب التي بعتها، عليّ أن أعمل جاهداً كي أتمكن من إعالتها.



أمجد ناصر

لا حياة لمن تنادي!

كم مرة سمعنا هذه الصرخة: القدس في خطر!
آلاف المرات؟
ربما أكثر!
أنا من الذين يتذكرون حريق المسجد الأقصى بعد عامين من هزيمة حزيران/يونيو. أتذكّر النيران التي كانت تتطاول من ذلك البناء العتيق في الصور التي بثها التليفزيون، أتذكّر جلبة المقدسيين وهم يحاولون إطفاء النيران المستعرة. أتذكّر أبي، العسكري الذي هزمته قبل عام دروع «شذّاذ الآفاق»، وهو يرى المنظر المهول، ويتذكر آخر جمعة يتيمة صلّاها فيه، وكنت بصحبته طفلاً تختزن ذاكرته صوراً لن ينساها مما تبقى من فلسطين. أتذكّر جيراننا يقولون بما يشبه القنوط: لا حول ولا قوة إلا بالله!

خمسة عقود، إذن، ونحن نسمع تلك الصرخة التي يطلقها المقدسيون الذين يتعرّضون، مع مدينتهم، إلى تطهير عرقي ومسح هوية متواصلين منذ وطئت قدما موشيه ديان وزير الحرب الإسرائيلي أرض القدس الشرقية. أتذكر، الآن، صورته، عصبة القرصان حول عينه، ثياب الميدان المتقشفة التي يرتديها. بسطاره العسكري. ابتسامة المنتصر، المنتظر هذه اللحظة، تشعّ من وجهه اللئيم. منذ تلك اللحظة والقدس في خطر. ليس الأقصى وحده بل المدينة كلها بأناسها، ببيوتها، بأوابدها، بمقدساتها المسيحية والإسلامية، بأسواقها العتيقة.

يركزّ الإعلام العربي والإسلامي (بين نوبة صحو وأخرى) على المسجد الأقصى في حديثه عن القدس. لكن الأقصى يقع في مدينة. الأقصى جزء من سياق كامل. لا يوجد إلا بوجوده. ولا حياة له إلا فيه. ما يتعرض للمحو والقضم المتسارعين هذه الأيام، ليست المواقع الإسلامية المقدسة بل المدينة بأسرها. هناك عمل منهجي متواصل لم تفتر له همّة تقوم به إسرائيل، منذ اليوم الأول لاستيلائها على القدس، يرمي إلى تغيير هويتها العربية الفلسطينية وصنع هوية جديدة لها. إسرائيل لا تفكر بالمسجد الأقصى فقط عندما تفكر بالقدس. بل تفكر بالمدينة بأسرها. صحيح أنها تبحث عن أثر لمرور دولة مزعومة قامت هناك قبل أكثر من ألفي عام، لكن الأصح أنها تصنع واقعاً جديداً يصبح معه الكلام عن قدس ومقدسيين، عن حق فلسطيني راهن، عن حضور ديموغرافي، عن حياة يومية حافلة للبشر على أي طاولة مفاوضات قادمة مثل كلام العرب عن غرناطة اليوم. يمكن لإسرائيل أن تبقي المسجد الأقصى كـ «أثر» إسلامي. كـ «دار عبادة»، مثله مثل جوامع حيفا ويافا، وقد تسمح للفلسطينيين والعرب بترميمه وزيارته، ولكن في محيط بشري يهودي كامل أو شبه كامل. وهذا وقت ليس بعيداً انطلاقاً مما تعرفه المدينة من اقتلاع متواصل لحماتها اليوميين: سكانها.

***

لقد توالت الضحيات من فلسطين على مدار نحو خمسة عقود على ما تعرفه المدينة من سلخ جلد، ولكن، لا حياة لمن تنادي.. فقبل فترة سمعنا صرخة «أم الفحم» حيث استولى الإسرائيليون على وثائق مدينة القدس من أحد المراكز التابعة للحركة الإسلامية في فلسطين. وهي وثائق، بحسب قول الشيخ رائد صلاح الذي اهتم بقضية القدس على مدار السنين الماضية، لا تُقدَّر بثمن. وثائق تتعلق بالمدينة كلها: أوقافها، مواقعها الإسلامية والمسيحية، خرائط لأحيائها، شرائط فيديو مصورة، مخططات إعادة الإعمار إلخ.. قبل ذلك كان الإسرائيليون قد استولوا على وثائق «بيت الشرق» الذي أشرف عليه الراحل فيصل الحسيني، ووثائق المحكمة الشرعية في القدس. هذا يعني باختصار: قيام إسرائيل بالاستيلاء التدريجي المثابر على كل ما من شأنه أن يروي بالوثيقة والمعلومة فلسطينية المدينة وعروبتها، بعدما جعلت حياة المقدسيين جحيماً في بيوتهم وأحيائهم وأسواقهم فدفعت بكثير منهم خارجها واستبدلتهم بمستوطنين يهود.

وعلى هذا الصعيد هناك أرقام ووقائع مفزعة قرأتها في حوار مع الباحث الفلسطيني خليل تفكجي مدير دائر الخرائط في «بيت الشرق» المقدسي يمكن تلخيص عناوينها المثيرة للقشعريرة بالتالي:

- قبل عام 67 لم يكن هناك إسرائيلي واحد في القدس الشرقية، الآن هناك 200 ألف مستوطن مقابل نحو 350 ألف فلسطيني.
- كانت الوحدات السكنية للمقدسيين 12 ألف وحدة وصفر لليهود، اليوم هناك 42 ألفاً للفلسطينيين و58 ألفاً لليهود.
- قبل عام 67 كان الفلسطينيون يملكون مئة بالمئة من عقارات وأراضي القدس الشرقية، اليوم يملكون 13 بالمئة فقط!!!

في معرض باريس للكتاب الأخير - الحدث الثقافي الأهم في حياة عاصمة النور، كان الاحتفال بمرور «عشرين عاماً مع أميلي نوثومب» تلك الكاتبة النحيلة، الغامضة، ذات النجومية الطاغية في أوروبا، والتي اقتحمت الحياة الثقافية عام 1992 بروايتها «نظافة القاتل» Hygiène de l'assassin لتفوز بعدة جوائز، وتعتلي قائمة الأكثر مبيعاً، ومن يومها وهي لا تكفّ عن حصد النجاح والجوائز والقرّاء.

أميلي نوثومب في أول حوار للصحافة العربية:

الأوروبيون لديهم أفكار ساذجة عن العالم العربي

حوار طلال فيصل

عشرون عاماً من النجاح مع مجتمع سريع الملل مثل مجتمع القراء الفرنسيين أمر يستحق التوقف، والإعجاب. في الأعوام الأخيرة الأخيرة بدا أن بريق أميلي على وشك أن يخفت. النقاد والصحافيون - كعادتهم - بدوا متربصين بالاستقبال الفاتر لروايات أميلي الأخيرة، لكنها استطاعت العام الماضي أن تفعلها ثانية بروايتها «ذو اللحية الزرقاء» أن تستعيد القراء والانتباه بكامل ألقه مرة ثانية. كانت الطوابير الطويلة أمامها في معرض الكتاب شاهداً على أنها نموذج مدهش للكاتب الجماهيري، وهو أمر يختلف عن الكاتب التجاري أو الأكثر مبيعاً - إنه ذلك الكاتب القادر على تغيير جلده باستمرار، والبقاء على القمة، أيضاً باستمرار.

في مكتبها الضيق في دار نشر البين ميشيل الشهير بباريس، كان لنا معها هذا الحوار القصير:

■ في البداية أسأل، ما صحة تلك الشائعات التي تتناثر في الصحافة الأدبية الفرنسية، أنك الكاتبة الأكثر تربُحاً من الكتابة في التاريخ، وأن ثروتك تقدر بـ 58 مليون يورو؟

- هل تتصور أنه، لو كانت ثروتي 58 مليون يورو، كنت سأجلس معك الآن؟ (تضحك) حسناً، الرقم مبالغ فيه بالطبع، فضلاً عن أنه في حياة الكتّاب - عند مرحلة معينة - لا يصبح للثروة ولا لأرقامها أي معنى. دعني أحكي لك هذه القصة الشهيرة، أنت تعرف بالطبع الكاتبة الأميركية جويس كارول أوتس، اكتشفت ذات صباح أنها هي وزوجها مليونيران، فأخذا يفكران، ماذا يفعل المليونيرات بثروتهم، وذهبا لشراء يخت باذخ على أحد الشواطئ. بعد يومين شعراً بالملل وحزما أمتعتهما، وعادا لشقتهما الضيقة ليواصلا الكتابة. ماذا يمكن للثروة أن تفيد الكاتب يا عزيزي؟

■ عادة ما يصير قول ذلك ممكناً حين يتربع الإنسان على القمة؟

- بالطبع، لكن لاحظ أن روايتي المنشورة الأولى «نظافة القاتل» هي الرواية الخامسة عشرة التي أكتبها، كتبت 14 رواية قبل أن أتمكن من النشر، وكان بإمكاني المواصلة هكذا. أظن أنه لو لم تكن الكتابة في حد ذاتها هي الدافع فلا مبرر للاستمرار.



■ هنا يجعلني أسالك عن الإنتاج، أنت غزيرة الإنتاج جداً، رواية كل عام تقريباً؟

- هنا هو المنشور، أحياناً أكتب في العام الواحد روايتين أو ثلاث!

■ كيف يمكن ذلك، الاستمرار في الكتابة بهذه الطريقة؟

- هنا كان أحد الاتفاقات المبكرة بيني وبين نفسي، أن الكتابة مثل باب مفتوح، لو تركته ولو يوماً واحداً، ربما يغلقه الهواء، ولا تعرف متى يمكن له أن يُفتح ثانية. منذ قررت دخول هذا العالم لم يمر يوم لم أكتب فيه أقل من ثلاث ساعات يومياً، الكتابة مثل جرح ينزف، لا بد أن تجففه باستمرار حتى يستمر النزف. لو تركته قليلاً سيجف، ستشفى، سيتوقف النزيف وتتوقف الكتابة!

■ لكن الصحافة والنقّاد ينتقدون دائماً هذه الغزارة، يعتبرونها دليلاً على عدم الجودة؟

- هذه هي وظيفتهم يا عزيزي، الانتقاد، السخرية، افتراض الأفكار المسبقة ثم الاعتراف بخيبتها لاحقاً. عموماً، لا أحب أن أتدخل في عمل الآخرين (تضحك). المسألة ببساطة هي مسألة الزمن، القدرة على الاستمرار في الكتابة، ثم قدرة النص على الاستمرار في الوجود، ببساطة. لا يمكن لأي شخص إصدار أي أحكام إذن. لندع المسألة للزمن!

■ صدرت مؤخراً - وأخيراً - ترجمة روايتك «ذهول ورعدة» إلى اللغة العربية، بالإضافة لترجمة عدة روايات من رواياتك قبل ذلك إلى العربية، ولكني أظن أن هذا أول حوار لك مع الصحافة العربية على ما أظنّ؟

- الصحافة العربية؟ أنت أول شخص عربي أقابله في حياتي. دعني أقل لك شيئاً، في البداية كنت أتصورأنّك ستكون مجرد بروفايل جانبي مثل اللوحات الفرعونية، ولكني اكتشفت أنك إنسان كامل، مُجسّم (تضحك). للأسف نحن لا نزال - مهما تظاهرنا بالعكس - داخل عزلتنا الأوروبية المتعالية والسانجة. أبسط هذه الأفكار المُسبقة أننا ننفرد بفكرة القراءة من أجل المتعة،وأن القراءة في البلاد الفقيرة هي للتعلم أو لأغراض دينية. لكن هاهي حركة ترجمة نشيطة



الكتابة مثل جرح ينزف لابد أن تجففه باستمرار

تهتم بنقل رواية مثل «ذهول ورعدة» إلى العربية. هنا أمر يستحق الاحترام.

■ هل ثمة عمل معين من أعمالك، الغزيرة، تقترحينه للترجمة إلى العربية، تحديداً؟

- ربما يكون رواية «شكل من الحياة» Une forme de vie. فهي رواية عن ضابط أميركي يصاب بالاكتئاب والسمنة المفرطة عقب اشتراكه في حرب العراق. كنت مشغولة في هذه الرواية بما يمكن أن يكون من أثر لما يحدث في العالم على المواطن الأميركي أو الأوروبي الذي يظن أنه منعزل عمّا يجري. كذلك كنت مشغولة بالعلاقة بين المؤلف والقارئ، المبالغة في التوقعات التي تنتهي لإحباطه - القارئ - غالباً، للأسف.

■ في هذه الرواية تنكرين شهرزاد، وتعتمدين على فكرة الحكايات المتتالية. لماذا؟

- كتاب ألف ليلة كتاب مدهش. أظن أن كل طفل أوروبي قرأه في مرحلة ما. العالم المدهش والخيال غير المحدود والحكايات التي لا تنتهي أبداً، أعتقد أنه الطموح الأبعد لكل روائي. مالفن مابل - بطل الرواية - شخص مغرم بالروايات وبالحكايات. كان وجود شهرزاد في خياله منطقياً تماماً!

■ ولكنّك في روايتك الأخيرة تلجئين لتيمة أخرى من ألف ليلة، تيمة القتل، مُستوحيةً حكاية «ذو اللحية الزرقاء» الشهيرة في القرن الخامس عشر، عن ملك مغرم بقتل زوجاته؟

- نعم، وهنا يكشف لك أن السرقة الأدبية قديمة قدم تاريخ الأدب نفسه (تضحك). هذه الحكاية المستوحاة طبعاً من ألف ليلة تعبر عن الهاجس الذي شغلني كثيراً، العلاقة بين الحب والقتل، هنا التوازي بين الرغبتين، شهوة الحب وشهوة الانتقام، الرغبة في تدمير النفس وفي تدمير الطرف الآخر، تلك القوة الطاغية، المدمرة المهلكة. هكذا يمكن فهم أسطورة الملك مع حبيبته شهرزاد.

■ لماذا يبدو الخيال أكثر جاذبية من الواقع طوال الوقت؟

- لأنه - عكس المتوقع - يتيح لك قول الحقيقة. الخيال يتضمن فهم الذات، وطريقة للاختباء تُمكّنك من قول الأشياء بصدق، رأيك بصدق. حين تقرر كتابة سيرتك الذاتية ستجد الشعور بالخوف طوال الكتابة من كتابة أشياء لا تريد كتابتها أو العكس. لكن حين تمنح الشخصيات أسماء أخرى، وعالماً آخر، هذه هي الحرية المطلقة.

■ ما أجمل شيء في حياة الروائي، أميلي؟

- أن يبدأ رواية جديدة، عالماً جديداً، شخصيات جديدة. أجمل شيء في حياة الروائي أن يكون قادراً على أن يبدأ في رواية جديدة.

■ وأسوأ شيء إذن؟

- بالضبط، عكس الإجابة السابقة (تضحك).



عبدالوهاب الأنصاري

نقطة الجيم

استمعت مؤخراً إلى فاروق شوشة على البي بي سي (ولا أدري إن كانت مقابلة معادة أم جديدة) يسأله المنيع عن اللغة العربية. وفاروق شوشة الذي يصفه محمد الرميحي بـ «أحد أهم رجال الإعلام والثقافة في مصر» و«المحبّ للعربية والمحبّ أيضاً للحرية» هو صاحب برنامج «لغتنا الجميلة» الذي بدأ بثه من إذاعة القاهرة عام 1967، وهو عضو مجمع اللغة العربية وأستاذ للأدب العربي، إلخ. سأله المنيع من ضمن ما سأله عن نطق حرف الجيم. بَيَّنَ الأستاذ فاروق أن الجيم القاهرية تسرَّبت إلى مصر لأن فتح مصر جاء باستعانة عمرو بن العاص بقبائل يمنية قحطانية تلفظ الجيم جيماً قاهرية. وأن لفظ الجيم معطّشة إنما هو لهجة قريش (وبالتالي القرآن) فحسب. ذلك بالإضافة إلى تهجير عمر بن الخطاب ثلث قبيلة قضاعة إلى مصر فتفرقوا فيها. لا أدري لماذا تقبل الأقباط اللغة العربية إبان الفتوحات العربية بينما لم يتقبلها الفرس مثلاً، وإن كنت على يقين أن هناك من الدارسين والباحثين من نظَر في هذا الشأن وتمّ الفراغ منه. ومما يذكره المقريزي أن المأمون كان يسير بين قرى مصر وبين يديه المترجمون (بين القبطية والعربية).

والذي يعنيني في هذا الأمر هو أمر الجيم العجيب هنا. ففي كل بقعة له شأن: فباللاتينية (أو على الأقل بالإنجليزية والفرنسية) إذا ما تبع حرف (g) حرف (e)يلفظ «جيماً معطشة» (إن صح القول في هذه الحالة) وإلا فاللفظ قاهري (مثل حالتي g في كلمة garage). وفي الخليج يتحول الجيم أكثر ما يتحول إلى الياء، إنما دونما قاعدة ثابتة لما قد يحدد شروط ذلك. فظني أن أهل الإمارات على وجه العموم أكثر تحويلاً للجيم إلى الياء من أهل قطر مثلاً. فالرِّيْل هي الرِّجْل. وإن كان ثمة قاعدة فإن الجيم المنقلبة من القاف لا تتحول إلى الياء أبداً، لا في الإمارات ولا في قطر. ذلك مثل «جاسم» الذي أصله «قاسم»، فإنك لن تسمع «ياسم». ومثل ذلك «الجليب» والذي أصله القليب (البئر)، فإنك لن تسمع «يليب» (وإن كنت في هذا الزمن قلما تسمع «جليب» بدءاً، نظراً لاختفاء الآبار من البيوت، الأمر الذي كان شائعاً قبل عقود معدودة). ومثل ذلك «عبدالجادر»، والأمثلة في ذلك كثيرة. وفي لغات أوربية كثيرة أيضاً يتحول نطق حرف (J) إلى الياء. مثل يوهان التي تكتب Johann، والذي يلفظ «جيماً» بالإنجليزية (John)، رجوعاً إلى الياء في العربية: «يحيى». وفي المغرب لا يتحول الجيم إلى جيم قاهرية إلا في كلمة «اجلس» حسب ما أسمع، ولا علم لي بالسبب ولست خبيراً في اللهجة المغربية. والأمر الواضح هو أن تقارب مخارج الحروف بين الياء والجيم سبب في الانتقال بينهما، ومن ذلك أيضاً نطق حرف الجيم على الطريقة الشامية (والذي يمكن أن يسمى جيماً مخففة).

ويذكر المقريزي أيضاً أن عمرو بن العاص بنى حمّاماً استصغره الناس (بالمقارنة بحمّامات الروم) فسمّوه حمام الفأر! أما فيما يتعلق بالأستاذ فاروق فقد ضم حلقات البرنامج في كتاب بنفس الاسم، «لغتنا الجميلة». وقد يعرفه الكثيرون عبر كتاب «أحلى عشرين قصيدة حب».

يحضرني الآن بيتان لمظفر النواب في «عروس السفائن»:

ويرتفع البحر جيماً عجيبة
إما تصاعد منه الضجيج
وما نقطة الجيم إلا البقية من جنةٍ
أنهك الحبرَ فيها الأريجُ!



العمل الفني: Paul Gauguin

قصص قصيرة جداً

حياة تستحقّ أنْ تُعاش

عن الإسبانية- سارة ح. عبدالحليم

الرسالة

لـويس ماتِيو دِييث (إسبانيا)

كل صباح، أصلُ إلى المكتب، أجلس، أضيء المصباح، وأفتح الحقيبةَ الجلدية، وقبل أن أبدأ مهامي اليومية، أكتبُ سطراً في الرسالة الطويلة التي، منذ أربعة عشر عاماً، أشرحُ فيها بالتفصيل أسبابَ انتحاري.

تاريخ الفن

إدواردو غاليانو (الأوروغواي)

ذات يومٍ جيِّد، أوكلت البلديةُ لأحدهم بناء تمثال لحصان كبير في ميدان المدينة. جلبت شاحنةٌ إلى الورشة حجرَ الصوان الضخم. بدأ النحاتُ بالعمل عليه، حيث اعتلى سلّماً، واستخدم المطرقةَ والإزميل. كان الأطفال يراقبونه

أثناء عمله. ثمّ ذهب الأطفال لقضاء عطلتهم، متجهين إلى الجبل أو البحر. حين عادوا، أراهم النحاتُ الحصانَ وقد اكتمل. سأله أحد الأطفال بعينين مفتوحتين على اتساع:
لكن... كيف عرفتَ أنّ في داخل ذلك الحجر كان هناك حصان؟

إمبراطور الصين

ماركو دِنيبي (الأرجنتين)

عندما مات الإمبراطور (وو تي) في سريره الواسع، في قلب القصر الرئاسي، لم ينتبه أحدٌ للأمر. كان الكلُّ منهمكاً باتباع الأوامر. الوحيدُ الذي عرف بالأمر رئيس الوزراء وانغ مانغ، وهو رجلٌ طموحٌ كان يسعى لنيل الحكم. لم يقل شيئاً وأخفى الجثّة. مرّ عام شهدت خلاله الإمبراطورية ازدهاراً كبيراً، إلى أن أظهر وانغ مانغ للشعب الهيكلَ العاري للإمبراطور الميت. «هل ترون؟ - قال - طيلة عام جلس ميتٌ على العرش، وأنا كنتُ الحاكمَ الفعلي، لذا أستحقُّ أن أكونَ الإمبراطور.». فرضخ الشعب لإرادته ونصّبوه على العرش، ومن ثم قتلوه، لكي يكون مثالياً كسلفه، وكي تواصل إمبراطوريتهم ازدهارها.

قصة خرافية

أليخاندرو خودوروسكي (تشيلي)

قالت ضفدعة، تحمل تاجاً على رأسها، لسيِّد: «قبِّلني، من فضلك.». فكّر السيِّد: «هذا الحيوان مسحور. من الممكن أن يتحولَ إلى أميرةٍ جميلة، وريثة عرش ما. فنتزوج وأصبح ثرياً.». قبَّل الضفدعة. فوجد نفسه وقد تحول على الفور إلى ضفدعٍ لزج. صرخت الضفدعة بسعادة: «يا حبّي، منذ مدة طويلةٍ وأنت مسحور، لكنّني تمكنتُ من إنقاذك أخيراً!».

القطار السريع

بيرا كالديرس (كتالونيا/ إسبانيا)

لم يشأ أحدٌ أن يخبره بموعد وصول القطار. رأوه ينوء بالحقائب، فآلمهم أن يشرحوا له بأنه لم تكن هناك أبداً سكة حديد، ولا محطة قطارات.

النعجة السوداء

أوغستو مونتيروسو (غواتيمالا)

في بلاد بعيدة، وقبل سنوات خلت، كانت هناك نعجة سوداء.
أُعدمت رمياً بالرصاص.
بعد حوالي قرن، نصب الشعبُ النادم تمثالَ الفارس تكريماً للنعجة، حيث كان منظره جميلاً جداً في الحديقة.
وهكذا، منذ ذلك الحين، كلما ظهرت نعجة سوداء، كانت تُقتل على الفور، لكي تتمكن أجيال المستقبل من النعجات من العامّة أن تمرِّن قدراتها على النحت أيضاً.

أخي

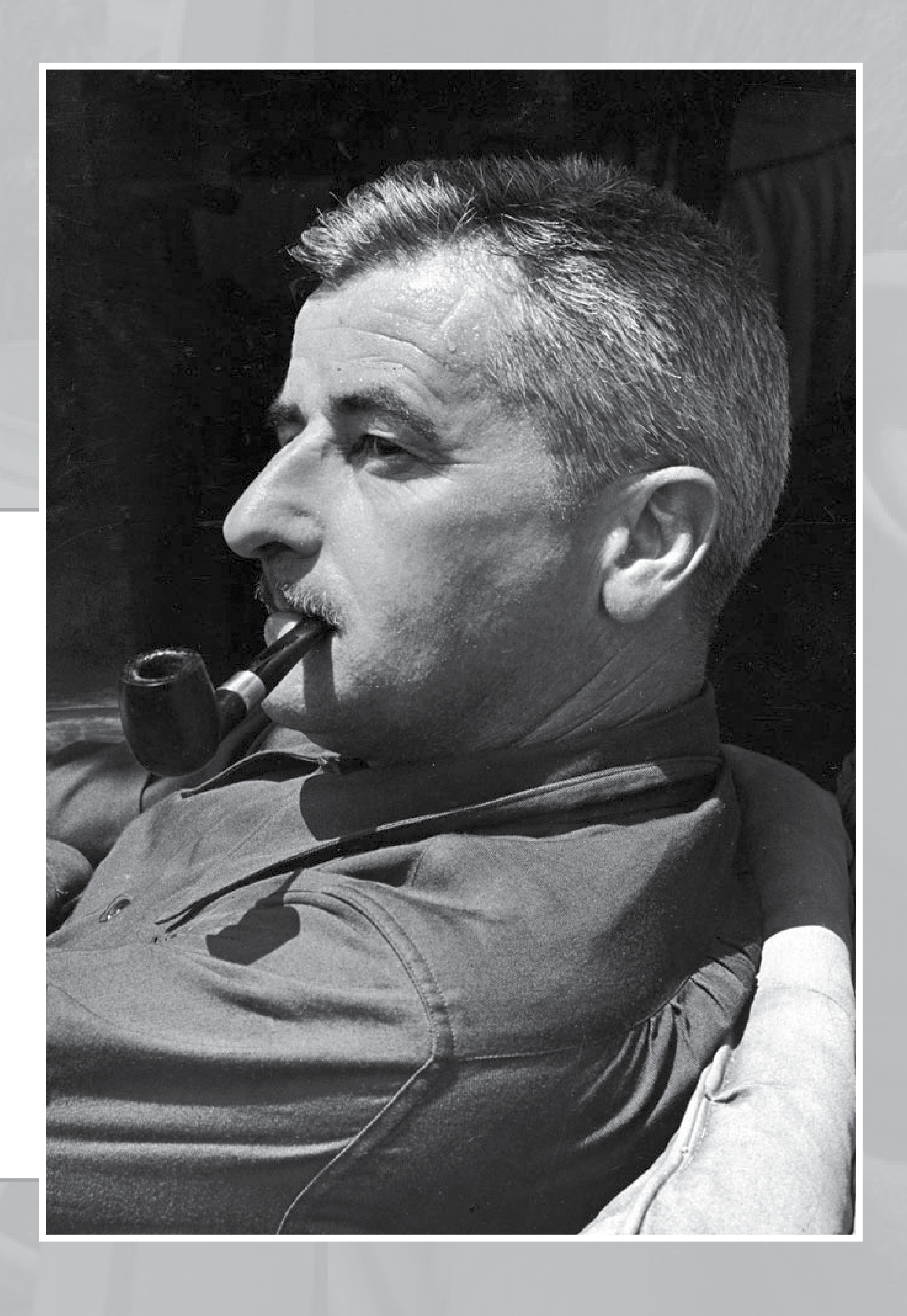
رافاييل نوبُوا (إسبانيا)

لم أسامح أبداً أخي التوأم الذي هجرني لستّ دقائق في بطن ماما، وتركني هناك، وحيداً، مذعوراً في الظلام، عائماً كرائد فضاء في ذلك السائل اللزج، مستمعاً إلى القبلات تنهمر عليه في الجانب الآخر. كانت تلك أطول ست دقائق في حياتي، وهي التي حدّدت في النهاية أن أخي سيكون الابن البكر والمفضّل لماما. منذ ذلك الوقت، صرت أسبق بابلو في الخروج من كل الأماكن: من الغرفة، من البيت، من المدرسة، من القدّاس، من السينما - مع أن ذلك كان يكلّفني مشاهدة نهاية الفيلم.
في يوم من الأيام، التهيتُ، فخرج أخي قبلي إلى الشارع، وبينما كان ينظر إليّ بابتسامته الوديعة، دهسته سيارة. أتذكر أن والدتي، لدى سماعها صوت الضربة، هرعت من المنزل ومرت من أمامي راكضةً تصرخ اسمي، ذراعاها ممدودتان نحو جثة أخي. أنا لم أصحّح لها خطأها أبداً.

دراما الخائب

غابرييل غارسيا ماركيز (كولومبيا)

... دراما الخائب الذي ألقى بنفسه إلى الشارع من شقة في الطابق العاشر، وأثناء سقوطه راح يرى عبر النوافذ حيوات جيرانه الخاصة، المآسي المنزلية الصغيرة، علاقات الحب السرية، لحظات السعادة الخاطفة التي لم تصل أخبارها أبداً إلى الدرجات المشتركة، بحيث أنه في اللحظة التي تهشَّم فيها رأسه على رصيف الشارع، كان قد غيّر نظرته للعالم كلياً، وكان قد اقتنع بأنّ تلك الحياة التي هجرها إلى الأبد عن طريق الباب الخاطئ، كانت تستحق أن تُعاش.

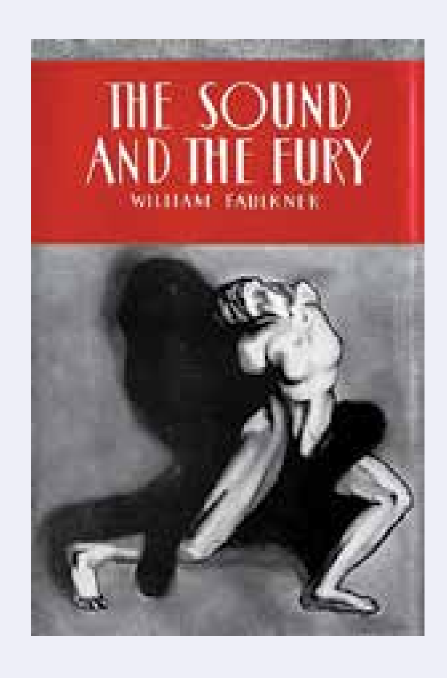


فوكنر
صخب المعتزل

في بلدة منسية من إحدى ولايات الجنوب الأميركي ولد وعاش وليام فوكنر (25 سبتمبر/أيلول 1897 - 6 يوليو/تموز 1962) يكتب الروايات من دون صخب كبير أو شهرة ضخمة، لكنه حصل على نوبل في الآداب عام 1949 وكان في الحادية والخمسين من عمره. واليوم، بعد خمسين عاماً من رحيله اختبر فيها الزمن كتبه، أصبح واضحاً أنه الكاتب الأميركي الأكثر تأثيراً في التاريخ.

استلهم معظم أعماله من ولاية ميسيسبي، حيث الولايات التي عاشت على زراعة الذهب الأبيض «القطن» واستعبدت السود، وهو إذ يعالج أسطورة السود من رواية إلى أخرى كان يقلب التاريخ الأميركي وقصة الحرب بين الشمال والجنوب وإلغاء الرق، وما انطوى عليه هذا التطور التاريخي من سموّ وانحطاط أخلاقي. وتُعَدّ رائعته «الصخب والعنف» من بين الروايات الأكثر تأثيراً في التاريخ، بل لعلها الأكثر تأثيراً بعد دون كيخوت، الرواية الأم لكل الأدب الروائي الغربي، وذلك على الرغم من أن الرواية صعبة القراءة بنظر كثيرين بسبب جملها الطويلة وتداعياتها الفكرية. وقد استفاد فيها من مختلف تيارات عصره الفكرية والأدبية، من التحليل النفسي والكتابات السوريالية، وجعلها على شكل متوالية مرويّة على لسان أبطالها مقدمة وجهات نظر متعددة في الحدث الواحد، وقد جعل من أسرة كمبسن التي تنتهي إلى التآكل نموذجاً لاندثار القيم الجنوبية بكل ما فيها من نبل وانعدام أخلاق!

عندما طلب محرر مجلة Paris Review من ويليام فوكنر أن يشـارك بمعتقداته في سلسلة The Art of Fiction عـام 1956، لـم يتردد الأديـب الأميركي عـن تقديم عدة نصائح للكاتب المبتدئ الطموح قائلاً: «يحتاج الكاتب إلى ثلاثة أشياء: الخبرة، والرصد، والخيال، أياً منها. وفي بعـض الأحيان أي واحد منها يمكنه دعم نقص الآخرَيْن. فلابد للكاتب أن يتقن أدوات صنعته».



سارة تشارشويل

ترجمة أميمة صبحي - عن الجارديان

«الصخب والعنف» الرواية المفضلة لكاتبها

وليم فوكنر: مسؤولية الكاتب عمله فقط

كانت أدوات فوكنر عبارة عن ورق وتبغ وطعام والقليل من الويسكي. يسأله المحرر: «تقصد الـ (بوربون)؟ فيجيبه فوكنر: «لا..ليس تحديداً. بين الويسكي الأسكتلندي واللا شيء أفضل الأسكتلندي». وفي سؤال آخر: «ماذا تقول للقراء الذين لا يفهمون كتاباتك رغم قراءتها مرتين وربما ثلاث؟». «أقول: لهم اقرأوها مرة رابعة».

من المحتمل أن فوكنر كان مشغولاً في التفكير في روايته «الصخب والعنف» التي نشرت عام 1929 عندما قال ذلك، تلك الرواية التي تأخذك عبر الأحداث ذاتها أربع مرات من خلال منظور مختلف لأربع شخصيات مختلفة. ربما تستطيع مع الحظ والمثابرة أن تجمع السرد. عندما انتهى من كتابتها أخذها فوكنر إلى صديقه ووكيله الفني بين واسن وقال له :«اقرأ هذه، إنها رواية بنت عاهرة.. إنها أعظم ما سأكتبه يوماً». لم تحظ الرواية بشهرة واسعة في البداية ولكن في النصف الثاني من القرن العشرين بدأ القراء يشاركون فوكنر رأيه: بالنسبة للعديد من القراء فإن «الصخب والعنف» من أعظم ما كتب فوكنر. وتقريباً بالنسبة للجميع فإنها رواية بنت عاهرة.

المعروف أن عنوان الرواية مأخوذ من مونولوج لماكبث وهو يعبر عن تلك الرواية «حكاية / يقصها أحمق، مفعم بالصخب والعنف، / مما يعني لا شيء». لقد استهل فوكنر الرواية بعقل هذا الـ «أحمق» وهو (بنجي) الذي يبلغ من العمر 33 عاماً ولديه عقل طفل صغير (يصف فوكنر شخصية بنجامين دائماً بـ «المتأخر عقلياً». وهو ما يُعرف الآن بالتوحد. ولكنه في النهاية شخصية خيالية في عمل روائي في عصر كان المرضى أمثاله غير مدرَّبين على الحياة الاجتماعية. ما يعني أنه لا جدوى من مناقشة ما خطب (بنجي). يستخدم فوكنر أسلوب «تداعي الذاكرة»* الأدبي في السرد ليوضح طريقة عمل عقل (بنجي) عبر الوقت: الذاكرة، مواجهة الواقع



والعاطفة والتحولات، وإعادة تجميع الأشياء من حوله.

لم يكن.. (بنجي) يفهم ما يدور من حوله وبذلك لا يستطيع أن يكون الراوي لما يراه من أحداث، لذا أجبر فوكنر القارئ على التركيز والعمل على معرفة ما يحدث بنفسه ومتى يحدث من خلال مفاتيح فكّ الألغاز التي يسقطها بين سطور النص. إنه نوع من أدب البوليس السري الذي بوسعه أن يقود بعض القراء إلى الجنون، ولكنه أيضاً ينطوي تحت نظرية «البرهان بالتناقض» وهو افتراض وجود نظرية ما أو فكر ما خاطئ ومحاول نقضه في الكتابة نفسها. تتطلب القراءة من القارئ أن يستنتج المعنى: يحول الفصل الأول من «الصخب والعنف» الاستنتاج إلى فعل رياضي محض. فيتحرك خلال حوالي 14 دقيقة متباينة عبر ثلاثين عاماً في ذاكرة (بنجي). وكل ذلك دون لفت نظر القارئ إلى أن هناك تحولات تحدث في الزمن.

في نقاط متعددة من سرد بنجامين، استخدم فوكنر الخط المائل ليؤكد على ارتباكه. فارتباك الأحمق المتواصل والواضح بشدة يبدو ظاهرياً متماسكاً ديناميكياً ومنطقياً، يوضح فوكنر «كنت اتمنى أن يكون النشر متطوراً بشكل كاف ليسمح بنشر بعض الجمل في الكتب بحبر ملون....أعتقد أنني سأحتفظ بالفكرة إلى أن تتطور صناعة النشر إلى هذا الحد».

وفي عام 2012 تحوَّلَ حلم فوكنر إلى حقيقة حيث قام ستيفن روز ونويل بولك الباحثان في أدب فوكنر بعمل نسخ محدودة، 1480 نسخة، من روايته بالألوان كما كان يأمل، وقامت بنشرها دار The Folio Society. تم ترقيم النسخ باليد، وطبعت على ورق فاخر يحتفظ بالألوان مع حافة علوية مذهبة. والربع العلوي من الغلاف مصنوع من جلد الماعز القرمزي المغطّى باللون الذهبي.

ربما يعترض البعض على تحويل هذه التحفة الأدبية إلى عمل استهلاكي، ولكن بالتأكيد سيقدر الآخرون هذا المجهود المتواصل لإعادة اكتشاف هذه الكنوز في عصر النشر الإلكتروني. النسخة بلا شك، رائعة، وستنال إعجاب محبي القراءة والكتب. السؤال الأقل جمالية هو: هل النظام التلويني الذي اتبعه الباحثون كان مفيداً في تتبع أفكار «بنجي» أم كان معيقاً للفهم؟.

بالطبع لن يستطيع روز وبولك الإجابة عن هذا السؤال بسهولة، بل هما يعترفان أن طبعتهم المحدودة طرحت سؤالاً آخر: لنكن أكثر دقة، هل فرض النظام التلويني على النص حتمية القراءة، بالبعد الثالث. الأمر الذي لم يفعله النص الأبيض والأسود وأنكر حق القارئ في التنقل بحرية في أجواء البعد الثاني: الأبيض والأسود واللغة اللاتينية والخط المائل الذين هم في أن واحد أمر شاق ومبهج. بالطبع يعي الباحثون هذه الأخطار، لكنهم اعتقدوا أن الأمر يستحق المغامرة والتجريب. «كل قارئ سيحتاج أن يقرّر من تلقاء نفسه أية نسخة تناسبه».

تذكرني قراءة تلك النسخة الملونة برواية الكاتبة الإيرلندية إيريس ماردوخ The Bell «لم يكن الحديث بتلك الصعوبة على قدر جنونه». فمحاولة تلخيص «الصخب والعنف» محاولة تجلب الصداع النصفي، إنها تجربة عابثة لا محالة، حاول التعليق على كل سطر على السواء بينما تضفي لوناً موحداً على كل مرحلة زمنية تعبر من خلالها أفكار بنجي، ستشعر كأنك باحث مختلّ تنخرط في تجربة أدبية مجنونة من إبداعات الكاتب الأرجنتيني بورخيس. حتى الآن، لا يماثل هوس بورخيس الفني البديع إلا جنون الباحث ألفريد ابيل نحو محاولة تلخيص رواية «لوليتا» للكاتب الروسي فلاديمير نابوكوف والتعليق عليها. إنه من المدهش

والمدمّر ومن المحيّر ومن الجنون والتنوير جعل قوس قزح يتغلغل في التدفق الزمني لفوكنر.

تبقى رواية «الصخب والعنف» والتعليق عليها من روايات فوكنر المفضلة، لقد كانت روايته الرابعة، والرواية الثانية التي ذكر فيها مقاطعة يوكناباتوفا، وهي مقاطعة مُتَخيّلة، ويقال إنه استوحاها من مقاطعة لافيات في ولاية مسيسبي. وكان يطلق عليها «مقاطعتي الملفقة». وتعتبر تلك الرواية طفرة فنية والتي قد تميز أعماله الاحتفالية التالية مثل «نور في أغسطس» و«بينما أرقد محتضراً» و«اهبط، يا موسى» والكتاب الذي اعتبره على رأس جميع أعماله وتحفته الأدبية «أبشالوم أبشالوم!».

لم يتوقف فوكنر هنا: كتب على الأقل ثماني روايات أخرى، وتقريباً نصف دزينة من القصص القصيرة تدور أحداثها في مقاطعة يوكناباتوفا وقد وضع خريطتها أخيراً في روايته «أبشالوم أباشالوم!»، لقد كتب عن تسلسل نسب عائلات كومبسونس الأرستقراطية وسارتورس وعائلة سنوبس المُحْدَثي النعمة في عدة روايات، استطاع أن ينسج خطباً شعرية وتفسيرات وتفاصيل أقدار العائلات الثلاث في قلب عالم أسطوري. إنهم يقصوا علينا تاريخ اضمحلال الجنوب الأميركي وتدهوره.

ولد ويليام فوكنر باسم ويليام كوثبرت فوكنر في شهر سبتمبر عام 1897 في نيو ألباني بولاية مسيسيبي، ثم انتقلت عائلته إلى مقاطعة أكسفورد في الولاية نفسها حيث قضى بقية حياته، واستمد منها جيفرسون عاصمة مقاطعته المُتَخيّلة. عندما كان شاباً عام 1918 حاول الالتحاق بالقوات الجوية، ولكنه رُفِضَ لقِصَر قامته الملحوظ. ولكنه لم ييئَس وقرر أن يكون رجلاً إنجليزياً، وسعى للتجنيد في وحدة الاحتياط بالقوات المسلحة البريطانية، فقام بتغيير حروف اسمه، واختلق تاريخ عائلة بريطانية أسطورية لنفسه. ولأسباب غير معلومة لم يحاول فوكنر أن يستعيد اسمه الأصلي مرة اخرى.

بالطبع لم يخدم فوكنر إطلاقاً في الجيش بشكل حقيقي: ففي عام 1925 نشر أول أعماله الروائية «أجر جندي» ثم تبعها بشكل عشوائي رواية «البعوض». كان يرى روايته التالية «رايات في الرماد»، والتي بدأ فيها الكتابة عن مقاطعته المُتَخيّلة، إنها أفضل أعماله على الإطلاق، ولذلك صُدِم عندما علم برفض ناشره لها فأجرى عليها تعديلات كثيرة، ونشرت لاحقاً باسم «سارتوريس» عام 1928. يقول فوكنر «الخبرة فقط قادتني إلى طفرة «الصخب والعنف»، فلقد نفضت يدي من الناشرين وقررت أن أكتب ما يحلو لي».

بالرغم من أن كتبه قد نالت إعجاباً من الكتّاب الآخرين إلا إنه كان كاتباً مغموراً في بداياته لمدة لا تقلّ عن عقد كامل إلى أن نشر «الملاذ» عام 1931 وكانت الأعلى مبيعاً حينذاك. يعود نجاحها إلى محتواها الذي يصور العنف الجنسي من خلال قصة امرأة تم اغتصابها بكوز ذرة، ثم تحولت إلى عاهرة لأسباب مجتمعية بحتة بالطبع. ومن الصعوبة تتبُّع متى بدأ فوكنر طريقه نحو هوليوود، حيث اتُّفِق على تقديم عدة قصص له لشاشة السينما عام 1949 حين حصل على جائزة نوبل للآداب. كما حصل على جائزة بوليتزر عن روايتيه اللتين نُشِرتا بعد وفاته «حكاية» و«اللصوص» عام 1962.

تحكي «الصخب والعنف» قصة انحدار عائلة كومبسون، عندما سأل تلميذ صغير فوكنر: لماذا واجهت عائلة كومبسون هذا الوضع الكارثي؟ أجاب «لأنهم عاشوا في الستينيات (1860)». الوقت الذي تدور فيه أحداث الرواية من بداية القرن العشرين حتى آخر العشرينيات ولكن بقيت تلك العائلة غارقة في أفكار ومعتقدات بالية توارثتها من الجنوب الأميركي أثناء الحرب الأهلية الأميركية (1861 – 1865)، مدمرين انفسهم بمحاولاتهم العقيمة للعيش وسط امتيازات جنسية وعرقية وطبقية بائدة.

تشبه الرواية الكثير من المآسي اليونانية، فتحكي قصة كادي، المرأة المفقودة، من وجهة نظر ثلاث من أخواتها. وهم يعانون من التيه والفقد أيضاً، وأخيراً من وجهة نظر خادمة العائلة السوداء ديسلي. كادي هي مركز القَصّ الغائب هنا، نقطة تلاقي جميع الشخصيات، لكنها غير معروفة ولا يُعرَف لها طريق. مثل الحقيقة تماماً. الرواية أيضاً متباينة الطبقات والأساليب، استخدم فوكنر نسيجاً من الكلمات والصور ليبدع وحدة فنية تجاوزت كل وجهات النظر المفتتة البادية للعيان.

قال فوكنر إن تراجيديا فقد كادي وابنتها جاءته لأول مرة كخاطرة على هيئة صورة لفتاة صغيرة ذات سروال تحتي موحل، وقد أحبها كثيراً: «لأنها جعلتني حزيناً مكروبا، مثل الأم التي أحبت ابنها الذي أصبح قاتلاً ولصاً أكثر من الآخر الذي أصبح كاهناً». كانت هذه الرواية أكثر رواية شَعَرَ فوكنر من خلالها «بالتعاطف نحو الإخفاق الأكثر نبلاً والأكثر عظمة، لم أتمكن من أن أترك السرد يسير في اتجاه بمفرده، ولم أتمكن، في الوقت نفسه، من أن أسردها بالشكل الصحيح. لقد حاولت جاهداً وأعتقد أني أحب أن أجرب ثانية رغم أني ربما أفشل ثانية».

في عام 1998 قامت دار النشر Modern Library بتقييم «الصخب والعنف» كسادس أعظم رواية مكتوبة بالإنجليزية في القرن العشرين في قائمة تضم مائة رواية. ولكن قد لا يعجب فوكنر بهذا التقييم، ففي حواره مع «باريس ريفيو» قال «أنا لا أهتم كثيراً برأي أي شخص في أعمالي أو أعمال غيري من الكتّاب، فمعياري التقييمي هو حتمية الشعور بسير العمل بالطريق الذي لابد أن أسلكه وأنا اقرأ لوحة «إغراء سانت أنطوني» أو «العهد القديم». وأخيراً صَرَّح: «مسؤولية الكاتب هي عمله فقط، فإذا اضطر إلى اغتصاب أمه فلن يتردد.» قال ذلك معتقداً أنه إذا كان الكاتب يتحول إلى قاس عديم الرحمة، فذلك هو الثمن الذي على العالم أن يدفعه.

*تداعي الذاكرة: هو تقنية أدبية تسعى لإظهار وجهة نظر الشخص من خلال صياغة أفكاره بصيغة كتابية إما أن تكون على هيئة محادثة داخلية غير مترابطة أوتكون متعلقة بأفعال الشخص.



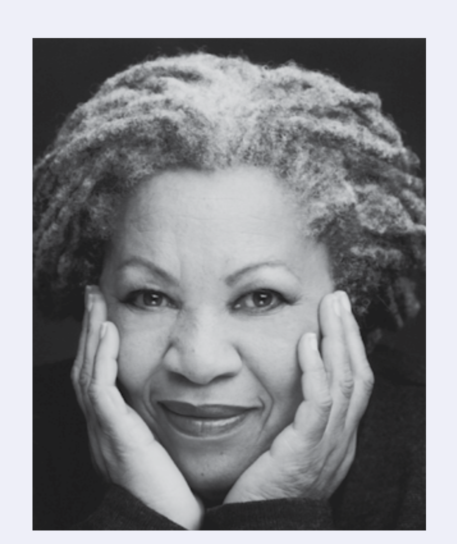
يمكن القول إن الروائي والقاص والشاعر الأميركي وليم فوكنر (1897 - 1962) هو واحدٌ من عدد محدود من كتّاب العالم الذين يتمتع عملهم بقابليّة العدوى والتأثير على كتّاب آخرين، بغض النظر عن الخلفيّات اللغوية والثقافية، وحتى العمريّة، لهؤلاء الكتّاب. فقد استطاع عمله، الروائي خصوصاً، التأثير بعمق في عدد كبير من كتّاب العالم، ومن ضمنهم أميركيون شماليون، وأميركيون جنوبيون، وآخرون ينتمون إلى بقاعٍ أخرى من بقاع العالم.

عدوى وليم فوكنر

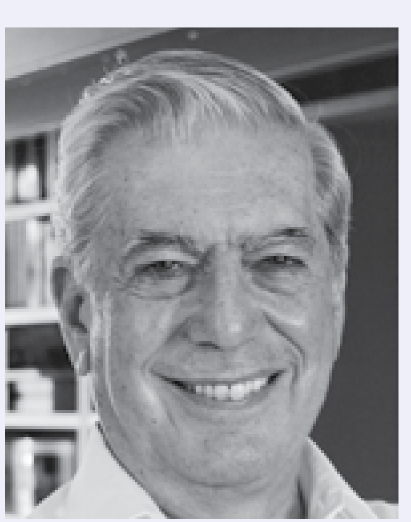
فخري صالح

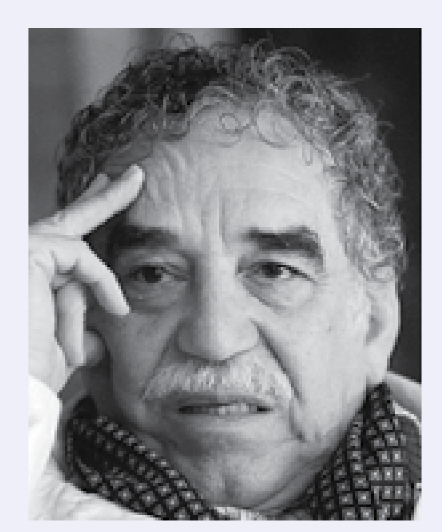
وأتذكر قبل عدة سنوات أنني سألت الروائي والشاعر الأسترالي، الذي يتحدّر من عائلة لبنانية الأصل، ديفيد معلوف فيما كان تأثّر برواية فوكنر «ضوء في آب» فقال لي ضاحكاً: لقد سرقت فوكنر!

وهكذا أثّر عمل فوكنر، الذي ينتمي إلى الجنوب الأميركي، في عمل الروائية الأميركية السوداء توني موريسون التي كتبت رسالتها لنيل شهادة الدكتوراه عن «الانتحار في روايات وليم فوكنر وفرجينيا وولف»، حيث استفادت موريسون، الحاصلة على جائزة نوبل للآداب عام 1993، من التصوير القوي لأجواء الجنوب الأميركي والتقنية السردية العالية والأصوات المتداخلة وأسلوب تيار الوعي (أو المونولوج الداخلي) التي تميز روايات فوكنر، خصوصاً في أعمالها «أنشودة سليمان» (1977) و«محبوبة» (1987) و«جاز» (1992) و«الفردوس» (1997). فثمة تشابكات بين عملي فوكنر وموريسون تتصل بتركيزهما الواضح على التمييز ضد العرق الأسود في التاريخ الأميركي. صحيحٌ أن عمل فوكنر يحتشد بالتعبيرات العنصرية ضد السود، وصحيحٌ في الوقت نفسه أن عمله الروائي الكبير «ضوء في آب» يخلو من الشخصيات السوداء، لكن هذا العمل يكشف عن كون جرثومة التمييز مغروسةً في المجتمع الأميركي الأبيض. ما يقصده فوكنر هو تصوير ديناميّات التمييز العنصري التي أدت إلى انهيار الجنوب الأميركي وانتصار الشمال عليه، لا الإفصاح عن ميول عنصرية تمييزية في وعيه أو لاوعيه، وهو يفتح بذلك الطريقَ لموريسون لكي تعيد قراءة هذه المعضلة



توني موريسون


ماريا فارغاس يوسا


غابرييل غارسيا ماركيز

التاريخية الوجودية بالنسبة للسود في أميركا من خلال شخصيات سوداء ووعي أسود يدرك علامات الخراب التي خلّفها نظام الفصل العنصري على أجساد السود وأرواحهم في أول دولة فصل عنصري في العالم.

لكن تأثير فوكنر، الذي يتمدد في الحقيقة خارج حدود الولايات المتحدة، يأخذ بعداً آخر مختلفاً حينما ينتقل إلى آداب وثقافات تشعر بالحاجة إلى تجديد ذاتها فنيّا، فيقوم كتّابها باستعارة التقنيات والوسائل السرديّة وطرق تشكيل وعي الشخصيات في السرد من أعمال وليم فوكنر. هكذا يرتحل فوكنر إلى ثقافات أميركا اللاتينية مؤثّراً في كبار روائيِّيها، وعلى الأخص في الروائيِّين البيروفي ماريا فارغاس يوسا والكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز، حيث يزوّد فوكنر ماركيز، على سبيل المثال، بالجغرافيا التخيّلية لعمله، فبدلاً من مقاطعة يوكنا باتاوفا (التي هي الإطار المكاني لأحداث روايات الروائي الأميركي) يبتدع ماركيز أرض ماكوندو ليبني فيها وعبرها أرضه وجغرافيته وعالمه الروائي المتخيّل. لكن تأثير فوكنر يتجاوز بالتأكيد هذا التوازي الحاصل بين المكانين الخياليَّيْن اللذين ابتدعهما الكاتبان، ليغور عميقاً في التقنيات السردية وأسلوب تيار الوعي

«الصخب والعنف» قد تكون الرواية الوحيدة، التي أثّرت بوضوح في الرواية العربية.

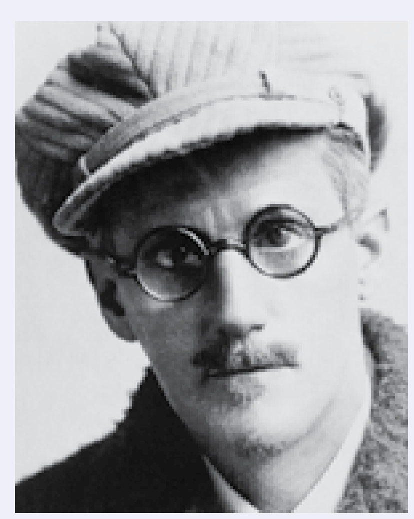
الذي أخذه فوكنر عن الروائي الإيرلندي جيمس جويس، معطياً هذا الاتجاه في الكتابة الروائية دفقاً وحياةً وانتشاراً واسعاً في العالم من خلال روايته المدهشة «الصخب والعنف» التي لا شكّ أنها ألهمت روائيين عالميين آخرين. من بينهم الصيني حائز نوبل للآداب (2012) مو يان الذي يشير إلى تأثير كلّ من ماركيز وفوكنر في حوار أجري معه قبل فوزه بنوبل بعدة أشهر. فهو يقول: «بدأت الكتابة عام 1981، ولم أكن قد قرأت أيّاً من كتب غارسيا ماركيز أو فوكنر. لكنني قرأت كتبهما للمرة الأولى عام 1984، ولا شك أنه كان لهذين الكاتبين أثرٌ عظيم على كتابتي. لقد وجدت أن تجربتي الحياتية شبيهة تماماً بتجاربهما. لكنني اكتشفت هذا فيما بعد. ولو أنني قرأت كتاباتهما في مرحلة مبكرة لكنت كتبت أعمالاً عظيمة مثلهما».

لقد ضربت هذه الأمثلة من الأدب العالمي لأبيّن صدى أعمال فوكنر وتأثيره القويّ في عدد من كبار كتّاب العالم. لكن السؤال المحوري الذي أريد أن أسأله هنا يتعلق بمدى تأثيره وطبيعة ارتحال عمله الروائي إلى الأدب العربي. فثمة أعمال قليلة لفوكنر نقلت إلى العربية بأقلام مترجمين أكفاء، وأخصّ هنا بالذكر «الصخب والعنف» التي نقلها إلى العربية الروائي والشاعر والقاص والناقد الفلسطيني الراحل جبرا إبراهيم جبرا، والتي قد تكون الرواية الوحيدة، على حدّ علمي، التي أثّرت بوضوح في الرواية العربية، وقد تكون أحدثت انعطافة في عمل كلّ من الروائي الفلسطيني غسان كنفاني الذي قرأ الرواية في نصّها الإنجليزي، وجبرا إبراهيم جبرا الذي لم يكتف بترجمة الرواية، بل كتب لها تقديماً متميزاً ربط الرواية بتحوّلات الأسلوب في الرواية المعاصرة، وتأثير جيمس جويس

ونظريات فرويد ويونغ النفسية على فوكنر واختياراته الأسلوبية في الكتابة الروائية، خصوصاً في «الصخب والعنف» و«ضوء في آب». ولا شك أن العديد من الروائيين العرب قد استلهموا تقنيات «الصخب والعنف»، وطرائق تقسيمها للأزمنة وتداخل هذه الأزمنة، واستخدام أسلوب تيار الوعي، وتوزيع السرد على أصوات عديدة في الرواية بديلاً للأسلوب التقليدي الذي يرينا عالم الرواية من خلال راوٍ كلّيّ العلم. لكن هذه التأثيرات العامّة، التي قد تكون تحدّرت إلى الروائيّ العربي من خلال روائيين آخرين كجيمس جويس وفرجينيا وولف، أو حتى مارسيل بروست وهنري جيمس، إضافة إلى وليم فوكنر، لا تجعل من «الصخب والعنف» شديدة الحضور والتأثير في الرواية العربية.

ثمة تأثيرات غائرة لفوكنر، من خلال «الصخب والعنف» في عمل جبرا الروائي بلا أي شك، خصوصاً في روايته «البحث عن وليد مسعود» (1978) التي يوزّع فيها جبرا السرد على عدد من الساردين كلٌ منهم يحكي الحكاية من وجهة نظره. لكن رؤية جبرا الروائية، وطريقة استخدامه للشخصيات كحوامل لأفكار وتصورات ذهنية وغايات أيديولوجية، تبتعد بها عن روحيّة عمل فوكنر الذي يشدّد على تجربة الانهيار والتحلل الكامل: الروحيّ والأخلاقي والاجتماعي والنفسي، بما يفضي إلى الانتحار كما فعل كوينتين سليل آل كومبسون الذين يمثلون تحلّل الجنوب الأميركي بعد انتصار الشمال عليه. ولعلّ الأطروحة التي تنطوي عليها روايات جبرا، ومن ضمنها عمله الأساسي «البحث عن وليد مسعود»، تكون مناقضة تماماً لأطروحة عمل فوكنر. فجبرا يشدد في عمله على نهوض الفلسطيني من عثرته عبر فعل المقاومة، وكذلك على تفتّح وعيه على ضرورة الصراع والصمود وعناق أسطورة الفلسطيني القادر على إمساك مصيره بيديه.

إن التأثير الغائر شديدَ الوضوح لوليم فوكنر في الرواية متمثلٌ في


جيمس جويس


مو يان

«ما تبقّى لكم» لغسان كنفاني تستفيد من «الصخب والعنف» في التقنية والأسلوب

حضوره القويّ في رواية «ما تبقى لكم» (1966) لغسان كنفاني التي تستفيد من «الصخب والعنف» في التقنية والأسلوب وتوزيع السرد على الأصوات والرموز والرؤية وشبهة زنا المحارم والوعي المشقوق للشخصية وحضور عقدة الذنب الغائرة في نفوس الشخصيات وإحساسها بالتلوّث والدنس. تبدو «ما تبقى لكم»، من هذا المنظور، إعادة كتابة لـ«الصخب والعنف»، بل تحويلاً لهذه الرواية المكتوبة عن مصير الجنوب الأميركي وتحلّله وانهياره وتنازله عن قيمه الروحية والأخلاقية لصالح القيم المادية للشمال المنتصر. ثمة توازياتٌ وتقابلات شديدة بين الشخصيات في كلّ من الروايتين، كما أن غسان كنفاني يُجري الرواية على ألسنة عديدة، بما في ذلك لسان الأرض التي يلتحم بها حامد الهارب من دنس أخته وإسلامِها نفسَها للخائن زكريا. لكن التأثير الأكثر عمقاً يتجلّى في استخدام مفهوم الزمن في الرواية، والتركيز على رمز الساعة التي تبدو بطلاً أساسياً في الروايتين، ولهذا فإن كوينتين وحامد يحطمان ساعتيهما للتخلّص من الزمن الخارجي الذي يمثّل بالنسبة لكلّ منهما لحظة الانهيار والهزيمة. ما ينقذ عمل كنفاني من الوقوع في أسر فوكنر هو النقلة الخلاقة التي يحدثها في نهاية «ما تبقى لكم»، فبدلاً من الانتحار والتسليم بالهزيمة تقتل مريم زوجها زكريا المتعاون مع العدو الإسرائيلي، كما يلتحم حامد مع الجندي الصهيوني الذي طلع عليه في الصحراء، فاتحاً أفق الصراع على وسعه، وجاعلاً «ما تبقى لكم» واحدةً من الروايات العربية المتميزة التي استفادت من فوكنر دون أن تفقد بوصلتها كمسعى للتعبير عن التجربة الوجودية والتاريخية للشعب الفلسطيني في زمن طلوع مقاومته المسلّحة.

* صفحات من رواية

الصخب والعنف

حزيران 1910

عندما سقط ظل عارضة الشبّاك على الستائر، كانت الساعة ما بين السابعة والثامنة، لقد أفقت إذن في الوقت المطلوب ثانية، وأنا أسمع الساعة. كانت تلك ساعة جدي، وعندما أهداني إياها أبي قال: كوينتين، إني أعطيك ضريح الآمال والرغبات كلها. وإنه لمن المناسب إلى حدّ العذاب أن تستخدمها لتكسب النهاية المنطقية الحمقاء لاختبارات الإنسان جميعها. وهي التي لن تنسجم وحاجاتك الشخصية أكثر مما انسجمت وحاجات جدك أ و أبيه. إني أعطيك إياها لا لكي تنكر الزمن، بل لكي تنساه بين آونة وأخرى، فلا تنفق كل ما لك من نفس محاولاً أن تقهر الزمن. لأن ما من معركة ربحها أحد، قال أبي. لا بل ما من معركة حارب فيها أحد. فالميدان لا يكشف للمرء إلا عن حماقته ويأسه، وما النصر إلا وهم من أوهام الفلاسفة والمجانين. كانت الساعة مسندة إلى صندوق الياقة، وبقيت مستلقياً أصغي إليها. أي، أسمعها. فأنا لا أحسب أن أحداً يصغي إلى الساعة عن قصد. وهل بك حاجة إلى ذلك؟ إنك لتسطتيع أن تغفل عن صوتها مدة طويلة، وإذا هي في ثانية من (التكتكة) تخلق في الذهن استعراضاً طويلاً متسلسلاً متلاشياً للزمن الذي فاتك أن تسمعه. وكما قال أبي لكأنك ترى المسيح يمشي على مدى أشعة الضوء المديدة الموحشة. وكذلك مار فرنسيس، ذلك القديس البار الذي كان يقول أيتها المنية يا أختي الصغيرة، دون أن تكون له أخت.

من خلال الجدار سمعت رقاص سرير «شريف» ثم نعليه وهما يشحطان على الأرض. فنهضت وذهبت إلى منضدة الزينة وتحسست بيدي صفحتها وأصبت الساعة، فقلبتها على وجهها وعدت إلى الفراش. غير أن ظل العارضة ما زال هناك، وكنت قد تعلمت أن أستدلّ به على الوقت بدقة تحدّد حتى الدقيقة، بحيث أضطرّ إلى أن أدير له ظهري وأنا أحس أن لي عيوناً كعيون الحيوانات التي كانت في مؤخر رؤوسها حين كان قذالها فوقها، تحكّ وتضطرب. فالعادات التي تأسف لها دائماً هي عادات الكسل والخمول. أبي قال ذلك. وقال إن المسيح لم يُصلب: إنما استهلكته قرقعة دواليب صغيرة. ولم تكن له أخت.

وهكذا، حالما أدركت أنني لا أستطيع أن أراه، جعلت أتساءل عن الوقت. وقد قال أبي إن التكهن المستمر بشأن وضع عقربين آليَّيْن على ميناء اعتباطي هو من دلائل



رسوم الفنان: Edward Hopper

وظيفة الذهن ليس إلا إفرازاً، كالعرق. هكذا قال أبي. وأنا أقول له: «لا بأس». وأعجب، ثم أعجب.

لو كانت السماء غائمة لنظرت إلى النافذة متأملاً ما قاله في عادات الكسل والخمول. قائلاً لنفسي: سيطيب لهم في «نيو لندن» أن يظل الطقس كذلك. ولِمَ لا يظل؟ شهر العرائس، الصوت اللاهث بـ «طلعت راكضة من المرآة، من العطر المكوّم. ورود. ورود. السيد جاسن رتشموند كميسن وعقيلته يعلنان زواج- ورود. لسن عذارى كبعض الزهور. قلتُ : زنيت بإحدى محارمي، يا أبي. ورود. ماكرة وهادئة باسمة. إذا التحقت بهارفرد[1] لسنة واحدة، ولم تذهب لرؤية سباق الزوارق، فينبغي أن يعيدوا إليك بعض الرسوم. فليأخذها جاسن. دعه يقضي سنة في هارفرد.

وقف شريف في الباب وهو يلبس ياقته، ونظاراته تتألق وردية كأنما قد غسلها بوجهه. «أتغيب عن محاضرة هذا الصباح؟»

- «أتأخرنا كل هذا التأخر؟»

فنظر إلى ساعته وقال: «بقي على موعد قرع الجرس دقيقتان.»

- «لم أعلم أننا تأخرنا كل هذا التأخر.»

كان ما زال ينظر إلى الساعة، وفمه يتكوّر. وقلت: «عليّ أن أهرول. لا أستطيع أن أغيب عن محاضرة أخرى. وقد قال لي العميد في الأسبوع الماضي...» وأعاد الساعة إلى جيبه. فأمسكت عن الكلام.

- «الأفضل أن تلبس سروالك وتركض.» قال ذلك وخرج.

نهضت وذرعت الغرفة وأنا أصغي إليه من خلال الجدار. فدخل غرفة الجلوس في اتجاه الباب وقال: «ألم تتهيأ بعد؟»

- «لا. أسرع أنت. سأصل في الوقت المحدد.»

وخرج. انغلق الباب. وابتعد وقع قدميه في الرواق. ثم جعلت أسمع الساعة من جديد. فأقلعت عن ذرع الغرفة، وذهبت إلى النافذة وفتحت الستائر لأرقبهم وهم يركضون إلى الكنيسة، هم هم إذ يعاركون أردانهم الفضفاضة وهي هي إذ تعلو وتهبط، حاملين الكتب نفسها ومرتدين الياقات المرفرفة نفسها منجرفين كالأسلاب على فيض الماء، و«سبود». هذا الذي دعا شريف بزوجي. دعه وشأنه، قال شريف، فإن كان كل ما لديه من عقل لا يستحثه إلا على مطاردة الرخيصات القذرات، فما همُّنا؟ في «الجنوب» ينتابك الخجل إن كنت ذا عذرة. والصِبْيةُ والرجال كلهم يكذبون بشأن

ذلك. لأن البكارة أقلّ شأناً في نظر النساء، هكذا قال أبي. وقال أيضاً أن الرجال هم الذين اخترعوا البكارة، لا النساء. وقد قال أبي إنها كالموت: مجرد حالة يبقى فيها الآخرون، فقلت، ولكن أن تعتقد بأنها لا تهمّ، فقال: هذا ما يحزننا من أي أمر مهما يكن، لا البكارة وحدها، فقلت: ولمَ لم يتفق أن أكون أنا الذي فقدت البكارة لا هي، فقال: ذلك هو السبب في أن هذا أمر محزن أيضاً، ما من شيء يستحق حتى التبديل والتغيير، وقال شريف إن كان كل ما لديه من عقل لا يستحثه إلا على مطاردة الرخيصات القذرات وقلت له: هل كانت لك أخت قط؟ تكلم. تكلم.

كان «سبود» في وسطهم كالسلحفاة في طريق يعجّ بأوراق ميتة تجرفها الريح، يمشي وياقته حول أذنيه مشيته الوئيدة المألوفة. كان طالباً في الصف المنتهي، من أبناء كارولاينا الجنوبية. وكان من دأب النادي الذي ينتمي إليه أن يتباهى بأنه لم يركض قط ذهاباً إلى الكنيسة، وأنه لم يصلها يوماً في الوقت المحدد، وأنه لم يغب يوماً طوال السنوات الأربع، ولم يبلغ قط الكنيسة أو المحاضرة الأولى لابساً قميصاً على ظهره أو جورباً على قدمه. فهو في حوالي الساعة العاشرة يأتي إلى مطعم «طومبسن» فيتناول قدحين من القهوة، ويجلس ثم يخرج جوربيه من جيبه، وينزع حذاءيه ويلبسهما ريثما تبرد القهوة. ولدى الظهر تراه لابساً قميصاً وياقة كغيره من الطلاب. فكان الآخرون يمرون به راكضين، غير أنه لم يسرع في خطوه قط. وبعد لحظات كان الفناء خالياً.

هبط عصفور عبر نور الشمس وحطّ على عتبة النافذة، ورفع رأسه إليّ. كانت عينه مستديرة براقة. وكان يرقبني أولاً بعين، وإذا هو يرقبني بالأخرى، وحنجرته تضخّ بأسرع من أي نبض. وبدأت الساعة تدقّ. فأقلع العصفور عن نقل عينيه وراح يرقبني في ثبات بالعين نفسها إلى أن انتهت الدقات الرنانة. كأنه كان يصغي إليها هو أيضاً. ثم رفَّ عن العتبة وطار.

ومرت برهة قبل أن تكفّ الدقة الأخيرة عن الرنين. وبقيت في الهواء محسوسة أكثر منها مسموعة مدة طويلة. كأنما الأجراس كلها التي دُقّت فيما مضى بقيت ترنّ في أشعة الضوء الطويلة المحتضرة والمسيح ومار فرنسيس يتحدث عن أخته لأنها لو كانت مجرد السقوط إلى الجحيم، لو كانت ذاك وانتهت. انتهت. لو كانت الأمور تنهي نفسها بنفسها. وما من أحد آخر سواها وسواي. لو أننا استطعنا أن نأتي إثماً مريعاً. فيهربوا جميعاً من الجحيم إلاّنا. قلت: لقد زنيت بإحدى المحارم يا أبي أنا الذي فعلتها لا «دالتن ايمز». وعندما وضع دالتن ايمز. دالتن ايمز. دالتن ايمز. عندما وضع المسدس في يدي لم أفعلها. والسبب في إحجامي هو أنه سوف يكون هو هناك وكذلك هي وكذلك أنا. دالتن ايمز. دالتن ايمز. دالتن ايمز. لو أننا استطعنا أن نأتي إثماً على ذلك القدر من الروع بل أنهم لا يستطيعون أبداً أن يأتوا إثماً مريعاً جداً فهم غداة الغد لا ينكرون ما كان مريعاً اليوم، فقلت: يستطيع المرء أن يتنصل من كل شيء فقال: أيستطيع حقاً؟ ولسوف أنظر إلى القرار وأرى عظامي المغمغمة والماء العميق كالريح، كسقف من الريح، ولن يستطيعوا بعد زمن طويل أن يتبينوا حتى العظام على الرمال البكر الموحشة. حتى يوم يقول الله «قوموا» لن يطفو إلى السطح إلا المكواة. ليس الأمر أن تدرك أن لا شيء ثمة يسعفك- لا الدين ولا الكبرياء ولا أي شيء آخر، بل أن تدرك أنك لست بحاجة إلى أي عون. دالتن ايمز. دالتن ايمز. دالتن ايمز. لو أنني كنت أمه مستلقية معرّضة الجسد ترفع نفسها ضاحكة، أمسك بأبيه بيدي محجماً، رائياً، ناظراً إياه يموت قبل أن يحيا. وقفت في الباب دقيقة.

ذهبت إلى منضدة الزينة وتناولت الساعة، ووجهها لما يزل إلى أسفل. وقرعت بلورها على زاوية المنضدة، وأمسكت بحطام الزجاج في كف يدي، وأفرغته في المنفضة، ثم نزعت العقربين ووضعتهما في المنفضة. وبقيت الساعة تدق. وجعلت وجهها إلى فوق، لأرى الميناء الفارغ بما وراءه من دواليب دقيقة تتكتك، غير عارف ما أفعل غير ذلك. والمسيح يمشي على بحيرة الجليل، وواشنطن يرفض أن يكذب. لقد عاد أبي مرة من معرض سان لويس ومعه تميمة لجاسن: منظار صغير تحدّق فيه بعين واحدة فترى ناطحة سحاب، ودولاب هواء أشبه بالعنكبوت، وشلالات نياغارا على رأس دبوس. رأيت لطخة حمراء على الميناء. فأخذ إبهامي يتألم. فوضعت الساعة من دي وذهبت إلى غرفة شريف، وجلبت اليود، وصبغت به الجرح. وأخرجت بقية قطع الزجاج من الحواف بالمنشفة.

أخرجت طقمين من الثياب الداخلية، مع الجوارب والقمصان والياقات والأربطة، وحزمتها في حقيبتي الكبرى. لقد وضعت فيها كل شيء ما عدا بدلتي الجديدة وأخرى قديمة وزوجي أحذية وقبعتين، وكتبي. وحملت الكتب إلى غرفة الجلوس وكوّمتها على المنضدة، تلك الكتب التي كنت احضرتها معي من البيت وتلك التي قال أبي كان السيد يُعرف فيما مضى بكتبه، أما اليوم فيعرف بالكتب التي لم يُعِدْها لأصحابها، وأقفلت الحقيبة وعنونتها. ودقّت الساعة في ربع دورتها. فتوقفت وأصغيت إلى أن تلاشى الرنين.

استحممت وحلقت. وقد آلم الماء

إصبعي قليلاً، فصبغته ثانية. ثم ارتديت بدلتي الجديدة ولبست ساعتي وحزمت البدلة الأخرى والملحقات وآلة الحلاقة والفُرَش في حقيبتي اليدوية، ولففت مفتاح حقيبتي الكبرى في ورقة وضعتها في غلاف كتبت عليه عنوان أبي، وكتبت الرسالتين المقتضبتين، وجعلت كلاً منها في غلافها.

لم يكن الظل قد انقشع كله عن شرفة المدخل، فوقفت داخل الباب أرقب الظل يتحرك. فهو يكاد يتحرك مرئياً، زاحفاً إلى الخلف إلى ما هو داخل الباب، دافعاً بالظل إلى داخل الباب. غير أنها كانت قد بدأت بالركض عندما سمعته. وفي المرآة كانت تركض قبل أن أدرك ما هو. بسرعة، وقد رفعت أنيالها على ذراعها خارجة، من المرآة كسحابة، ونقابها يدوّم في لُمَع مستطيلة وكعباها هشّان منطلقان، قابضة على ثوبها لصق كتفها باليد الأخرى، خارجة من المرآة. الروائح الورود الورود الصوت الذي ضوعت أنفاسه في أرجاء جنة عدن. ثم عبرت الشرفة ولم أستطع سماع كعبيها ثم اقتحمت ضوء القمر أشبه بسحابة، وظل نقابها العائم يجري عبر العشب، إلى وسط الجئير. وانطلقت من ثوبها، ممسكة بنقاب الزفاف، إلى وسط الجئير حيث تي بي في الندى. الله، الله، الشراب. وبنجي تحت الصندوق يجأر. كان لأبي درع فضي في شكل 7 على صدره الراكض.

قال شريف: «لم تأت إلى المحاضرة.. ما هذا، أعرسٌ أم جنازة؟»

قلت: «لم أستطع.»

- «وكيف تستطيع بكل هذا الهندام والتزويق. ما الأمر؟ أظننت أن اليوم الأحد؟»

فقلت: «لست أحسب أن الشرطة ستعتقلني لأنني ارتديت بدلتي الجديدة ذات مرة.»

- «كنت أفكر في طلاب «الميدان». هل جعلت تأنف من حضور المحاضرات أيضاً؟»

- «أريد أن آكل أولاً.» كان الظل قد انقشع عن الشرفة. فخطوت إلى ضوء الشمس، لأجد ظلي ثانية. ونزلت الدرجات وهو على عقبيّ. ودقّ نصف الساعة. ثم توقفت الرنّات وتلاشت.

لم يكن «الشماس» في دائرة البريد أيضاً. ألصقت الطوابع على الغلافين، وحولت أحدهما إلى أبي، ووضعت رسالة شريف في جيبي الداخلي، ثم تذكرت متى رأيت الشماس لآخر مرة. كان ذلك يوم منح الأوسمة، وقد ارتدى بزة «جيش الجمهورية الأعظم»، وسط العرض العسكري. فلو انتظرت بعض الشيء عند أي منعطف لرأيته في أي عرض عسكري قادم. فالعرض السابق جرى يوم عيد ميلاد كولومبس أو غاريبالدي أو غيرهما. لقد كان في فرقة «كنّاسي الشوارع»، يلبس قبعة كالمدخنة، ويحمل علماً إيطالياً طوله بوصتان، وهو يدخّن سيجاراً بين المكانس والمكارف. غير أن آخر عرض له كان عرض «جيش الجمهورية الأعظم»، لأن شريف قال إذ ذاك:

«إليك به! انظر كيف جنى جدك على ذلك الزنجي المسكين».

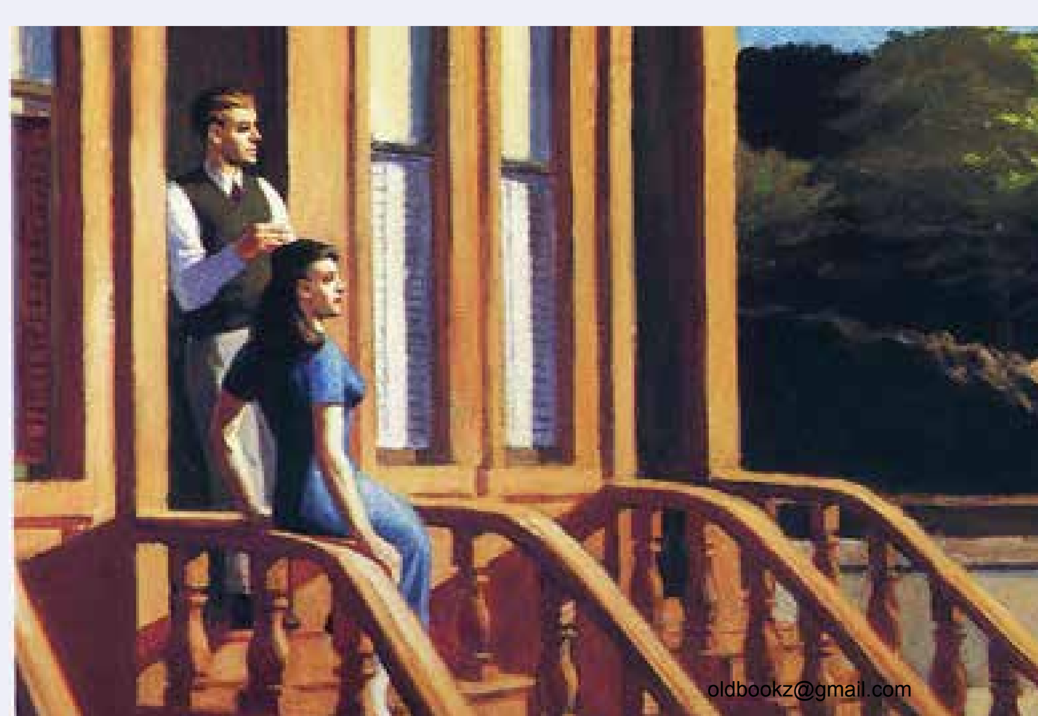
فقلت: «نعم. إن بوسعه الآن أن يقضي اليوم تلو اليوم سائراً في الاستعراضات. ولولا ما جناه جدي لكان عليه أن يشتغل كالقوم البيض.»

لم أره في مكان. إلا أنني لم أعرف قط زنجياً تراه عندما تريده، حتى ولو كان من الذين يشتغلون، ناهيك عن الذين ينعمون بخيرات الأرض دونما شغل. جاءت إحدى سيارات الباص، فاستقللتها إلى المدينة، وذهبت إلى مطعم باركر، وتناولت فطوراً طيباً. وبينما كنت آكل سمعت الساعة تدق. فلابد للمرء، ولا ريب، من ساعة واحدة على الأقل يفقد فيها شعوره بالوقت، وهو الذي قضى زمناً أطول من التاريخ في محاولته الانسجام مع سيره الآليّ.

* صفحات من الفصل الثاني من رواية وليم فوكنر - الأهم «الصخب والعنف» ترجمة جبرا إبراهيم جبرا

هوامش:

(1) ميدان هارفرد، وهو القلب من مدينة كمبردج، ماساشوست. (المترجم)



حديقة «فلوبير» *

محمود قرني

أنا بطلُ روايةِ «التربية العاطفية»**
أعني أنني، بالضرورة،
سيدُ العشاقِ الخائبين
أنا الذي يَتَنَشَّقُ هُراءَ مَجدِه
ولا يرى سبيلاً لِقلب حبيبته
فيَدُقُّ صورتَها بإبرةِ الحِجَامة
على ثَنْيَاتِ بطنِه
يسلم حناءه للطير
وتخْرُجُ شِكَّةُ صَيدِه خاليةَ الوِفاض

وأنا الرسام الأرعَن
أقرأ «جوستاف فلوبير» كبحَّار مغامر
وأعتبره مِثْلي..
غبياً أنيقاً
لكنه يَغرَقُ على مايرام
أُخَمِّنُ حفيفَ الشجرِ قَبْل الزفرة الأخيرة
لِفصل الربيع

وعندما تتساقط الثمراتُ حَوْلَ قدميَّ..
أقول:
غداً سآكُلُها..
وفي الغد تكنسها الرياح
أسعى لِأَنْ أتعلقَ بالعجلات
التي حَمَلَتِ الفاتناتِ مِنْ مَسْقطِ رأسهن
إلى مَصَارعِ الخديعة
أتعلَّقُ بالحبِّ
وأشعر أن الربَّ جعله مَجَرَّته الوحيدة
ثم دهنَهُ بأحمرِ الشفاه

أنا البطلُ الدميمُ لجوستاف فلوبير
خُنْـتُه بالأمس كتـلميذٍ فاشلٍ في مَدرستِه
حيث سرقْتُ الملابسَ الداخلية لمعشوقته
بينما كان يقرأ «كتابها الأحمر»***

على بُعد آلاف الأميال
خُنتُه في ليلة كتلك الليالي
منذ عشرات السنين
بَعدَ أنْ كَسرَ قلَمه
ووضعه، بلا اكترا ث، في المنفضة
ثُم ملأ غرفَته بالخوف.
الآن صرتُ أملك صكاً غالياً اسمه الحب
اشتريتُه بِحُرِّ مَالي
بعدَ أن دفعْتُ حياتي ثمناً.

سعادتي أكبرُ مِنَ الأبجدية
بينما أعيدُ تسمية مَلامحي
مُتجاهلاً لَطَخَاتِ الدم القَاني
على أصابعي
في يدي اليسرى مِنشَفةٌ
وفي يميني رَهَزَاتُ حبيبةٍ
دائماً ما تقول إنها أرملةُ التاريخ



الألـــــوان الـتـي
حاولْتُ أَنْ أداري
بها قسوتي
تَخَثَّرَتْ
والجميع يغفرون لي غبائي
طِبتُمْ مساءً أيتها الرفيقات
وأيها الرفقاء
فقط، أريدُ منكم، في المرّات القادمة
أن تتخيَّروا لي دَوْراً
أَقَلَّ بَشَاعة.

* جوستاف فلوبير الروائي الفرنسي، أحد مؤسسي الواقعية في العالم وصاحب الرواية الشهيرة «مدام بوفاري» التي فجرت قضية الأدب المكشوف.

** هي أولى الروايات المهمة لـ«فلوبير» والتي ينشغل بطلها بالنظر الدائم في المرآة بعد سماعه كلمة الحب من حبيبته.. غير واثق في استحقاقه لها.

*** «الكتاب الأحمر لـ «ماو تسي تونج» هو الكتاب الذي كان إنجيلاً لما عرف فيما بعد بـ «الماوية».

رسوم النصوص للفنانة: Alyana_Cazalet - روسيا

مَوْتُ شاعِر

حسن نجمي



لذكرى سَعيد سْمَعْلي، شاعراً ومسرحياً

لاَ أَثِقُ في هَذَا الصَّبَاحِ.

هَذِهِ الشَّمْسُ لَيْسَتْ لِي.

سَتَغْدِرُ بي كما غدرَتْ بِكَ (حينَ أَتَانِي أَنَّكَ انْصَرفْتَ).

عَثرْتُ، حين أَفَقْتُ، على وَجْهي صَامِتاً.

فجأَةً كَأَنَّ تَحْتَ جِلْدِي اكْتِئَابَ الأَبَدية.

وجَريْتُ بِعَيْنَيْ ضَرِيرٍ.

كأَنَّ اللَّيْلَ ابْتَلَعَ طرِيقِيَ إليكَ.

كَانَتْ أَصَابِعِي تَتَلَمَّسُ المسَافَةَ إِلى مَأْتَمِكَ.

وأُمُّكَ ترفَعُ عَيْنَيْهَا إِلى السَّقْفِ بَاحِثَةً عن الضَّوْءِ.

كأَنَّما أَظْلَمتْ غُرْفَةُ الكَوْنِ.

كانَتْ تُفْرِدُ ذِراعَيْهَا. وتَبْكي. وتَسْأَلُ : «فِينْ سَعِيدْ؟».

وتَراكَ مُسجّىً فِي رَايَتِكَ.

وتَرْتَمي كَيْ تُدثِّرَ لَيْلَكَ الَّذي بَدأَ.

تَتَّكِئُ كغَيْمةٍ بَيْضَاءَ عَلَى فِكْرَةِ قَبْرِكَ.

تُقَبِّلُ حَجَرَ القَسْوَةِ.

وحْدَهَا، الأُمُّ، تَعْرِفُ أنَّ لقُبلاتِها رائحَةً.

أمدُّ يديَّ الأُخْتَيْنِ لأشْكُرَ رِيشَ الرَّحِمِ.

لأمْسَحَ الدَّمْعَةَ الّتِي بها تحمَّمَتْ.

ثم أراها فَراشةً مُجنَّحةً تُصلّي. وتُضاءُ.

وتذْكُرُ اللّهَ. ثُمَّ تذْكُرُكَ.

تأْمُلُ أنْ تَراكَ كمَا كانَتْ تَراكَ واقِفاً علَى البَابِ.

حِينَ سَتَرْفعُ رأْسَهَا عنِ الصَّلاةِ.

(لمْ نتَّفِقْ هكذا يا ابْنِي. لِمَ سبقْتَ موْتي ؟)

وَسعِيدٌ يُظِلُّ عيْنَيْهِ بِيدِهِ حيِيّاً مِنْ هالَةِ ضوْئِهَا.

- حاشَا، أُمّي، بَلْ سَبقَنِي الموْتُ إلى رَنينِ صَوْتِك لكَي لاَ أسْمعَهُ. إلى يدَيْك لكي لا آخُذ معي لمْسَتك. إلى شَفتَيْك لكيْ أعْرى منْ قُبْلَتك. إلى قدَميْك لكي لا آخُذ معي وَعْداً بجنَّتِك. إلى عيْنيْك لكي أعْتزلَ في التُّرابِ وحيداً خلْفَ نَظْرتِك. آه، يا أُمّي، سبقَني الموْتُ إليَّ، لكي تَهْرُبَ عنّي صَرْخةُ الحيِّ. وأمْضي مهيضَ الجناحِ إلى ذرْوَة اللّيْلِ. مُنْكسِراً كحافةِ بئْرٍ. وحِيداً تحْت العُشْبِ. تتضرَّعُ العشيَّةُ على سجّادتِك.

هُناكَ. في تِلْكَ الخلْوَةِ النّائية لمْ أعْثُر على نَهارِ أصَابعِك.

يا أُمّي قبْري باردٌ كفراشٍ غبْتُ عنْهُ طوالَ العُمْرِ. (لِمَ هُوَ باردٌ هكذا ؟). شَحبتْ نظْرتي – وهذي الظّلْمةُ تنْأى بي عنْ نُجومِ عيْنَيْكِ. وأفْترِشُ الآنَ بياضَ الرِّضا. لمْ آخُذْ معي إلاّ ما بقيَ منْ صلْصالي. وآه لمُسْتَنْبتِ القصَبِ! آه يا أُمّي منْ فَراغِ كفَّيْك منْ آلِهةٍ تخلَّتْ وحُفْرةٍ تُريدُ منْ مرآتِك التفتَتْ عنْ وجْهِي!

لاَ أستحِقُّ كُلَّ هَذا الصّمْتِ الّذي يهربُ بِحياتي.

عشْتُ في برَاميلِ الرّعْدِ. تمُرُّ بي الأحْصِنَةُ فأهتَزُّ للصّهيلِ. وتَصْرُخُ الآفاقُ حوْلي. وأكاليلُ الشّوْكِ على رأْسي، ولاَ أعْبأُ بالقُطْعانِ. عشْتُ أرْسي الأملَ. عشْتُ في أطالسِ الحياةِ أوقِظُ التّمنِّياتِ. تترنَّحُ الخطواتُ بطُرُقي. وتدْمى قدَمايَ وأمْشي كدمٍ في الأحْواضِ. يلْمعُ مرْجانُ سُبْحتِك في عيْنَيَّ. وأُنقِّبُ عنِ الكلمات التي تليقُ بي. أُرَبّي قصيدتي في عادةِ بُكائِك. وحيْثُما مضيْتُ أُخْفي بُكائي. وكلَّما ندَّتْ صرْختي هرَعْتَ بارْتياعِ الدَّمعِ منْك إليْك.

لا أسْتَحِقُّ - الآنَ، الآنَ – هذا الموْتَ. ماذا سيفْعلُونَ بحقيبةِ عظامِي ؟ صلِّي لي. وإذا دفعْتِ البابَ اغْفِري لي حائطَ اللَّيْلِ. كنْتُ احْتميْتُ بدمْعتك. صنْتُ تركةَ روحي في حليبِ الثّدْيَيْنِ. كُنْتُ. ولكنَّهُ السَّوادُ، يا أُمّي. بِسَببِ هذا السَّوادِ، الذي نُسمِّيه الحزنَ، سقَطَ قلبِي. بسببِ الحُزْنِ جفَّ الدّمُ وحُنْجُرةُ الأغَاني. بِسَببِ هذا الغناءِ تعطَّلَتْ مقْطُورَةُ العُمْرِ. وهَا أنَا أتوقَّفُ عنْدَ هذا الحدِّ. أنْقُرُ خشَبَ التّابُوتِ لكي لاَ تتعتَّمَ قصيدَتي. وأرْجُفُ قليلاً كيْ لا يتلبَّدَ التّرابُ علَى كتّانِ الموْتِ. أخَافُ أنْ يُصْبِحَ النّسْيانُ أكْبرَ مِنَ العُمْرِ.

الشّاعرُ هكذا.

مَجْنونٌ بِهِ مَسٌّ منْ حياة،

ومنْ لُغةٍ. وحُبٍّ. وتِذْكارٍ. ويُتْمٍ.

يا ما أجْملَ جِلْبابَ صلاتك تَسْقُطُ عليْهِ الضّفيرةُ وتُورِقُ الحنّاءُ! يزْهُو القُرنْفُلُ علَى وَجْهِك. ووَجْهِي في أجيجِ الصَّفْحِ. ونَظْرَتُك التي تبْكِي لاَ أشَقَّ على اللّهِ منْ عُزْلتِها متأخِّرةً خلْفَ النَّعْشِ!

ها قد أدَرْتُ مفْتَاحَ الأبدِ وأغْلقْتُ يديَّ. أسْرعَتْ حياتي بِي. صرْتُ فجْأةً، كأنّي حليفُ اللّيْلِ. مطرٌ ينْهمِرُ على قبْري الآنَ (هلْ هذا وَقْتُه؟) مثْلَ ماءٍ يرْقُصُ على القرْميدِ فترتوي الخطاطيفُ. أوْراقُ عُشْبٍ تعْلُو تُفْرِطُ قليلاً كأنَّها تُغطّي شاهِدَةَ الحجرِ. السّنابِلُ بدأَتْ تنْحني هُناكَ خلْفَ سُورِ الرّوْضةِ. (يا أمّي، لماذا يسْعلُ الموْتُ ولا أرى هُنا وجْهاً لأحدٍ؟ وما الّذي جئْتُ أفْعلُهُ في هذا الرّواقِ البعيدِ؟). ما منْ أحدٍ قالَ لي ممَّ انْكسرَ ظلّي على خشَبةِ الأرْضِ. ولمْ فرَّ طرِيقِي عنْ خطْوتي. أما منْ أحدٍ ينبئني لِمَ تركْتُ لكَ نصيبِي منْ وجعِي وأسْرعْتُ كما لو كُنْتُ مغْتبِطاً بالظّلامِ؟.

والآنَ - كطائِرٍ أمْضي تارِكاً، يا حَسَنْ يا نجْمي، أُغْنِيتي في حُنْجرَتِكَ!

أنَّى لِي أنْ أعْرِفَ أنّي ذاهِبٌ لأُغْلِقَ كتَابِي علَى الرّفِّ البَعِيدِ.

والآن - أُمْسِكُ بالحياةِ وأنصرفُ.

رَجاءً اذْكُروني. لا تتْركُوني تحْتَ شَجرِ النِّسْيانِ.

لَديَّ وفْرةٌ مِنْ وَقْتٍ لأتسمَّعَ الشَّبّاباتِ وثُغاءَ الشِّياهِ.

لَديَّ ما يَكْفِي مِنْ ساعاتٍ لأنْتظِرَ الخطْوَ.

رَجاءً زُورُوني. وابقَوْا في الحَياةِ.

خمس قصائد

جولان حاجي

(رماد الشجرة)

القبو إسطبلٌ مليء بالملائكة
والبحارةِ المخمورين.
يبكون فيبتلُّ الخبزُ والتبن
وتصعدُ الرائحة أدراجاً كثيرة
قبل أن تتلاشى.
ثم يفوح ضَوْءٌ عذب:
نارٌ تُعيد الهراوات
إلى جنوع الخوخ.

(المتلصِّص)

من ثقبين في قلب الشجرة
ينظرُ إلينا الضوء
مثل طفلٍ يلهو بالصور
اسمهُ الموت
ويرى كيف اقتلعت الزهور
فاقتلعتْ جنورُها عظامنا.

في مدنٍ شُيِّدت من أصواتِ الموتى
أمكنةٌ لن ندخلها لأنها مثلنا
بعيدةٌ مكروهةٌ رخيصة،
أرقـــامٌ تـرفـعُ رؤوسَــهـا وتـفـسـدُ الأحاديث:
كنا غُرَفاً على سطحِ العالم
بناها الضوءُ من الصمت
يستأجرها طلبةٌ وعمّالُ بناء مفلسون
وتظلّلها دائماً
كلماتٌ كثيرةٌ وسخة.



(وشم على اللسان)

تحت قوس قزح
غرسَ الموتى طرفيهِ في الطين
أمشي بين جداريك
كممرٍّ مسدودٍ بركامٍ من الكراسي
يعبرهُ المسرنمون
في قطار معطّل
فيتعثّرون
بالمتنبي
نائماً لا يقرأ
أحداً
فيتأنثون
وينوبون قبلنا
في شريط
السماء الأحمر.
هل سمعت ندفة الثلج،
بين رُضفة تعرفُ عارَ الخطوات
وشَعرةٍ تعرفُ فضيحةَ الرأس؟
قاعةُ المسافرين جثمانُ طفل
يهمسُ الشيطانُ في أذنه «أنت حيّ».
صُوَرنا تُباعُ تذكارات بالأبيض والأسود،
والسكك صلبانٌ من عيدانِ الثقاب
وعظام الأطفال.
الريحُ التي سبقتنا توقفت فوق

الرؤوس
متجمّدة، حجراً شفافاً.
يميناً، المكتبةُ فارغة
في كهف وجنودٌ يغسلون
خوذهم بدموع النبع.
يساراً، الكنيسةُ باردة
مثل تنين نائم تحت شلال.
أمامنا شمسٌ تتوهّجُ كرأس
مصعوق في شجرة من الفولاذ.
أسمعُ صفيراً.
أربطُ إلى معصمي حجراً وأمشي
بين جداريك.
الابتسامةُ التي سيّجتْ ضعفي
انهارتْ بهدوء.
اللمسةُ التي مرّتْ خفيفةً بنومِ الأشياء
يبسَتْ في الكفّ.
طُويت حياتي كمنديل مستعمل
في جيبِ بائع جوّال
سأمسحُ به أنفَ الموت
حين يتوقّفُ على كتفي نحيبُه.

(أعشاش فارغة)

الضبابُ بخارُ كلمةٍ نُطقتْ ولم
نسمعها.
الحائرات رأين هلالاً أرقَّ من خيطِ العنكبوت
مزّقه الصيادون.
آذانهنّ علاماتُ استفهام
سقطت أقراطُها في الوحل
برّاقةً كعين ببغاء
لم يُلقّنْ إلا كلمةً وحيدة:
وداعاً.

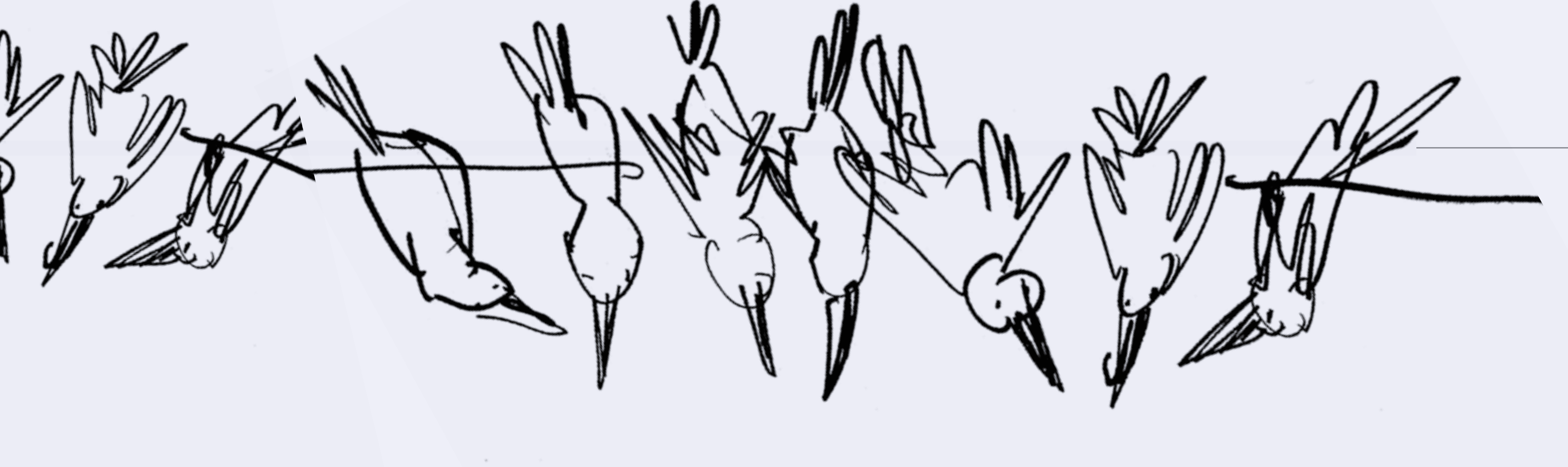
(سفوح)

إلى حازم العظمة

يلقي الضوءُ ريشتَهُ الكبيرة
بين برج الكنيسة وحانوتِ التوابيت
حيث وقفتُ بالأمس
وانتظرتُ من تُقلُّني إلى الجبال
ولم أرَ عرباتِ اللحن
الذي ظلّ ينوّمنا أعواماً وأعواماً.
النهارُ ينادي خطواتي
مثل صديقٍ يُصفّرُ تحت النافذة
لاصعدَ تلك الأدراجَ البعيدة.

****

الريحُ الخفيفة أغرقتْ بياضَ أوراقنا.
حبرٌ أزرق ذاب في زُرقةِ المسبح
ثم أخفى المساءُ الكحليّ ما كتبناه
وفتحنا صدورَ قمصاننا
كأشرعةٍ خفيفة لا تحرّك شيئاً.
مطلع الصبح، على بقايا قصيدةٍ طافية
رأينا يعسوباً قرمزياً يحطّ
مثل كلمةٍ وحيدةٍ نجَتْ.



نبّاش القبور

وجدي الأهدل

ورث عباس مهنة نبش القبور عن والده. حينما (بلغ) طلب منه والده أن يتهيأ للخروج معه. في صباه لم يكن يعرف شيئاً عن حقيقتهم. ظل يتحرق شوقاً لمعرفة النشاط الليلي الذي يقوم به والده ويتكتم عليه كَسِرٍّ مقدَّس. وبعد أشهر ارتمت الفرصة عند قدميه، نبَّهه والده في منتصف الليل، وطلب منه أن يلبس ويتلثَّم. يتذكَّر جيداً المرة الأولى التي خرج فيها مع والده وعمه وهو بعمر الرابعة عشرة، لنبش قبر قاضٍ توفي في قرية مجاورة لهم تدعى (السالف). كانت ليلة خباً فيها نور القمر. وجميع المخلوقات التي تسير على بطنها أو قدميها أو قوائمها الأربع تغطّ في نوم عميق. قعد والده على ربوة ليراقب، بينما قام هو وعمّه بالحفر. كانت كفّاه ترتعشان وتتعرّقان، فوجد صعوبة في الإمساك بالمجرفة التي أفلتت منه عدة مرات. لاحظ عمّه حالة الهلع التي يعاني منها، فأقدم على تصرف طائش، نزع العمامة التي يحجب بها وجهه، ولفّها على خشبة مجرفة عباس، ثم عاودا العمل. شعر عباس بارتياح خفي، وراح يجرف التراب الرطب بهمّة، حتى أن راحتيه كَفَّتا عن التعرُّق. عندما كشفا عن الجثمان، طلب منه عمه أن يفك عقدة الكفن ويسحبه ويطويه. كان عليه أن يتحسَّس بأصابعه موضع العقدة ويفكّها، عيناه لم تكونا تبصران شيئاً، أطلق زفرة مسموعة حين تمكّن من فتحها. قطرات من عرق جبينه تساقطت على وجه القاضي الميت ولحيته. قام عمّه بشطر الجثة إلى نصفين، حزَّ بسكين ذات نصل حاد جداً اللحم بادئاً من تحت السرة، وفصل بمهارة وخفّة فقرات الظهر القطنية عن عظمة العجز. وضع كل نصف في جوال من الخيش المتين، وخرجا من القبر وردماه. عندما انتهيا من تسوية التراب، وضعا المجرفتين وما تبقّى من النشارة تستخدم لتجفيف الدم في جوال ثالث وتركاه جانباً. حمل كل واحد منهما جواله، ومضيا مسرعين في دروب الجبل التي يحفظونها غيباً، فلم تكن بهم حاجة لأي ضوء. بعد ذهابهما، نزل والد عباس إلى المقبرة، فحص القبر وما حوله بدقة، ليتأكد من عدم نسيان أية أداة أو إهمال لتفصيل قد يثير الشكوك. حمل الجوال الثالث على كتفه، وسار متراجعاً بظهره وهو يمسح بغصن كثيف الأوراق آثار أقدامهم.

في قريتهم، كان جميع الذكور البالغين مستيقظين، ومجتمعين في حظيرة تَمَّ إخلاؤها من الدواب. لأول مرة يحضر عباس هذا الاجتماع السرّي، كانت العيون تومض ببريق عجيب لم يألفه من قبل أبداً، وكان يسأل نفسه: هل هؤلاء هم نفس الأشخاص الذين ألتقيهم كل يوم على ضوء النهار؟. لقد بدا له أنهم هنا، وفي هذه الليلة الخاصة أكثر فتوّة، وقاماتهم تطاول السقف علوّاً، ومزيج مدهش من السعادة والأخوية يسري في دمائهم. كانت الابتسامات المشجعة تنهمر عليه من كل الاتجاهات، والتربيت على كتفيه جاءه من كل واحد، وأثنى كبار السن على شجاعته. بعد قليل وصل والده، أشعِل قنديل إضافي يعمل بالقاز ووُضع على الأرض، وفُرِش وفاض من جلد الجمل، وجُلبت خشبة التقطيع وساطور ودلو فيه ماء نظيف. قام والد عباس بتقطيع الجثة على عدد الأنصبة، وعندما انتهى من توزيعها بالعدل، أعطى رب كل أسرة سهمه. وكالعادة يحتفظ جالب الجثة، وهو الليلة والد عباس، بحق الحصول على الرأس وحده.

خرجوا من الحظيرة وكل يحمل نصيبه من اللحم في قدره، ثم عادوا للتجمُّع مرة ثانية في مسجد القرية، حيث صلّوا جماعةً صلاة الفجر بخشوع وانشراح صدر، وعندما سَلَّم الإمام شكروا الله على ما رزقهم، ثم تفرقوا إلى بيوتهم ما يكاد الواحد منهم يضع رأسه على الوسادة حتى يسلم نفسه لنوم لذيذ لا مثيل لحلاوته. بينما تبدأ النساء بتشمير سواعدهن ورفع أطراف أثوابهن إلى أحقائهن لطبخ اللحم على أول ضوء للنهار. وقبل أن تحمى شمس الظهيرة، تتناول القرية، رجالها ونساؤها، كبارها وصغارها، الغداء الملكي وتتخم من اللحم، ويتهادون المرق الدسم من بيت لبيت، كتقليد يدل على التآزر والتضامن.

تلقّى والده هدية ودّية، ربطة من أغصان القات، رؤوسها

خضراء ضاربة للحمرة، فجلس للمقيل بمزاج رائق، وكان يبدو عليه أنه مرتاح البال، وتتمشى النشوة في عروقه، موقناً أنه بالتهامه مخ القاضي ولسانه سيكتسب ذكاءه وفصاحته، وهو يقين راسخ في معتقدات جميع أهل القرية، ولذلك سينال حظوة زائدة، وينعم بالتقدير. قام عباس بخدمة والده، وجهز له المداعة (الأرجيلة)، ثم جلس متربّعاً بجواره، وفهم من تعابير وجه والده التي تشبه بحيرة ساكنة لا يعكر صفوها شيء، ونظرة عينيه المتواطئة، أنه قد حان الوقت ليعرف الحقيقة. بعد تهيُّب وترتيب دقيق للكلمات في ذهنه، سأل والده متلاحق الأنفاس: لماذا هم مختلفون عن غيرهم من سكان الجبل؟ وهل هناك آخرون ما عداهم يأكلون اللحم البشري؟ أرجع والده عذبة عمامته للأمام فانسدلت على جبينه، كان يراه يفعل ذلك للمرة الأولى في حياته، وصمت مفكراً.

جذب الوالد رأس عباس ووضعه على فخذه، وراح يمرّر أصابعه بين خصلات شعره، قال بهدوء وبين الجملة والأخرى مقاطع من الصمت: «نحن يا ولدي من سلالة العصاة الذين ذبحوا ناقة نبي الله صالح.. نحن من ثمود.. وقد توارثنا أكل لحوم البشر الأموات ككفّارة.. تكفير عن أكل أجدادنا للحم الناقة.. تلك الناقة أنجبت فصيلاً في مثل ضخامتها، هذا الفصيل ما يزال حياً، وهو حقود لم ينس الانتقام من ذرية قتلة أمه، فبين الحين والآخر يتسلل إلى الواحد منا ليلاً وهو نائم فيرتمي عليه بثقله الهائل، فيخلط لحمه بعظامه، ويفرطحه كرقاقة العجين. ولكننا نبعده عنا بشرب مرق عظام الأموات، فنفرز رائحة مميزة، إن يشمها يلن قلبه، ولا يضطرم غضبه، ويعلم أنا ذاكرون لذنبنا، فيعود من حيث أتى.. إذا انكشف أمرك يوماً ما فعليك أن تترك القرية عاجلاً دون تأخير، وتهاجر إلى بلاد بعيدة.. إذا وجدت قوماً تنتهي ألقابهم بحرف... فاستقرّ في وسطهم، لا تقل لهم شيئاً، ولا هم سيسألونك عن شيء، هم فقط سيشمون رائحتك ويعرفونك.. وهناك ابدأ حياتك من جديد».

بعد ثلاثين عاماً، انقرض الجيل القديم، وأخذ العالم يتغير بسرعة، وسمع عباس كلاماً معسولاً عن الحياة المريحة في المدينة، وأعاجيب الكهرباء، فَقَرَّ عزمه على بيع جزء من أملاكه، والعيش في مدينة (الحُدَيدَة) المتكئة على شاطئ البحر الأحمر. قام بالخطوة مطمئناً، فقد كان لديه إيراد يكفيه، يتأتى من بيع محصول أراضيه من البن وحب العزيز والحبوب. ولأنه صار يحيا في مدينة ساحلية حارة معظم شهور السنة، وأهلها يحبون السهر حتى السحر، فقد توقف عن نبش القبور. كما فكّر بالمنطق، وأقنع نفسه، بما أنه ساكن في المدينة المضاءة بأعمدة الإنـارة، فإن فصيل الناقة لن يتجرأ على السعي في شوارعها بحثاً عنه. ومن باب التحرُز، فقد جعل أبواب بيته كلها من الحديد الشديد المتانة، والنوافذ جميعها محمية بأعمدة فولاذية. وحين أناخت الستون بسنواتها المديدة على عباس، أغـراه أصدقاؤه بالصعود إلى الجبل للتمتّع بالطقس المعتدل، والمناظر الخضراء الخلابة، والوقوف عند شلالات الماء المتساكبة من القمم العالية التي يسمع دويّها المهيب يتردد في جوانب الجبل كجوقة موسيقية لا تتوقف

عن العزف. كان موسم الأمطار في ذروته، والجميع يتحدث أنها سنة مخصبة، وأن الجبل يبدو من السهل كزمردة خضراء عملاقة تعانق السحاب. تداعت ذكريات الأيام الماضية الجميلة إلى ذاكرة عباس، وغلبه الشوق إلى قريته وبيوتها، فقرر أن يسافر فجراً، وأن يقضي في أحضان الجبل ساعات قلائل، ثم يرجع في الليل، فلا يبيت إلا في بيته. واتفق مع شاب من قرية (السالف) على أن يوصله إلى قريته في الجبل، ثم يعيده لمدينة (الحُدَيدَة) في نفس اليوم. كان هذا الشاب الذي هو من قرية (السالف) يملك بقالة مصنوعة من الصفيح، ولديه سيارة ربع نقل يسافر بها مرة أو مرتين إلى السهل لشراء التموين. وهكذا زار عباس مسقط رأسه، بعد غياب طال أكثر من عقد ونصف، وقرب منتصف الليل تمضمض متخلصاً من بقايا القات، ورفض أن يتعشى، واكتفى بقدح قهوة كبير، شربه على عجل، ليساعده على البقاء مستيقظاً. وأخبر مضيفيه إنه عائد للمدينة، فقالوا له إن ذلك مستحيل، لأن السيل يبلغ في ساعات الليل أوج قوته، ما يجعل اجتياز الوادي مخاطرة جسيمة. أخبرهم أنه اتفق مع شاب من قرية (السالف)ليسافر به في تلك الساعة. وما كاد يكمل كلامه حتى لاح ضوء السيارة قادماً من حقو الجبل.

الطريق كان وعراً وزَلِقاً بسبب الأمطار الغزيرة، ولكن الشاب من (السالف) كان يسوق والطريق محفور في ذاكرته، ويعرف كيف يجتاز المنعطفات التي يمتلئ بها الطريق حتى وهو مغمض العينين. عندما حاذت السيارة الوادي، كانت للأمواه دمدمة كأنها وحوش مفتوحة الأفواه. شعر السائق الشاب بالجبن، ورفض التحرك، فأخرج عباس من جيبه رزمة، ودفع للشاب المتخوّف ضعف المبلغ المتفق عليه نقداً. دعس الشاب على دواسة البنزين بلطف، وتقدم بحذر بالغ، بعد مسافة ثلاثة أمتار أخذ الماء يتدفق إلى الداخل، فأغلقا الزجاج، كان مستوى الماء يرتفع سريعاً، ووصل إلى حافة الإطار السفلي للنوافذ. سمعا صوت رغاء جمل، فشحب لون عباس واختفى الدم من وجهه. سأل بلسان ثقيل متلعثم: «ما هذا الصوت؟» كان الشاب مشغولاً بحسابات يجريها في ذهنه حول المسافة المتبقية، وهل يمكنه اجتيازها أم يرجع للوراء ويكتفي بالسلامة. ردّ بعد وقت وهو يمسح العرق المتصبّب على عينيه بمنشفة يعلقها دائماً حول عنقه: «هاه.. ربما يكون جملاً جرفه السيل». أخذت السيارة تهتز بشدة، وكأنما يحاول السيل اقتلاعها من مكانها. ثار عجيج الجمل صاخباً، ما يوحي بأنه قد صار قريباً منهما. فَقَدَ عباس السيطرة على نفسه، ودَبَّ الرعب في أوصاله، ففتح بابه وخرج، حاول التمسك، ولكن السيل الشديد الاندفاع سحبه، كان الظلام حالكاً، وما كان باستطاعته رؤية يده. بذل جهداً جباراً ليقاوم تيار السيل المندفع، محاولاً السباحة باتجاه ضفة الوادي، كان رغاء الجمل يطارده، تارة يبتعد، وتارة يقترب، ثم خفت واختفى. شعر بقدميه تلمسان حصباء قاع الوادي، فانتعشت آماله بنجاته من الموت، وفي لحظة خاطفة كالبرق أَصَمَّ رغاء الجمل أذنيه، وارتطم به ثقل كأنه نيزك، سحق النصف الأيمن من وجهه، ثم سحبه السيل جثة هامدة.

يا أيّها المخبول الذي يصافح الحياة بالطرقات

أميمة عز الدين

التأريخ المرضي لحالتي يمتد لسابع جَدّ، كما يقولون، لذلك فهو متجذّر بعائلتنا.. تتوارثه الأجيال جيلاً بعد جيل. الغريب أن دراستي لعلم النفس لم تكن مقصودة على الإطلاق، لأنني استبعدت ببساطة أنه من الممكن أن ينتقل لي هذا المرض الذي يشبه الزئبق، لا تستطيع القبض عليه، لكن هناك بالتأكيد عوارض جليّة له، تجاهلتها بالبداية ولم أعرها التفاتاً... وانشغلت بدراسته من خلال أمهات الكتب والمصادر الموثوق فيها رغم ارتيابي وشكوكي وأنا أقرأ عن تاريخه.. يومض أمامي اسمه فجأة (الوسواس القهري) واحتمالات أن يكون وراثياً.

العتاب ورد المحبة. دعني أعتب عليك وأتمسّح بكمّ قميصك المفضّل كقطة أبي هريرة، وحنيني إليك كنهر دافئ ينبع من العينين. تلك الملامح التي تخصك أتهجاها بالليل كي تنكرني بالصباح.

راعني ما قرأت، معظم أدبيات ذلك المرض تؤكد أنه وراثي، وينتقل كشبح مارق وقاتل متسلسل عبر الجينات. ما يحدث لي الآن يؤكد أنني مصابة به وإلا فما بال ذلك الهاجس الذي يلح علي، يرافقني ويتنفس معي الهواء ويصر أنني قد نسيت إغلاق الأبواب وغسل يدي، وأن التراب العالق بالجو مثل غبار ذريّ سيعلق برئتيّ الضعيفتين، وتجسد الجراثيم أمامي كوحوش هلامية توشك أن تنقض عليّ لتلتهمني حية.. أحاول بشتى الطرق إبعاد تلك الخواطر السيئة. وأنشغل بالقراءة عنه حتى ظهرت يا أنس بحياتي.. لم أصدق أنك حقيقي، من لحم ودم مثلنا إلا عندما تحدثت إليك وسرى صوتك بأوصالي، يهزني كرعد قاصف للروح.

ويا أنس، لماذا لم تخبرني أن البحر غويط،وأن جسدي لن يطفو كما أخبرتني؟ ويا أنس، لماذا تسطّرني بدفاتر الغياب، وتتركني وحيداً أحجل كطائر أعرج؟ ويا أنس، لماذا لا أجدك أنيسي لما يشتد كربي؟ يا أنس، لماذا لم تخبرني أن السماء بعيدة حتى لا أتطوّح ما بين السماء والأرض فأخرّ صريعاً؟ يا أنس، لماذا أنت لست هنا والرجفة لا تفارقني والطبيب يعودني؟

ويا أنس: لا تنسَ أن تضمّدني بشفقتك. ولا تمصمص شفاهك وترميني بنظرة جاحدة.. يا أنس، لماذا لم تعلّمني العشق إلا حينما بلغت من الكبر عتياً وبان بياض شعري؟ لا تزهو بي قصائدي.. يا أنس، إني أناديك فاستجب.

يا أنس:

في الصباح أفكر فيك وأنتظر المساء حتى أخبرك بحتمية الرحيل، وأن ما أفعله يشعرني بأن جبال الإثم قد حطت فوق رأسي وأنا لم أعد أحتمل أن أتوارى من نفسي.

وعنما يأتي الليل أنتظر الصباح حتى أخبرك بما فكرت فيه كل صباح.

صباح ومسا، ومسا وصباح

أستيقظ كل صباح على صوت القطار:

صوت القطار الذي كان يستقلّه أبي كل صباح مازال بأذني، قوياً، طازجاً رغم رحيله منذ سنوات... الضجيج الذي يلازمني يفسد متعتي للاستماع للأصوات الأخرى وطبيبي النفسي العجوز يصرّ في وجاهة على أنني أعاني التهاباً بالأذن الوسطى بسبب رشح الحنين الذي يقطره قلبي لدى توديع أبي.

لا أحد يعلم بزياراتي المنتظمة للطبيب العجوز، أخفي هنا عن أمي وابنة عمي التي تقطن معنا بنفس البيت بالدور العلوي، وحيدة، بعد أن مات عنها زوجها، وحيدة مثل ورقة شجر في مهبّ الريح (التعبير تقليدي جداً يناسب الموقف التقليدي لابنة عمي التي تزرع الياسمين بشرفتها، وتظل قابعة فيها لفترات طويلة حتى تصادف عيني جارها الأرمل والذي ماتت زوجته منذ ردح من الزمن). رغم أنه يكبرها لكنها تتودد له بشجيرات الياسمين والفل والقرنفل... ولا تبخل عليه بابتسامة أو إيماءة أو طبخة متينة ترمّ بها عضمه وقلبه.

الآن هي تراني وأنا أعبر الشارع لطبيبي العجوز الذي أهداني قطاراً لعبة، ونصحني أن ألعب به قبل النوم ساعة على الأقل.. سيجعلني هنا لا أفكر في أبي ولا في حبيبي الذي أشتهيه كل صباح وكل مساء، وأظل أكتب له رسائل على عنوانه القديم بمجلة الكواكب، أكتب كل ليلة وكل صباح، وأنتظر أن يرد على رسائلي مرة واحدة. لكنه لا يفعل. التمست له العذر وكرهت مدير أعماله الذي يتفنن في إخفاء رسائلي عنه.

صورته التي كان يزهو بها غلاف المجلة احتفظت بها لنفسي وهو يبتسم وبشرته الخمرية تلمع في الشمس، وعيناه تنظران إلى مباشرة.

لم يصدقني طبيبي حين قلت له إنه بالتأكيد يبحث عني في كل وجه يراه، وفي كل امرأة يصافحها.. الغريب أنه عنما يشتد حنيني له أسمع صوت القطار، وتنتابني نوبة بكاء حادة لا يقطعها سوى تناولي لذلك الدواء المهدّئ والذي يجعلني طريحة الفراش ليلة كاملة.

نصحني طبيبي بعدم شراء المجلات الفنية والابتعاد عن السينما والتليفزيون بسبب انهياري الذي أصبت به لما رأيت صور زفافه على فتاة كلها خلاعة وميوعة. لم تعجبني وقفتها ولا استدارة فمها قبالة وجهه، تريد أن تقتنص منه قبلة على الملأ.. إنها ليست فتاة بريئة،ولا تستحي.

مازال ينظر إلي بثقة، يطلّ بقوة من غلاف المجلة، أركّز في عينيه باستفاضة وقلبي يحدثني أنه سيطلّق فتاته عما قريب



ليتفرغ للبحث عني، غير أن إحساسي بالذنب أني أحب رجلاً لا يخصني ولا أخصه يقتلني. مازلت أتداعى أمام الطبيب رغم الجرعات المكثّفة التي وصفها لي.

أبي كان مدرّساً لمادة الجغرافيا... يتأبط الخرائط كل صباح ويفردها للتلاميذ الصغار ويتركهم يحجلون عليها، ويرسمون مربعات ممالكهم الطائشة.. يغيرون الحدود والتضاريس، وعند المناخ يفقدون حاسة الشم والتنوق ويتركون أحلامهم عند الحدود، حين يدق جرس الانصراف.

أَوَ تعرف، يا أنس، تعريف الجغرافيا؟

الجغرافيا... أن أقبع فوق جبال الحلم وحدي وأنت هناك في البلاد البعيدة تأتنس بمراودة إحداهن وهي تغافل رب البيت وتسرق بعضاً من عطره تهديه إليك فيكون تأريخاً دراماتيكياً لفقه الحب.

يا أنس:

يا أيها المخبول الذي يصافح الحياة والجنون بالطرقات، عد إليّ / ثبْ إليّ حتى أغفو على حافة أحلامك، يا أنس، لماذا كلما هممت بمصافحتك تعرض عني؟

يا أنس، اختلط عليّ أمري وبصري.. فلم أعد أفرّق بينك وبين طبيبي النفسي حتى خلته أنت.. ولما ناجيته وهتفت باسمك، لبّى النداء وهتف باسمي أنا أيضاً مجرّداً من لقبي الذي أكرهه: المريضة التي بها مسّ بعقلها.

يا أنس، لماذا أرى وجهك وسط تلك الوجوه التي تكبّلني وتهيّئ روحي لاستقبال الجلسات الكهربية اللعينة. كرهت ذلك المسمى (التربتزول) والذي ظللت أتعاطاه لسنوات دون جدوى... حتى ظهرت أنت بردائك الأبيض ووسامتك اللامعقولة، ومددت يدك إلي وقلت لي:

- يا أخت... أنت جميلة.

يومها لم أصدق نفسي، وظللت ملتصقة بالمرآة أحدّثها وتحدثني حتى فاض سمار بشرتي أمام عيني، واسودّت الدنيا من جديد.. وبحثت عنك في الصباح: في الممرات والحجرات المغلقة بالمستشفى... أناديك: يا أنس. فلا تسمعني حتى ظهرت مبتسماً كعادتك... تقول لي:

- أهلاً يا أخت....

وأخذتني من يدي وكبلتني ببطء وحنان إلى السرير وقلت لأحدهم: حقنة 6 ملجم من الميثوهكستون بسرعة.

وسألتني عن اسمي وهم يحقنوني بسرعة حتى لا ألتفت لهم وسمعتهم ينادونك: أنس

فتجيبهم ولا تجيبني.

لما شعرت بارتخاء جسدي تماماً، مددت يدي إليك فرددتها خائبة حسيرة حتى شعرت بالدوار ورغبة بالقيء.

أشيعك بنظرات طفل نزعوه للتوّ من أحضان أمه، ومازال النعاس يسيطر على جفوني الثقيلة.. يا أنس، لِمَ تنكر أنك مثلي: مخبول تطارد الحياة والجنون بالطرقات؟

يا أنس

يا أنس

ألا تسمع صوتي؟.

ولماذا أرى صورتك وهي تتأبط تلك العاهرة المبتسمة على الدوام بغلاف تلك المجلة!

ويا أنس لماذا جعلتني أغني مثلك:

ولضمت بوحي مع بكايا وناح طيري غنا حزين. ومن جهلهم بحالي، ظنوا أن أنيني غنا ومووايل.

ويا أنس: يظنون بي مسّاً من الجنون... أَوَ لم يعلموا أن ما حدث لي هنا بسبب أني أترقب صباحاً يجمعنا أنا وأنت وقد خلصنا من ليل طويل مرهق، أتمرن فيه على الرحيل بقوة حتى لا تنقّ مرة أخرى وأنزفك وجعاً على باب القلب؟

دائماً النهايات موجعة كحدّ السكين

مازال لدي الوقت لأشاغب روحك

وأطلعك أنني لست حرة

مادامت ذاكرتي ترتج وأنا أعاني تأثير

جلسات الكهرباء اللعينة.

يا أنس... كنت وهماً رائقاً، تبدّد

لي الليلة الفائتة

يا أنس:

حتى الأحلام تتعاطى مُسَكّنات للصبر

وصرت أنا كما كتبت بدفاترك: شخصية منهولة عن نفسها بمصحّة نفسية

تعاني وسواساً قهرياً وذهاناً!

ليلى

عائشة أحمد

على الرغم من المكتبة الكبيرة التي زيَّنَت صالون منزلهم، قبل أية قطعة أثاث أخرى، وأرفف غرفة المكتب الممتلئة عن آخرها على مدّ البصر، إلا أن ليلى كانت تجد صعوبة في التركيز على قراءة أي شيء مهما بدا بسيطاً، حتى مقالات زوجها. ولقد حاولت كثيراً أن تتم دراستها، لكنها، ومع دعم والديها وزوجها، لم تتمكن من تحصيل شهادتها الجامعية يوماً.

وهي تشعر بكثير من الضيق والحرج إذا سألها أحدهم عن مؤهلاتها العلمية، وتشعر بضيق أكثر، عندما يعدّل لها ابنها، الذي بالكاد قد تعلم الكلام، طريقة نطق بعض الكلمات الإنجليزية أثناء حديثها مع بائع أو نادل. وجهها يحمر، وشفتاها ترتجفان وهي تنظر إليه بقلة حيلة ونفاد صبر. زوجها أيضاً اعتاد أن يصحح لها بعض الرسائل التي تكتبها لمدرسة الأولاد، ويضحك أحياناً بصفاء نية على أسلوبها الكتابي، وأخطائها اللغوية والإملائية.

لكن كل هذا لم يمنع ليلى من حضور الندوات الثقافية، والحلقات النقاشية التي كان زوجها يحل ضيفاً مؤثراً فيها، أو منسِّقاً لها. كانت تحب أن تكون في كامل زينتها في تلك المؤتمرات. فإذا مشت معه في مكان عام أخذت بذراعيه مختالة، ذقنها للأعلى ولا تنظر إلى الناس إلا من طرف عينيها. وهو أيضاً كان يعجبه أن يتباهى بصباها الدائم وبجمالها الموفور. فلقد ظلت -حتى بعد أن أنجبت له ثلاثة أولاد- تبدو صغيرة السن، ولا زالت بعض النسوة يتقدمن لها في مناسباتهن السعيدة، ليسألنّها ابنة من تكون، وإن كانت مرتبطة أم لا.

بالإضافة إلى هذا، لم يكن زوجها ليغضب أبداً إذا أخطأ أحدهم ظاناً أنها ابنته، بل كان يضحك ببهجة قلَّ نظيرها. وأحياناً يحلو له أن يتمادى في الأمر، فيعاملها أمام الآخرين وكأنها ابنته فعلاً. كان يحب أن يدلِّلها، مهما بدت طلباتها مجنونة وبعيدة عن المنطق.

***

اليوم مثلاً صحبته في إحدى جولات تسوُّقها، بعد أن انتهت أيام المؤتمر الذي ألقى فيه ورقة بحث، في مدينة ميلانو. قالت له البارحة وهي تُريح قدميّها على فخذيه، وهو يقرأ في كتابه، بأن غداً دورها، عليه أن يأخذها للسوق! لم يتمكن يوماً من أن يرفض لها طلباً، خاصة وأنها استيقظت في الصباح الباكر محدثة ضجة وجلبة لتذكره بموعدهما. تناولت إفطارها بشهية في حديقة الفندق، وبدت مبتهجة للغاية، حتى أنها تركت الأولاد ينامون إلى وقت متأخر أيضاً.

تخرج من بوتيك لتدخل آخر بعزم وثقة، والابتسامة لا تفارق شفتيها، مُحَمَّلة بالأكياس الملونة الكبيرة، بين شارعي فينيسيا ومونتي نابوليوني الشهيرين. وعندما أمطرت وقت الظهيرة، لم تتأفف من فوضى الأمطار كما اعتادت، بل واصلت المشي في الشوارع الجانبية الضيقة بحبور ومرح. كان مزاجها رائقاً، وصارت تمازحه مثلما كانت تفعل في بداية زواجهما، عندما كان يثقل عليه شيء يتعلق بمقالاته أو عمله.

وعندما ظن أنها ابتاعت ما يكفي من حقائب وأحذية وثياب، وطلبت منه أن يتناولا بعضاً من المثلجات، استوقفتها واجهة إحدى دور الأزياء في طريقهما إلى المقهى. وقفت ليلى مأخوذة بفستان معروض على خلفية سوداء وإضاءة باهرة. كان فستان سهرة مرصعاً بالأحجار والخرزات الزجاجية. الفستان مصنوع على طراز العشرينات الميلادية كما أكد لهم البائع الذي كانت حواجبه مرسومة بعناية، وأذناه ممتلئتان بالأقراط الصغيرة والكبيرة.

قال لها زوجها إن هذا غير منطقي، فسعره كان يفوق سعر كل ما ابتاعته منذ الصباح من أحذية وحقائب وثياب. لكنها أصرَّت على أن تجرِّبه.

يجلس زوجها بغير راحة على الكرسي الصغير، فمع زيادة وزنه كان يحتاج لكرسيين من هذا الحجم. وكان محاطاً بالأكياس من كل صوب.

في غرفة الملابس الخضراء المستديرة، بستائرها المخملية بلون النبيذ الأحمر، ومراياها المذهبة، صار زوجها ينظر إلى هاتفه، ويقرأ خبراً أو يردّ على رسالة ما، وهي تحدثه من خلف الستارة وهو يردّ عليها بشرود واقتضاب. لكنها عندما ظهرت له لم يتمالك نفسه، وضع الهاتف جانباً، وقال لها مُعجباً وبصوت عالٍ: «واااااو». أما البائع المثلي، والذي كان يتقصّع في مشيته، ويتمايل أمامهما قبل قليل، فقد ثبت في مكانه، وأمطرها أيضاً بسيل من الكلمات الإيطالية، كلمات ذات رنة موسيقية، وتبينت من نبرته واتساع عينيه وتعابير وجهه، أنها خليط من المدائح والغزل، فشكرته بلطف ووجهها يشعّ بالفرح.

وقفت ليلى كأميرة مزهوّة في ذلك الفستان الذي له لون ولمعان اللؤلؤ، تضع يديها على خاصرتيها، وتدور حول نفسها، وتميل برأسها قليلاً وهي تنظر في المرآة. قالت له: «لفرط رقّته، أشعر بأنني سأطير بعد قليل.» فضحك عليها. كانت المفارقة مضحكة، خاصة وأن الفستان بدا وكأنه يفوق وزنها.

***

وقفت ليلى أمام منضدة الدفع وهي تحيط بذراع زوجها اليسرى بكلتا يديها، وتميل برأسها عليه منتشية. كان يستطيع أن يرى بهجتها بالفستان الجديد في المرآة التي ثُبِّتت على الحائط خلف الطاولة. وهو يبتسم لنفسه، لضعفه أمامها، فلقد هدَّدها قبل الدخول إلى هذا البوتيك بأنه لن يشتري لها أي شيء بعد الآن، وبأنه غير مستعد لدفع أي فواتير أخرى،

سوى إيصالات الفندق، والمطاعم، وأكواز الجيلاتو التي تحبها. وسألها وهو منهمك في إعادة بطاقته الائتمانية إلى محفظته، إن كانت سترتدي له الفستان الليلة؟ قالت له إنها تُفضل أن تحتفظ به لمناسبة مُهمّة. ربما لزواج أختها بعد بضعة أشهر! طبعت له قبلة على خده، بعد أن سلّمهما البائع الكيس الكبير اللامع.

***

وفي المقهى، بدأ زوجها بتصفح جريدة إنجليزية بينما انشغلت ليلى بمراقبة المارة بطرف ساهم، وهي تعيد شعرها المنسدل إلى الوراء بين لحظة وأخرى، ثم رفعت نظارتها السوداء الكبيرة لتُثبت بها غُرّتها للخلف.

كان أمام زوجها كوب قهوة، وأمامها مشروب غازي، وصحن سلطة لم تُنهِ نصفه. بعد قليل فزّت واقفة في مكانها، عندما لمحت صديقة لها تمشي في الشارع القريب. نادت عليها بصوت حاولت أن تكبح فيه حماسها، وقد لوحت بإحدى يديها، وأحاطت بالأخرى فمها.

عندما انتبهت الصديقة، جاءتهما برفقة زوجها، وكانت معهما صبية سمراء صغيرة أيضاً. تعرفت عليها وهم يقتربون، قالت لنفسها إنها مريم، أخت الزوج الصغيرة، فلقد قابلتها في مناسبات عابرة، ولم تكن لتلفت انتباه أحد. وعندما طالت ثرثرتهم وهم وقوف، دعتهم للجلوس. بدأوا بالحديث عن حرارة الصيف التي لا تطاق في بلدهم. والمدن القريبة التي زاروها مؤخراً. كانت ليلى تحاول أن تحمل زوجها على الاهتمام بالحديث فلقد ظل على موقفه، يتصفّح الجرائد بهدوء ويرفع رأسه دون أدنى اهتمام، موزّعاً بعض ابتسامات المجاملة هنا وهناك. وكادت ليلى أن تفقد الأمل، لولا سؤال مريم له عن إحدى مقالاته. عندها فقط، بدا مهتماً، وصار يحدثهم بصوته الوقور عمّا جاء في ذلك المقال. كانت مريم- ويا للمفاجأة- تناقشه كتلميذة نجيبة حضرت للدرس جيداً وحفظته عن ظهر قلب.



صارت ليلى تهزّ ساقيها بعصبية دون أن تنتبه، خاصة بعد أن طال النقاش بين الاثنين، تسترق النظر إلى الساعة بتوتر، لم تتمكن من إخفائه. ثم قطعت الحوار، عندما قالت لهم بهدوء مصطنع، وهي تنظر إلى زوجها، بأنه يتوجب عليهم العودة إلى الفندق لأنها تشعر بشيء من الإرهاق والتعب، ولتطمئن أيضاً على الأولاد. انتبه لها زوجها الآن، فاعتذر منهم، ووقف مودّعاً. صافح صديقتها، وزوجها، ومريم بحرارة لا تتواءم مع ترحيبه بهم في بداية اللقاء.

قال لها مبتسماً وهما في طريق عودتهما، إنه تفاجأ من أن فتاة في سنّ مريم لها تلك الخلفية الثقافية، وسألها ما إذا كان من اللائق دعوتهم على العشاء لاحقاً. ردت عليه حتى قبل أن تفكر، بأنها اقترحت على صديقتها ذلك قبل قليل، لكنها اعتذرت بضيق الوقت، فهم على وشك سفر.

شعرت ليلى بالراحة بعد أن اختلقت ذلك السبب، وأضافت: «ما رأيك أن نذهب للعشاء في دون ليساندر الليلة؟ أريد أن أرتدي لك الفستان الأبيض».

أصوات متقابلة بين الماضي والحاضر

د. محمد السيد إسماعيل

يمكن القول إن آلية التعدد هي التي تحكم مسار البناء السردي في «رحلة الضباع» لسهير المصادفة (المجلس الأعلى للثقافة- 2013)، يجعلنا نفرق - مبدئياً - بين الحكاية بترتيبها الزمني التعاقبي كما يفترض حدوثها في الواقع، والحبكة ببنائها الذي يقوم على إلغاء التعاقب الزمني السببي. وهي التفرقة نفسها التي يمكن أن تمايز بين الرواية التقليدية في التزامها بالوحدات الزمنية الثلاث دون أن يخل بذلك تقنية الاسترجاع والاستباق، والرواية الحديثة في تلاعبها الفني الدال بوحدات الزمن واعتمادها على تقابلات المكان وتعدد الخطابات والأصوات. وهنا ما نجده - مع غيره من التقنيات الأخرى - في هذه الرواية الجديدة لسهير المصادفة. غير أن اللافت هو اصطناع الكاتبة لتقنية «الرواية داخل الرواية» تطبيقاً لفكرة التغريب البريختي في ما يعرف بالمسرح داخل المسرح، ما يعني أننا إزاء «رواية - إطار» معاصرة تحاول التماهي مع الواقع من خلال استدعاء أماكنه الحقيقية المعروفة وشخصياته المرجعية وثقافته الشعبية وما يحدث فيه من صور الفساد العديدة، و«رواية داخلية» ماضية، ينكسر فيها الإيهام بالواقع المعاصر، لنصبح أمام سرد تاريخي ينتمي للماضي سواء أكان منقولاً من أحد مصادره أم مؤلفاً من قبل هذه الزوجة المحاصرة (نرمين) التي يعيد الزوج (جمال إبراهيم) اكتشافها من جديد، وكأنه أمام كائن غريب يراه للمرة الأولى رغم محاولات الهيمنة الدائمة عليه. هذا السرد التاريخي يقع في منتصف الرواية تقريباً ويحتل جزءاً كبيراً منها، ما يعني أننا أمام بنية زمنية دائرية تبدأ بالحاضر وتنتهي إليه مروراً بالماضي. فكيف يمكن تأويل هذه البنية الزمنية الدائرية ؟

قبل محاولة الإجابة ينبغي الإشارة إلى أن التأويل لابد أن يستند إلى أمرين: فاعلية القراءة، والعلامات السردية الموجودة بالفعل داخل الرواية. وبناء عليه يمكن القول إن هذه البنية الدائرية تشير إلى أن هذا الماضي ليس أحداثاً منتهية بل إنه يقع في القلب من الواقع ملقياً بظلاله الثقيلة عليه، بما يعني ثبات بنية الوعي، وأننا - في العمق - أمام زمن واحد لا زمنين كما يبدو في الظاهر، وأن لا فرق بين «رمح» تطعن به المرأة في الماضي وبين «كاميرا» مراقبة تترصد حركتها داخل البيت في زمن ما بعد الحداثة.

الفرق فقط في تطور تقنية القمع والقهر والهيمنة، أما جوهر الوعي القامع فهو واحد في الحالين. وبهذا المعنى فإن الاقتباسات الواردة على مدار الرواية ليست شيئاً مستدعى من الماضي، بل هي جزء من بنية الواقع المعاصر والمحرك الرئيسي لشخصياته. وتصبح علاقة (جمال إبراهيم) بزوجته (نرمين) موازية في الدلالة لعلاقة «عمر بن عدي» بـ «السوداء بنت الرومي».

هذا الوعي الثابت العميق الذي يحكم علاقة الرجل بالمرأة أو علاقة الرجل بالرجل، التي تقوم هي الأخرى، على القمع والقهر هو ما تواجهه الرواية من خلال ما أسميه بـ «آلية التعدد» التي تبدت على مستوى الضمائر والخطابات والأماكن والشخصيات والأساليب التي تتراوح بين المونولوج والوصف الشاعري والحوار وتوظيف الرمز: فعلى مستوى الضمائر سوف نجد - ضرباً لمركزية الرجل - توزيعاً لفعل السرد بين صوت المتكلم/السارد المعاصر المشارك في الأحداث (جمال إبراهيم)، وصوت المتكلمة/الساردة القديمة المشاركة في الأحداث (السوداء بنت الرومي). والجزء المُعَنْوَن بـ «في انسحاب المحبة» أقرب إلى أن يكون مروياً من خلال صوت المؤلف الضمني أو صوت (نرمين) من خلال ضمير المخاطب على سبيل التجريد.

ويتوازى هذا التعدد على مستوى الضمائر مع ما نلاحظه من تعدد الخطابات التي يمكن تقسيمها من جهة إلى خطاب «معلوماتي» مستمد - بتصرف - من بعض المصادر التراثية حول صفات الضباع. وهو خطاب يتصدر فصول الرواية، ويمهِّد لدلالتها المحتملة. لنتأمل - مثلاً - هذه الصفات التي تكاد تكون تمهيداً للحدث الروائي الذي يليها مباشرة رغم كونه حدثاً عابراً: «وهو شرس وقاتل ولا يقدر عليه وحش آخر من الوحوش التي تتسم

بقدر من النبل أو الشجاعة، وهو في صراعه الدائم من أجل البقاء على ذورة هرم سباع الحيوان». هذا الخطاب/ السرد المعلوماتي - كما أسميه - يمهد لمطاردة هذا الشخص الغريب (نرمين)، كما يلقي بظلاله على الفصل بكامله، ومن جهة أخرى إلى خطاب تراثي تقوم بسرده (السوداء بنت الرومي) والمروي عليها هي (هاجر) الحفيدة، والمروي عنها (حبابة بنت أبيها) بنت السوداء. وتظهر هذه السمة التراثية على مستوى اللغة والأماكن والحيوانات التي تسكنها وأسماء الشخصيات وطبيعة الأحداث، والخطاب التداولي اليومي الشعبي وهو ما انعكس - أيضاً - على تعدد المكان الذي تراوح بين الأحياء الراقية بالقاهرة ذات الطبيعة المدنية الحديثة بتخطيطها الغربي، والأحياء الشعبية، والمدن العربية.

لقد آثرت الإشارة إلى هذا التعدد على مستوى البنية السردية بعناصرها المختلفة لأنه شديد الوضوح على مستوى الرسالة التي تبشر بها (السوداء بنت الرومي) كما يبدو من قولها: «كلنا يا فتى بشر وكلنا خطاءون حتى من تظن أنهم معصومون من الخطأ». هذا الإيمان بإمكنيات الخطأ واحتمالاته نقيض الأحادية واليقين بأن ما نراه هو الحق، وما يراه غيرنا هو الضلال، وما يترتب على ذلك من نزعات العنف والاقتتال. والحقيقة أن شخصية السوداء تطوير فني لشخصية (زرقاء اليمامة) التي ترى ما لا يراه الآخرون، وتتنبأ بما سوف يحدث، أو هي صوت (النذير) المؤلم الذي يكشف المصائر التي يؤول إليها الجميع، ولعل قبحها الذي تكرر ذكره كثيراً يكون معادلاً لمرارة الحقيقة التي تكشف عنها مهما بلغت قسوتها وفداحتها، وقد يكون جمال ابنتها (حبابة) الذي بلغ حدود الأسطورة معادلاً لما تبشر به من واقع مختلف يقوم على التعمير والبناء والحضارة في مقابل ما يشيع حولها من تدمير وقتل عشوائي واستباحة لكل شيء. والسوداء والحبابة - الحقيقة المؤلمة والواقع المختلف طبقاً لهذا التأويل - تختلفان في كل شيء تقريباً عن (عمر بن عدي) الذي يؤمن



«أن الحناء خضاب النساء، وأن الدماء خضاب الرجال»، هذا التقابل نجده أيضاً في علاقة (نرمين) و(جمال إبراهيم)، فهي كاتبة تستطيع - مثل السوداء - أن تكشف الحقائق، وتتنبأ بالمصائر، وتحلم بواقع مختلف. وهو ما يجلعها معتدة بذاتها واثقة بنبوءاتها، في حين يبدو (جمال إبراهيم) أقل فاعلية، وتفتقد كتابته - التي مارسها مرة واحدة فقط - إلى الروح الإبداعية. شخصية تعيش في ماضيها أكثر من حاضرها، وتطاردها هواجسها وشكوكها التي تطال الجميع تقريباً: الزوجة،والأم، والأب. وكأن ما يفعله نوع من القتل المعنوي الذي يمارسه على نفسه وعلى الآخرين. ولعل فعله هذا يشبه ما كان يفعله (عمر بن عدي) وغيره من قتل حقيقي. وقد نرى في ما سبق نوعاً من الانحياز للأنثى تدعمه الإشارات العديدة لـ «بينلوب» و«زرقاء اليمامة» و«بدور» الساحرة المصرية التي حمت البلاد بعد غرق فرعون وجنوده عند اتباعهم نبي بني إسرائيل.

ورغم صحة كل ما سبق فإننا لا نستطيع أن نصف هذه الرواية بالنسوية، لأن الصراع هنا هو صراع رؤى، وليس صراعاً جنسياً بين رجل وامرأة. وما دام الأمر صراع رؤى فمن الوارد أن يؤمن بهذه الرؤى الرجل والمرأة على حد سواء، وهذا ما نجده مثلاً في علاقة (السوداء) و(الليث) اللذين تعاونا في نشر رسالتهما. وكان (الليث) الشاب تعويضاً عن قوة (السوداء) التي وهنت بفعل الزمن. كما أن الرجل الفرنسي الذي تزوج (عايدة رمزي) كان أشبه بالمخلص الذي انتشلها من حطام تجربتها البائسة مع (حسن عبالصبور). والأكثر دلالة من كل ذلك أن الزوج الثاني في حياة (نرمين) بعد طلاقها من (جمال إبراهيم) كان هو الداعم الأكبر لإبداعها والمشارك معها في ثورة يناير. هذه الثورة التي كانت ميلاداً لجيل جديد لحقت به (نرمين) لأنها كانت مهيأة لذلك ومنتظرة له، وأفولاً لجيل (جمال إبراهيم) المستسلم لأقداره وهواجسه.

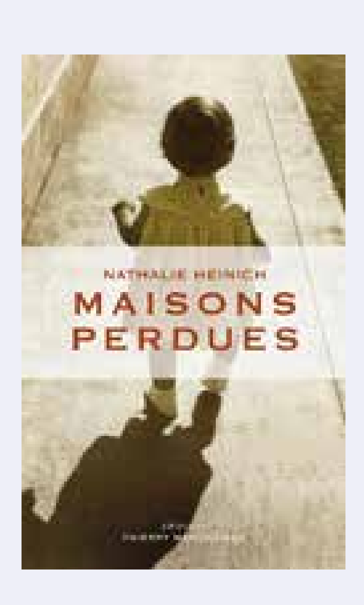
يبقى أن أشير إلى أن هذه الرواية تعتمد على ما يمكن تسميته بالنصوص «القارّة» في الوعي العام. فعندما يقول (عمر بن عدي) مثلاً «إن الحناء خضاب النساء، والدماء خضاب الرجال» فهو يستدعي نصاً «قارّاً» في الوعي الثقافي العربي لا يرى في المرأة أكثر من أداة للمتعة ووعاء لبذور الرجل. وهذا ما نلاحظه في علاقة جمال إبراهيم بنرمين التي تراوحت بين الكراهية بسبب عدم إنجابها والاشتهاء الجنسي بوصفها أداة للمتعة.

أحياناً يكون هذه النص القار نصاً «فنياً»، كما يبدو في ذكر أسماء بعض الأفلام أو أسماء بعض الممثلات، حين تشبه، مثلاً، ضحكة (عايدة رمزي) بضحكة (زوزو نبيل) مما يدفع وعي القارئ إلى استدعاء صورة هذه الفنانة بضحكتها الشهيرة. وأحياناً يكون هذا النص القار مشهداً شعبياً شهيراً حين يقول (جمال إبراهيم): «لم أشعر إزاء الروائي إلا وكأنني أمام امرأة تقف في بلكونة بيت في أحد الأحياء الشعبية، وتواصل «التلقيح» على جيرانها واحداً واحداً بسماته وعمله وفساده وفواحشه مع تغيير اسمه بالتأكيد».

إن الأمر أقرب إلى تشبيه ما هو مجهول بما هو معلوم سواء أكان هذا المعلوم ثقافة عامة أم عملاً فنياً أم مشهداً شعبياً. وهذه سمة فنية أكثر عمقاً من فكرة التناص بمستوياته الشائعة أو لنقل إنه نوع تناصي أكثر جدة يحقق للرواية العربية خصوصيتها وتميزها وأصالتها.

بحثاً عن البيوت المفقودة

ديمة الشكر



صدر مؤخراً عن دار النشر الفرنسية تييري ماركيس، السيرة الذاتية لعالمة الاجتماع ناتالي إينيك، بعنوان «البيوت المفقودة». ناتالي إينيك مختصّة بعلم اجتماع الفنّ والممارسات الثقافية، وقد ألّفت ما يزيد على ثلاثين كتاباً في مجال اختصاصها، منها: «عن الرؤية، التميّز والتفرّد في النظام الإعلامي» 2012، و«لماذا بورديو؟» 2007، و«سوسيولوجيا الفن»، 2001 (ترجمه إلى العربية حسين جواد قبيسي، وصدر عن المنظمة العربية للترجمة - 2011)، وكثيرٌ غيرها. تتضاعف أهميّة كتابها الأخير من حيث إنها المرّة الأولى التي تكتب فيها إينيك نصّاً أدبياً من جهة، وإلى خصوصيّة تناولها لفنّ السيرة من جهة أخرى. فكما يتّضح من العنوان، اختارت إينيك بعضاً من البيوت التي سكنت فيها وعرفتها أو أمضت العطلات فيها، كي تروي تاريخها الشخصي المشتبك مع تاريخ جيلها وعصرها «عصر الثلاثينيات المجيدة»، وبتاريخ والديها الحاضر بقوّة في الكتاب من خلال قياس التناقض، إن جاز التعبير، بين أصول أمها البروتستانتية وأصول أبيها اليهودية. اختارت إينيك من كلّ البيوت، عشرةً، ورتبتها في الكتاب - السيرة بطريقة تتبع الزمن: من عمر الطفولة وحتّى عمر المراهقة. حيث يمثّل كلّ بيت منها لحظة سعادة مفقودة لا يمكن استعادتها إلا عبر الكتابة، بيت الأجداد، بيت ابن العم، بيت الصديقة، وبيت العشيق. تعيد «البيوت المفقودة» إلى الحياة جزءاً من سيرة الكاتبة، وآخر من تاريخ عائلتها وذكريات الأصدقاء والعلاقات العاطفية.

وقد احتفت الصحافة الثقافية الفرنسية بكتابها وعدّته متفرداً، حدّ أنّها رصدتْ عدّة وشائج بينه وبين رواية مارسيل بروست الشهيرة: «البحث عن الزمن المفقود». فالبيوت في كتاب إينيك تشبه غرف الصيف والشتاء في كتاب بروست الشهير، لكلّ منها رائحته الخاصّة وعبقه المميز، ولحظاته الآسرة التي تضفي عليه طابعاً مخصوصاً. تصف ناتالي كلّ بيت بطريقة فائقة الدقّة، تصفه بكل غرفه، وبحديقته وبلحظاته المميزة:لحظة ألعاب الطفولة، لحظة القراءة، لحظة الكتابة، إلخ. ويبدو أن وصف البيوت تبع إلى حدّ كبير توزّع بيوت الطفولة إلى جهتين: جهة الأم البروتستانتية وجهة الأب اليهودية، ولاحظت الكاتبة كيف يفصل خط المياه المشتركة بين المكانين - الجهتين، وكيف يؤثر ذلك على المشهد فتتغير النباتات والأشجار والألوان ودرجات الضوء من دون أن تغفل تاريخ عائلتها من الجهتين، المطبوع إلى هذا الحد أو ذاك بالحرب العالمية الثانية وبإيمان جدتها لأمها بالإصلاح الديني (البروتستانتية). ويبدو الخط إياه رمزاً للعبور من مرحلة الطفولة إلى مرحلة المراهقة، فزيارة بيت من بيوت الطفولة عند مرحلة المراهقة يحوّله إلى



ناتالي إينيك

«بيت انتقالي» بتعبير الكاتبة. ولعلّ مسار الكتاب الذي يصف البيوت وفقاً للمراحل العمرية المختلفة، يبيّن تبدُّل أطوار الكاتبة من طفلة صغيرة إلى امرأة ناضجة، بيد أنه في الوقت نفسه يتقاطع مع الطوبوغرافيا، فالرحلة الجغرافية التي يقترحها الكتاب تشبه إل حد بعيد نزهات ألبيرتين وبطل «البحث عن الزمن المفقود».

يحضر الريف الفرنسي بقوة في الكتاب ولعلّه يتصدر المشهد كلّه، وتغدو الحياة إن ليس إلا مجموعة متتابعة من المشاهد والمناظر: مناظر الجنوب حيث نرى البحر، مناظر الجبل وغابات الصنوبر مروراً بوسط فرنسا وبمنطقة البروتون بحدائقها الممتلئة بالورود. وقد وضعت ناتالي في نهاية الكتاب خارطة لفرنسا، فيها نتبع مسار حياة الكاتبة عبر بيوتها المفقودة.

وباستثناء بيت جادة بيو في مارسيليا، فإن بيوت ناتالي قائمة كلّها في الريف، ما أضفى على الكتاب مذاق عالمٍ مضى وانقضى، وهو الأمر الذي تدركه إينيك جيداً إذ تكشف في كتابها سنوات الستينات المثقلة بالحرب الباردة وأثر الهجرة من الريف. تصف ناتالي لحظة فَقْد البيوت: «حين تكون البيوت موجودة، تبدو كما لو أنها غير قابلة للغرق، إلى أن يأتي فجأة اليوم الذي تغرق فيه وتتوه في العدم».

صفحة من الكتاب :

تاريخ عائلي معقَّد

«في يوم من الأيام، تملّكتني الرغبة في الكتابة عن البيوت التي تآلفتُ معها، ثم اختفت من حياتي.هي تماماً مثل الناس الذين أحببناهم وعنوا الكثير بالنسبة لنا، ثم خرجوا من حياتنا، لسببٍ أو لآخر. لقد شكّلَتْنا هذه البيوت - كما فعل هؤلاء الناس-. فهي موجودة في داخلنا نفسياً بالطريقة ذاتها التي كنا نحن موجودين في داخلها مادياً. هي ذكريات حسيّة وعاطفية، لكنها أيضاً أشكالٌ ساهمت في رسم حيواتنا.

نحن نعرف هنا،ندركه بصورة حميمة، لكن من الصعب الكلام عنه وشرحه - يبدو أصعب كثيراً من الشرح لِمَ هذا الشخص أو ذاك قد طبعنا، وأثّر فينا. لا تزال هذه البيوت تسكنُ فينا حتّى حين نكفّ عن السكن فيها. يبد أن تجربة البيت، هي أبعد من قضية السكن. ربما لأن للبيت جذوراً تثبته في الأرض وأجنحة تشدّه نحو السماء، مثل الشجرة. لأنّ البيت هو كلٌّ لا جزء. ولأن البيت لا يؤوي فرداً أو زوجين أو عائلةً فحسب، بل يؤوي تقريباً ودائماً عائلةً تتسع عبر تتابع الأجيال.

لذا فإن تاريخ البيوت التي علّمت وأثّرتْ في حياة فرد ما، هو أيضاً تاريخ عائلة برمّتها، جيل بأكمله، بل وحتّى حقبة بأكملها: في حالتي، فإن التاريخ المعقّد والمأساوي أحياناً، لعائلتي من طرف والدي ومن طرف والدتي أيضاً، هو بالوقت ذاته تاريخ هذه الحقبة الخاصة- التي ندعوها الثلاثينيات المجيدة - تلك السنوات التي كانت تنظر باتجاه المستقبل بعزم وبتصميم، لعدم قدرتها على الالتفات نحو ماضٍ قريب أصبح من المتعذّر النظر إليه تماماً، ومن الصعب تحمّله. ولا تمكنُ السكنى فيه.

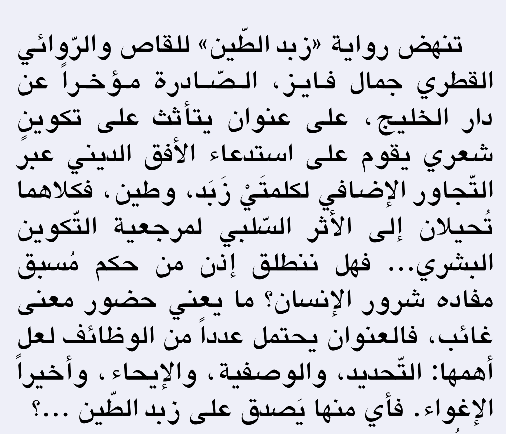
كتاب «البيوت المفقودة» ليس سرداً عن البيوت فحسب، أو سيرة ذاتية كتبتها السطوح، بل هو أيضاً محاولة لإنصاف قوة البيوت وجمالها: هو أيضا سردٌ عن الفقد، مروحةٌ عن الطرق المختلفة لامتلاك بيت ما، معرفته، فالوقوع في حبّه، ثم فقده. ذلك لأنّ قدر ما نحوز من بيوت في حياتنا يماثل تقريباً - أو يكاد- قدرَ البيوت التي نحدّ عليها، في أكثر أعماقنا حميمية، حداداً لا يكاد يقبل المشاركة. وهذه المشاركة شبه المستحيلة، أي المشاركَة في الحداد على البيوت، هي ما أرغبُ بمحاولة الكتابة عنها هنا.

ليس هذا الكتابُ كتاباً في علم الاجتماع، حتّى ولو وجد القارئ النبيه فيه بعضَ آثار نزعة سوسيولوجية. وقد كان من البدهي ألا أوقّعه باسمي، بصفتي الباحثة في علم الاجتماع. لكن طبيعته هي طبيعة جدّ سيَر- ذاتية وبقوة، كي تسمح باستعمال الخيال إلى هذا الحدّ أو باستعمال اسم مستعار، وباعتبار الأمر يخصّ سيرةً ذاتية، وهي جماعية في جزء منها، فإن الكتاب يتعلّق بأشخاص غدت أسماؤهم غير قابلة للمساومة، خاصّةً أن بعضاً منهم قد رحلوا. وبالرغم من أنها فقدت، فإن هذه البيوت تبقى بالنسبة لي هي ذاتها التي لولاها ما كنت سأكون الشخص والكاتبة التي أنا عليها، وباسمها أوقّع كتبي.».

ناتالي إينيك

زَبَد الطين وسرد المسكوت عنه

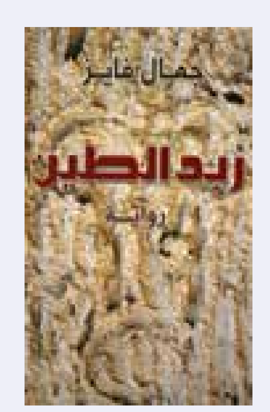
د. رامي أبو شهاب



تنهض رواية «زبد الطّين» للقاص والرّوائي القطري جمال فايز، الصّادرة مؤخراً عن دار الخليج، على عنوان يتأثث على تكوينٍ شعري يقوم على استدعاء الأفق الديني عبر التّجاور الإضافي لكلمتَيْ زَبَد، وطين، فكلاهما تُحيلان إلى الأثر السّلبي لمرجعية التّكوين البشري... فهل ننطلق إذن من حكم مُسبق مفاده شرور الإنسان؟ ما يعني حضور معنى غائب، فالعنوان يحتمل عدداً من الوظائف لعل أهمها: التّحديد، والوصفية، والإيحاء، وأخيراً الإغواء. فأي منها يَصدق على زبد الطّين ...؟

تُبنى الرّواية على نسقٍ سردي، يعتمد الرّاوي العليم الكلي بهدف إحكام السّيطرة على البنية السردية، وهنا نلمس الإيقاع المُتسارع، إذ هنالك أكثر من قطع زمني، يبرر ذلك التّسارع في بِنية المجتمع الذي تمثله الرّواية، بالإضافة إلى تشكيلة الشّخصيات السردية. ومركزها أسرة تتكون من أب وولدين، توفيت والدتهما، فكان الأب راعياً لهما، وهنا تُبنى شخصية الأب من خلال الصّفحات الاستهلالية للرواية، وعبر لغة وصفية، وهنا ينسحب على الولدين: عبد الله، وتكوينه القائم على التوجه الدّيني والالتزام، في حين يفارق ناصر هذا التكوين، مع الإشارة إلى البعد السّيمائي لدلالة اسم العلم لكلا الشّخصيتين، فعبد الله يُحيل إلى الأثر الديني، في حين أنّ ناصر يمثل مناصرة وتقبُّل الآخر (ضمن قراءة استباقية) كونه شخصية مُدوّرة نامية تبعاً للتحولات. ففي الجزء الأول من الرّواية يبدو متمرداً يستغل والده للحصول على المال. وفي سبيل ذلك يقوّض تراثه وتاريخه، إذ يحوّل مجلس البيت إلى محل تجاري بالتّعاون مع شريكه (جون)، وهنا يُصنّف ضمن دائرة الشّخصية البراغماتية المَشُوبة بالانتهازية الواضحة.

بعد وفاة الوالد تتوزع مصائر الشّخصيات، فيتوسع ناصر بتجارته، ويكمل عبد الله تحصيله العلمي، وتمر السّنون بسرعةٍ نحو صوغ التّحولات، لاسيما ناصر الذي يُصاب بمرض يستدعي إجراء جراحة، ليجد زوجته وأولاده حوله، وحتى شقيقه عبد الله بجانبه، وهنا لا بد من الإشارة إلى أثر الاستماع لقراءة القرآن الذي وُضع من قبل الزّوجة في غرفة المستشفى. هنا يُمارس المكان بعداً رمزياً، ففي المستشفى يشفى ناصر من استهتاره وقسوته، ما يعمّق تحوله على المستوى السردي، ومع ذلك فإن مهمته لا تنحصر في هذا الإطار، إذ تسعى إلى تشكيل أقانيم حضور الأنا والآخر، فهي تستقطب توجُّهين، يمثل كلاً منهما عددٌ من الشّخصيات ترتبط بعلاقة ازدواجية مُتناقضة من ناحيةٍ، ومتقاربة من ناحيةٍ أخرى.



عبد الله الأخ المُلتزم دينياً، يرفض تَقبُّل الآخر، ومظهر ذلك اعتراضه على وجود كنيسة في وطنه تسمح للمسيحيين بممارسة شعائرهم الدينية. وهو كذلك يرفض صداقة أخيه لجون المسيحي، ويرفض حتى فكرة زواج ابن شقيقه من فتاة شيعية.

جون مسيحي غربي، شخصية مدورة، يبدأ مستهتراً، وينتهي به المطاف ملتزماً بقيم ومبادئ إنسانية، ولعل نقطة التّحول تتمثل بزواجه وإنجابه لطفل. وفي فضاء هذه الشخصية تحضر شخصية زوجته التي ترفض القدوم إلى البلد الذي يعمل فيه جون، وعلّة ذلك أن من فيه يمثلون الإرهاب والتّطرف، وهنا نلاحظ قيمة الأثر الدلالي لشخصية الزّوجة على الرّغم من انحسار قيمتها في المتن السردي.

إذن ثمة شخصيات رافضة للآخر على الرّغم من اختلافها الديني، ولكن يجمعها التّشدد ونبذ الآخر، ونعني عبد الله وزوجه جون، وهنا ما يشي بأن هذا التوجه مشترك، ولا يقتصر على أتباع دين دون آخر، لاسيما من ناحية التّعميم والتّنميط. في المقابل هنالك جون وناصر، فهما صديقان على الرغم من اختلافهما الديني، فناصر لا يرى ضيراً من

إنشاء كنسية في وطنه من منطلق أن المعاملة بالمثل، فضلاً عن التّعاطف الإنساني مع شريكه الرّجل المسيحي بغرفة المرضى، وموافقته على زواج ابنه من فتاة شيعية على الرّغم من الاختلاف المذهبي.

هنالك نسق ثلاثي يطغى على التّشكيل السردي. فالأسرة تتكون من أب وولدين، وهنالك ثلاثة أجيال: الأب، والابن، والحفيد. وهنالك ناصر، وجون، وعبد الله. وهنالك المسلم السّني، والمسلم الشّيعي، والمسيحي. فالرّواية ذات مسارات أفقية وعمودية في معالجة التّنافر الثقافي والديني ضمن ثلاثة مستويات هي: العقيدة، والجيل، والعرق. ونلاحظ كذلك تحييد العناصر المكانية من خلال تعمية المكان، فنحن لا نعثر على اسم علم يحدد لنا سياق الرواية، وأين تجري. وهذا يعني خطاباً مُراوغاً من حيث الإحالة المكانية التي تلتقط مكوناتها عبر إشارات ثقافية تُحيل إلى بلد خليجي ما.

يُشكّل المُتخيل السّردي منطلقاً لحمولات فكرية، تتسم بالإرباك المقصود، لاسيما من حيث التّصريح بالمواقف الجدلية في ما يرتبط بالأنا والآخر، فثمة إرجاء للمعنى المُكتمل والكلّي للتوجهات الإيديولوجية، فالمؤلف لم يتبنَّ وجهة نظر محددة. فهو يتوارى خلف قلق الشخصيات. ليس هنالك راوٍ شارح أو إيديولوجي، بل لا نجد شخصية وقد امتلكت تصوراً طوباوياً. فالكل ينطلق من موقف ما. والكل يمتلك مبرراته، مما يجعل النص في علاقة فاعلة مع المتلقي، فالمعنى غير مُكتمل، وعلى المتلقي أن يملأ هذا الفراغ ... والإرجاء. وهذا ما يجعل من العمل وشخصياته المحورية غير مُنجزة دلالياً، فهنالك حضور طاغٍ لفكرة التّكوين البشري الإنساني بهشاشته وضآلته، كما مثّلته شخصية ناصر التي تجسّد الواقعية عبر أفعال دوغمائية أو شوفينية، فالنص يقوم على إبطال المثالية المُفرطة لتكوين الإنسان، فنحن بشر ونخضع لقيم، لكن تحولاتنا تأتي من مقدار إنسانيتنا أولاً، لا من أفكارنا المُسبقة.

حياة غنيّة

عن دار «نهضة مصر» بالقاهرة، صدرت مؤخراً رواية «كتالوج شندلر»، للكاتب «عمرو علي العادلي».

في جملة افتتاحية للرواية نقرأ «كان ياما كان، الحياة فقيرة، والأحداث غنية». في سرد لاهث، يقدم الكاتب تجربة مختلفة عن حياة مجموعة من عمال إحدى شركات المصاعد الكهربائية. خمس عشرة شخصية تتصدر أسماؤهم فصول روايته، يتتبع ظروف التحاقهم للعمل بالشركة، والدروب الصغيرة المتشابكة، التي يحفرونها في الشوارع الخلفية للحياة، وذلك بلغة رشيقة، وسريعة البديهة لا تخلو من روح الدعابة رغم التفاصيل القاسية في حياة العمال الفقراء.

يقدم الكاتب بانوراما للمهن والأعمال العشوائية التي لا تدوم أحياناً أكثر من يوم واحد، يلجأ إليها عمال الشركة ليدفعوا حياتهم تجاه يوم جديد آخر، فتبدو تلك الأعمال مثل تروس صغيرة يُشغّل بعضها بعضاً، وتوازي بشكل ما التفاصيل الدقيقة للمصعد، فلا تتوقف حياتهم في نقطة ما تحت وطأة العوز، مثلما لا يعلق المصعد مُعقّد التركيب في منتصف المسافة، أو يسقط ميتاً في القاع.



صدر للكاتب عدة عناوين سابقة، منها: «خبز أسود» (قصص)، و«إغواء يوسف» (رواية)، و«حكاية يوسف إدريس» (قصص).

بين المقاوِم والجلّاد

عبد الله كرمون



كل ما يكتبه الناقد الفرنسي المعروف بيير بايار مخاتل ومشاكس على الدوام، ليس لأنه ساحر أو لأنه، أكثر من ذلك، متوغل في العلوم الباطنية؛ لكن لأن فرادته تتأتى من تتبعه الدائم لمواضيع حرونة. فكم طالعنا في الماضي بترصده وقبضه على أكثرها عسراً على الإمساك. وكان ديدنه، كل مرة، التحري والبحث في أقاصي المنطق عن احتمالات خاصة للمعنى. ولكم كان موفقاً فيها كل مرة. أليس لأنه يمتلك الأدوات اللازمة لذلك؟ ألم يكن الأدب وعلم النفس هما من أسلحته الفتاكة؟

طرح بايار هذه المرة في كتابه الصادر حديثاً سؤالاً، هو نفسه عنوان الكتاب، وهو كالتالي: «هل كنت سأكون مقاوماً أم جلاداً؟».

يبدو من صيغة العنوان بأن السؤال المتضمن فيه افتراضيّ، يحيل بالتحديد على فترة الحرب العالمية الثانية. يريد بايار أن يتصرف كما لو كان من معاصري الحرب، ويريد أن يعرف كيف كانت ستكون عليه تصرفاته والتزاماته حينها؟ هل كان سيصطف خلف العملاء أم أنه كان سيلتحق برفاق السلاح في خنادقهم؟

في عنوان الكتاب توسلات الحوريات على الضفاف في الأسطورة، وفيه أيضاً ضنك الخشونة، فأيهما يا ترى يليق بالمضامين؟

كان بيير بايار صادقاً لما كتب في توطئة كتابه، بأن هذا الأخير يمكن أن يقرأ من زوايا متباينة، وأن يؤخذ من أنه كتاب حول القراءة، حول التاريخ، حول المقاومة أو حتى حول الله؛ فهاهي إحدى المكتبات الباريسية الكبرى قد عرضته مع كتب المقاومة.

صحيح أن بايار لم يفتأ يردد في ثناياه بأن ما يشغله هو المقاومة. في الواقع فإن اقتراحه أن يتحرى حول تاريخه الشخصي، بمنطلق عكسي، عما كان سيكون عليه لو عاش في فترة الحرب الثانية، هو دعوة عامة لنا جميعاً، للبحث عن الدوافع الحقيقية التي قد تحفزنا على العصيان وحمل السلاح، وبالتالي، تبنّي الرفض. ألا يدرك، هو أيضاً، العسر الذي يلفّ قول لا؟

حاول بايار بمرونة نادرة شحنتها معارفه المتنوعة أن يربط بين تجارب الآخرين النين وجدوا أنفسهم يوماً في مفترق الطرق، بمرارة إزاء الاختيار إبان الحرب العالمية الثانية: بين الخضوع والتحدي، وبين ما يشكل مكوناته الشخصية العميقة التي سوف تحيل على اختيارات عملية، بغض النظر عن الزمن، الذي لا يهم هنا، بقدر ما تهم طبيعة التزاماتنا حيال موقف محدد: الرفض أو الإذعان؟ العمالة أو المقاومة؟

أراد بايار أن يؤكد على وجود محفزات كثيرة ومتنوعة تدفع الناس لأن يختاروا سبيل المقاومة، على ما يكتنفه من الصعاب، وما يعنيه من خطر المغامرة.

لم يقم بايار سوى بانتداب شخصية أخرى له عبر الزمن كي تختبر الأشياء، سماها بالشخصية المنتدبة. إذ إن عملية انتقاء فترة العشرينيات من القرن العشرين زمناً للولادة أمر أيسر مما يمكن القول عنه بأنه مستحيل. لكن بايار يحب التلاعب بالزمن من أجل تقصّ معرفي لا يتأتى أكله إلا بتلك الطريقة. يريد أن يتقصى عن الأدلة حول الأسباب الفظيعة التي تحول أيضاً بين الناس وبين اختيار سبيل المقاومة. ما يجعلهم منزوين جانباً، يتفرجون، جبناء، على مأساة القرن، بل على مآسيه.

ألم يفتتح كتابه بالحديث عن بطل فيلم لويس مال الذي ظهر بداية السبعينيات، والذي عرج فيه البطل على خندق العدو، إثر حادث بسيط مفاده سوء تفاهم مع معلمه المقاوم، إذ عرض عليه البطل رغبته أن ينخرط في المقاومة، ولم يأخذ المعلم حماسه مأخذ الجد نظراً لحداثة سنه. ما جعل ما في باطنه يتخذ حقاً صيغة الفعل، حين طرأت مجريات أخرى جعلته يناهض المقاومة.

لذلك صاغ بايار مفهوم الشخصية الكامنة، كي يدل بذلك على أن للكثيرين دوافع مسبقة، تمليها تلك الشخصية التي تسكن دواخلهم، دون علمهم أحياناً. مثال ذلك بطل مال سالف الذكر. ما يجعلهم يتصرفون أحياناً عكس ما قد يبدو في الظاهر أنهم معدون له.

لا يتعلق الأمر هنا بالتاريخ فقط، بل بعلم النفس أيضاً. بالرغم من أن بايار استنتج سريعاً كيف كان سيكون عليه موقفه ورأيه بناء على ما يعرفه معرفة سقراط عن حياته النفسية. فهو لم يكن سيحمل السلاح بتاتاً لأنه يخاف. وخوفه في العمق هو خوفٌ من الأذى الجسدي، لذلك تطرّق أكثر لتجارب الآخرين، ما يبرر رغبته في الحديث عن كتابه باعتباره كتاباً عن

الناقد الفرنسي بيير بايار

القراءة. قد يخاف كثيرون على مصالحهم المادية، على مراتبهم، فيقاطعون خيار المقاومة والثورة، وهو حال كثيرين من مثقفي العالم الثالث المتخلف، لأن المتخلفين في عالمنا الثالث يتحدثون في الجامعة عن المعجم الحربي في معلقة عنترة ويعتقدون بأنهم يؤدون بذلك دور المثقف. هيهات. ويساندون الظلم بوقوفهم عموماً إلى جانب الطاغية. فكيف سيبنى الوطن؟

يؤكد بايار على الغيرية التي تؤجج لدى أهلها الشعور بالعطف على الآخرين. فقد حفظ التاريخ أسماء كثيرين سبق لهم أن اضطلعوا بتلك المهمة، مثل أنموذج البلدة الفرنسية التي قام سكانها خلال الحرب بحماية اليهود القادمين إليها وهم يدركون تمام الإدراك بأنهم يأتون أمراً خطراً. تقول امرأة من تلك البلدة بأنه كان من الصعب عليها أن تنهر السائل متى مثل ببابها. إنه نوع من المقاومة يمليه الواجب بغض النظر عن العواقب.

والمثال البارز الذي أورده بايار الذي يعبر بشدة عن هذا الأمر هو حال القنصل البرتغالي في مدينة بوردو الفرنسية المدعو أرتيسيد سوسا مانديس.

عندما اكتسح النازيون فرنسا، انتشر الهلع من شرهم، وخاصة من طرف اليهود، لذا لجأ الكثيرون منهم إلى الجنوب، أي إلى المناطق التي كانت حينها حرة.

ازدحم الناس قدام مبنى قنصلية البرتغال ببوردو. كان الكل يرغب في التسلل إلى البرتغال هرباً من الشر النازي. وكانت تطلعات الكثيرين إلى الخلاص في تلك الحيثيات السياسية كامنة في تلك الخطوة.

لجأ إلى سوسا مانديس أحدُ أصدقائه اليهود المقربين منه طالباً منه أن يمكّنه هو وأسرته الحصول على تأشيرة لدخول البرتغال.لم يجبه في الحين. بقي سوسا مانديس منزوياً في غرفته تماماً طيلة أيام. لعله كان خلال تلك الفترة يفكر في القرار الذي اتخذه بعدها مباشرة.

لما طلع سوسا من خلوته أعلن على الملأ أن تعطى تأشيرة الدخول إلى البرتغال للجميع؛ أي أن تعطى بكل بساطة لمن يطلبها. قال بالحرف أن: لا مكان، الآن هنا، لا للدين ولا للجنسية ولا للعرق. أية شجاعة كبرى هي تلك! أي إيثار، هو خيار المقاومة والتمرد الذي اصطفاه سوسا مانديس الذي تم الاعتراف بما قام به بعد ذلك بعقود في البرتغال من بعدما جافاه حاكمها سالازار في الأربعينيات حين اختار العصيان.

صحيح أن بايار أعرب عن كونه معادياً للجلاد على المستوى الأيديولوجي وعلى المستوى السياسي، مؤكداً على وقوفه المعنوي، أي قلباً، إلى جانب المقاومة والتمرد، لكن خوفه قد يحول بينه وبين المواجهة. لم يمنع ذلك من أن يتحدث أيضاً عن الرضوخ السهل والأعمى الذي يخضع له الكثيرون متى تعلق الأمر بأوامر الاضطهاد والتعذيب؛ فهم يستشعرون الخوف من النضال، وينساقون سريعاً لأوامر تعذيب وقهر الآخرين!

مونولوج طويل لإعادة اكتشاف الذات

تحكي الكاتبة الفرنسية أنانda ديفي في روايتها الأخيرة المترجمة الصادرة حديثاً عن المجلس الوطني للثقافة والفنون «إبداعات عالمية» (ترجمة شربل داغر) عن عالم مزيج من سيرة الكاتبة الذاتية، وبطلة حكايتها، تلك التي انفصلت حديثاً عن زوجها وولديها وعاشت بفندق في المدينة.. في الرواية، التي بدأتها أناندا بجملة: «إنه بالنسبة إلى ساحرة، الحزن هو الشيء الأكثر بدائية». تحكي عن زوجها وأولادها ورجال العائلة وعن كاتبات مثل فيرجينا وولف وتوني ماريسون. وتقدم معظم الرجال والكتّاب الذين تأثرت بهم وأعجبت بكتابتهم. تعترف هنا أنهم يحادثونها طوال الوقت مثل فوكنر وفلوبير وروماي غاري وألبير كامو وفلليني.. تتحدث كي تضع حواراتها الداخلية مع الفن ومع البشر الذين تتراسل معهم عبر البريد الإلكتروني، أو الذين يدورون في رأسها طوال الوقت، كي تواجه الأسئلة المعلقة داخلها، وتتذكر عمرها كله كطريقة للبدء من جديد.

حازت ديفي جوائز أدبية ونجاحاً كبيراً، وهذه هي أول مرة تترجم فيها أناندا إلى اللغة العربية، وقد حصلت على جائزة الخمس قارات عام 2006.

1400 عام
من الإسلام السياسي

فريد أبوسعدة

تُعَدّ رواية «أساطير رجل الثلاثاء» لصبحي موسى الأهم في مسيرته الروائية. يؤرخ موسى في هذه الرواية لجماعات الإسلام السياسي الراديكالي، ناسجاً من التفاصيل المعروفة أو المسكوت عنها، عالماً روائياً يقع في البرزخ بين الواقع والأسطورة، ويقدم من خلالها حالات الخروج الإسلامي على الحاكم منذ الفتنة الكبرى وحتى الآن، وهي الحالات التي استغلت التأويل للآيات والأحاديث حدّ التزييف والانتحال على بعض الصحابة للتأكيد على أنهم الفرقة الناجية وأن ما عداهم هم الفرقة الباغية، راصداً من خلال السرد مسيرة ألف وأربعمئة عام من العمل السياسي للجماعات الإسلامية، وهو النهج نفسه الذي استخدمته جماعات الإسلام السياسي في العصر الحديث، فيتعرض بجرأة إلى تاريخ جماعة الإخوان المسلمين، ويفضح العلاقات بين الدول والأفراد وأجهزة الاستخبارات مع التنظيم الدولي للإخوان، وما قاموا به خلال فترات البنا والهضيبي والتلمساني، وكيف خرجت من عباءتها جماعات الجهاد والتكفير والهجرة والجماعة السلفية وغيرها.

لا يقدم موسى عمله باعتباره بحثاً فكرياً، بل عملاً روائياً اعتمد فيه على حيلة الراوي العليم في القسم الأول من الرواية، ثم انتقل السرد إلى الراوي البطل، وانتهى إلى حيلة فنية تقوم على تخيّل إملاء بن لادن منكّراته، عن الأحداث والشخصيات وتماهيها مع اللحظات الفارقة في التاريخ الإسلامي في ذهنه، حال تحوّله من شاب عابث يعيش في القصور، إلى مجاهد يحمل السلاح، ويقود الرجال على قمم الجبال على الصبي، على ابن شيخه أبي سعيد.

منذ العتبة الأولى للنص، لا ندرك دلالة مفردة «الثلاثاء» الزمنية في عنوان الرواية «أساطير رجل الثلاثاء». وكأنه يشحذ في القارئ الفضول والسؤال، ويهيئه لتقبّل غموض المسكوت عنه، إذ عليه أن يمضي في القراءة فيجد شذرة هنا وأخرى هناك ليعرف، أو يتذكر، أن الثلاثاء كان يوم الحادي عشر من سبتمبر الشهير!.

هناك أيضاً فصول الرواية التي تبدأ كلها بمفردة «خريف» مضافة إلى عام معين، ما عدا فصلاً واحداً جاء بعنوان «الشيخ الضرير»، إذ بعد انتهاء قراءة الرواية لم أجد ما يمنح هذه المفردة معنى، وعرفت أن خطأً مطبعياً كان وراء هذا التكرار لمفردة (خريف 1977) أربع مرات.

في إطار أسطرة الواقع اعتمد موسى على الكنية بدلاً من الاسم، فنجده يقول حين يعرّف (أبوسعيد) رجل التنظيم الدولي البطل برفاقه من الإخوان: «وبدت أسماء الشيوخ قديمة مركبة كأبي حفص، وأبي ذر، وأبي عبد الله، وأبي العباس، ولا أعرف ما الذي دفعه لتلقيبي بأبي عبد الرحمن رغم أن ولدي اسمه عبد الله!». وحتى في سرده لأسطورة الوالد نراه يقدمه مرة باسم محمد، ومرة باسم معاوية، ومرة باسم محمد الحضرمي، ولا يرد أبداً باسمه (بن لادن)!.

هناك أسطورتان في النص أسطورة (بن لادن) الأب، وتبدأ بخلع نفسه من قبيلته والخروج على الإمام اليمني، وأسطورة (بن لادن) الابن وتتأصل بخلع نفسه من العائلة الملكية السعودية والخروج عليها، وهناك مثالان ينازعان بن لادن الابن، الأول : عمارة بن الوليد الماجن «وهل كان عمارة طالب علم حين أنتج أسطورته ؟ هل كان إلا مغامراً كتب تاريخه على هواه، فأرسل لأهله قائلاً: اخلعوني فقد خلعت نفسي منكم؟»، أما الثاني فهو مثال مزدوج يمزج بين خاله الشيعي (بهاء الدين) الذي أدار إمبراطورية الأب، وكان واسطته في تمويل التنظيم الدولي، وبين (أبو سعيد) الذي جنّده، وصار شيخه ومعلمه وملهمه.

كما نجده يعتمد على قائدين مختلفين في معسكره: الأول هو «صهيب» الذي كان مدربه في بدء انتقاله إلى أفغانستان، وهو يمثل الأساليب القديمة في القتال والإدارة، والثاني هو «الصبّاح» الذي يمثل الأفكار المعاصرة التي تعتمد على السرّيّة والتخابر والتكنولوجيا والمبادئ المكيافيلية.

والرواية تتصدى للتنقيب عن المقولات المؤسسة للعنف من قبيل:

1- جواز تولية المفضول في وجود الأفضل.

2- لا ولاية بلا خروج، أي وجوب خروج الإمام حتى تتم إمامته.

3- من مات ولم يغز، ولم يكن في نيَّته الغزو مات ميتة جاهلية.

4- هجرة المجتمع الكافر واعتزاله إلى حين إعداد العدّة لفتحه من جديد.

5- فساد الراعي يفسد الرعية. وعلى من يريد تغيير البدن البدء بتغيير العقل.

6- الجهاد يجوز في الداخل والخارج، وقد أوقف أبو بكر مجاهدة الروم والفرس حتى يجاهد المرتدّين.

7- الجهاد فرض كفاية على كل بارّ وفاجر.

8- يشرع للإمام إذا أراد غزواً أن يواري بغير ما يريد.

9- تجب الدعوة قبل القتال إلى إحدى ثلاث: إما الإسلام، أو الجزية، أو السيف.

10- الجهاد فرض عين على كل من في الجزيرة ليس ضد العراقيين والأجانب فقط، ولكن ضد من يساعدهم على النزول إلى هذه الأرض الحرام «ابن عثيمين».

وقد اتخذ التنقيب روائياً شكل لاوعي مفتوح على الشخصيات والوقائع والمقولات الحاكمة للتيارات التي تناسلت وتصادمت منذ الخروج على عثمان، وحتى سقوط خلافة العثمانيين ونشأة الإخوان المسلمين.

ولأن التعامل مع هذا الكم الهائل من التفاصيل مغامرة مرهقة، فقد بدأ التعامل معها عبر تخييل المعلومات التي أخذت أشكالاً مختلفة كالحلم، أو الهاتف، أو المأثورات التراثية، أو حتى الهذيانات والشطحات، بل وحتى عبر الفانتازيا كما في رؤية الصبّاح (الظواهري) لعملية ضرب البرجين من خلال مؤامرة دولية!

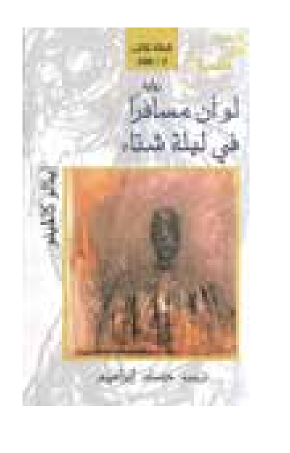
على مستوى الإيقاع الروائي يمكن رصد حالة من الكريشيندو، حيث تبدأ الفصول الأولى بحركة راصدة بطيئة (إلى حد الفوتوغرافيا) منذ خروج بن لادن الأب على القبيلة وحتى خروج السوفييت من أفغانستان، ثم يأخذ السرد في التسارع شيئاً فشيئاً، مع بعض التعثرات من طول الاقتباسات التراثية. ليعاود تسارعه مع تساقط قواد بن لادن، ورحيل مثاليه الكبيرين (أبو سعيد) و(بهاء الدين)، وينتهي بالشيخ/الراوي والصبي وحيدين ويائسين ومذعورين، في كهف معتم يخايلهم شبح الموت، ولأن بعض هذه الاسترجاعات كانت طويلة نسبياً فقد بدت كابحة لإيقاع السرد الذي يعمل على تقديم سيرة رجل مثير للفضول!!

الرواية في مجملها عمل مهم، ولا تعود أهميتها فقط من كونها اجتراء على الدخول في عشِ الدبابير، وكشف المستور المسكوت عنه، وإنما لكونها نفس ملحمي يجمع بين أفق التراث باعتباره أسطورة تمت، وبين أسطورة واقع يجاهد البعض لاستعادته في ظروف غير مواتية، وعالم مختلف.!

«إيتالو كالفينو» يلعب

عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة، صدرت مؤخراً الترجمة العربية لرواية «لو أن مسافراً في ليلة شتاء»، تأليف الكاتب الإيطالي (إيتالو كالفينو)، وهي الإصدار الخامس في «المئة كتاب»، التي تصدرها سلسلة «آفاق عالمية». قام بترجمة الرواية، وقدّم لها حسام إبراهيم.

في وجود قارئ حسّاس، مستعد للتجريب واللعب، تقدِّم الرواية تجربة سردية مغايرة، ليس مهماً فيها موضوع الرواية، بل كيفية كتابتها، فكانت أساليب السرد وألعابه هي الموضوع نفسه. يبدأ «كالفينو» الرواية مخاطباً قارئه، ويطلب منه أن يتخذ الوضعية المريحة للقراءة، ثم يتمادى في توريطه داخل شبكة السرد بالدرجة الأولى، وبأحداث الرواية، فيبدو القارئ مؤثراً فيها، ومتأثراً بها حتى داخل حياته الشخصية، في مزج بين خيال قابل للحدوث، وواقع يلامس الخيال، يتابع (كالفينو) ألعابه السردية، التي يستدعي بعضها بعضاً، حتى لتكاد تلمس سعادته كمؤلف، وهو يرى روايته تمنحه ما يصبو إليه: المزيد من المرح السردي.



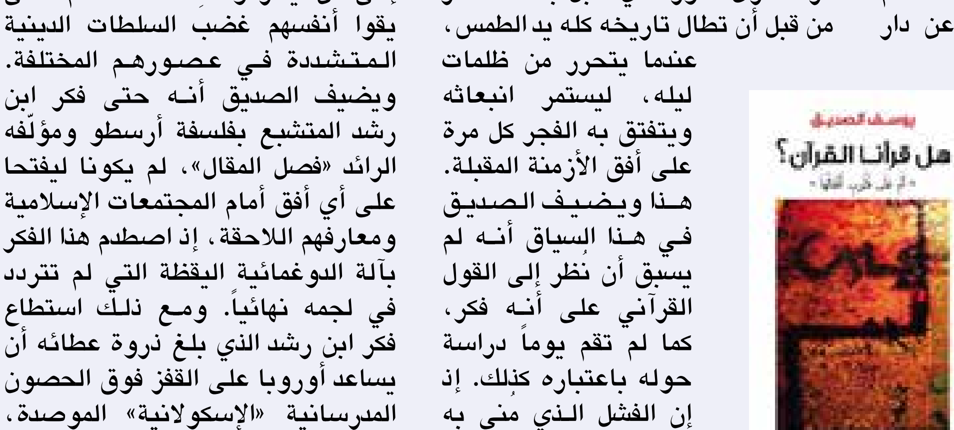
في النهاية هي لعبة (كالفينو) مع نفسه بالدرجة الأولى، كمؤلف، قارئ، وبشخصه أيضاً، لتقدّم الرواية جانباً مهماً من رؤيته للكتابة والقراءة، والعلاقة بين المؤلف، القارئ، والنص المكتوب.

هل حقّاً لم نقرأ القرآن بعد؟

عاطف محمد عبد المجيد

في مقدمته للنسخة العربية لكتابه «هل قرأنا القرآنَ.. أمْ على قلوبٍ أقْفالها؟» والذي صدر أولاً باللغة الفرنسية عن دار نشر «L'aube»، ثم صدرتْ ترجمته إلى العربية عن دار نشر التنوير (القاهرة - بيروت)، ودار محمد علي الحامي (صفاقس)، وقام بنقله إلى العربية منذر ساسي. يقول الكاتب والمفكر التونسي يوسف الصديق إنه على كل مفكر يروم تأسيس فكره الحداثي أن يستعد إذن ليحمل تبعات مخاطرة كتلك، وأن يواجه نبذ جماعته ليجد مكانه في عالم الفلسفة الرحب وفي انتماء جديد إلى مجتمع العلماء. أوليس هدف كل مفكر أن يتوصل إلى إدراك خصوصيته في المعرفة نفسها، بعيداً عن كل ما من شأنه أن يجعله رهين فضاء يستعدي اختلاف الآراء والعقائد؟

كذلك يعترف الصديق أنه لا يمثل في كتابه هنا لا إماماً ولا مفسراً، بل إن الروح الفلسفية هي التي دفعته إلى مرافقة القول القرآني وهو يحاول تتبع ذلك الخيط الرفيع الذي عملت المؤسسة التفسيرية على إخفائه. على امتداد هذا الخيط يوجد مجرى الفكر القادر على الالتحاق بالفكر الكوني والتواصل مع آونته الحاسمة. يرى الصديق أنه لم يكن الفكر الذي يتضمنه القرآن «عقيدة» دينية جديدة بحكم قبوله الصريح بالتوراة والإنجيل إرثاً، فلا بد أن يشع مرة أخرى النور الذي حبل به هذا الفكر من قبل أن تطال تاريخه كله يد الطمس، عندما يتحرر من ظلمات ليله، ليستمر انبعاثه ويتفتق به الفجر كل مرة على أفق الأزمنة المقبلة. هذا ويضيف الصديق في هذا السِياق أنه لم يسبق أن نُظر إلى القول القرآني على أنه فكر، كما لم تقم يوماً دراسة حوله باعتباره كذلك. إذ إن الفشل الذي مُني به كاتب كابن المقفع الذي كان أول من استعمل لفظ «فيلسوف» ضمن نص عربي، يؤكد أن فكر الإسلام منذ تحوُّله لحظة ظهور القرآن، لم يجر تناوله إلى يومنا هذا إلا في أعقاب إنشاء ثانوي لم يتم خارج القول القرآني فحسب بل غالباً ما جاء ليخالف حقيقته الأصلية، وليقف بوجه الثقافة الجديدة التي يعدّ لها.



وعلى المستوى العربي الإسلامي يرى الصديق أن الفكر يبدو بعيداً عن بلوغ هذا المطمح، فمنذ أواخر القرن الحادي عشر الميلادي، وعلى زمن أبي حامد الغزالي، احتل الفكر الديني كامل المساحات المعرفية لينتهي بذلك إلى تهميش الفلسفة تهميشاً نهائياً. وقد أدت مثل هذه الأوضاع بأعلام عظام كالفارابي، وابن سينا، وابن باَجه، وابن رشد، وابن سبعين، وغيرهم إلى أن يلتزموا التحفُّظ التام حتى يقوا أنفسهم غضبَ السلطات الدينية المتشددة في عصورهم المختلفة. ويضيف الصديق أنه حتى فكر ابن رشد المتشبع بفلسفة أرسطو ومؤلّفه الرائد «فصل المقال»، لم يكونا ليفتحا على أي أفق أمام المجتمعات الإسلامية ومعارفهم اللاحقة، إذ اصطدم هذا الفكر بآلة الدوغمائية اليقظة التي لم تتردد في لجمه نهائياً. ومع ذلك استطاع فكر ابن رشد الذي بلغ ذروة عطائه أن يساعد أوروبا على القفز فوق الحصون المدرسانية «الإسكولانية» الموصدة، وعلى مرافقة تساؤلاتها المؤسِّسة في بداية العصور الوسطى مع انطلاق عصر النهضة الأوروبية.

بعد ذلك يصرح الصديق بأن قول رورخس: التقيت فعلاً به، لكنه خاطبني في حلمه فنسيني، أما أنا فحادثته في اليقظة وما زالت ذكراه تؤرقني. يمثل حدث لقائه أي الصديق بالقرآن وعلاقته المربكة التي ربطته بهذا الكتاب كموقع للفكر توقاً لاستنطاق النص فيه. كذلك يرى أن هذا الكتاب - القرآن - ليس من أوله إلى آخره سوى لقاء يجمع وجهاً لوجه قارئاً بنص متفرد. وعليه فإن عملنا هو مصارعة مع ذلك الخط المداور الممتد الذي وضع وهْم القراءة في حيز الأمان في المعنى والمعرفة، حيز لا أفق له سوى ذلك الوهم عينه. هذا وقد

طرح - والقول للصديق - النص القرآني ولمّا يزل مشاكل جسيمة (غالباً ما تكون مآزق منطقية) لم يتخطها الأقمون إلا بالاعتماد على خيارات أملتها الحسابات والمناورات الأيديولوجية. ثم يتساءل الصديق فيقول: ما الذي جعل القرآن غير قابل للقراءة المأذونة إلا بوساطة رجال الدين؟ومن الذي بوّأ رجل الدين سلطة التعهد بقراءة ما، ثم الأمر بترديد ما وقف عليه؟ وما بال هذا النص البديع يأتي إلى مسامعنا في تلاوة رتيبة فنستبدل طاقته في بث بعده الكوني بسبات شتوي في فضاءات أرشيفنا العربي الإسلامي المنخورة؟

ثم يجيب الصديق عن تساؤلاته هذه قائلاً: «إن الإجابة عن هذه الأسئلة لا تعني شيئاً بالنسبة للموروث، وتفرض جملة من المواقف المعرفية والمنهجية وهي التخلي عن كل الأحكام المسبقة والمسلمات المزعومة واستقبال «القول» القرآني كما لو أن نعمته حلت بنا الآن، وابتكار مسامع جديدة تدرك كلمه وتستولد مجازاته، ثم ضبط ما أحدثه من تحولات هائلة في أشكال النصوص التوراتية ومقاصدها وفي رجوعه إلى الأحداث التاريخية». ويستطرد الصديق فيقول: «إنه رغم الخلافات والفتن وكثرة المذاهب والملل التي تدّعي أنها رؤى خاصة أو حصرية في الشأن الديني، بقي نمط وجود النص القرآني منذ مقتل عثمان وتثبيت الرسالة المحمّدية في فضاء الكتاب المغلق خارج دائرة التساؤل».

«تمارين لاصطياد فريسة»

يحيل العنوان الدال لديوان الشاعر علي عطا «تمارين لاصطياد فريسة» إلى عوالم متخيلة من القنص والمطاردة والاصطياد. غير أنه لم يكن ثمة اصطياد بمنحاه المادي، وإنما محاولة شعرية لاصطياد المعنى الهارب، عبر عوالم استعارية تتكئ في تشكُّلها على تيمات محددة المعالم.



تبرز المرأة بوصفها التيمة المركزية والعنصر الأساس في الديوان، بل وفي المشروع الإبداعي للشاعر ذاته، حيث بدت حاضرة وبقوة في ديوانيه السابقين: «على سبيل التمويه»، و«ظهرها إلى الحائط». غير أن ثمة حضوراً للمرأة/ التيمة مغايراً ومختلفاً في «تمارين لاصطياد فريسة»، حيث تبدو فيه ابنة العالم الجديد - بامتياز - بآلياته، وتقنياته ما بعد الحداثية، فضلاً عن أن ثمة تعاطياً رهيفاً تبديه الذات الشاعرة صوب المرأة، فتضعها في بؤرة الوجدان الجمعي للثقافة الإنسانية، بانفتاحها المتجدد، وتنوعها الخلاق.

يتألف الديوان الصادر حديثاً ضمن سلسلة (كتابات جديدة) التي يرأس تحريرها الشاعر شعبان يوسف، وتصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب من 21 قصيدة موزعة على قسمين: الأول بعنوان «أرنو بعينين دامعتين... أشدو بصوت حزين»، والثاني بعنوان «تدفقي، فليس هذا أوان حبس الماء».

في هذا الديوان الذي صمم غلافه الفنان أحمد اللباد، يواصل علي عطا تجربته الخاصة مع قصيدة النثر، متكئاً على تصوره الشخصي لتواصل إنساني مفتقد، خصوصاً في ظل ازدياد وطأة الواقع الافتراضي.

ويهدي علي عطا ديوانه إلى الكاتب الكبير الراحل إبراهيم أصلان وفاءً لصداقة ربطتهما لأكثر من عشرين عاماً، عملا خلالها معاً في مكتب جريدة (الحياة) اللندنية في القاهرة، ويختتم القسم الأول من الديوان بقصيدة بعنوان (مشهد أخير) تصف آخر لقاء جمع الصديقين في أحد مستشفيات القاهرة.

الحريم الصوفي وتأنيث الدين:

مشروع بديل

عن دار روافد صدر حديثاً كتاب «الحريم الصوفي وتأنيث الدين: ضلالات حجاج الأضرحة» تأليف د. شحاته صيام.

يطرح الكتاب في بدايته تمهيداً للفكر الصوفي بأن الإنسان يحاول اختراق فضائه الصغير المتمثل في الجسد ليصل من خلال روحه لمدار آخر. وإنه كي يحدث ذلك هناك ضرورة لفهم العلاقة بين الجسد والروح، وبين الفكر والمادة.

استعرض المؤلف في الفصل الأول آراء الفلاسفة في ذلك من خلال النظرية العقلية التي دعمها (ديكارت) و(كانت). ثم عرض النظرية الحسية التي قدم لها (جون لوك) وتقول إن الذات البشرية لا تستطيع أن تبدع شيئاً مستقلاً دون أن تشعر به. ثم طرح نظريات أخرى تحاول الإجابة عن تساؤل: هل ثمة تباين بين مفهومات النفس والجسد والروح؟



في الفصل الثاني قَدَّمَ تعريفاً للوعي الصوفي من خلال عرض أفكار عن الوعي تبعاً لمفاهيم (برجستون) و(نيتشه) وغيرهم.

في الفصل الثالث الذي حمل عنوان «الحريم والعشق الإلهي»، الذي يعّد أمتع أجزاء الكتاب قال إن الحب لدى المتصوفة مخالف للحب الحسي، فهو الإيثار أي التحول من دائرة الذات للآخر. إذ يشكل الحب محوراً لتجربة الوجود الإنساني.. وأضاف أن للتصوف النسائي خصوصية عن تصوف الرجال، فالتصوف عند المرأة هو ثورة على رغباتها من أجل التفرغ للعبادة. وعرض الفصل نماذج للنساء اللاتي تعلّقن بمفهوم العشق الإلهي: رابعة العدوية ولبابة المتعبدة من بيت المقدس، ومريم البصرية من البصرة، وعافية المشتاقة، وشعوانة، وغيرهن كثيرات.

وقدم في فصل آخر التصوف عند ابن عربي، وشرح موقفه من المرأة في التصوف. حيث يرى ابن عربي أن التصوف يربط بين الإلهي والإنساني، وأن حب الصوفي للمرأة ما هو إلا تجربة خاصة للفناء في حضرة الله، وكذلك يسير مولانا جلال الدين الرومي على الدرب نفسه إذ يرى أن المرأة قبس من النور الإلهي. بينما يؤول ابن الفارض الحب الإلهي وفقاً لمفهوم الخمر الذي يتحلل الفرد من خلاله من قيود الزمان والمكان، ويعبر عن عشقه وفنائه في المحبوب ليتقرب منه ويتوحد معه.

يقدم الفصل ذاته محوراً بعنوان (المرأة بين الإباحة والتحريم).

ويختتم الكتاب أفكاره بالتأكيد على أن التصوف يشهد نوعاً من الرواج في ظل الأزمات السياسية... فيسعى الغرب لدعم إعادة إنتاج التصوف كمشروع ديني بديل، ويقدم دوره في الأجندات السياسية باعتبار أن الإسلام هو مصدر الإرهاب في العالم فإنهم يحاولون دعم التصوف من خلال إعادة إعمار المزارات والأضرحة، ونشر الكتب الصوفية ومدارسها وطرقها باعتبارها تتسم بالتسامح مع الأديان والمعتقدات الأخرى.

أليس التي عادت من بلاد العجائب لتدخل المرآة

في طبعة تشبه كل أحلام الطفولة التي كانت بطلتها هي «أليس» جاءت طبعة دار التنوير الجديدة لرائعة لويس كارول «أليس في بلاد العجائب، وأليس في المرآة».

ينوّه كتاب الحكايات في بدايته إلى أن الطفلة الحقيقة التي استلهمها كارول في كتابته اسمها (أليس). وهي ابنة عميد كلية (كريست تشيرش) بجامعة أكسفورد، وأن الأمر بدأ عندما كان يحكي لها بالساعات وبارتجال هذه القصص حتى صممت أن يكتبها يومياً، فأضاف لها الرسوم، ثم طُبعت وصارت من أشهر كتب الأطفال في العالم.

تقول المترجمة سهام بنت سنية وعبد السلام، والمترجمة سارة بنت نهاد وعناني إنهما في هذه الطبعة بذلا قصارى جهدهما لتكون الترجمة أقرب ما يكون لمراد الكاتب الإنجليزي ولذائقة القارئ العربي، فلم يكتفيا بترجمة القصة فقط بل التوريات والألعاب والقصائد بطريقة تعادل الألعاب في النص الأصلي.

كما أن هذه هي أول نسخة تضم الترجمة العربية الأولى لأليس في المرآة.



أمير تاج السر

كتابة الشخصية

حين تقرأ نصاً روائياً لأي كاتب، هناك شخصيات معينة ترسخ في الذهن ولا تفارقه بعد ذلك، وشخصيات أخرى تسقط عن الذهن مباشرة بمجرد الانتهاء من القراءة، أو ربما في منتصف القراءة. ولعل ذلك يأتي من عوامل كثيرة، أهمها العناية في رسم الشخصية الناجحة، بحيث تصبح جزءاً من ذاكرة المتلقي، ويستطيع تحيتها، ومناقشتها، والعيش معها كما لو كانت شخصية حقيقية. أيضاً حركة تلك الشخصية داخل النص، وما تؤّديه من نشاط سلبياً كان أم إيجابياً، وتناغمها مع الشخصيات الأخرى، تلك التي تسكن داخل النص، والتي توجد في المجتمع المحيط، وكان يمكن أن تدخل النص من أي باب.

إذن الشخصيات هي مفتاح النص الروائي، فلا جدوى من وصف المكان فقط، وكتابة عبارات إنشائية في وصف الطبيعة، وغيرها، ما لم ترسم شخصيات، تحتل تلك الأجواء، وتتحرك فيها.

ومن خبرتي في مطالعة النصوص وأيضاً من آراء القراء التي أبحث عنها من حين لآخر، وأستفيد من بعضها، أجد الشخصيات غير السوية، تحتل مكاناً مرموقاً في ذهن القارئ، فلا أحد ينسى قاتلاً كان يحمل سكيناً يلوح بها، أو يغرسها في قلب. لا أحد ينسى لصاً سرق صفحات طويلة في نص، أو مغتصباً اغتصب، وأحدث الرعب. كذلك تأتي الشخصية المظلومة، أو التي كتبت وكل ما يحيط بها محبط إلى أقصى حدّ. هذه تحتلب التعاطف أولاً، ومن ثم لا تفارق أذهان القرّاء لزمن طويل بعد انتهاء القراءة.

شخصياً أميل لتلك الشخصيات المؤثرة، مثل رحالة اكتشف مكاناً معتماً وأضاءه بشيء من الجنون. مثل ثائر على ظلم حدث، وعانى من جراء ثورته. وتلك الشخصيات التي تحمل إيحاءات من ورائها، يستطيع القارئ أن يستنتجها أثناء القراءة، ولا أستطيع حتى الآن، وبرغم مرور سنوات طويلة على قراءتي لبعض الروايات، أن أنسى شخصيات معينة، وربما تأثرت بتلك الشخصيات كثيراً. مثلاً شخصية نيكولا، ساكن جبل الدرهيب، في رواية «فساد الأمكنة» لصبري موسى، وشخصية الزين في «عرس الزين» للطيب صالح، وأعتقد أنها من الشخصيات غير العادية، وتقترب كثيراً من شخصيات الأساطير، وكثير من الشخصيات الأخرى، في روايات لنجيب محفوظ، وحنا مينا، وعبد الرحمن منيف، وإميل حبيبي، وغيرهم من عظماء الكتابة. ولعل شخصيات غارسيا ماركيز، وما يمكن أن تتوقعه أو لا تتوقعه منها، هي في رأيي أكثر الشخصيات تأثيراً في القراءة والكتابة، على حد سواء، خاصة شخصيات فيرنادو داسا في «الحب في زمن الكوليرا»، وشخصية أركاديو بويندا، ومعظم شخصيات ماكندو في الرواية الأعظم: «مئة عام من العزلة».

تلك الشخصيات التي ذكرتها، وغيرها الكثير، لا أعتقد أنها من اختراع صرف للكتّاب، إنما هي شخصيات يمكن أن تكون موجودة، في كل المجتمعات، ويمكن أن تصادف أي شخص، أو تعيش بالقرب منه، إنما تفعيلها بنيران الخيال وإضفاء بهارات أخرى على ملامحها وسلوكها، هو ما يجعل منها شخصيات عظيمة، تُقرأ بمتعة في الكتب، وتظل باقية في الأذهان زمناً طويلاً.

إذاً. لنحصل على نص ممتع، وفي نفس الوقت، نص مؤثر، لا بد من الاعتناء بشخصياته وإجادة كتابتها أولاً.

FESTIVAL DE CANNES

مهرجان «كان 66»

دورة التحـوُّلات



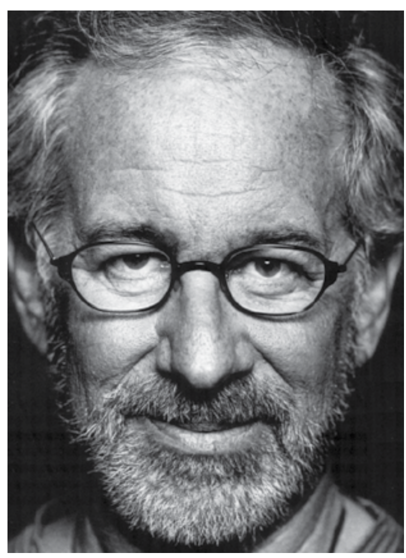
كانت الدورة 66 من مهرجان «كان» السينمائي الدولي في الفترة من 15 إلى 25 مايو /أيار من أبرز دورات المهرجان في السنوات الخمس الأخيرة، إذ إن المهرجان يحتل المرتبة الثالثة في قائمة أضخم الأحداث الإعلامية في العالم بعد الدورة الأوليمبية ومباريات كأس العالم في كرة القدم.

صلاح هاشم

المهرجان يقدّم كل عام عبر قائمة الاختيار الرسمي التي عادة ما تتضمن أكثر من خمسين فيلماً جديداً من أصل أكثر من 1200 فيلم يستقبلها للمشاركة في كل دورة جديدة، يقدّم أحدث الإنتاجات السينمائية في القارات الخمس التي تعكس من خلال مرآة السينما مشاكل وهموم وأزمات وحروب عصرنا، ويختار من بين الأحدث الأعمال السينمائية الجديدة المهمة من نوع «سينما المؤلف»، التي توظف السينما- كما يقول المخرج والمفكر السينمائي الفرنسي جان لوك جودار- كأداة للتأمل والتفكير في تناقضات مجتمعاتنا الإنسانية، وتطوّر من خلال هذه «الأداة» فن السينما ذاته، بكل اختراعات وابتكارات الفن المدهشة،بسحر ذلك الضوء الذي يشجينا داخل القاعات ، ومن حزَمِه تُصنَع الأفلام، فيجعلنا نتصالح مع أنفسنا والعالم، ويقرّبنا أكثر من إنسانيتنا.

المهرجان يضع لجنة التحكيم في مأزق

وكان الإعلان عن أفلام تلك القائمة في منتصف شهر إبريل الماضي قد أسعدنا بدرجة كبيرة وكشف عن أن الدورة 66 سوف تكون متميزة بحق وبخاصة في مسابقتها بمشاركة



ستيفن سبيلبيرج

مجموعة من أبرز وأهم المخرجين في العالم من أمثال الأخوين كوين وصوفيا كوبولا من أميركا، ورومان بولانسكي وعبد اللطيف كشيش من فرنسا، وهاني أبو أسعد من فلسطين، وغيرهم، وتوزّعت أعمالهم على قسمين: قسم المسابقة، وقسم «نظرة ما». وافتتح المهرجان بفيلم «جاتسبي العظيم» للمخرج الأسترالي باز لورمان، خارج المسابقة، ودعا المهرجان المخرج الأميركي الكبير ستيفن سبيلبيرج «قائمة شندلر» لرئاسة لجنة تحكيم المسابقة الرسمية، كما اختار المخرج الدنماركي توماس ونتربرج لرئاسة لجنة تحكيم مسابقة قسم «نظرة ما» التي ضمت 18 فيلماً من 15 بلداً، ثم سرعان ما تبين لنا بمجرد انطلاقة المهرجان وركضنا داخل القاعات في

قصر المهرجان الكبير المطل على البحر في صحبة أكثر من 4000 صحافي وناقد ومصور. وأعدادهم في ازدياد كل عام، أن المهمة الملقاة على عاتق لجنة التحكيم برئاسة سبيلبيرج لن تكون سهلة أبداً وبالمرة، بعد أن بهرتنا مجموعة كبيرة من الأفلام الرائعة المشاركة في المسابقة وفي قسم «نظرة ما». وقد كان كل فيلم من بين تلك الأفلام يستحق الفوز بـ «سعفة كان الذهبية» بعد مشاهدته في التو، مثل الفيلم الصيني «لمسة خطيئة» لجيا زانج كي، والفيلم الإيطالي «الجمال العظيم» لباولو سورنتينو، والفيلم الفرنسي «الأزرق أكثر الألوان دفئاً. أو حياة آديل» للفرنسي من أصل تونسي عبد اللطيف كشيش مثلاً. وكان من الصعب جداً التمييز بين هذه الأفلام واختيار الفيلم الأفضل من بينها، والذي يستحق أرفع جوائز المهرجان «السعفة الذهبية» وعن جدارة، ولذلك كان المهرجان مثيراً للنقاش والجدل والتوتر،ومليئاً بكل المفاجآت والتوقعات المستحيلة وراح يسطع بأفلامه مثل كوكب منير على حافة البحر، ويتحفنا بأعمال سينمائية جيدة وطازجة وعميقة مثل «العيش» الطري الخارج لتوّه من فرن الأحلام السعيدة، ولا نشبع أبداً من التهامه وبخاصة في الدورة 66 التي كانت عيداً للسينما بحق.. ولذلك صرنا نتعاطف مع سبيلبيرج ونشفق لحال



لجنته الموقرة ومهمتها المستحيلة ونتساءل ونحن نتابع أعمال مهرجان كان، ونواظب على حضوره منذ عام 1982 كيف سيتعامل وهو الأميركي المتجذّر بأعماله في مصنع الأحلام الهوليوودي مع تلك الأفلام من نوع «سينما المؤلف» التي لم يتعود على رؤيتها، وهي على النقيض من الأفلام «الهوليوودية» التي يصنع، وتعبر عن «رؤية» و«موقف» من قضايا عصرنا ولا تخضع لأهواء المنتجين المتنفذين في هوليوود، الذين يقررون لكل فيلم من إنتاج الاستوديوهات الكبرى كيف تكون نهايته، وعينهم دوماً وأبداً على شباك التذاكر، ولا يعتدون لشيء آخر غير ذلك؟.

الدورة ٦٦ نقطة تحوُّل ؟

وقد تنوَّعت تلك الأعمال من نوع سينما المؤلف التي يصنعها المخرج بكامل حريته كما في أعمال المصري يوسف شاهين، والسويدي برجمان، والإيطالي فيسكونتي، واليوناني أنجلوبولس، والياباني كيروساوا، وتضع هؤلاء المخرجين في مصاف الروائيين وحكواتية عصرنا الكبار من أمثال الروسي ديستيوفسكي، والفرنسي بلزاك، والمصري نجيب محفوظ، تنوعت في قائمة الاختيار الرسمي وقدمت نماذج باهرة لفيلم الفانتازيا كما في فيلم «الجمال العظيم» للإيطالي باولو سورينتينو، والفيلم السياسي كما في فيلم «لمسة خطيئة» لجيا زانـج كي من الصين، والفيلم الواقعي كما في فيلم «الماضي» للإيراني أصغر فرهادي، والفيلم الرومانسي كما في فيلم «شابة وجميلة» للفرنسي فرانسوا أوزون، والفيلم التاريخي كما في فيلم «المهاجر» لجيمس جراي وفيلم السيف كما في فيلم «الله وحده يغفر» للدنماركي نيكولاس ويندنج، والفيلم الفني كما في فيلم «فينوس الفراء» لبولانسكي بل، والفيلم السيكولوجي النفساني أيضاً كما في فيلم «جيمي. ب» للفرنسي دلبشان، وفيلم الرعب كما في فيلم «بورجمان» للهولندي لأليكس فان ورمردام، وبما يرضي كل الأذواق، حتى تساءل البعض بعد الإعلان عن جوائز المهرجان: ترى ماذا تبقى للمهرجانات السينمائية بعد مهرجان «كان» من أفلام لتعرضها في دوراتها المقبلة، بعد أن استحوذ المهرجان على أفضل الإنتاجات السينمائية لهذا العام وعرضها في دورته 66 هذه التي ثبت بعد أن وزعت جوائزها أنها لم تكن دورة متميزة وعيداً للسينما فحسب، بل كانت نقطة تحول أيضاً على مستوى السينما الفرنسية وعلى مستوى تاريخ كل دورات المهرجان ذاتها، بفوز فيلم «الأزرق أكثر الألـوان دفئاً أو حياة آديـل» للمخرج المتميز عبد اللطيف كشيش بسعفة كان الذهبية أرفع جوائز المهرجان؟

السينما الفرنسية تبحث عن معلِّم

وقد تزامن عرض فيلم كشيش في المهرجان وحصوله على السعفة الذهبية مع المظاهرات التي خرجت بـالآلاف للتظاهر بمشاركة أحـزاب اليمين واليمين المتطرف واليمين الكاثوليكي ضد زواج المثليين، بعد أن أفضى إلى انقسام فرنسا إلى معسكرين: مع القانون، وضد القانون، وبدا كما لو أن الفيلم يقف في صف المظاهرات المؤيدة و70 في المئة من الشعب الفرنسي الموافق على العمل بالقانون المنكور.

وقد كان حصول فيلم كشيش على أرفع جوائز المهرجان نقطة تحوُّل أيضاً في تاريخ السينما الفرنسية كما





كتب أحد النقاد الفرنسيين في جريدة «ليبراسيون» اليسارية، فقد كانت السينما الفرنسية في السنوات العشر الأخيرة تفتقر إلى «معلّم» بعد وفاة جان رينوار ثم وفاة موريس بيالا، لكن يبدو، بحصول كشيش بفيلمه (الثوري) البديع الفذ، كما لو أن السينما الفرنسية قد عثرت أخيراً على معلمها في شخصه عبر أفلامه الروائع التي حقق مثل فيلم «خطأ فولتير»، وفيلم «الهروب» وتحفته «الحبوب والسمك» التي حصلت على العديد من الجوائز في مسابقات «السيزار» الفرنسية، واكتسحت بعمقها وأصالتها وتميُّزها أفلام السينما الفرنسية، وجعلتها تبدو قزمة بمقارنتها بأفلام كشيش العملاقة..

مفارقة «عمر» تحفة «كان»

وكان من ضمن الأفلام «الروائع» التي عرضها المهرجان ضمن القائمة الرسمية فيلم «عمر» للمخرج الفلسطيني هاني أبو أسعد (حصل على جائزة لجنة التحكيم في صنف «نظرة ما»). وقد ظلمت لجنة اختيارالأفلام هذا الفيلم العربي الوحيد في المهرجان، فأحالته للعرض في تظاهرة «نظرة ما» الموازية، ومنعته من دخول المسابقة الرسمية للمهرجان على الرغم من أنه يستحق دخول المسابقة في رأينا وعن جدارة أكثر من فيلم «جريجري» الفيلم الإفريقي الوحيد في المسابقة من إخراج محمد صالح هارون من التشاد، فقد بدا لنا الفيلم الأخير ركيكاً وضعيفاً ومباشراً، وليس به سينما على الإطلاق ووجدناه مفبركاً ومصنوعاً، وكان سيد فؤاد مدير مهرجان الأقصر للسينما الإفريقية المتواجد في كان، سارع- وياللعجب- بطلب عرض الفيلم في حفل افتتاح الدورة المقبلة للمهرجان، وليس في هذا الفيلم ما يميزه عن أغلب الأفلام الإفريقية بتمويل فرنسي. وعادة ما تكون أفلاماً فولكلورية استعراضية فرانكوفونية بحتة، ولا تعجب إلا المستشرقين الفرنسيين من هواة التردُّد على المراقص وعلب الليل، وتكون فرصة لنهب المساعدات المالية الفرنسية والأوروبية المخصّصة لدعم الإنتاج السينمائي في إفريقيا، وينهب أغلبها إلى أفلام من هذا النوع الجريجري!.

تعجّبنا واندهشنا في كان أشد العجب وأشدّ الاندهاش، ووضعنا علامة استفهام كبيرة: كيف يدخل هذا الفيلم الجريجري المسابقة، ويحرم منها فيلم «عمر» الذي اعتبره الناقد الجزائري المخضرم عز الدين مبروكي، الذي يكتب بالفرنسية لجريدة (الوطن) اليومية الجزائرية، تحفة سينمائية عن حق؟ وتساءل البعض: هل يمكن أن يكون المهرجان تعرّض لضغوطات من قبل اللوبي اليهودي الصهيوني المؤثر في الإعلام الفرنسي بشكل عام، وخاف من أن يتعرض لهجومه إذا عرض «عمر» في المسابقة، وعلى أساس أن عرضه سيثير يقيناً ضجة، لوضعه قضية فلسطين وشعبها المحتل في الصدارة، ففضل أن يضعه في تلك التظاهرة الجانبية في الظل؟ كل شيء جائز في «سيرك» الأفلام والإعلام الدولي كما يحب رومان بولانسكي أن يطلق على مهرجاننا السينمائي الكبير!

لكن، عمَّ يحكي فيلم «عمر» ذاك الأثير الذي نعتبره من أنضج أفلام هاني أبو أسعد إن لم يكن أنضجها ولحدّ الآن؟.

بعـد ثماني سـنوات مـن نجاح فيلمـه «الجنـة الآن» الفائز بجولـدن جلـوب أفضـل فيلم أجنبـي عـام 2006 وجوائز أخـرى، يعـود المخـرج الفلسـطيني/الهولندي هاني أبو أسـعد إلى التألق مجدداً على سـاحة السـينما العالمية في مهرجان (كان) هذا العام.

حوار: محسن العتيقي

هاني أبو أسعد:
الإنسان بصموده هو إنسان مقاوم



هـو من مواليد الناصرة عام (1961)، انتقل للدراسـة فـي هولنـدا عـام 1980، وتخصـص فـي هندسـة الطيـران، حيـث شـغل فـي هـذا المجـال فتـرة طويلـة إلـى أن دخـل عالـم التليفزيـون كمخـرج ومنتـج للأفـلام والأشـرطة الوثائقيـة والقصيـرة. وكانت انطلاقتـه سـنة 1990 بفيلـم «أيلـول» وفـي عـام 2002 أخـرج فيلمـه «عـرس رنـا»، وفـي 2005 فيلـم «الجنـة الآن». لكنـه فـي فيلمـه الجديـد «عمـر» يؤسـس هانـي أبو أسـعد لواقعيـة سـينمائية خاصـة بـه لا تقـف عنـد حـدود اتهام وتعريـة العـدو الاسـتعماري، وإنمـا تتجاوز ذلك إلى نقد الصفوف الداخلية وكشـف مـا يعتورهـا مـن اختـلالات مجتمعيـة وثقافيـة وسياسـية.

الدوحـة حـاورت المخـرج بمناسـبة تتويـج فيلمـه الروائـي الأول «عمـر» بجائـزة لجـنـة التحكيـم (Certain Regard) فـي الـدورة 66 مـن مهرجـان (كان) هـذا العـام.

■ فـي «الجنـة الآن» طرحـت مسـألة الفدائييـن، وفـي «عمـر» ذهبـت إلـى نقيض ذلـك، أي إلـى مسـألة الخيانـة الوطنيـة. تجربتـان تبـدوان فـي غايـة الحساسـية بالنسـبة للمحتـل وللمقـاوم معـاً. كيـف تؤطّـر هـذا الاختيـار؟

- اختياراتـي لـم تكـن بإطـار أنهـا حساسـة أو غيـر حساسـة للمحتـل أو للمقـاوم معـاً. الفنـان هـو إنسـان لديـه



لن نحصل على استقلاليتنا في السينما إلا بعد استقلاليتنا كشعب

حساسية معينة لمواضيع مثيرة للجدل. ومن المهم أن يتطرق لها، ولذلك هو يقوم بهذا الأمر.

■ بين عمر وحبيبته جدار فاصل، لكنه لم يخش مواجهة حتفه كي يلتقي بها. رمزية هذه القصة توحي بازدواجية المأساة. برأيك أين تكمن مأساة المواطن الفلسطيني؟ هل في تفادي مصير الموت على يد المحتل الذي يبتزّه بشكل مستمر؟ أم في تهمة التواطؤ التي قد يتورط فيها شخص ما مثلما حدث مع شخصية عمر الخباز؟

- المأساة لا تكمن في مكان واحد. المأساة هي العيش في مشروع تطهير عرقي واحتلال. هذا المشروع يفرض نفسه في أدق تفاصيل حياة كل فلسطيني. وفعلاً يخلق مآزق كثيرة تكون الخيارات فيها «بين نارين» أو «بين شرين»، لكن بالمجمل حاولت أن أركّز على مفهوم الكرامة، وأن قيمة الكرامة هي من أعلى القيم عند الإنسان الفلسطيني.

■ هل تختصر مقولة غسان كنفاني «إن الخيانة في حدّ ذاتها ميتة حقيرة» رسالتك في هذا الفيلم؟

- هذه ليست بالضرورة رسالة بالفيلم، لكن هذا هو اعتقادي وإيماني أيضاً.

■ صوَّرت في الضفة وفي وإسرائيل بالرغم من اتهامك في «الجنة الآن» بالتعاطف مع الاستشهاديين. هل كنت ترى فرص نجاح الفيلم في صعوبته؟

- حين أعمل بالإخراج لا آخذ بعين الاعتبار فرص النجاح. الشيء الوحيد الذي أراه هو أهمية العمل لشعبي ولقضيتي وللإنسان. النجاح بالطبع مهم جداً لدفع ما ذكرته، ولكنه يأتي بعد انتهاء صنع الفيلم.

■ صناعة فيلم في فلسطين لا تشبه أي مكان آخر، هنا يجعلنا نتساءل عن لحظة التصوير ذاتها، هل هي لحظة تقنية فنية فقط أم تتداخل فيها عوامل أخرى؟

- بالطبع اللحظة التقنية والفنية تتداخل مع عوامل الزمان والمكان. وهذا طبيعي في كل العالم. وفلسطين ليست خارجة عن القاعدة. كما ذكرت سابقاً من العوامل المؤثرة على الحياة الاحتلال. هو يؤثر على اللحظات التقنية والفنية في العمل السينمائي. على سبيل المثال عندما لا تحصل على تصريح معين للدخول لمنطقة معينة فأنت مضطر لتغيير مكان التصوير. وبذلك يؤثر الاحتلال على طبيعة الفيلم بالمباشر وغير المباشر.

■ غالباً ما تطرح مسألة تمويل الإنتاج على محك الرأي العام الفلسطيني والعربي. كيف صنعت فيلم «عمر»؟ وهل حقق حلمك في صناعة سينمائية فلسطينية خالصة؟

- تمويل فيلم «عمر» كان بنسبة خمسة وتسعين بالمئة من أموال فلسطينية وخمسة بالمئة من مؤسسة إنجاز الإماراتية. وأغلب الطاقم الرئيسي هو طاقم فلسطيني، وهنا بالنسبة لي إنجاز على طريق إنتاج فلسطيني مستقل. باعتقادي لن نحصل على استقلاليتنا في السينما إلا بعد استقلاليتنا كشعب. لكن إيماني أننا على الطريق.

■ هل توقعت جائزة لجنة التحكيم (CertainRegard)؟

- أنا لا أتوقع الجوائز، فهنالك دائماً أفلام عدة، ولم تُتح لي الفرصة لمشاهدة كل الأفلام المعروضة لأنها تُعرض خلال المهرجان وبأوقات تتضارب مع أوقاتي، وحتى لو تمكّنت فرضاً من مشاهدتها جميعاً فإن نظرتي بالمقارنة لن تكون موضوعية لأنني جزء من هذه المشاركة.

■ ماذا عن المستقبل والمشروع القادم؟

- لا أريد الإفصاح عن المشروع القادم حالياً من باب المحافظة على المفاجأة حين الإعلان عنه.

■ من وجهة نظرك، كيف تنظر إلى حال السينما الفلسطينية في علاقتها بالمقاومة؟

- الإنسان بصموده هو إنسان مقاوم، وجميع الأعمال الفنية وليس فقط السينمائية هي أعمال تُؤطّر في باب الصمود والتوعية والشعور بالفخر. وهذا جزء من المقاومة.

فيلم «حياة آدال» المُتَوَّج بالسعفة الذهبية «2013»

أزرق دافئ



سعيد خطيبي

بينما كانت فرنسا تعيش على وقع جدل حاد بسبب إقرار المجلس الدستوري زواج المثليين، وانقسام الطبقة السياسية إلى يمين كاثوليكي معارض ويسار ليبرالي مساند، وفي وقت دخلت فيه تونس حلقة جديدة من الصدام بين "الإسلامويين" المحافظين من جهة والعلمانيين التقدميين من جهة أخرى، على خلفية محاكمة الناشطة النسوية «أمينة» (19سنة)، عضو حركة «فيمن» العالمية للتظاهر بصدور عارية، تسلَّمَ المخرج الفرنكو-تونسي عبد اللطيف قشيش (1960) جائزة السعفة الذهبية، أغلى جوائز مهرجان «كان» السينمائي (12 - 26 مايو/أيار)، عن فيلمه الأخير «حياة آدال»، ليضع حداً للمزايدات السياسية والإعلامية، ويؤكد أن الفن وحده من يمتلك قدرة على التقريب بين التيارات المتنازعة، والجمع بين النقيضين.

مشاهدة أولية لفيلم قشيش قد تحيل المتفرج إلى جملة من الانطباعات الذاتية والسريعة، خصوصاً المتفرج القادم من بيئة عربية محافظة، أو الأوربي المتشبِّع بالثقافة الكنائسية، وقد ينظر البعض إلى الفيلم نفسه باعتباره عملاً مسانداً للمثليين، ولِحَقِّهم في العيش المشترك. فمباشرة بعد التتويج، لم يسلم صاحب «غلطة فولتير» من حملات استهجان وانتقاد واسعة النطاق، في بعض الصحف والمواقع الإلكترونية والقنوات الفضائية العربية، حيث وصف البعض الفيلم بأنه «فيلم إباحي»، وذهب البعض الآخر بعيداً بوصفه «فيلماً سحاقياً خالصاً» وهما حكمان يختصران الفيلم كله في بعض المشاهد لا أكثر، دونما الخوض في مختلف المشاهد والتفصيلات الأخرى. وبعيداً عن التأويلات الذاتية، وبالعودة إلى الفيلم نفسه من وجهة نظر نقدية تنأى عن الأحكام المسبقة، سنجد أن «حياة آدال» هو، بالدرجة الأولى، بحث جاد وتساؤل معمّق عن مشاعر الحب وضروريات تقبل الطرف الثاني، والتي لا تشترط قواعد ثابتة مسبقة ومتعارفاً عليها بقدر ما تشترط وعياً وصدقاً بما يدور في ذهن كل واحد منا ودفاعاً صارماً عن أحاسيس الآخر تجاهنا. السينمائي الأميركي الشهير ستيفن سبيلبرغ (1946)، رئيس لجنة

تحكيم «كان» هذا العام، لم يكن ليسلِّم قشيش جائزة المهرجان، ويدافع عنه في ختام جلسات أعضاء اللجنة، لولا اقتناعه بالقيمة الفنية للفيلم، فسبيلبرغ معروف عنه اشتراطاته الفنية وحدَّته في تقييم الأعمال والحكم عليها، حيث عَلَّق على الفيلم: «هي قصة حب عميق ورائع، أما الجانب الجنسي منها فليست له قيمة كبيرة».

أصل الحكاية

شهر أكتوبر 2011، تسلَّمت الكاتبة والرسامة جولي مارو جائزة «مهرجان الجزائر الدولي للشريط المرسوم» (مقدرة بحوالي ألف يورو)، عن كتابها المعنون «الأزرق لون ساخن» (منشورات غلينا - 2010)، حينها لم ينتبه الكثيرون لأهمية شريط جولي مارو (الذي كان أول إصداراتها)، ولم تتكلم عنه الصحف المتخصصة بما فيه الكفاية. ولكن، بعد حوالي السنتين، سيمنحه المخرج عبد اللطيف قشيش حياة جديدة، باقتباسه وتحويله إلى فيلم، يحكي قصة آدال (الممثلة الشابة آدال إكزاركوبولس)، البالغة خمس عشرة سنة، التي تفشل في إيجاد ما تبحث عنه من مشاعر حب مع شخصية توما، وإيما (ليا سيدو)، عشرينية ذات شعر أزرق، التي ستنجح في قلب حياتها رأساً على عقب، وتصير محور اهتمامها وشغفها العاطفي، وتحاول آدال مراراً التخلص من تعلُّقها بفتاة أخرى، والعودة إلى رفيقها الأسبق توما، لكنها تفشل، لتعترف في الأخير بوزر خيارها، وتتحمَّل علناً ميولها العاطفية المثلية. الفيلم إذ يحكي قصة حب بين فتاتين بعيون رجل خمسيني، يجمع بين الدراما والرومانسية، وكما تعوَّد عليه المشاهد في أفلام قشيش الأخيرة، يبرز تركيز المخرج على أطر التصوير المقربة واضحاً، للإحاطة بمختلف جوانب انفعالات وردود فعل الشخصيات، فهو عمل سينمائي مركب كما لو أنه مجموعة بورتريهات متسلسلة. «المونتاج» هي خصوصية تميز أعمال المخرج الفرنكو- تونسي،



فقد اعتمد في إتمامه على ثلاثة مركبين مختلفين، مع ريتم حركة متباطئ. «يعكس ريتم حركتي في الحياة العادية. أنا غالباً بطيء في ردود فعلي» صَرَّح قشيش.

من الجنوب إلى الشمال

في أفلامه الأولى، كان عبد اللطيف قشيش يعتمد غالباً على ممثلين من أصول مغاربية في تقمص الأدوار الرئيسية، مثل سامي بوعجيلة في «غلطة فولتير»(2000)، عثمان الخراز وصبرينة وزاني في «مراوغة» (2004) وحبيب بوفارس وحفصية حرزي في«كسكي بالبوري» (2007). وفي مجمل أعماله السابقة كانت تبرز واحدة من قضايا المهاجرين المغاربة في فرنسا، كالهجرة غير الشرعية وعدم امتلاك وثائق ثبوتية، فوارق الثقافة والعادات بين العرب والاوربيين، وعلاقات الأفراد فيما بينهما ضمن عائلة مغاربية تعيش في مجتمع فرنسي مختلف، وجاء «حياة آدال» (سيعرض في الصالات بداية من شهر أكتوبر المقبل) لينقل قشيش نحو تجربة جديدة مغايرة، حيث عَلَّقَ أحد النقاد أن صاحب «فينوس سوداء» أخرج «فيلماً فرنسياً، بحساسية فرنسية»، باعتبار أن علاقة مماثلة للعلاقة التي تجمع بين بطلتي الفيلم لا مكانة لها في مجتمع عربي معاصر! مع أن بعضاً آخر يعتقد أن قشيش قد استبق نظراءه في المغرب الكبير وفي الوطن العربي وفتح أمامهم الباب واسعاً للتفكير في تصوير أفلام تقارب التيمة نفسها، بالجمالية نفسها أيضاً. فالمخرج الفرنكو- تونسي الذي بدأ حياته الفنية من المسرح، متأثراً بلوركا وماريفو، قبل أن ينتقل لاحقاً إلى السينما كممثل، في أفلام عربية، مثل «شاي بالنعناع» للجزائري عبد الكريم بهلول و«بزناس» لنوري بوزيد، استطاع أن يجسِّد تدريجياً صورة «فرنسا الثقافية - البيضاء - السمراء - المتوسطية»، كوجه من وجوه الاختلاط والانمداج والتنوع والتقارب بين شمال وجنوب مختلفين، متنقلاً بكاميرته من تصوير ضواحي باريسية معزولة إلى تصوير أوساط اجتماعية ميسورة الحال. وشخصياته غالباً ما تجد نفسها في حلقة مفرغة، تدور حول نفسها ولا تصل إلى ما تصبو إليه، فدوافع الخيبة المحيطة بها أكبر من دوافع التفاؤل والنجاح.

سيروان باران
طفل عابث يشوِّه الدُّمى



الوَالج إلى أحدث معارض الفنان العراقي الكردي سيروان باران، الذي احتضنه مؤخراً رواق «ماتيس» بمراكش، سوف يغدو كالزائر المسحور الذي ألفى نفسه فجأة في قلب متحف مرعب، يعجّ بالأقنعة الغريبة والدمى الشائهة. إذ إنّ الرؤية الكابوسية للكينونة والنزعة التشويهية للكائن يتجاوران في لوحات ومنحوتات سيروان باران على مستوى المادة والشكل والأبعاد، لتصوغا «أرخبيلاً للبشاعة»، على حدّ تعبير ميشيل ريبون، مما من شأنه «مساءلة مفهوم الجميل، وتسجيل انكتاب الزمن على جلد الواقع الإنساني».

أنيس الرافعي



فالأعمال المشكّلة لهذا المعرض مشحونة بطاقة «غروتيسكية» طفولية«شيطانية»، تعبثُ بالأطراف الآدمية، وتلهُو بصدفة المُفَارق، وتفتتنُ بتغيير جوهر الكتل، وذلك وفق ثلاث تقنيات أساسية:

أولاً، تحويل الصورة الأصل إلى صورة بلا أصل عن طريق «البتر»، وتحويل المشخَّص إلى مجرَّد عن طريق «التهويم». ثانياً، الإخلاف الشاذ للأعضاء والصفات، اعتماداً على خطوط حادة ولطخات عنيفة وتلوينات متداخلة، تنحو «بالرسم صوب تجربة الكارثة» كما يقول الفيلسوف جيل دولوز. وثالثاً، المزج الكنائي بين الواقعي والخيالي، والقلب العجائبي الذي يُصيّرُ الضئيل معملقاً أوالمقزم في حالة «المسخ البشري».

بالطبع، لا تخلو هذه الأعمال من تأثيرات معاصرة لا غبار عليها لكل من فرنسيس بيكون ولوسيان فرويد وفرانسيسكو غويا وإدوارد مونش، غير أنها تحمل بصمتها المرجعية الخاصة، المستمدة من الأساطير التليدة والتقاليد الكلاسيكية للفن العراقي (السومري والبابلي والأشوري)، وكذا لا تعدم قدرتها الابتكارية الجنابة، سواء في لغتها التعبيرية المتفردة والمعبِّرة عن الضفة المظلمة أو الوجه المخفي للكائن البشري، أو في تركيباتها اللونية



الخاصة، التي تمنح للأخضر والأصفر والأحمر والأسود وهجاً وسطوعاً بالغَيْن، يدفعنا لأن نتساءل حيارى: ترى، هل يجب الدنو أكثر من اللازم أم الهروب إلى أقصى حدّ ممكن منهما؟ هل هما ضوء لولادة جديدة أم نور غاضب لرؤية جحيمية؟.

حسب الباحث الجمالي فريد الزاهي الذي وضع مقدمة دليل معرض سيروان باران، ثمة رغبة لاواعية في «اللعب والتلاعب»: اللعب بالقبح لاستدرار الجمال من باطنه، والتلاعب بالمنظور ليصبح الرائي ضحية لموضوع الرؤية، يقول: «يبدو الفنان أشبه بشامان (ساحر) يمارس على الأشكال سحره، بحيث إنه من وراء قبحها المركب يعرف كيف يمنحها جمالها الباطن. كما لو أنّ تلك الوجوه والأجساد لا توجد إلاّ لكي تضعنا إزاء استحالة نظرنا. إننا نصاب بالعمى أمامها». وهما معاً، أي اللعب والتلاعب، من وجهة نظر الناقد شفيق الزكاري «فتنة خيال طفولي تم استثمارها في مرحلة الوعي اللاحق، فأنتجت عملاً فنياً أصيلاً جمع بين كل الأساليب في أسلوب شخصي واحد».

خطوط حادة ولطخات عنيفة تنحو بالرسم صوب الكارثة

تعكس أعمال سيوران باران حسّاً عميقاً بالحرية وتوقاً لا متناهياً إلى «الكرنفالية»، وفيهما معاً «يعادل بين الخير والشر، التافه والمهم، العالي والسفلي، المقدس والمدنّس، النبيل والحقير، والبشري واللابشري» إذا ما وددنا استعارة هذه العبارة من باختين وهو يصف عبقرية «البراءة المتوحشة» في مؤلفات رابليه.



سبعون لوحة عُرِضت مؤخراً في (ليفربول تيت غاليري) تحت شعار: «شاغال: «المعلم العصري»، غطَّت حياته التشكيلية في مرحلة سنواته الأولى بباريس من 1911 إلى 1922. ويقدم المعرض الذي استعيرت لوحاته من متاحف ومن مقتنين أفراد من أوروبا وروسيا والولايات المتحدة، مقارنة بين مرحلتين: الأولى لما كان مارك شاغال في وطنه الأم روسيا البيضاء، والثانية بعد وصوله إلى فرنسا، بحيث اتسمت الأولى بألوانها الداكنة وخيالها، بينما تشرق الثانية بألوان الزهري والبنفسجي والأخضر. وفي هذا الصدد تقول حفيدته (ميريت ماير) مستشارة المعرض: إن إعادة عرض هذه الأعمال فرصة لإعادة تقييمها نقدياً.

مارك شاغال
ألوانه بين روسيا وباريس

غالية قباني

«مع أعمال الطباعة والليتوغراف التي بدأها فترة وجوده في أميركا، انطلق في آفاق السوق الفنية، وباتت أعماله في كل مكان. لكنه لم يكن من النوع الذي يريد أن يقول: انظروا إلي! ولا تروا أحداً غيري».

باريس الجديدة مقابل روسيا القديمة. مرحلتان في مرحلة واحدة يمكن متابعتها في الفترة بين 1911 - 1912 في لوحة «الجندي يشرب» وفيها جندي في منزله أثناء الحرب الصينية الروسية حيث تأثير التكعيبية. وكذلك في لوحتيه المميزتين: الأولى ذات الألوان الداكنة «إلى روسيا»، والثانية «أنا والقرية». وكلاهما تعكسان استعادته لوطنه من مفهوم مختلف عن السابق.

كما يحتوي المعرض لوحات تمَّ إنقاذها من فترة الحرب، والسبب أنه قبل عودته إلى روسيا عام 1914 أرسل لوحاته إلى برلين من أجل معرضه الاستعادي الأول الذي لم يتمكن من حضوره بنفسه، ففي زيارته إلى روسيا، اشتعلت الحرب العالمية



الأولى، ثم قامت الثورة البلشفية، ولم يتمكن من الخروج من روسيا قبل العام 1920. غير أن بقاءه في روسيا لم يكن نوعاً من العقاب كما يتصور البعض، فقد كانت الفرصة سانحة ليتزوج من حبيبته (بيلا)، وأن يشتغل بوظيفة أوكلت إليه من سلطة الثورة كمفوض للفنون البصرية في بلدته فيتبسك. وقد أنتج في تلك الفترة لوحات مميزة تؤكد ارتباطه بتيار (أفانغارد) التجريبي، مِثلِ رائعته «عشاق زرق» 1914 التي تعدّ من علامات الفن في القرن العشرين. ثم لوحة «المنتزه» 1917 - 1918 التي تصوره يحمل زوجته المحبوبة. وفي جزء آخر من المعرض عرضت سبع جداريات رسمها لـ (مسرح الغرفة اليديشي) في موسكو، وتصوّر نجوم الفرقة المشهورين وقد وضع نفسه معهم. كذلك وجوهاً من وليمة عرس حسب التقاليد اليهودية.

بسبب تركيز المعرض على المراحل الأولى فإنه يترك مساحة أقل لمراحل شاغال الأخيرة بعد مغادرته النهائية لروسيا وعودته إلى فرنسا، ثم مرحلة المنفى القسري في الولايات المتحدة بسبب اندلاع الحرب العالمية الثانية. في تلك الفترة توفيت زوجته التي أهداها الكثير من لوحاته «عشاق زرق»، و«عشاق خضر» فقرر أن يعود إلى الجنوب الفرنسي حيث استقر بيكاسو وماتيس قبله. كما غاب عن المعرض نماذج كثيرة من إنتاج مارك شاغال خارج نطاق التشكيل؛ مثل المفروشات، الزجاج الملون، السيراميك، رسوم الكتب، وتصاميمه الداخلية التي أنجزها في لندن ونيويورك.

يأخذ معرض «شاغال: «المعلم العصري» أهميته بكونه يسلّط الضوء على المرحلة التي صنعت شهرته ونقلته من فلاح روسي يهودي عرف كيف يجد مكاناً بين فنانين كبار سبقوه إلى الشهرة، وقد أحيطوا بعالم نقدي فني يتحدث عنهم وعن صيحة التكعيبية، وعن معارض فنانين مثل سيزان، فان غوخ، ماتيس، وبيكاسو. وهذا الأخير الذي كان نادراً ما يمتدح فنانا آخر، قال معلقاً على رحيل الفنان «ماتيس» أواخر عام 1954: «شاغال هو الفنان الوحيد المتبقي الذي يفهم ماذا يعني اللون». وقتها كانا جارين ولكل منهما محترفه الخاص على شاطئ اللازور في جنوب فرنسا.

لم يكن شاغال يجهل الفن الفرنسي وما كان يقوم به الفنانين قبل وصوله باريس. إلا أنه كان حذراً من الجانب الشكلاني للحداثة متلهفاً إلى فن خالٍ من قيود التنظير، ومثلما تحكمت التكعيبية بإعادة ترتيب دقيق لفضاء اللوحة، حاول أن يسبر ما هو خلف الفن الحديث، مثل تجريب ألوان (فان جوخ) في لوحة أسماها (الغرفة الصفراء) 1911. واستفاد من صديقه روبرت ديلوناي الفنان الفرنسي الذي أسس مع زوجته سونيا ديلوناي منهب «الأورفيزم» المشتق من تكعيبية تنحو نحو مزيد من التجريد والألوان المضيئة والبعد الهندسي في فضاء اللوحة. وقد تجلى تأثُر شاغال بها في لوحة «تحية إلى أبولينير» 1912 . ويرى بعض النقاد أن استلهام تجارب الآخرين لم ينجح فيه شاغال كثيراً، فلم تشهد لوحاته عن الجسد العاري أو الطبيعة الصامتة بتأثير من بيكاسو وماتيس أي رواج، فما نجح فيه حقيقة هو استخدامه لخياله الشعري، وقد كان صديقاً لبعض الشعراء مثل أبولينير، ودأبه لإيجاد تعابير بصرية لذاكرته، خصوصاً روسيا الطفولة. هذا الخيال الذي جعله يرسم الشخوص طافية في الهواء مثل أبطال الحكايات مستبقاً السيريالية مع الاستفادة من التكعيبية نفسها منحه شخصيته الفنية الخاصة به.

صنعت باريس شاغال كما صنعت فنانين آخرين في ذلك الوقت، فقد وصل إلى باريس شاباً يهودياً روسياً خجولاً في الثالثة والعشرين من عمره، من قرية ليوزنا التابعة لبلدة مدينة فيتبسك التي باتت لاحقاً جزءاً مما يعرف لاحقاً باسم (روسيا البيضاء). لم يكن من عائلة أرستقراطية أو بورجوازية كما اعتادت باريس أن تستقبل من روسيا، لكنه كان ابن صياد سمك. ورغم تخيُّل البعض أنه عَلّم نفسه بنفسه إلا أنه في الحقيقة درس على يد الفنان ايهودا برت، ثم انتقل إلى بطرسبورغ وأكمل دراسته في الفن هناك. ويمكن القول إنه وصل إلى باريس بخلفية فنية جيدة، ولم يكن ساذجاً فنياً، وهذا ما ساعده على إجادة اختيار ما يريد من باريس. وقد توفي مارك شاغال عام 1985 عن عمر سبع وتسعين سنة ليكون آخر عمالقة الفن من أبناء جيله الذي رحلوا في ذلك القرن.



ريم البنّا
بدائل ثورية فوق العادة

محسن العتيقي

تراجعت الشهر الماضي أغنية «لا تزيديه لوعة» للفنانة الفلسطينية ريم البنا إلى المرتبة 12 بعدما تصدرت الترتيب من بين 15 أغنية عالمية تتنافس على صدارة الاستطلاع الذي يجريه الموقع الإلكتروني لراديو كاتالونيا الإسباني. الأغنية هي قصيدة لبدر شاكر السياب لحنتها ريم البنا إلى جانب قصائد أخرى مشهورة تضمنها ألبومها الجديد «تجلّيات الوَجْد والثورة».

جرت العادة في الأغاني «الثورية» أو «الملتزمة» أن يهتمّ المغني بالمضمون الثوري لا الشكل الموسيقي، وهنا ما يفسّر كيف تشابهت منذ السبعينيات تجارب عديدة واستنسخت بعضها البعض. لكن الجيل الجديد، الذي تنتمي إليه ريم البنا، رفع يافطة الموسيقى البديلة لرد الاعتبار إلى الشكل الموسيقي وبالتالي قلب المعادلة؛ من أغان «ملتزمة» إلى النضال بالأغاني، على أن قلب هذه المعادلة بالبديل الموسيقي لم يشترط الانفصال دائماً.

تجربة ريم البنّا منذ انطلاقتها عام 1985 وحتى ألبومها الحديث، هي تجربة مناسبة للوقوف على حدود الاتصال والانفصال التي ينطوي عليها السؤال: موسيقى بديلة عن ماذا؟ فحينما نحصي عدد الأغاني التي تضمنها ألبوم «تجلّيات الوَجْد والثورة» وهي 12 أغنية، نجد مجمل النصوص المختارة متصلة بالتراث الصوفي وأخرى بالقصيدة العربية الحديثة. وهي نصوص ذائعة الصيت. وأصحابها رموز كبيرة: «أحبك حبَّيْن حب الهوى» لرابعة العدوية، «زدني بفرط الحب»، و«طعم الهوى»، و«قلبي يحدثني» لابن الفارط، «شمس الهوى» لابن عربي، «عجبت منك ومني» للحلاج. ومن قصائد الشعر الحديث: «أثر الفراشة» لمحمود درويش،

«أنشودة المطر» و«غريب في الخليج» و«لا تزيديه لوعة» لبدر شاكر السياب، «الغائب» لشاعر المقاومة الفلسطينية راشد حسين، «الحر» للشاعر التونسي المناضل عمارة عمراني.

ومعروف عن أغلب هذه النصوص، إنشادها أو غناؤها من طرف العديد من الفرق والفنانين. فمحمد عبده سبق أن لحن «أنشودة المطر» لبدر شاكر السياب، كما لحَّنَ كاظم الساهر نص الحلاج «عجبت منك ومني» ونص السياب «لا تزيديه لوعة»، وقد سمعنا «زدني بفرط الحب» لابن الفارض بصوت الشيخ إمام. وباستثناء «أثر الفراشة» لمحمود درويش، و«الغائب» لراشد حسين، و«الحر» لعمارة عمراني، كل النصوص سبق تلحينها أو إنشادها.

ليس إخراج الغناء العربي من قالبه الطربي إلى التعبيري بشيء مستحدث، فمارسيل خليفة له اجتهادات شخصية من هذا القبيل كما مع أميمة الخليل. ولا تقديم النصوص القديمة في حلة جديدة ببدعة كذلك. فَتَحْتَ مسمّى موسيقى بديلة بالصيغة التي عليها ألبوم «تجلّيات الوَجْد والثورة» لا نقف على بديل موسيقي كلي، وهنا يحيلنا إلى أزمة النصوص في الموسيقى الراهنة عموماً، والتي تراوغ فقر الكتابة بتنويع الآلات الموسيقية ومزج روافد موسيقية عالمية داخل القوالب العربية، بحيث يجد الجمهور في هذا الخليط الذوق الذي يستهوي رغبة كل واحد على حدة، وعلى هذا الأساس تجد «الموسيقى البديلة» رواجها الكبير باعتبارها (كوكتيل موسيقي)، يمكن أن يدجّن آلات وإيقاعات موسيقية عديدة بما فيها الإلكترونية، دون أن يشترط قوة الصوت الغنائي لأن أولوية «الميلوديك» و«الهارمونيك» أساس لصنع البديل الموسيقي.

بهذا المنطق تقدم ريم البنّا عملها الموسيقي الجديد، ولأن أي بديل لا بد له من شكل جديد، فقد تطور الشكل الذي اختارته تدريجياً، خريجة المعهد العالي للموسيقى في موسكو، عبر ألبوماتها الثورية السابقة: جفرا 1985، دموعك يا أمي 1986،



الحلم (1993)، وحدها بتبقى القدس (2001)، مرايا الروح (2005)، لم تكن تلك حكايتي (2006)، مواسم البنفسج (2007)، أوبريت بكرا (2011). وإن كان هذا الشكل في ألبوم «تجليات الوجد والثورة» يقدم ملامح التجديد على مستوى الموسيقى التي قام بتوزيعها وإنتاجها عازف البيانو النرويجي المعروف Bugge wesseltof، فإن العودة إلى نصوص الصوفية ومحاولة تطويع المقامات والآلات الموسيقية الشرقية حتى تتناسب مع أصالة هذه النصوص يُعَدّ مغامرة باعتراف ريم البنّا نفسها؛ ذلك أن الجمهور العربي تَعَوَّد على شكل الموشحات والإنشاد والتطريب، ولم يسمع من قبل نصوص الحلاج أو ابن الفارط على إيقاعات ونغمات غربية. هكذا، وبمنطق نغمي ولحني يتصل روحياً بالموسيقية العربية، بينما يتكئ في صورته العامة على ارتجالات مبتكرة تقيم علاقات جديدة بين الغناء والموسيقى، تخرج ريم البنا عن قالب الأغنية الملتزمة.

وكما تعبِّر موسيقى ألبوم «تجليات الوجد والثورة» عن ذات موسيقية تنتمي إلى فلسطين، فهي كذلك تجسِّر هذه الذات، كهوية متجذِّرة ثقافياً، مع الآخر الذي له هويته الخاصة المختلفة. ولكي ينبني هذا الجسر تخرج الموسيقى من الخاص إلى العام، ومن التراث النصي إلى الحداثة الموسيقية؛ فمن آلة القانون (عزف أسامة بشارة) والعود (عزف رمسيس قسيس)، وكلاهما من فلسطين، إلى البيانو (عزف Bugge wesseltof) والفلوت ترافرسيير، تحاول ريم البنا

عولمة منضمون أغانيها استناداً إلى موسيقى وإيقاعات عابرة للحدود.

نفهم من غاية كهاته أن المضمون الثوري الراهن في الموسيقى «الملتزمة» لم يعد مرتبطاً بالإيديولوجيا الحزبية، وإنما انتقل من القومية إلى العالمية مما يسقط عنه صفة الموسيقى العربية بمعناها الكلاسيكي، وهذه مسألة فيها نظر إذا علمنا كون هذا النمط من الموسيقى يحظى بالدعم في الإنتاج والتسويق من طرف شركات ليست بالضرورة عربية.

تجد أغاني ريم البنا على سبيل المثال انتشاراً خارج البيئة العربية، وقد صنفها راديو iCat –كاتالونيا مؤخراً من بين أفضل خمسة موسيقيين في العالم الذين يساهمون في تحديث الموسيقى على الساحة الفنية العالمية المعاصرة. في حين يوحي رواجها النخبوي عند الجمهور العربي عموماً بكون هذا النمط من الموسيقى لا يزال أصحابه مغمورين، أو أنهم لم يخترقوا بعد ذائقة عامة الناس مثلما حصل في الزمن الثوري السابق مع مارسيل خليفة وأحمد قعبور والهادي قلة وسعيد المغربي وغيرهم ممن ساروا على المنوال القومي. وإن هذه المقارنة لجديرة بالتساؤل عن صفة العالمية التي يتسم بها النمط الجديد من الأغنية الملتزمة في الوقت الذي يقتصر نيوعه على فئة نخبوية في البلاد العربية. وهذا التساؤل يجد تبريره بكمّ المهرجانات الغربية التي تشارك فيها التجارب الموسيقية العربية تحت شعار موسيقى العالم أو الموسيقى البديلة. في حين تقل هذه المشاركات في المهرجانات الموسيقية العربية أو تقتصر على بعض المهرجانات تنظمها هيئات مدنية كما في بيروت وعمان وتونس. ويستدعي هذا التساؤل في هذا السياق الأخذ بعين الاعتبار كون أغاني الراب باعتبارها مجالاً للنضال كذلك، لا تدخل ضمن المقارنة بين الأغنية الملتزمة الكلاسيكية ونظيرتها الجديدة، لأسباب مرتبطة بطابع الراب المعولم، وأيضاً لتأقلم السلطة مع صيحات الشباب الجديدة واحتوائها أو قمعها وقت الحاجة.



توفيق فروخ
أسرار بنغمة شرقية

محمد غندور

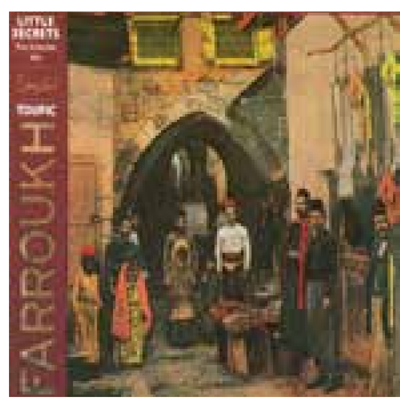
في ظل ما تشهده بيروت من توتُّر أمني وسياسي، اختار عازف الساكسوفون اللبناني توفيق فروخ مدينة إقامته باريس لإطلاق ألبومه الجديد - القديم «أسرار صغيرة». ويأتي هذا العمل الموسيقي ضمن سيرورة فنية تجسِّد تمسُّكه بالنكهة الشرقية بموازاة الثقافة الموسيقية التي اكتسبها من ترحاله وتنقيباته الموسيقية التي دأب على اختبارها منذ ألبوماته: «علي في برودواي» (1994)، «درابزين» (2002)، «توتيا» (2007). وهو اختبار المزج بين آلات من غير المألوف أن نسمعها مجتمعة: العود والبوزوق، والإيقاعات الشرقية، إلى جانب الغيتار الكهربائي والترومبيت، والترومبون، والساكسوفون، كما هو حال الاختبار في الموسيقى التصويرية التي وضعها لأعمال سينمائية لبنانية كفيلم «آن الأوان» (1994) لجود كلود، و«شبح بيروت» (1998) لغسان سلهب.

لم يكن توفيق فروخ راضياً عن الشكل النهائي لألبومه «أسرار صغيرة» في تسجيله الأول عام 1998. وأخيراً أسفر تعاونه مع «نادي لكل الناس» في بيروت على إعادة تقديمه بالطريقة التي تليق به. وفي هذا السياق يبرِّر فروخ في حديث لمجلة «الدوحة» قائلاً: «لم تعجبني الطريقة التي مُزِجت بها الأصوات سابقاً، وشعرت أن

ثمة شيئاً ناقصاً لا يخدم الفكرة التي أريد إيصالها إلى المستمع. وفي ظل التقنيات الحديثة، حالياً، تمكنت من ترجمة ما أريد وإيضاح فكرة العمل».

ومن جانب آخر فقد سمح التوزيع الجديد لهذا العمل بإحيائه على نطاق واسع، فالأهم في الموضوع- كما يوضح فروخ- أن الألبوم في إصداره الأول لم يوزَّع تجارياً، لا في لبنان ولا في الشرق الأوسط، ولم يروَّج له سابقاً، نظراً لأن العقد الذي وقَّعه آنذاك كان حكراً على أوروبا فقط، لذا فإنه جديد بالنسبة إلى المستمع العربي بحسب تصريح فروخ للدوحة. كما يضيف سبباً شخصياً يبرِّر إعادة توزيع الألبوم، يتمثَّل في كونه من أكثر الأعمال المُحَبَّبة لديه، لما فيه من تماس مع ذاكرته، خصوصاً أنه أُلِّفَ في فترة الانسلاخ، أي بعد 10 سنوات من مغادرته بيروت واختياره باريس كبلد إقامة.

وقد حرص في التوزيع الجديد لألبومه «أسرار صغيرة» على اختيار فريق عمل احترافي خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار أن الألبوم يضم 13 مقطوعة موسيقية موزَّعة على آلات موسيقية أكوستيك (غير إلكترونية). ويوضح فروخ في سؤالنا له عن مدى استيعاب وعزف قوالب موسيقية شرقية من طرف عازفين أجانب، بأنه لا يختار فريقه بشكل اعتباطي، «بل بعد متابعة دقيقة لكل فرد، ومراقبة أدائه في الأمكنة التي يعزف فيها، وكيفية تعامله مع التفريد والارتجال، ومدى القدرة على الشعور بما هو مكتوب على الورق، وليس فقط ترجمته إلى نغم». ومن هذا المنطلق تعاون في «أسرار صغيرة» مع 14 عازفاً، من لبنانيين وأجانب، منهم شربل روحانا على العود، وبسام سابا على آلة الناي، إضافة الى عازف



الكمان التونسي جاسر حاج يوسف، ولوك أيزنمان (درامز) وليناندرو أكونشا (بيانو)، وستيفان كيرسيكي (كونترباص). وبدربة هؤلاء تميَّز العمل بانسيابية موسيقية عالية، تنطوي على فكر وثقافة. وكما تقدم الحلم والحب والاعترافات، تعلن كذلك مواقف الذات وتسائل وجودها وغربتها.

يغرف الألبوم من سيرة مؤلفه، بما فيها ابتعاده عن مدينته بيروت، وتتحول هذه الروافد الشخصية إلى مقطوعات موسيقية متراوحة بين الإيقاعات الشرقية والموسيقى الإلكترونية.

ويلاحظ المستمع لـ «أسرار صغيرة»، أن آلة الساكسفون هي محور العمل، فيما تتحرك باقي الآلات حولها، كأنها المايسترو الذي يرشد العازفين، إما الاستمرار على الإيقاع ذاته، أو التوقف إفساحاً لتدخُّل العود أو البيانو. وكثيراً ما يعتمد فروخ في إيقاعاته على الدرامز، لكنه في هذا العمل، خَفَّفَ بعضها لصالح الآلات الوترية والهوائية أو الساكسفون والترومبيت.

ففي معزوفة «الحياة اليومية»، يحيل الحوار بين الساكسفون والبيانو والعود على أسرار دفينة في المدينة وأشخاصها، وفي زواياها وممارساتها الخفية، بحيث تبدو الموسيقى، كأنها تتبختر في شارع الحمراء. تجلس في أحد المقاهي لتفتح نقاشاً مع مثقف يقرأ الجريدة. فيما تنهض لتتابع السير وتنظر إلى البعيد في عمق الشارع، حيث الحب والخيانة، والفقر والغنى، والجهل والثقافة، والقبح والجمال، والحياة والتحرر، والجنس، ونقاشات السياسة الموبوءة، وأحاديث سائقي التاكسي التي لا تنطفئ. وسط كل هذه المتناقضات يريد فروخ القول موسيقياً إن لكل منا «أسراره الصغيرة» التي لا يجب أن تُناقش، بل ينبغي أن تبقى في داخل كل منا، لأن مناقشتها تفقدها تميُّزها. وهذا ما يبدو واضحاً في أولى معزوفات الألبوم «رقصة إلى أبي».

انتهى توفيق فروخ مؤخراً من كتابة وتسجيل الموسيقى التصويرية، لأحدث أفلام المخرج السوري محمد ملص وعنوانه «السلم الى دمشق» الذي تدور أحداثه بين دمشق واللاذقية ويتناول الحرب، من دون رؤيتها. وعن مشاريعه المستقبلية، قال أنه يسجِّل أسطوانة جديدة مختلفة. وهو متردد بين عنوانين: «ما أجمل وقع حوافر القطيع عند المغيب»، و«بين الدُّخول فَحَوْمل». وسيتألف العمل الجديد الذي سيصدر مطلع السنة المقبلة من 10 معزوفات. ويقول فروخ: «بات في إمكاننا اليوم، إصدار مقطوعة أو اثنتين فقط، لكنني أعتمد منهجاً فنياً واضحاً في أعمالي، إذ يجب على كل اسطوانة أن تروي قصة أو حكاية، وفي عملي الجديد، أشعر وكأنني أكتب فيلماً أو كتاباً».



د. محمد عبد المطلب

الاسم والكنية واللقب

نعرض اليوم لهذه الثلاثية بوصفها نسقاً ثقافياً احترمه التراث، واحترمته الحداثة غالباً. وقد اهتم الدرس القديم بهذه الثلاثية، فحدّد معناها، وحدّد ترتيبها عندما تجتمع في الكلام. وهذه الثلاثية تندرج تحت مصطلح واحد هو: (العَلَم) الذي يعيّن مسمّاه تعييناً مطلقاً دون قيد، مثل: (محمد - عمر - مكة - قطر)، وينقسم إلى هذه الثلاثية في العنوان.

أما الاسم فهو مثل: (خالد وأحمد)، والكنية، ما صُدّر (بأب أو أم، وأخ أو أخت، وعم أو عمة، وخال أو خالة،، مثل: (أبو تمام، وأم كلثوم، وابن ميادة) بشرط أن تكون العلاقة بين الطرفين، هي الإضافة، فليس من الكناية: (ابن لمحمد) و(أخ لعلي).

أما اللقب فهو ما دل على الشخص مع دلالة إضافية تفيد المدح أو الذم، مثل: (الصدّيق والفاروق) في المدح، و(السفّاح والكذّاب) في الذم. والذي أهتم له هنا هو ترتيب هذه الثلاثية عند اجتماعها معاً. وبالنسبة لاجتماع الاسم مع الكنية، يجوز تقديم أحدهما على الآخر، أقول:

(عمر بن الخطاب) أو (ابن الخطاب عمر)، وإذا اجتمع الاسم واللقب، وجب تقديم الاسم، أقول: (عمر أمير المؤمنين) و(هارون الرشيد)، إلا إذا كان اللقب هو الأشهر، جاز تقديمه، مثل: (المسيح عيسى بن مريم). و(السفاح عبد الله) أول خلفاء بني العباس و(المتنبي) أحمد بن الحسين.

واضح من كل هذا أن الثقافة العربية تحتّم البدء بالعَلَم، سواء كان اسماً أو كنية أو لقباً، وهذا ما حافظت عليه النصوص العربية المقدسة وغير المقدسة، فقد ذكر القرآن الكريم أسماء الأنبياء والمرسلين بالعلَم مباشرة: (نوح - إدريس - إبراهيم - موسى - عيسى - محمد)، وقد يستخدم القرآن الكنية كما في (أبو لهب)، واللقب كما في (المسيح، وذو القرنين، وفرعون، لقب ملوك مصر).

وبرغم أن الثقافة العربية ثقافة (قَبَلية)، وأن القبيلة تمثّل مركز الثقل في هذه الثقافة، برغم ذلك حافظت الثقافة على هذا النسق، أي أنها تبدأ بالاسم العلَم، ثم بعده الأب والجدّ، وتأتي القبيلة في نهاية التعريف بالشخص، وقد عرفت كتب التراث أعلام الشعر على هذا النحو:

(جرير): جرير بن بلال بن عطية بن الخطفي من (يربوع) وينتهي إلى (تميم). (الفرزدق): همام بن غالب بن ناجية، وتنتهي سلسلة آبائه - أيضاً - إلى (تميم). وأصل الآن إلى الذي أستهدفه من كتابة هذا المقال، إذ لاحظت أن كثيراً من كبار الكتّاب وصغارهم، وكثيراً من دارسي الماجستير والدكتوراه يتعمّدون اختراق السقف الثقافي الذي احترمته الثقافة العربية قديماً وحديثاً، وذلك بترك كتابة الاسم العَلَم، والبدء باسم العائلة، أي أنهم يتركون النسق الثقافي العربي إلى النسق الثقافي الغربي الذي يبدأ باسم العائلة في كل التعريفات والتقديمات، بل إن المؤسسات والشركات تحمل دائماً اسم العائلة، أي اسم الشخص الواحد الذي يكون عمادها الذي تنتسب إليه. وامتد هذا النسق من الاقتصاد إلى السياسة والثقافة، وهو المدوّن في كل المستندات التعريفية: (البطاقة الشخصية وجواز السفر)، ومن ثم تأتي أسماء الرؤساء باسم العائلة: (كندي - نيكسون - بوش - أوباما - تشرشل - ديجول).

فإذا تابعنا الرسائل العلمية في الجامعات العربية، وتابعنا مؤلفات بعض الكتاب، لاحظنا أن الكثير منها يلتزم النسق الغربي في كتابة الأسماء: أي يبدأ باسم الأب، ثم الاسم العلَم. يكتبون: (عصفور - جابر) في (جابر عصفور)، و(إبراهيم - عبد الله) في (عبد الله إبراهيم)، (والعسكري - أبو هلال) في (أبو هلال العسكري)، و(المسدي - عبد السلام) في: (عبد السلام المسدي).

ويبدو أن هؤلاء وأولئك غاب عنهم أنهم يكتبون نصاً عربياً، ويقدمونه لقارئ عربي. يجب عليهم أن يحترموا نسقه الثقافي وذائقته الصياغية، وأن يبدأوا كتابة الأسماء بالعَلَم، كما هو وارد في المدوّنات التراثية والمعاجم، إذ كان مؤلف الكتاب يعرِّف بنفسه محافظاً على هذا النسق العربي. من مثل التعريف (بابن قتيبة) في مقدمة كتابه: (الشعر والشعراء) بأنه: (أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة). وهكذا معظم المؤلفين، والمؤسف في هذا الاختراق الثقافي أنه لم تكن هناك ضرورة تسوِّغه، أو حاجة تلجِئ إليه، وإنما هو التقليد الأعمى لكل وافد من الغرب سواء توافق مع الثقافة العربية، أو تنافر معها.

الويلُ لمنْ ترفعُ صوتَها

نزار عابدين

ليقل شعراء الغزل ما يشاؤون، وليتغزل جميل ببثينة في عشرات القصائد، وليفعل فعله كثُيِّر وذو الرُمّة والقيسان، وليتفاخر ابن أبي ربيعة بغزواته، وليتغزل الأعشى أفحش الغزل بهريرة وقتيلة. سيصفق له الجميع، ويتناشدون أشعاره، ويغني فيها المغنون، ويشيد به الشعراء والنقاد وحتى المتحدثون والتابعون، ولكن!

حذارِ أن تتغزَّل امرأة برجل ، أو تعبِّر عن تشوُّقها إليه. ستلوك سمعتها الألسنة، وقد توصم بأشنع الصفات، بل إن «عارها» سيلحِق بأسرتها كلها، وسيعيِّرأبناؤها وأقرباؤها بفعلتها، ألم يُعيِّروا الحجّاج بأمه المتمنِّية؟

حدث هذا لنساء أخريات، منهن خولة بنت ثابت الخزرجية، أخت حسان بن ثابت ، وقيل إن اسمها فُريعة أو فارعة، فماذا فعلت هذه المرأة؟

عشقت هذه المرأة عمارة بن الوليد بن المغيرة. وكان أجمل فتيان قريش، وهو الذي عرضت قريش على أبي طالب أن تسلِّمه إياه، ويسلمهم ابن أخيه (النبي صلى الله عليه وسلم)، وردَّ أبو طالب: والله لبئس ما تسومونني، أتعطونني ابنكم أرعاه لكم وأعطيكم ابني تقتلونه؟. وعمارة هذا داعر لم يترفَّع عن إقامة علاقة مع بنت عمه فاطمة زوجة عمرو بن العاص، فورَّط نفسه في حبائل مكر عمرو ودهائه، ثم عشقته زوجة النجاشي، حين ذهبا في محاولة لاسترداد المسلمين المهاجرين، فكشف عمرو الأمر للنجاشي وأثبته بالأدلة، فعاقب النجاشي عمارة أسوأ عقاب. قالت خولة:

يا خَليلي نابَني سُـــهُدي ... لم تنَمْ عَيني ولمْ تــكَـدِ
فشَرابي ما أُسيــغُ ومـا ... أشْتــكي ما بِـــي إلى أحَدِ
كيفَ تلْحوني(1) عَلى رجلٍ ... آنِسٍ تلْـتَـذّهُ كَبِـــدي
مِثـل ضوءِ البـدرِ صورتُـهُ ... ليــسَ بالـزُّمَّيلَـةِ(2) النَّكِـدِ
مِن بَني آلِ المُغــيرةِ لا ... خامِلٍ نَكْسٍ(3) ولا جَحِـدِ
نظَرَت يَــوماً فلا نظَـرتْ ... بَعْدَهُ عَيْــنـي إلى أحَـــدِ

ماذا في هذه الأبيات؟ إنها غزل يتمثل العفاف فيه، وإذا قارنّاها بما قاله الشعراء من غزل نجدها باردة عاطفياً، وهي أقرب إلى المديح منها إلى الغزل، ومع ذلك عُدَّت مأخذاً عليها وعلى أسرتها.

نقرأ في أخبار «طُوَيس» المغني أن عبد الله بن جعفر بن أبي طالب كان مع رفاق له في وادي العقيق فأمطرتهم السماء، فاقترح عليهم أن يلجؤوا إلى بيت طويس، فقال عبد الرحمن بن حسان بن ثابت: جُعِلت فداءك! وما تريد من طويس، مخنث شائن لمن عرفه، فقال له عبد الله: لا تقل ذلك، فإنه مليح خفيف لنا فيه أنس. وسمعهما طويس، فأعَدَّ لهم عشاء، ثم غنّاهم الأبيات السابقة، فطرب القوم، ثم قال: يا سيدي، أتدري لمن هذا الشعر؟ قال: لا والله، ما أدري لمن هو، إلا أني سمعت شعراً حسناً. قال: هو لفارعة بنت ثابت وهي تتعشق عمارة بن الوليد بن المغيرة المخزومي، فضرب عبد الرحمن برأسه على صدره، وتمنى أن تنشق الأرض له ليدخل فيها.

ثمة رواية أخرى للحكاية، وفيها أنها كانت تتغزل بالحارث ابن هشام بن المغيرة، لكن المؤكد في الروايتين كلتيهما أنها أخت حسان بن ثابت، والحارث أخو أبي جهل ، لكنه أسلم وحَسُنَ إسلامه. ويلفت الانتباه جداً أن طويساً انتقم من عبد الرحمن بن حسان، وعيَّره بعمَّته، رداً على ما قال عنه لابن جعفر، وأن عبد الرحمن شعر بالخزي (فلو شقت الأرض له لدخل فيها).

(1) لحاه: عاتبه. آنس: مُؤنس، وهذا يبين أن الآنسة هي التي تؤنس، سواء أكانت متزوجة أم لم تكن، وليست ترجمة لـ Mademoiselle الفرنسية أو Miss الإنجليزية. (2) الزُمِّيلة: الجبان الرعديد. (3) النكس: الضعيف. الجحد: قليل الخير.

سليمان البسام :
«طقوس الإشارات والتحولات» تنبَّأت بما يحدث في سورية

أوراس زيباوي-باريس

تُـقَـدَّم حـالـيـاً عـلـى خـشـبـة مسرح «الكوميدي فرانسيز» العريق، مسرحية «طقوس الإشـارات والتحولات» للكاتب السوري سعد الله ونوس 1941 - 1997، والتي نقلتها إلى اللغة الفرنسية الباحثة والمترجمة السورية رانيا سمارة. وهذه أول مرة تُـدرَج مسرحية كاتب باللغة العربية ضمن الأعمال التي يقدمها مسرح «الـكـومـيـدي فرانسيز» الـذي يـركّـز في الغالب على نصوص لكتّاب فرنسيين وغـيـر فرنسيين ينتمون إلـى عصور مختلفة ويتمتعون بشهرة عالمية. الأمر الذي يشكّل حدثاً كبيراً بالنسبة للحضور الثقافي العربي في فرنسا. وقد أوكلت إدارة المسرح الفرنسي مهمة إخراج النص المسرحي الذي كتبه ونّوس إلى المخرج المسرحي الكويتي سليمان البسام، (مواليد عام 1972).

في أحد المقاهي الباريسية وإثر عرض المسرحية، كان لـ «الدوحة» هذا اللقاء.

■ كيف ولد مشروع عرض مسرحية «طقوس الإشارات والتحولات» بالفرنسية على خشبة مسرح «الكوميدي فرانسيز»؟

- هناك لجنة للقراءة تابعة للمسرح وهي التي كانت تبحث عن نص عربي لعرضه ضمن برنامجها للعام الحالي. وقد اختارت اللجنة نص سعد الله ونوس الـذي كـان صـدر مترجَماً إلـى الفرنسية عن دار «آكت سـود» عـام 1996. ومن المؤكد أنـه تـمّ الاطـلاع على العديد من الـنـصـوص العربية المسرحية، وتـمّ الاتفاق على نص ونوس لقيمته الرمزية والإنسانية النادرة وكذلك لخصائصه المحلية والعالمية. هنا بالإضافة إلى الجرأة الكبيرة التي يتمتّع بها في تناوله التابوهات في العالم العربي، كالمؤسسة الدينية وحقوق المرأة والمثلية الجنسية ورموز السلطة المختلفة...

بـعـد الإجـمـاع عـلـى نـص ونـوس واخـتـيـاري مخرجاً لـه، جـرى الاتفاق على أن ينطلق العرض الأول في مدينة مرسيليا هذا العام في إطار الفعاليات المقامة بمناسبة اختيار «مرسيليا عاصمة للثقافة الأوروبية»، وبعدها ينتقل إلى بـاريـس. أمـا اختيار مرسيليا كمحطة أولى فيرجع إلى كونها مدينة متوسطية بامتياز. وسعد الله ونوس كان متوسطياً ودرس الـمـسـرح فـي فرنسا وعـرف شخصياً الكاتب الفرنسي جان جينيه، كما أفاد من تقنيات المسرح الغربي ومن تجارب كتّاب تركوا بصماتهم على مسيرة المسرح الحديث ومنهم صموئيل بيكيت وبرتولد بريخت.

■ هل هذه أول مرة تعرض فيها مسرحية من إخراجك في فرنسا؟

- عام 1997، قدّمتُ في مدينة ديجون مسرحية من تأليفي باللغة الإنكليزية وكانت بعنوان «اللعبة الكبرى»، وعـام 2008، قدمت في باريس مسرحية باللغة العربية عنوانها «ريشارد الثالث، مأساة عربية» وعملتُ فيها على تجسيد رؤيتي الخاصة لعالم شكسبير الذي استحضرته في قراءتي للواقع العربي. مع مسرحية «طقوس الإشـارات والـتـحـولات» أقوم لأول مرة بإخراج مسرحية عربية يؤدّيها الممثلون باللغة الفرنسية. وجميعهم من العاملين في الفرقة التابعة لمسرح «الكوميدي فرانسيز».

باختصار، إنّ العمل في بيئة غربية منفتحة على الثقافات ليس تجربة جديدة بالنسبة لي. لقد تعاملت في السابق مع منتجين دوليين في إطـار عـروض تمّ تقديمها في إنجلترا والولايات المتحدة وأستراليا. وليست هي أول مرة أقيم وأعمل في باريس، فأنا أعرف الفرنسية التي درستها في المدرسة، كما أنني عشت في باريس وعملت فيها عامي 1997 و1998 في مجالي الإخراج والترجمة.

■ ما هي التحديات التي واجهتك أثناء التحضير للمسرحية؟

- بـدأ عملي على مسرحية «طقوس الإشـارات» والتحولات عندما طلب مني مسرح «الكوميدي فرنسيز» إخراج العمل عند نهاية عـام 2010، وأوعـز إلـيّ ألاّ يتجاوز العرض مـدّة الساعتين وربع الساعة. ومن المعروف أن النص الكامل لسعد الله ونّوس طويل ولا يمكن تقديمه بأقل من أربع ساعات. وهنا كانت نقطة الانطلاق التي اقتضت حذف العديد من المقاطع وإعادة تنسيق بعض المشاهد، وقد قمت بذلك بالتعاون مع المترجمة رانـيـا سـمـارة، وكـذلـك مـع زوجـتـي جورجينا فان ويل.

كان هاجسي الأوّل الوفاء إلى روح النص وأبـعـاده الشعرية والسياسية والفكرية. هناك أيضاً هاجس آخر يتعلّق بمدّة العرض الجديد بما يتناسب مع



رؤيتي الإخراجية الخاصة. وهنا يقتضي- لكي تكتمل صورة العمل- تحقيق انسجام وتناغم بين عناصر السينوغرافيا والنص والأزياء والموسيقى التي أعدّتها ياسمين حمدان.

بالطبع، وقبل الشروع في العمل، كنت أعي تماماً أنّ سعد الله ونوس يحتلّ مكانة استثنائية في المشهد المسرحي العربي. بدأ اهتمامه الفعلي بالمسرح في مرحلة الستينات وعبّر في أعماله، من خلال حسّ شعري شفاف، عن مواقفه السياسية وعن قضايا الإنسان الجوهرية ومنها قضية الحرية بمعناها النبيل والجميل. كان مجدِّداً. وقام مسرحه على قراءة عميقة للواقع السياسي والاجتماعي العربي. كتب مسرحية «طقوس الإشارات والتحوّلات» عام 1994 أثناء معاناته مع المرض. وبعد سنوات من التوقف عن الكتابة انصرف فيها للتأمُّل ومحاسبة الذات. استوحى المسرحيّة من حادثة تاريخية نادرة وقعت في القرن التاسع عشر في زمن الحكم العثماني رواها المجاهد فخري البارودي في مذكراته. استحضر فيها التاريخ لمساءلة واقعنا العربي المرير. رغب في نقد الواقع بشكل حقيقي وتقدمي. أما قراءتي لمسرحية «طقوس الإشارات والتحولات» وغيرها من أعمال ونّوس المسرحية، فقد جعلتني أطرح العديد من الأسئلة حول مدى استشراف ونّوس لما يحدث اليوم في سورية وبقية الدول العربية. لقد تنبأ بالحراك الشعبي والثوري الذي يعرفه العالم العربي حالياً بعيداً عن الأيديولوجيا مركّزاً في أسئلته العميقة على طبيعة السلطة والسعي إلى الحرية.

■ كيف جرى التعامل مع ممثلين فرنسيين بعيدين بثقافتهم وأصولهم عن العالم العربي؟

- بالنسبة لعملي مع ممثلي «الكوميدي فرانسيز» بدأت اللقاءات معهم عند مطلع عام 2012، وهؤلاء ينتمون إلى أجيال مختلفة، فبعضهم يعمل منذ ربع قرن في هذا المسرح العريق. وبعضهم الآخر لا يزال في بداية مشواره الفني. اخترت أحد عشر ممثّلاً من طاقم الممثلين المحترفين. وعددهم ستّون ممثلاً. عملت على نقل أجواء النص إليهم مع التركيز على محاور أساسية منها ما يتعلق بموقع المرأة في المجتمع وهيمنة السلطة الدينية، هذا بالإضافة إلى هاجس نقل البيئة المادية السورية، ومنها ما يتعلّق بطبيعة البيوت والطقس لكي يستوعبوا هذه البيئة ويستخرجوا منها الدلالات. لقد بحثتُ معهم، بالطبع، في الشخصيات، وقمنا بتمارين معمّقة حول النص وطبيعة الشخصيات. ومن العوائق التي واجهتنا هو أنّ الممثلين في «الكوميدي فرانسيز» يعملون بشكل عامّ في عدّة مسرحيات في الوقت نفسه. وهنا كانت صعوبة جمعهم مع بعضهم البعض أثناء التمارين. وكان هاجسي الأساسي أثناء التحضير للعمل هو عدم الوقوع في فخّ الاستشراق الذي غالباً ما تقع فيه القراءة الغربية للأعمال الإبداعية العربية والشرقية، مع حرصي الكبير على عدم تسطيح النص والحفاظ على روحه لا سيّما أنّ المسرحية ستقدَّم سنوياً وبانتظام في حال حقّقت النجاح المرتقَب.



محمد المخزنجي

غرقى ذلك الحنين

لابد أن أصوات ارتطام الموج العالي بالحواف الصخرية للجزيرة هي التي أيقظت سكانها وزوّارها القليلين في الصباح الباكر من منتصف ديسمبر/كانون الأول 2010، فتابعوا المشهد الأليم لتسعين إنساناً تعصف بقاربهم المتهالك المكتظ عاصفة بحرية كاسحة، تضربه بصخور الشاطئ فيتحطم، ثم تسحب حطامه وراكبيه إلى عرض البحر، فيغرق منهم 48 إنساناً، وينجو 42، ويُسجِّل المشهد المرير بألة تصويره أحد من كانوا على ظهر الجزيرة، وينشره، فيثير عاصفة دولية عنوانها «تراجيديا جزيرة الكريسماس». لكن الذي لا يعرفه كثيرون، هو أن هذه الجزيرة ليست شاهداً على هذه التراجيديا البشرية المتكررة وحدها، فثمة تراجيديا غير بشرية، متكررة أيضاً، تشهدها هذه الجزيرة سنوياً، فيما العنصر الحاكم في الحالتين واحد، هو الحنين. أعمق وأشمل أنواع الحنين.

حتى يوم عيد الميلاد عام 1643، لم يكن لهذه الجزيرة اسم، وكل مغامري فترة «الكشوفات الجغرافية» الذين مرت بها سفنهم لم يتوقفوا عندها، فقد كانت صغيرة على أطماع الاستكشاف في هذه الفترة، برغم أن مساحتها تبلغ 135 كيلومتراً مربعاً، ثم إن سواحلها كانت من الوعورة بحيث يتردد في الرسو على شطآنها هؤلاء النهمون العجولون، لكن في يوم الكريسماس ذاك، راق للقبطان «وليم مينورز» من البحرية التجارية البريطانية، أن يقترب من هذه الجزيرة فيكتشف، دون أن تطأها قدماه، أنها مهجورة من البشر، فيطلق عليها اسم «جزيرة الكريسماس»، ويهديها للإمبراطورية التي لم تكن تغيب عنها الشمس، فتهمل شأنها حتى عام 1888 عندما اكتُشف فيها الفوسفات، ضَمَّتها الإمبراطورية البريطانية إلى كنفها الشاسع، ثم اختطفتها اليابان منها في الحرب العالمية الثانية. وبعد الحرب عادت الجزيرة إلى الكومنولث البريطاني تحت وصاية سنغافورة، ثم نُقلت إلى الوصاية الأسترالية مقابل أن تدفع استراليا لسنغافورة تعويضاً قدره 2.9 مليون جنيه إسترليني !

جزيرة الكريسماس هذه لم يرَ فيها البريطانيون أية جدوى نظراً لعزلتها في عرض المحيط الهندي، فاستباحوا حرمها البحري بتجربة سلاحهم النووي في أعماقه في 15 مايو/أيار 1957، لكن الأستراليون بعد ضمِّها إليهم اكتشفوا أنها قمة جبل غاطس في عرض المحيط، وتتوسط هضبتها المرتفعة غابة استوائية مطيرة تعجّ بتنوع نباتي وحيواني شديد الندرة، أشهر ما فيه نوع من القشريات الأرضية تسمى «السلطعونات الحمراء» أو «السرطانات الحمراء RED CRAP»، تكاد لا توجد إلّا في هذه الجزيرة، وبعدد يُقدَّر بمائة وعشرين مليون فَرد، تعيش في جحور بأرض الغابة وشقوق الصخور. وفي شهر أكتوبر/تشرين الأول، أو نوفمبر/تشرين الثاني، بعد انتهاء موسم الجفاف بالجزيرة وابتداء الموسم الرطب، تخرج في موجات جماعية زاحفة نحو الشواطئ، بالملايين، في ظاهرة أسطورية يحرك قلبها حنين فطري للجذور يؤدي بالكثير منها إلى الغرق.

برغم أن الإنجليزية هي اللغة الرسمية لهذه الجزيرة،إلا أن سكانها الذين لا يتجاوزون ألفي نسمة يرطنون بلغات قلوبهم الأصلية، فتسمع فيها اللغة الصينية، والمالاوية، والإندونيسية، والعربية أخيراً، فمعظم سكان الجزيرة من المهاجرين، هجرة شرعية وغير شرعية، فراراً من أوطان جافت حنين قلوبهم بشدائد لا يحتملها البشر. ومنهم هؤلاء الذين هلكوا والذين نجوا في تراجيديا منتصف ديسمبر عام 2010، وقد كان معظمهم عراقيين فارين من جحيم الاحتراب الداخلي في بلادهم التي لم يتبق لهم منها غير اللسان العربي، وحنين الجذور.

ذلك الحنين للجذور هو نفسه الدافع وراء تلك الظاهرة الأسطورية التي يشكلها خروج ملايين السلطعونات الحمراء





من الغابة إلى البحر، فبرغم أن هذه السلطعونات تعيش على البر في كنف الغابة معظم أعمارها، إلا أن أصولها تعود إلى البحر، حيث عاش أسلافها الأوائل، وحيث نشأت هي خارجة من بيض أمهاتها في مياهه قبل أن تنتقل إلى اليابسة.

على اليابسة تعيش في جحور وشقوق ظليلة ورطبة تحمي خياشيمها من الجفاف الذي يمكن أن يقتلها، تقتات بأوراق الشجر المتساقط والزهور الذابلة والثمار التالفة فتنجز عملية إعادة تدوير لنفايات الغابة RECYCLIG تدهش علماء البيئة. وفي يوم مُعيَّن من بداية موسم الجفاف، يحدث اتفاق غامض بين ملايين هذه السلطعونات الحمراء التي تعيش حياة انعزالية منفردة، فتخرج معاً في هجرة جماعية مذهلة نحو البحر. زحفٌ أحمر برتقالي يتحرك مجتاحاً طرقات الجزيرة التي صارت عصرية، ويعبر قلب عاصمتها التي تحولت إلى منتجع سياحي. عشرات الملايين لا يوقفهم دهس السيارات ولا أقدام البشر. لا تزحزحهم عن مسارهم الموحَّد أمطار عارمة تُهمي من السماء. ولا تثنيهم نهايات منذورة للموت غرقاً في مياه المحيط!

هجرة تسبق فيها جحافل ملايين الذكور جحافل ملايين الإناث بنحو أسبوع، وعلى الشاطئ قرب الماء تحفر الذكور خنادق عميقة في الرمل وتنتظر، ومع قدوم الإناث واحتدام التنافس ثم الوفاق، يدعو الذكور إناثهم إلى بيوت الزوجية التي احتفروها، وتتم ملايين اللقاءات في فترة معلومة قرب نهاية الشهر القمري وقبل بداية الشهر الجديد بعشرة أيام تقريباً، وبعد اللقاء ينسحب الأزواج إلى الغابة فيما تظل الإناث في خنادق الزوجية تنتظر، تنضج داخل كل منها نحو مئة ألف بيضة مخصَّبة، وما إن يبزغ الهلال حتى تخرج بالملايين متجهة إلى مياه المحيط لتضع بلايين بيضها في وطن الأجداد.

يضمن ظهور الهلال تحوُّل المد إلى اعتدال نسبي يقي البيض من الانجراف إلى البر والتلف على رماله وصخوره، لكنه لا يضمن نجاة أكثر الأمهات من الغرق وهن يضعن حملهن طوال أيام يصارعن فيها الموج الذي فقدن التأقلم معه عبر ملايين السنين من حياة المهجر على البر. ولو حدث أن عاصفة بحرية واكبت ظهور الهلال لتوجب على الأمهات الانتظار لشهر كامل حتى مجيء هلال جديد يضمن لهن تحوُّلاً آمناً للمد يحمي ذُرِّيتهن، ويكون عليهن أن يعشن هذا الشهر في بيئة قاحلة لا تمنح أي زاد يدعم أعباء الحمل على البر ثم الخروج إلى البحر.

في الماء المالح تصارع الأمهات الغرق وهن يطلقن البيض، وما إن يُكتمَل الوضع حتى يستسلمن للغرق أو الموت على الشاطئ، وبموازاة ذلك تنفجر بلايين البيضات بمجرد ملامستها للماء المالح ونفاذه إلى داخلها. تخرج منها بلايين اليرقات التي تمكث في خضم المحيط شهراً كاملاً لتتطور، وتتحول إلى سلطعونات صغيرة وردية اللون شبه شفافة، ثم تخرج إلى الشاطئ بادئة رحلتها إلى الغابة.

طوال شهر وجود اليرقات في المحيط، يهلك الكثير منها عندما تلتهمها الأسماك المتكاثرة حولها، بل يحدث أن تجيء في موسم ظهورها قطعان من القروش الحوتية تُجرِّفها بأفوهها الهائلة تجريفاً، ومع ذلك ينجو الكثير ليغدو سلطعونات صغيرة تخرج إلى البر، متجهة في موجات مليونية جديدة إلى مَهاجِر الآباء. وعلى البر تصارع أغوالاً مختلفة من دهس العجلات والأقدام، وجيوش نمال تُدعى «النمل الأصفر المجنون» أحضره البريطانيون بلا وعي من براري إفريقيا وهم يتقافزون في خيلاء بين مستعمراتهم دون تبصُّر، نمل شرس وجنوني الشراهة يحصد السلطعونات الوليدة حصداً، لكن الناجين يواصلون زحفهم إلى قلب الغابة، حتى يبلغوا مأمنهم في ملاذات الحُفَر وشقوق الصخور الظليلة الرطيبة، فتقي من الحرارة والجفاف خياشيمهم التي ورثوها عن أسلافهم البحريين، فلا يموتون على البر اختناقاً، ولا يموت في أعماقهم ذلك الحنين إلى المحيط.

حنين يُغرِق أمهات السلطعونات الحمراء حين وضع البيض، وحنين يختنق في صدور الغرقى من مهاجري القوارب، وحنين يحيا على ظهر تلك الجزيرة،وتبوح به أصوات اللغات التي ترطن بها ألسنة سكان الجزيرة من المهاجرين، كأنهم بهذه الرطانة مازالوا يعيشون في أوطانهم الأم، التي تظل أمَّاً مهما جارت عليهم وجارَ الزمان، أو طاب المَهجَر والنوى.



نظرية الفوضى
علم اللامُتَوقّع

د. أحمد مصطفى العتيق

ظهرت نظرية الفوضى CHAOS (كايوس) لتُقدِّم للفكر الإنساني رسالة مهمة، مضمونها أن ما يظن من ظواهر الطبيعة من فوضى أو عشوائية هي أبعد ما تكون عن هذا التصوُّر، فظواهر الطبيعة مبنية على قوانين حاكمة، ولكنها قد تخرج عن حالة النظام إلى اللانظام لأسباب تحاول أن تفسِّرها النظرية. إن رسالة هذه النظرية يمكن بَلْوَرَتُها في عبارة: «أن كل فوضى هي لا نظام، ولكن ليس كل لا نظام فوضى».

لقد حاول علماء الفيزياء، وعلى رأسهم فايينبوم، دراسة الظواهر التي لا يحكمها قانون، ولا تخضع لنظام مثل: التغيرات المناخية، النمو العشوائي للخلايا السرطانية.... إلخ.تبتدئ نظرية الفوضى من الحدود التي يتوقف عندها العلم التقليدي ويعجز. فمنذ شرع العلم في حل ألغاز الكون، عانى دوماً من الجهل بشأن ظاهرة الاضطراب مثل تقلبات المناخ (بيَّنّا في مقال سابق اختلاف الآراء حول هذا الموضوع)،والتقلبات في الأنواع الحية وأعدادها، واختفاء أنواع وظهور أنواع جديدة، وحركة أمواج البحر.... إلخ.

إن الجانب غير المنظم من الطبيعة، غير المنسجم، وغير المتناسق،والمفاجئ، والانقلابي أعجز العلم دوماً. لكن هذه الصورة أخذت في التغير تدريجياً في سبعينيات القرن العشرين، عندما حاول العلماء (وعلى رأسهم فايينبوم) الاهتمام بأمر الاضطراب وفوضاه. وحاولوا الإمساك بالخيوط التي تجمع ظواهر الفوضى كلها.

لقد عثر علماء الفسيولوجي (علم وظائف الأعضاء) المنتمون إلى هذه المدرسة على درجة هائلة من التناسق في الاضطراب الذي يصيب القلب الإنساني ويوقف عمله على نحو مفاجئ، والذي يعتبر سبباً رئيسياً للوفيات البشرية. بينما درس اختصاصيو البيئة التقلب في أعداد الفراش الغجري. وغاص الاقتصاديون رجوعاً في تاريخ أسعار الأسهم، وأخضعوها لنمط جديد من التحليل. لقد أنتجت تلك البحوث رؤى جديدة دلت على إمكان تغيير النظرة إلى العالم الطبيعي.

إن تاريخ الاضطراب والفوضى مقترن بتاريخ هذا الكون، بل وبتاريخ صعود الحضارات أو أفولها. ولم يكن ميشيل فايينبوم وحده الذي يعمل في هذا الاتجاه في «لويس آلموس»، ففي ذات الوقت استطاع عالم رياضيات في جامعة بيركلي (بكاليفورنيا) تكوين مجموعة صغيرة وَجَّهت جهودها لتقصّي عمل «النظم الديناميكية». كما فكرت مجموعة من علماء البيولوجيا في جامعة برنستون في نشر نداء مؤثّر إلى العلماء كافة لكي يجدّوا في درس السلوك المدهش والمعقَّد للنماذج التي تبدو بسيطة.

تكونت فرق بحثية في أماكن مختلفة ومتباعدة لا يعرف بعضها بعضاً، ولكن يجمعهم وحدة الهدف.وبعد عشر سنوات تقريباً، صار مصطلح الفوضى (الكايوس) اختصاراً لحركة متصاعدة أعادت صوغ المؤسسة العلمية عالمياً.

وبدأ العلماء يتحدثون عن الثورة العلمية الثالثة (بعد النسبية والكمومية) نظرية الفوضى التي تُمعن في تخطئه نظرية نيوتن ونظرية آينشتاين، حتى أن أحد العلماء قال: «لقد ضربت نسبية آينشتاين ووهم نيوتن عن مكان وزمان مطلقين». ومن بين تلك الثورات الثلاث تتميز نظرية الفوضى بأنها تتناول العالم المباشر الذي نراه ونحسّه، وتنظر إلى أشياء على مقياس الإنسان. وللمقارنة تتعامل النسبية مع المقياس الكبير (الكون)، فيما تفكر الكمومية على المقياس الأصغر (الذرّة ودواخلها). وأما الفوضى فتتأمل في التجارب اليومية والعادية للبشر. فلوقت طويل ساد شعور لم يعبر عن نفسه بوضوح، بأن الفيزياء النظرية ابتعدت عن العالم، كما يعرفه الإنسان بالحدث والبداهة المباشرين. لذا بدت نظرية الفوضى وكأنها عودة إلى ما تركته الفيزياء طويلاً. لقد أحدثت الفيزياء ثورة علمية حقيقية في نظرية النسبية والكمومية دون التوصل إلى إجابة عن أكثر الأسئلة بساطة وجذرية، عن الطبيعة. كيف تبتدئ عملية ظهور الأشكال الحية؟ وما هو الاضطراب؟ لقد افترض الفيزيائيون أن أشياء الحياة اليومية مفهومة تماماً. والحال أنها لم تكن كذلك يوماً. وبنا يتبين لنا أن النظم البسيطة شديدة الصعوبة، من حيث عدم القدرة على التنبؤ بمساراتها. وفي المقابل، ثمة انتظام ينبثق في قلب تلك النظم التي بدا أنها تجمع بين النظام والفوضى في الوقت نفسه. إن هذا العلم الجديد (نظرية الفوضى) يسد الثغرة بين ما يعرفه العلم عن عمل «شيء مفرد»، وما يعلمه عن عمل «الملايين من ذلك الشيء نفسه» والأمثلة على ذلك كثيرة: بين عمل الخلية العصبية التي يعرف العلماء عنها الكثير وعمل الملايين منها معاً في الدماغ والجهاز العصبي، أو بين سلوك الشخص من أجل نظافة البيئة أو تلوث البيئة وسلوك ملايين البشر في البيئة الحضرية لتحقيق أي من الهدفين. وأيضاً بين درجة الحرارة في دول الخليج وتأثيرها على المناخ العالمي.... إلخ.

> تحاول نظرية الفوضى إيجاد تفسير لكل الظواهر الغريبة الخارجة على النظام. وهو الأمر الذي يجعلها متفاعلة مع البيئة

تحاول نظرية الفوضى إيجاد تفسير لكل الظواهر الغريبة الخارجة على النظام. وهو الأمر الذي يجعلها متفاعلة مع البيئة، ففي أثناء حركة المرور اليومية في مدينة من المدن لا يلفت الانتباه ذلك الالتزام في سلوك الآلاف من المواطنين أثناء عبورهم الطريق بقدر ذلك الشاب الذي استطاع أن يفزع الجميع بقيادة سيارته المسرعة والتي تخطت الرصيف، كما أن الباحث العلمي يدقق في فهم سلوك هذا الشاب المندفع والذي كاد أن يودي بحياة كثيرين. تأثير الجزء على الكل أو النظام البسيط على النظم الكبيرة المعقدة. من هذه الزاوية يمكن فهم عبارة من نوع «إن رفّة جناحَيْ فراشة في الهند قد تحدث فيضانات في نهر الأمازون».

إن هذه النظرية جديرة بأن تفسِّر كثيراً من الاضطرابات البيئية على نحو ييسِّر مواجهتها.



جمال الشرقاوي

أثر «تخليص الإبريز» المصري في الاستكشافات الباريسية التونسية

في معالجة بديعة، تتأثر دول الشمال الإفريقي، برياح الثورة الفرنسية ومنجزاتها. والتأثير المتبادل بين روّاد نهوضها للّحاق بالحضارة الحديثة.. يلاحظ الدكتور علي الشنوفي الأستاذ المحاضر بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالجامعة التونسية، كيف تأثّر أربعة من الرواد التوانسة تأثراً عميقاً بكتاب «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» للشيخ رفاعة الطهطاوي.

ويستعرض الدكتور الشنوفي أسماء الروّاد الأربعة الذين يخصّهم الأمر، وأسماء كتبهم: خير الدين التونسي (1810 - 1890) صاحب كتاب «أقْوَم المسالك في معرفة أحوال الممالك». وأحمد بن أبي الضياف (1802 - 1874) صاحب كتاب «إتحاف أهل الزمان بأخبار ملوك تونس وعهد الأمان»، ومحمد بيرم الخامس، دفين مصر، (1840 - 1889) صاحب كتاب «صفوة الاعتبار بمستودع الأمصار». ومحمد السنوسي (1851 - 1900) صاحب كتاب «الرحلة الحجازية» وكتاب «الاستطلاعات الباريسية».

ويعلق: «ولمّا درست مؤلفات هؤلاء الأعلام التونسيين الأربعة، تبين لنا وجود توارد بينهم في التفكير والتعابير، ثم لما استقصينا البحث اتضح لنا أنهم تأثروا جميعهم بتآليف الشيخ رفاعة رافع الطهطاوي، وخاصة كتابه «تخليص الإبريز في تلخيص باريز». فعمدنا من أجل ذلك في هذه الدراسة إلى كشف الغطاء عن هذه الظاهرة من خلال المقابلة بينه وبينهم لإثبات أن تخليص الإبريز كان المصدر الأكبر الذي استقى منه أولئك الكتاب الأربعة سواء في الأغراض أو الملاحظات.

ونبدأ هذه المقابلة بإيراد شهادتهم بصريح عبارتهم حبراً على ورق.

ثم يورد عباراتهم، وإحالاتهم قرّاءهم الذين يودّون الاستزادة إلى صفحات معينة في فصول تخليص الإبريز، بما يؤكد استنتاجه.

لكن الدكتور علي الشنوفي لا يلبث أن يعبر عن تأثره هو بالكتاب، ويقدم قراءته الخاصة له: لقد قرأ عشرات الباحثين تخليص الإبريز، واقتبس كل منهم ما يتصل بتخصصه. وجاءت قراءة الدكتور الشنوفي خاصة جداً ومتميزة.

فما الذي اكتشفه الدكتور الشنوفي في هذا الكتاب العجيب؟

برنامج إصلاحي كامن في ذهنه: إذ إنه بادر إلى وضع النقط على الحروف منذ خطة (مقدمة) الكتاب، فبين مقصوده بصراحة وجرأة عديمتي النظير في عصره، فيشير أنه فضلاً عما طلبه منه شيخه العطار، فإن الرحلة أيضاً مشتملة على ثمرة غرضه، وفيها إيجاز العلوم والصنائع المطلوبة والمتكلم عليها على طريق تدوين الإفرنج لها واعتقادهم فيها وتأسيسهم لها».

وهو يقارن بالوضع في مصر وبقية الممالك الإسلامية: «ولعمري والله إنني مدة إقامتي بهذه البلاد لفي حسرة على تمتُّعها بذلك، وخلوّ ديار الإسلام منها».

ويحدِّد ما يأمله: «وأسأل الله أن يوقظ به«تخليص الإبريز» من نوم، أمم الإسلام من عرب وعجم».

التعليم أساس النهضة، والمدرسة أداته: لقد أفرد الطهطاوي للتعليم قسماً هاماً من «تخليص الإبريز»، ليقينه المبكر بأهميته القصوى في تحديث بلاد الإسلام. وهو لم ينكره كشعار، وإنما أمعن في تفصيل كل ما يتصل به. فنكر كيف يعلم الفرنسيون صغارهم، بدءاً بـ «الحروف العظيمة» في حصة المطالعة، إلى كيفية كتابتها في حصة الإملاء والخط، إلى معرفة الحيوانات والطيور في حصة الرسم، مع ذكر وسائل الإيضاح. ثم كيف يتدرجون بهم من دراسة المواد البسيطة إلى الأكبر.

ويهتم بالمعلم كأساس للتعليم، ويقارن بين المعلم هنا والمعلم في مصر. وينبه إلى ضرورة تأهيل المعلمين تأهيلاً علمياً، فعندهم ليس كل مدرِّس عالماً، ولا كل مؤلِّف علّامة، وإنما لابد له من درجات معلومة.

ويتحدث عن الامتحانات التي يمنح بها طالب العلم درجته «فهم لا يكتفون بمجرد شهرة الإنسان بالفهم أو الاجتهاد أو بمدح المعلم للمتعلم، كما يحدث في بلاد الإسلام، بل لابد عندهم من أدلة واضحة محسوسة، تفيد الحاضرين قوة الإنسان والفرق بينه وبين غيره، وهذا يكون بالامتحانات العامة، يحضرها العام والخاص».

وواصل، متحدثاً عن كثرة المدارس وتنوّعها من حيث الاختصاصات والدرجات العلمية، واستقر في وجدانه أهمية التعليم في مدرسة (وليس الكُتّاب). ولا يرى المدرسة مجرَّد مكان لتعليم القراءة والكتابة والحساب وغيرها من المواد، «وإنما لها وظيفة مجتمعية، إعداد الفرد لما يتطلبه المجتمع الذي يعيش فيه، لما للمدرسة من الأثر في خلق الإنسان وسلوكه وأفكاره، فهي توقظ في الطفل قوى التفكير وتصقلها، وتبعث ملكات الذوق وتهذبها».

ويذكر المتاحف أو «خزائن المستغربات» بأنواعها وفائدتها الجمّة في التعليم والمجامع العلمية والأكاديميات والجمعيات العلمية بكل تخصصاتها. والمكتبات العامة. وهذا يعني أن الطهطاوي ضَمَّنَ تخليص الإبريز، مبكراً، كل ما عرفه عن التعليم الحديث الذي يتمناه لبلاده، وهو ما نفذه فعلاً عندما أسس مدرسة الألسن وحَوَّلَها إلى جامعة مدنية متكاملة وعندما اختير عضواً بلجنة تطوير التعليم عام 1836. وبَلْوَرَه كنظرية متكاملة عام 1871 في كتابه الخالد «المرشد الأمين للبنات والبنين».

والشيخ رفاعة لا يكفّ عن البحث عن كل ما يفيد شعبه وبلاده، فيورد درساً نموذجياً في كيفية المحافظة على الصحة، استغرق 24 صفحة من التخليص، ولنذكر لك نبذة عن «قانون الصحة وتدبير البدن»، فمنفعتها عظيمة وثمرتها جسيمة وكأن يقول «العقل السليم في الجسم السليم»، وفق أحدث علوم التنمية البشرية.

ويفرد الدكتور الشنوفي صفحات معتبرة من بحثه لتقويم تخليص الإبريز، من حيث التصنيف النوعي، وأساليب الكتابة، والتفردات المستجدّة على التأليف العربي:

يسجّل الدكتور الشنوفي أن تخليص الإبريز خير مثال على تحديد أساليب الكتابة، لما تضَمَّنَه من محاولات معالجة ما له صلة بالحياة الواقعية معالجة عقلانية إنسانية إصلاحية في لغة ميزتها السهولة في التعبير والتحرر من قيود الصناعة البديعة. يقول رفاعة: «وقد حاولت في تأليف هذا الكتاب سلوك طريق الإيجاز وارتكاب السهولة في التعبير حتى يمكن لكل الناس الورود على حياضه».

والكتاب مؤلّف مداخل بشّرت بالأفكار الجديدة الجريئة التي أودعها فيما بعد كتابه «مناهج الألباب المصرية في مباهج الآداب العصرية»، وكتابه «المرشد الأمين في تربية البنات والبنين» ودراسات أخرى. هذا النوع «المدخلي» هو الذي تطور بعد ذلك، وانبثق منه التأليف في موضوع واحد، بعد أن كان في أغراض شتى، في كتاب واحد.

و«تخليص الإبريز» اتبع فيه الشيخ الطهطاوي منهجية تمزج السرد القصصي التاريخي، مع الملاحظات الوصفية الدقيقة، والمقالات التعليمية، والسبر الاستقصائي للحياة الغربية في أشد مظاهر تنوعها، على غرار الطريقة الموسوعية التي استخدمها الجغرافيون العرب في العصور الوسيطة.

ويلاحظ الدكتور الشنوفي الوجود القوي للشاعر في كتابة الطهطاوي، ويخص الاستشهادات بالشعر بأنها حوالي 413 بيتاً.

فالشيخ رفاعة، الذي أعجب بثورة 1830، أعجب بنشيد الثورة (المارسيلييز)، حتى أنه ترجمه شعراً (من الوافر) وسَجَّله في تخليص الإبريز:

فهيّا يابنـــي الأوطان هيّـــا
فوقت فخـــاركم لكم تهيّـــا
أقيموا الراية العظمى سويّا
وشنّوا غارة الهيجا سويّا

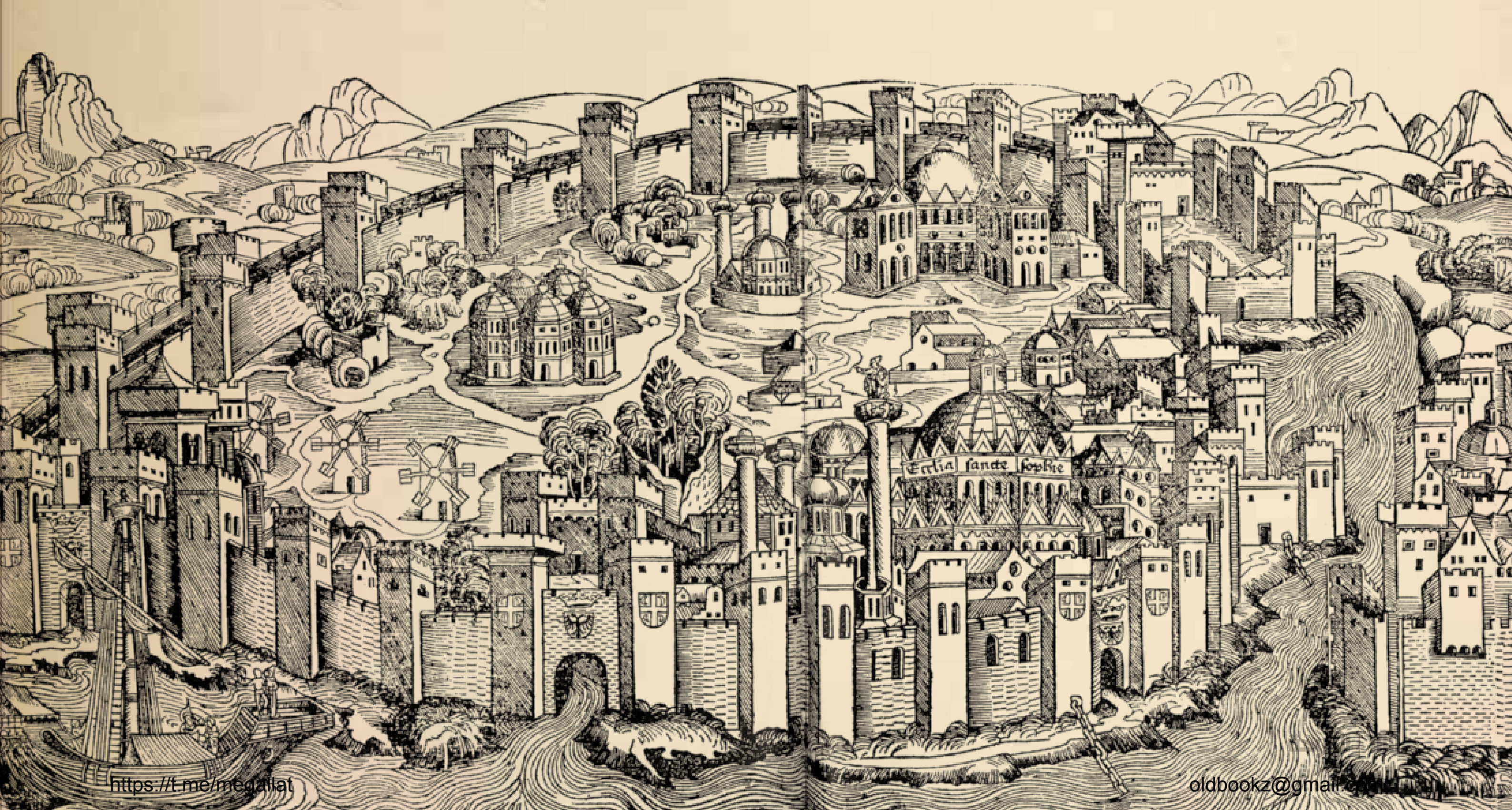

رفاعه الطهطاوي

القاهرة تحتفل بذكرى الفتح الإسلامي للقسطنطينية

د. عمرو عبد العزيز منير

لمدينة إستنابول عبقها الخاص بها قلّما تجد له مثيلاً، فالمدينة تحتل موقعاً فريداً بين مدن العالم. وما عليك إلا أن تطلّ إطلالة عابرة على الخريطة حتى تدرك ذلك؛ فهي عند ملتقى القارتين؛ آسيا العتيقة بفلسفاتها وروحانياتها، وأوروبا الفتية بحيويتها وعنفوانها، تحيط بها البحار من ثلاثة جوانب فَحَبَتْها الطبيعة جمال الأرض وخصوبتها وعنفوانها ونضارتها وجودة المناخ ومنعة التضاريس فأنعم عليها الخالق بكل أسباب القوة والمنعة وأدرك الغزاة والفاتحون منذ القدم أهمية المدينة وخطورة الموقع، فحاصروها، وأحاطوا بها، وحاولوا الاستيلاء عليها مرات، ومرات..فتعالت عليهم بمناعة موقعها وقوة حصونها الأكيدة في أن تصدّ عن نفسها حيل الغزاة وطمع الطامعين وهوس الفاتحين،ولا تَفْتَح أبوابها إلا لمن ملك زمامها، وعرف كيف يفكّ رموز طلاسمها.!

ذات يوم حين كان الأمير محمد الثاني المولود في ليلة 29 / 30 مارس سنة 1432م صبياً يصطحبه والده السلطان مراد الثاني إلى مجلس الصوفي الورِع والوليّ التقي حاجي بيرام، وكان السلطان مراد مهموماً ومشغولاً في هذه الأوقات بمشاكل القسطنطينية وحصارها. وفتح السلطان قلبه للحاجي بيرام، وحدَّثه عن معاناته..فما كان من الولي إلا أن ابتسم للسلطان وقال : مولاي، إن الذي سيفتح القسطنطينية هو هذا الطفل الصبي والصبي



الأقرع..وكان الطفل الذي أشار إليه الولي، هو محمد الثاني، والأقرع هو التلميذ آق شمس الدين (المتصوف والحكيم الطبيب الذي كان برفقة الفاتح أثناء حصار وفتح القسطنطينية). وتحققت بشارة ونبوءة الولي. لتدخل الجيوش العثمانية في السابع والعشرين من جمادى الآخرة سنة 857 هـ = 30 / 5 / 1453م إلى القسطنطينية وسط تكبيرات الجند وهتافاتهم للسلطان الشاب محمد الثاني الذي لم يتجاوز الخامسة والعشرين من عمره، والذي سيُلقّب من الآن فصاعداً بالفاتح، وسوف تسمى المدينة منذ ذلك الحين فصاعدا باسمها التركي إستانبول، ليجتاز الفاتح المدينة على صهوة فرسه الأبلق حتى كنيسة الآيا صوفيا = سانت صوفيا، فيؤدي فيها الصلاة، وتتحول منذ ذلك الحين أيضاً إلى جامع تؤدّى فيه الصلاة ويذكر فيه اسم الله.

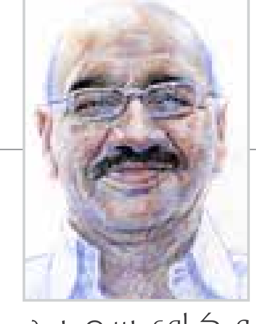
كان لانتقال المدينة إلى يد الأتراك المسلمين صدى عظيم في العالم المعروف آنذاك، وإن اختلف الوقع وأثره في الغرب عن وقعه في الشرق الإسلامي، إذ عَمَّ الفرح والابتهاج بين المسلمين في ربوع آسيا وأفريقيا لهذا الفتح الإسلامي المبين، وما إن وصل رسل السلطان الفاتح إلى مصر، والحجاز، وفارس يحملون أخبار الفتح، حتى هَلَّلَ المسلمون، وكبّروا، وأذيعت البشائر من منابر المساجد والجوامع، وأقيمت صلوات الشكر وجُلِّلت المنازل والدكاكين، والحوانيت بالزينات، وعُلِّقت على الجدران الأعلام والبيارق والأقمشة المزركشة الألوان، وأمضى الناس في البلدان الإسلامية أياماً كأحسن ما تكون أيام الأفراح والأعياد الإسلامية. وكيف لا يغتبط كل مسلم وقد رأى تحقق النبوءة الكريمة؟ ولنَدَعْ في هذا المقام المؤرخ المصري المعاصر لتلك الأحداث أبا المحاسن بن تغردي بردي يصف لنا شعور الناس وحالهم في القاهرة بعد أن وصل إليها مبشِّر السلطان الفاتح ورفاقه في الثالث والعشرين من شوال سنة 857هـ / 27 أكتوبر سنة 1453م بأخبار الفتح العظيم، ومعهم الهدايا، وأسيران من عظماء الروم حيث قال :"قلت ولله الحمد والمنة على هذا الفتح العظيم، وجاء القاصد المذكور ومعه أسيران من عظماء إسطنبول وطلع بهما إلى السلطان (سلطان مصر إينال) وهما من أهل قسطنطينية وهي الكنيسة العظمى باسطنبول، فَسُرَّ السلطان والناس قاطبة بهذا الفتح العظيم ودقّت البشائر لذلك، وزيِّنت القاهرة بسبب ذلك أياما ثم طلع المذكور وبين يديه الأسيران، إلى القلعة في يوم الاثنين خامس وعشرين شوال بعد أن اجتاز القاصد ورفقته بشوارع القاهرة، وقد احتفلت الناس بزينة الحوانيت والأماكن، وأمعنوا في ذلك إلى الغاية، وعمل السلطان الخدمة بالحوش السلطاني من قلعة الجبل..".

ويقول ابن تغري بردي في كتاب آخر :"ثم طلع قاصد متملك بلاد الروم ورفقته إلى القلعة من غير أن يحضر القضاة، وتمثلوا بين يدي السلطان، وقدموا ما معهم من الهدية التي أرسل بها مرسلهم. وكانت تسعة أقفاص سمور، وتسعة وشق، وتسعة قاقم، وتسعة سنجاب، وتسعة مخمل منهب، وتسعة مخمل ملون بلا ذهب، وتسعة شقف أطلس، ومماليك نحواً من ثلاثين فقبلها السلطان ورحَّب به، ثم أنزل إلى محل إقامته ومعه رفقته، وهم يتفرجون في الزينة، وكانت عظيمة واستمرت أياما تغالي العوام في شأنها مع استمرار دق البشائر في صباح كل يوم أيامًا ".

وهذا الذي ذكره ابن تغري بردي من وصف احتفال الناس وأفراحهم في القاهرة بفتح القسطنطينية ما هو إلا صورة لنظائر لها قامت في البلاد الإسلامية الأخرى، وقد بعث السلطان محمد الفاتح برسائل الفتح إلى سلطان مصر وشاه إيران وشريف مكة، وأمير القرمان، كما بعث بمثل هذه الرسائل إلى الأمراء المسيحيين المجاورين له في المورة والأفلاق والمجر والبوسنة وصربيا وألبانيا وإلى جميع أطراف مملكته. أما في الغرب فقد صعقهم الخبر وانتابهم شعور بالخوف والفزع بل والخزي والألم، وتوقعوا أن فتح القسطنطينية سيكون باكورة التوغُّل في أوروبا. وقد صَحَّ توقعهم، وأصبحت استانبول الجديدة عاصمة لإمبراطورية وصلت حدودها مشارف مدينة فيينا ليبدأ الاهتمام الغربي بتاريخ العثمانيين وحضارتهم في أوروبا عندما أرادت الدول الغربية – أثناء صراعها الطويل مع العثمانيين الذين تقدموا تقدُّماً أفزعها، ولم تره أوروبا من دولة إسلامية من قبل – أن تدرس هذا العدو العملاق فأنشأت دراسات العثمانيين في أوروبا بغية فهم الدولة العثمانية لتقويض دعائمها ليرتاح الغرب ويسود في الشرق..فإلى أي مدى نجحت تركيا في صدّ وتجاوز هذا العدوان مع نموّ دورها الجديد في المنطقة؟. وهو دور نستطيع أن نسميه بدور القوة "فوق الإقليمية الفاعلة" super regional power. وقد قصدت من استخدام هذا المسمّى إظهار هامش الاختلاف بين طبيعة وتأثير الدور التركي عن دور القوى الإقليمية التقليدية في المنطقة مثل السعودية ومصر التي تميل للانكفاء النسبي في هذه المرحلة بسبب عوامل داخلية تتعلق بنظام الحكم والأوضاع الداخلية فضلاً عن رؤيتها الذاتية لمجالات دورها الإقليمي وسُلَّم الأولويات الذي يحدّد مناطق التحرك(إيران والخليج ولبنان بالنسبة للأولى) والملف الفلسطيني الإسرائيلي – وبدرجة أقل السودان بالنسبة للثانية.

المثير للاهتمام أن دوائر السياسة الخارجية التركية تتسع لتشمل هذه الملفات جميعها، بل وتضيف عليها الاتحاد الأوروبي ومنطقة آسيا الوسطى والقوقاز بالإضافة لأفغانستان والعلاقات التركية الإفريقية.الأمر الذي يدلل على منطقية التمييز بين الدور التركي في المنطقة وبين غيره من أدوار القوى الإقليمية التقليدية.

والمثير أن المتتبع لطبيعة الدور التركي يخلص إلى أن الأمر لا يرتبط بتوافر الموارد المالية بقدر ما يرتبط بالرغبة في تطوير الدور التركي ليفوق ما كان عليه أثناء الدولة العثمانية.



مـكـاوي سعـيـد

من أجلها أكتب

أينما حَلَّتْ ببقعة في أرجاء الكلية تحلَّقوا حولها. كانت تحدثهم فتأخذ بألبابهم. الشباب يتابعونها بإعجاب والفتيات كذلك، وإن كنّ لا يخفين غيرتهن وحسدهن ويعلنونه أمامها؛ فتضحك منهن وتحتضن أقربهن إليها، ثم تمضي مبتسمة. لم تكن جميلة ولا دميمة، لكن كانت في منطقة بين بين، غير أن سحراً عتيقاً كان يلازمها، إذا رشحت نفسها في انتخابات الكلية تراجع المرشحون أمامها وفازت بالتزكية. وإذا احتدم النقاش في اللجنة التي ترأسها، لو تدخلت، يصطف الجميع وراء رأيها..

كنت أراها من بعيد من خلال فواصل وحواجز من طلبة وطالبات.. كانت من أبناء دفعتي في العام الأول، وصعدنا سويًّا إلى العام التالي الذي كان يقع فيه برج سعدي، وفاء انضمت إلى مجموعتنا بقدرة قادر، صرنا ندخل إلى قاعات المحاضرات معاً، ونرتِّب نزهات إلى خارج الجامعة، ونشاهد أفلاماً سينمائية جديدة.. كانت تجلس بيننا وكنت أراها.. وظللت فترة أعتقد أنها لا تراني لأن عينيها كانتا تعبرانني كثيراً دون توقف.. كنت صموتاً عزوفاً عن المشاركة في الحوارات الطويلة التي تنقلب إلى جدل عقيم تحسمه في النهاية وفاء.. كانت مجموعتنا من اثنى عشر فرداً، بيننا أربع فتيات ماعدا وفاء.. كنت غير قادر على المنافسة بصمتي وغرابتي، واتخذت قراراً بترك تلك المجموعة عقب نهاية الفصل الدراسي الأول والانضمام إلى مجموعة أخرى تقل عدداً وصخباً.. ثم جلست وفاء بجواري مرة.. وكنت أضع أجندتي الزرقاء على الكرسي الذي بجواري، وحين اتجهت وفاء إليه لتجلس، تثاقلت في أخذ الأجندة، فرفعتها بنفسها. وعندما مددت يدي إليها لآخذها.. تبسَّمت في وجهي ووضعتها في حجرها رافضة أن تعطيها لي حتى لا تثقل عليّ بحملها.. وفي أثناء حوارها هَبَّت نسمة شتوية - اعتبرتها فيما بعد أجملَ نسمةٍ مَرَّت في حياتي - قلبت النسمة ورق الأجندة فظهرت محاولاتي الشعرية الأولى أمامها.. ضمَّت يدها برفق فأغلقت الأجندة وهي تميل برأسها وتنظر إليّ بابتسامة.. ثم ما بدا صعباً مستحيلاً صار هيناً سهلاً.. عرفتْ أن لي محاولات شعرية، وأصرَّت على سماع بعضها مرة على الأقل أسبوعياً.. وحين كانت أصوات الرفاق تعلو بالصخب والصياح في أثناء إلقائي قصائدي كانت تزجرهم بنظرة نارية.. وفيما بعد حين بدأوا ينسلون واحداً تلو الآخر بمجرد فتحي الأجندة.. كانت تلازمني وتستعيد بعض الأبيات.. وتنقدني أحياناً بصرامة.. وعرفت اسمي، وصارت تبحث عني، ثم ساعدتني في نشر قصيدة في إحدى الصحف المستقلة.. وفاجأتني بشرائها اثنى عشر عدداً من تلك الجريدة.. وجمعت أفراد المجموعة وهنأتني أمامهم فتوالت عليّ تهنئاتهم.. ثم أعطت لكل منهم نسخة منها وهي تخبرهم بأن هناك احتفالاً بهذه المناسبة بعد انتهاء المحاضرات.. ولازمتني طوال اليوم حتى لا أهرب من تلك الاحتفالية بعد أن استشعرتْ خجلي..وفي المساء غاب بعض الأصدقاء، لكن معظم المجموعة حضروا، واحتفلت بأول حروفٍ لي أراها مطبوعة ومنشورة في حياتي.. وكانت ليلة لا تُنسى.. وعندما رأيت نسخة من الجريدة ممزَّقة ومشوَّهة بعد الحفل.. شدّت على يدي وقالت: ضع في ذهنك دائماً أنك تكتب من أجلي، مهما تفرقت بنا السبل.. ثم نمت بيننا مشاعر، وتشابكت العلاقة، وككل شيء في دنيانا، لابد أن يبدأ ثم ينتهي.. سافرت وفاء إلى أميركا بعد أن تخرجنا،ولم تعد.. وقررت احتراف الكتابة بعد هجرتها بسنوات.. وكنت أظنني نسيتها.. لكن كلما كتبت شيئاً جديداً ونشرته، أحس أنها ستقرؤه في مكان ما، وتلتفت تجاهي بابتسامتها الصافية.. فأهمس لها غير آبه للصخب والضجيج: من أجلك أكتب..



طاهر البكري
الشعر يحرر الحياة

محمد المخزنجي
حكمة الذيول

جورج ستينر
ساعي البريد المفكر

أفينيون المسرحي
إفريقيا في فرنسا



مع العدد مجاناً كتاب:
أصوات الضمير
خمسون قصيدة من الشعر العالمي

السخرية ... لعب مع الألم

في بناء الأوطان

يَحار المواطن العربي وهو يرى ما آلت إليه الحال في بعض الأقطار العربية التي شهدت ما سُمِّي بثورات الربيع العربي، وكيف استبدَّت بها الفوضى السياسية وغاب الأمن وانعدمت لغة الحوار في ظل صراعات خلَّفت كثيراً من القتلى والجرحى إثر صدامات حزبية بعيدة عن الديموقراطية.

وإذا كانت أهداف ثورات الربيع العربي نبيلة ومشروعة فإن ما أسفرت عنه حتى الآن لا يلبِّي تطلعات الشعوب في إحداث التغيير المُرتقَب في نمط الحياة القائم على إرساء مبادئ الديموقراطية والحرية والعدالة والاحترام المتبادل.

واستصحاباً لهذه النتائج غير المتوقَّعة تبرز قضية «بناء الأوطان» بوصفها أهم تحدٍّ يواجه الثورات العربية، ويتطلب الائتلاف لا الاختلاف، والتعاون لا التشاحن، والبناء لا الهدم.

سَطَّرَ التاريخ بأحرف من نور أسماء أولئك الذين ضحوا بأنفسهم من أجل بلادهم، كان كلّ همّهم بناء أوطانهم وتحقيق العزّة لها ، هل ينسى أحد منا جمال عبد الناصر، أو المهاتما غاندي، أو نيلسون مانديلا وغيرهم كثير ممن أسهم بإخلاص وصدق في بناء وطنه، لأنهم كانوا يصدرون عن قيم نبيلة وأهداف سامية يبتغون بها رفعة الوطن ونهضته بعيداً عن مطامع شخصية أو مكاسب حزبية ممقوتة؟.

عملية بناء الوطن ليست أقوالاً سابحة في أثير الهواء ولا خطباً رنانة في ميادين فسيحة، بل هي أفعال تراها بوضوح في ميادين العمل والإنتاج. وإذا كان التحوُّل إلى الديموقراطية الذي تبتغيه ثورات الربيع العربي هو الطريق إلى التغيير والإصلاح وإعادة البناء فإن التخطيط له بوضع سياسات واضحة المعالم والأهداف عمل متواصل يتطلَّب وقتاً طويلاً وصبراً أطول، وهنا لا يعني بحال من الأحوال أن تطول الفترة الانتقالية أو تتحوَّل إلى فترة صراعات وخلافات حزبية لا يُعرَف كيفية الخروج منها ، ومن هنا يلزم الجميع إظهار حسن النيّة وإعلاء مصلحة الوطن بتقديم مبادرات إيجابية تساعد على التفاؤل بتغيير الأوضاع إلى الأحسن، وإدارة الصراع بشكل سلميّ من خلال حوار عقلاني منفتح.

ومع اعترافنا بأن ثورات الربيع العربي تمثِّل مرحلة تاريخية فاصلة لكننا ندرك بوعي شديد أن ذلك يتطلب إرادة قوية على التغيير وصنع المستقبل، فتهييج الفتن وتأجيج الأحقاد والتحريض على العنف لا تخدم الأوطان ولا تبنيها، وإنما يعمر الأوطان ويبنيها تعميق روح المحبة، والتآخي والتسامح واحترام الرأي الآخر من خلال حوار بنّاء يعزِّز الوحدة الوطنية، ويحقِّق للوطن أمنه واستقراره، وللشعب مطالبه الحاليّة والمستقبليّة.

رئيس التحرير

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:

تليفون : 44022295 (974+)

تليفون - فاكس : 44022690 (974+)

ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:

aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:

34 ش طلعت حرب، الدور الخامس،

شقة 25 ميدان التحرير

تليفاكس: 5783770

البريد الإلكتروني:

aldoha.cairo@gmail.com

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 70

السنة السادسة - العددالسبعون
شوال 1434 - أغسطس 2013

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث

الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجددا في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75 يورو
أمــيــركــا	100 دولار
كــنــدا واســتــرالــيــا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي

تليفون : 44022338 (+974)

فاكس : 44022343 (+974)

البريد الإلكتروني:

al-marzouqi501@hotmail.com

doha.distribution@yahoo.com

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 00967777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة

الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف:



Juan Munoz
إسبانيا

مجاناً مع العدد:



أصوات الضمير
خمسون قصيدة من الشعر العالمي

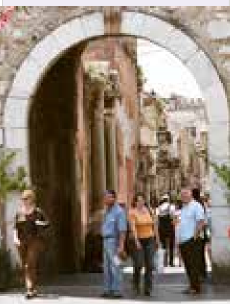
متابعات 4

أول امرأة على رأس التليفزيون الموريتاني ..
وزيرة الثقافة تدفع ثمن الصفقات
لامبيدوزا أو طريق الموت .. بابا الفاتيكان يترحَّم على أرواح المسلمين
المغرب .. مآلات الربيع العربي
الكتّاب العرب يفضِّلون معهد الأرشيف الفرنسي
الجزائر .. ثقافة المواطن، ثقافة الدولة

ميديا 9

لماذا لا أستعمل الإيميل (تيري إيجلوتن)
هيكل وزيراً للشباب!
خليك متفائل وانظر لجانب التانك المليان
سورية تودّع نضال سيجري
«تَمَرُّد» المصرية في تونس
العالم يحلّ عقدة لسانه (محمد المنسي قنديل)
مجلة «فيلوزوفي» اخترقت عزلته القسرية وحاورته. جوليان أسانج: ويكيليكس سفينة حربية قمت فيها بدور القائد فحسب (التقديم والترجمة: مونااليزا فريحة)





أرنالدو دانتي

78





ملف 20
السخرية
لعب مع الحياة

د. شاكر عبد الحميد
د. عمار يزلي
عبد السلام بنعبد العالي
د. رياض عصمت
عبده وازن
حبيب سروري
محسن العتيقي
مؤمن المحمدي
بلال فضل
غازي أبو عقل
د.علاء عبد المنعم إبراهيم
راشد عيسى
سيد محمود
أمينة خيري
إيلي عبدو
شريف الصيفي
إبراهيم الحَيْسن

مقالات

من القبيلة إلى الفيسبوك (مرزوق بشير بن مرزوق)	13
روح نابولي (إيزابيلا كاميرا)	45
كنّا نضحك (هدى بركات)	72
المتاهة المائية (أمجد ناصر)	81
سِنّ تقاعد للكتابة (أمير تاج السر)	87
بعد ما بعد الحداثة(د. محمد عبد المطلب)	115
نملة أبي ذرّ (عبدالوهاب الأنصاري)	129
النيول (محمد المخزنجي)	152
بارات اللاذقية! (هيفاء بيطار)	160

أدب 82

طاهر البكري في حوار حول ديوانه الجديد:
الشعر مساهمة فنية في تحرير الواقع (أوراس زيباوي)
خمس سنوات على رحيل محمود درويش. الشاعر غاب،فهل تبقى أرض الحلم عالية ؟ (ديمة الشكر)

بروفيل 88

قاص بالفطرة (سليمان فياض)

ترجمات 94

جورج ستينر: امتيازي الكبير هو أنني كنت ساعي بريد (ترجمة :محمد برادة)
توي ديريكوتي .. أن يتقدّم العمر بكاتبة (ترجمة: أحمد شافعي)
تمثال لجبل: قصائد لشاعرات من أفغانستان (تقديم وترجمة: مريم حيدري)

نصوص 106

صور (رباب كساب)
حين يفنى الحُبّ (غمكين مراد)
نسائيات (بنسالم حميش)
زهرة اليامابوكي المتفتحة (عبالعزيز الزهايمر)
أغنيات صغيرة (عبالكريم الطبال)

كتب 116

المرض بالثورة (عمر قدور)
ملك يرتدي النظارة السوداء (أوراس زيباوي)
استيراد المجازات وتصدير الاستعارات (سعيد بوكرامي)
مقدمة التليفزيون السوري «منفيّة»
القصة العربية الخلاسية! (أنيس الرافعي)
قصائد شخصية (رولا حسن)
الكرنفال والحلم في رواية «مَحَلّك سِرّ» (هويدا صالح)
مختارات من أحدث الإصدارات العربية والعالمية

بينالي فينيسيا



صورة العالم الهشّة





136

دوحة العشاق 128

الرجل الداهية وابنته العاشقة (نزار عابدين)

سينما 130

« الجمال العظيم» لاشيء يعادل الحياة (صلاح هاشم مصطفى)
«عشم» أفراح موزّعة بالتساوي (محمد عاطف)
«الصدأ والعظم» لكل جسد إعاقة (مها حسن)

تشكيل 134

بينالي فينيسيا .. صورة العالم الهشة (يوسف ليمود)
حلمي التوني .. تجديد المضامين والعناصر (ياسر سلطان)
مبارك عمّان.. ماضي الأيام الآتية
أحمد جاريد .. ما وراء رباعيات الخيام (بنيونس عميروش)

موسيقى 144

أمّ الغيث على مقاس البلد

مسرح 146

مهرجان أفينون 2013 (صبري حافظ)

علوم 156

العمارة الخضراء (د. أحمد مصطفى العتيق)

صفحات مطوية 158

لجنة الدستور .. بين طه حسين ودريّة شفيق (شعبان يوسف)

أول امرأة على رأس التليفزيون الموريتاني
وزيرة الثقافة تدفع ثمن الصفقات

نواكشوط: خاص بالدوحة

لأول مرة، منذ تولّيه الحكم عام 2009، أقدم الرئيس الموريتاني محمد ولد عبد العزيز على إصدار مرسوم رئاسي يقضي بإقالة وزيرة الثقافة. ونشرت وكالة الأنباء الموريتانية مؤخراً برقية إخبارية سريعة أشارت فيها إلى تولّي وزيرة الشؤون الاجتماعية والطفولة والأسرة السابقة عائشة فال بنت فرجس حقيبة الثقافة خلفاً لسيسي بنت الشيخ ولد بيده. وهي سابقة في سياسة الرئيس ولد عبد العزيز، الذي لم يسبق له أن أقال واحداً من وزرائه سلفاً بمرسوم رئاسي. وذكرت مصادر إعلامية محلّية مطّلعة أن خلفيات القرار جاءت بعد ساعات فقط من اعتقال زوج وزيرة الثقافة، بعد اتهامه بالتورط في صفقة مشبوهة بوزارة الثقافة. وأشرفت سيسي بنت الشيخ، في السنوات الأربعة الماضية، على أهم التظاهرات والفعاليات الثقافية والفنية، التي عرفتها البلاد، فقد كانت واحدة من الشخصيات المقربة من رئيس حكومة ولد عبد العزيز، ويُحْسَب لها تأسيس معهد الموسيقى، للمّ شمل الفنانين الموريتانيين وتقديم لمسة إضافية للنتاج الفني في البلد، وتعزيز بنود قانون حقوق المؤلف والملكية الفكرية، مع استحداث مهرجانات ثقافية جديدة، دولية وأخرى وطنية، وإقناع مجلس الوزراء بتخصيص ما نسبته 1٪ من عائدات الجمارك لدعم القطاع.

في سياق آخر تم تعيين امرأة في منصب مديرة للتليفزيون الموريتاني الرسمي للمرة الأولى، ويتعلّق الأمر بالسيدة خيرة منت الشيخاني، أستاذة العلاقات الدولية بجامعة نواكشوط، والمقربة من اللجنة التنفيذية بحزب الاتحاد من أجل الجمهورية، وهو الحزب الحاكم في البلاد. والمعروف أن التليفزيون الرسمي في موريتانيا يعتبر جزءاً مهماً من المؤسسات الرسمية، تعتمد عليه السلطة الرسمية للترويج لخطابها، وللردّ على معارضيها. وتلى تعيين المديرة الجديدة مباشرة افتتاح ورشة تكوينية لفائدة الصحافيات العاملات بالقنوات التليفزيونية، بادرت إليها شبكة الصحافيات الموريتانيات بالتعاون مع المركز الثقافي المصري. وهي ورشة استمرت أسبوعاً كاملاً.

سيسي بنت الشيخ ولد بيده

استباق الزمن ومحاربة الرقّ

تبدو الساحة السياسية الموريتانية، في المرحلة الراهنة، مضطربة نوعاً ما، حيث عَبَّرَ بعض الملاحظين عن تفاجئهم بآخر خرجات الرئيس محمد ولد عبد العزيز، وزيارته ولاية الترارزة جنوبي البلاد، وهي ولاية تضمّ أكبر وعاء انتخابي بعد العاصمة نواكشوط. زيارة أثارت حفيظة حركة «شباب 25 فبراير»، التي عبرت عن رأيها بالقول إن الرئيس الموريتاني «افتتح حملة انتخابية سابقة لأوانها». بصورة تنكّر، إلى حد ما، بما دأبت عليه أنظمة سياسية سابقة في البلد. وأضافت الحركة نفسها: «إن من أبرز مظاهر الحملة اجتماع القبائل، وتحمُّلها تكاليف ونفقات ضخمة من أجل هذه الزيارة». ولا يقتصر الحديث عن موريتانيا على الحراك الداخلي، بل يتعداه إلى ما وراء الحدود، حيث انعقدت تحت قبة البرلمان الفرنسي، مؤخَّراً، وبقاعة «مارس3» تحديداً، ندوة نقاشية حملت عنوان «الاسترقاق في موريتانيا»، دعا إليها النائب عن منطقة اللواز (شمالي فرنسا) جان فرانسوا مانسل، وشارك فيها عدد مهمّ من ممثّلي هيئات وتنظيمات دولية غير حكومية: ممثل عن سفير حقوق الإنسان لدى وزارة الخارجية الفرنسية، اللجنة الفرنسية الاستشارية المكلفة بحقوق الإنسان، منظمة الشعوب والأمم غير الممثلة، الفيدرالية الدولية لحقوق الإنسان، جمعية الشعوب المهددة، وعَبَّرَ أحد المنظِّمين عن أهداف الندوة بالقول إنها ترمي إلى «تطبيق القانون 2007 - 048 المُجَرِّم لممارسة الرق على الجميع، وفي كل مكان، وحماية حقوق فئة الحراطين». وتطرقت الندوة في مجملها، وبعد فتح النقاش مع الحضور، إلى قضايا عديدة تتعلق بمسألة الرقّ، والعنصرية المُمارَسة تجاه بعض الإثنيات، وقضية فصل مقابر العبيد عن مقابر الأسياد، والإقصاء الاجتماعي.

لامبيدوزا أو طريق الموت

بابا الفاتيكان يترحَّم على أرواح المسلمين

زار، الشهر الماضي، بابا الفاتيكان فرانسيس، في أول سفرة له خارج أسوار روما، جزيرة لامبيدوزا، الواقعة بين تونس ومالطا، التي تتبع إدارياً إيطاليا، وتعتبر بوابة المهاجرين غير الشرعيين، القادمين خصوصاً من شمالي إفريقيا(ليبيا وتونس)، نحو القارة العجوز. وصادف زيارة البابا وصول قارب يحمل 162 مهاجراً غير شرعيّين، من إريتريا. وألقى البابا كلمة بالقرب من عشرات القوارب المهجورة، وترحَّمَ على أرواح المئات من الشباب، ممن دفعوا حياتهم ثمناً في سبيل بلوغ الحلم الأوروبي، ووصف زيارته بأنها تأتي بهدف «إيقاظ الضمائر»، ولم ينس بابا الفاتيكان أن يتوجَّه بكلمته أيضاً للمسلمين، وهم يستعدون للاحتفال بشهر رمضان المعظّم، كما أدان، في السياق نفسه، صمت العالم والمجتمع الدولي إزاء تراجيديا حياة المهاجرين، حيث أحيا في الجزيرة الصغيرة (ذات ستة آلاف نسمة) القدّاس بصليب وكأس صُنعا من خشب قوارب صيد استخدمها ما يطلق عليهم تسمية «حراقة»، وأضاف، أمام حوالي عشرة آلاف شخص، حضروا القداس: «إن ثقافة الرخاء تفقدنا الإحساس بصرخات الآخرين»، قبل أن يرمي ورداً ترحّم على أرواح الضحايا، والذين تعود أصول كثير منهم إلى دول عربية وإسلامية: تونس، الصومال، أفغانستان، سورية، والعراق، المغرب، الجزائر، مصر وغيرها. واشتهرت جزيرة لامبيدوزا (مساحتها لا تتعدى 20 كلم مربع)، في السنوات القليلة الماضية، باعتبارها واحدة من المحطات الأساسية في مخططات المهاجرين غير الشرعيين، القادمين من شمالي إفريقيا. حيث لا تبعد عن السواحل التونسية سوى 138 كلم، ما يجعل منها منصّة مفضّلة لدى الشباب الحالم بغد أفضل، للوصول إليها، ثم طلب اللجوء مباشرة في إيطاليا، فهي لا تمثل لهم سوى محطة وصول، وعتبة لدخول إيطاليا أو فرنسا، أو بلوغ بريطانيا لاحقاً، مستفيدين من فتح الحدود وإلغاء المراقبة البوليسية على المسافرين بين دول الاتحاد الأوروبي.



بابا الفاتيكان مع مهاجرين سريين

وغداة الربيع العربي، وشهراً واحداً بعد الثورة التونسية، عرفت الجزيرة الصغيرة تدفُّق عدد هائل من المهاجرين، تجاوز الخمسين ألف مهاجر، نصفهم من تونس والنصف الآخر من ليبيا في موجة هجرة لم تعرفها إيطاليا سابقاً. أما أرقام المهاجرين الذين يلقون حتفهم سنوياً فتظلّ مرتفعة. فبحسب مفوّضيّة اللاجئين شهدت الأشهر الأولى من السنة الجارية تسجيل فقدان أربعين مهاجر غير شرعي، مقابل 500 حالة سَجَّلت السنة الماضية 2012 (وكان سبعة مهاجرين قد لقوا حتفهم غرقاً منتصف حزيران/يونيو الماضي بالقرب من سواحل صقلية وهم يحاولون عبثاً التمسُّك بقفص لصيد التونة تجرّه سفينة)، وأنقذ خفر السواحل في إيطاليا ومالطا 800 مهاجر، جاءوا من ليبيا. وهي أرقام تكشف حجم المأساة وضرورة تكاتف جهود سياسية متعددة الأطراف، من ضفّتي المتوسط، لبحث سبل إيجاد حلول عاجلة للظاهرة، التي عجزت كثير من الأطراف عن التحكُّم فيها. ووجَّهت مؤخراً عمدة لامبيدوزا اليسارية جيوزي نيكوليني نداء استغاثة للحكومات الأوروبية لمساعدتها على إيجاد مخرج للأزمة.

وظهر اسم لامبيدوزا على سطح الأحداث، بشكل واسع، شهر أكتوبر/تشرين الأول 2004، بعد أن رحّلت السلطات الإيطالية حوالي 600 مهاجر أفريقي(وصلوا إلى الجزيرة في ليلة واحدة) إلى ليبيا على متن طائرات عسكرية، دون أن تمنحهم الحق في طلب اللجوء، رغم النداءات المتكرِّرة التي وجَّهتها إلى روما هيئة إغاثة اللاجئين. وكانت حكومة بيرلسكوني السابقة قد شيَّدت مركز استقبال للمهاجرين غير الشرعيين، يتضمن مستوصفاً ومرقداً ومكان للصلاة ومركزاً للشرطة، لتوجَّه لها لاحقاً عديد الانتقادات من سكان الجزيرة، بحجّة اهتمام الحكومة المركزية بحال المهاجرين أكثر من الاهتمام بالمواطنين أنفسهم.

مآلات الربيع العربي

الرباط: عبدالحق ميفراني

«إلى أين يتجه العالم العربي؟» هذا عنوان واحد ضمن العديد من العناوين، لسلسلة من الندوات المحورية التي شهدها المغرب بشكل لافت وغير مسبوق، في الفترة الأخيرة، في مراكز ومؤسسات وجمعيات ثقافية وعلمية حاولت التفكير في الربيع العربي: مآلاته ورهاناته، اختلالاته، وطموحاته المؤجلة. فإلى جانب الندوة المركزية التي احتضنتها أصيلة ضمن فعاليات جامعة المعتمد بن العباد حول «فصول الربيع العربي من منظورنا ورؤية الآخر» نظّم المركز العلمي العربي للأبحاث والدراسات الإنسانية، ضمن اختتام أنشطته العلمية ندوة وسمها بـ«إلى أين يتجه العالم العربي؟» شهدتها مدينة الرباط. وعرفت الندوة نفسها مشاركة لفيف من الباحثين والمفكرين العرب والمغاربة. ويأتي اختيار موضوع الندوة، في سياق التحوّلات التي يشهدها العالم العربي منذ 2011، وتضيف أرضية الندوة «أن المتتبع للتطورات الأخيرة والمسار الذي انخرط فيه العالم العربي يكتشف بروزاً وتنامياً لنوع من القلق الفكري الناتج عن عدم وضوح الرؤية وضبابية المسار المنتهج. ليس فقط بسبب تعدُّد الرؤى والمقاربات بل أساساً بسبب عنف وشراسة الأحداث والتباس دلالاتها ومؤشراتها وتوجيهاتها». واتجهت الأوراق المُقَدَّمة إلى التفكير في مفهوم «الحراك» نفسه من خلال طرح السؤال: هل هو حراك «أم مجرد ضجة وصخب تاريخي؟»، و«هل هذا الحراك لازال يراوح في مكانه أم هو حراك كيفي ونوعي يؤشر على وجود انتقالات جوهرية لتحوّل نحو نمط جديد للسلطة وتقاسم الخيرات والثورات المادية والثقافية؟». وانتهت مداخلات أخرى عند الفرضية التي تقول بإمكانية صلة هذا الانتقال المفترض، كنتيجة للحراك، لا بالشق السياسي بل في اتجاه دينامية التحولات البنى التحتية اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً.

واعتبر الباحث السوسيولوجي محمد الصغير جنجار أن ما يقع يحتاج إلى الوقت، إذ لم توجد قط «ثورة في التاريخ جاءت بالديموقراطية ولم تحلّ المشاكل الاقتصادية». العالم العربي يمرّ بتحوُّلات وتغيُّرات عميقة، وهي من كانت سبباً مباشراً لهذا الحراك بالتالي الحراك العربي، هي لحظة مفصلية لتصحيح البناء السياسي (بتعبير دو توكفيل). ويتجه الباحث المصري علي مسعود إلى التأكيد على فكرة غياب العدالة الاجتماعية في حين اعتبر الأكاديمي التونسي محمد الحداد أن الهاجس الاجتماعي هو المحرِّك الأساسي للثورة التونسية وليس الجانب السياسي. واعتبر البعض من المتدخِلين أن المخاض العربي قد يختلف عن المسار الإيراني والذي قاد إلى قيام دولة دينية نتيجة الثورة الإيرانية، وحتى وإن حصل يظل السؤال: هل ستكون «دولة دينية عصرية»؟. جزء مهم أيضاً من الآراء اتجه لاستقصاء آفاق هذا الحراك من خلال «دروس الربيع العربي» في علاقتها بدروس «التاريخ»، في إشارة إلى تجنُّب السقوط مستقبلاً في المتاهات السياسوية ومطبّات السياسات التدخُّلية التوزيعية المستنزفة لميزانيات الدول.



ومن جهتها، سعت ندوة «فصول الربيع العربي من منظورنا ورؤية الآخر» بمنتدى أصيلة (21 حزيران/يونيو – 05 تموز/يوليو)، إلى التوقف عند سمات التحولات العامة التي أفرزها الحراك العربي. جيم غاما، وزير الخارجية البرتغالي الأسبق يرى أن الربيع طرح مسألة الهوية بشكل يُفْهَم منه أن الثورات وجّهت ضد هيمنة القوى الدولية الكبرى، وليس فقط ضد الاستبداد. واتجه رئيس المكتب التنفيذي السابق للمجلس الانتقالي الليبي محمود جبريل إلى ضرورة التريّث في الوصول إلى خلاصات عن ظاهرة الربيع العربي، لأن ملامحها لم تتشكّل بعد. عمرو موسى السياسي المصري وسم الحراك العربي باللحظة المفصلية والتي يأمل من خلالها أن تؤدّي إلى نظام عربي جديد. ونَبَّهَ مروان المعشر، نائب الرئيس للدراسات في مؤسسة كارنيغي، ووزير الخارجية (2002 - 2004)، ونائب رئيس الوزراء (2004 - 2005) في الأردن، أن العالم العربي يوجد أمام يقظة ثانية شبيهة بزمن النهضة، لكن يهدّدها استبداد آخر، سواء أكان دينياً أو بمسمى مختلف آخر. وخلص الدبلوماسي حسن أبو أيوب إلى أن النمط الديموقراطي التمثيلي يعاني أزمة هيكلية، أما مفهوم الأمة فانتهى تاريخياً، لذلك تكمن ضرورة التنبيه إلى تجاوز مقولات «شيطنة الآخر» كما يفعل البعض اليوم (شيطنة الإسلاميين).

يظل السؤال المحوري المرتبط بالحراك العربي، في ما مدى قدرة هذه المجتمعات العربية على الانتقال إلى بناء أنظمة حكم ديموقراطية وإشاعة ثقافة عقلانية وخلق مزيد من التحرر الوطني وتخليص الفرد من قهر السلطة وسطوتها وتحريره نحو مزيد من الخلق والإبداع وذلك من خلال تحرير وعيه من مكبلات ذهنية مترسبة. ولو أن سياق ما آلت إليه الكثير من الثورات يؤشّر على ردود عكسية تتجه إلى مزيد من النكوص التاريخي. لتبقى في النهاية السؤال الداخلي الأهم: إلى أي مدى يستطيع المغرب اليوم أن يتفاعل إيجابياً مع أفق «الربيع العربي» بمنأى عن تلك القراءات السياسوية والتي تكرر نفس المقولة القائمة على «وهم الاستثناء» وأن المغرب ليس تونس ولا مصر؟.

الكتّاب العرب يفضِّلون معهد الأرشيف الفرنسي


عبداللطيف اللعبي

قبل عامين، أقدم الشاعر أدونيس على تسليم كامل أرشيفه الذي جمعه والذي طبع مسار حياته الأدبية الحافلة بالجدل، إلى معهد ذاكرة النشر المعاصر والمعروف اختصاراً بـ«إيميك» (IMEC). وهو معهد فرنسي يحتضن أرشيف كثير من الكتّاب المعروفين، مثل ناظم حكمت، كاتب ياسين، الكاتب اللبناني الأصل جورج شحادة ومواطنته أندري شديد، والتحق بهم -مؤخراً الشاعر والكاتب المغربي عبداللطيف اللعبي الذي سَلَّم كامل أرشيفه إلى المعهد الفرنسي نفسه. والمعروف أن «إيميك» هي مؤسسة فرنسية تضمّ أرشيفات كتّاب وفنانين.

ويشتمل أرشيف عبداللطيف اللعبي على جزء مهم من تاريخ تشكُّل الثقافة المغربية، فمن مخطوطات أعماله الكاملة ومراسلاته، سواء مع زوجته جوسلين أو مع أفراد عائلته وأصدقائه، إلى جانب من أعماله ووثائق تخصّ مجلة «أنفاس» الشهيرة (souffles) ومحاكمات عام 1973، وأخرى متعلّقة بسنوات ما بات يعرف في المغرب، بسنوات الرصاص، إلى جانب مجموعة إبداعاته المخطوطة التي كتبها وظل يحتفظ بها إلى حدود اليوم. وأهم ما يثير في العقد المبرم مع المؤسسة الفرنسية أن أحد بنوده يشير إلى أنه في حالة تمَّ خلق مؤسسة شبيهة في المغرب «تعنى برعاية الذاكرة الثقافية المعاصرة، وتمنح نفس الضمانات المتعلقة بصيانة الوثائق والمحافظة عليها، فإنه يصير بالإمكان ترحيل الأرشيف إما جزئياً أو كلياً». والحال أن العديد من المؤسسات الحديثة التي خلقت في المغرب تلعب الدور نفسه، وتحظى باعتراف لفيف المثقفين والمجتمع المدني. ويبدو أن خطوة عبداللطيف اللعبي شكَّلت مفاجأة لبعض أصدقائه من الكتّاب المغاربة، وذهب بعضهم إلى انتقاد الخطوة، وتمنّى بعض آخر لو بقيت المخطوطات في المغرب، ولم تغادر البلد.

واللافت أن الحدث وتوقيته يطرح أكثر من سؤال، خصوصاً بعدما انخرط عبداللطيف اللعبي السنوات الأخيرة في الكثير من الخطوات والمبادرات المغربية المدنية، لعل أبرزها نداء ميثاق من أجل الثقافة، إلى جانب الاصطفاف مع العديد من الكتّاب والإعلاميين في جبهة حرية التعبير والفكر. وحضوره عديد من اللقاءات التي انعقدت في المغرب، وكان الشاعر ضيفها، مما أظهر رغبة فعلية من الكاتب والشاعر عبداللطيف اللعبي في العودة تدريجياً إلى صلب نضالاته الثقافية والحقوقية والسياسية السابقة.

مظهر ثانٍ يثير جدلاً يتمثَّل في توقيت اختيار عبداللطيف اللعبي تسليم الأرشيف الخَاص لمؤسسة فرنسية تزامناً مع الانطلاقة الفعلية لمؤسسة أرشيف المغرب، هذه المؤسسة التي تلعب دوراً حيوياً في الحفاظ على الذاكرة، وهو ما يؤشر على موقف قَبْلي واتفاق مسبق مع مؤسسة فرنسية.

ثقافة المواطن، ثقافة الدولة

الجزائر: نوّارة لحـرش

أثارت، مؤخراً، حادثة إهانة صحافية من طرف وزيرة الثقافة الجزائرية خليدة تومي، استياء مثقفين وإعلاميين، وتتالت عبارات وبيانات الاستياء على صفحاتهم الفيسبوكية، وعلى صفحات بعض الجرائد اليومية. هذه الحادثة تزامنت مع احتدام الآراء حول إعلان مجموعة من الناشطين الثقافيين عن مبادرة إطلاق مشروع السياسة الثقافيّة في الجزائر. أصحاب المبادرة يرون أن أداء الوزارة يكتنفه غموض وعجز عن تحقيق الأهداف المسطّرة، وهو لا يرقى إلى مستوى طموحات وتطلّعات أهل الثقافة والفكر والفن والأدب في البلد، وأن مبادرة المشروع تأتي لتصحيح أداء وسير القاطرة الثقافية، وأنه حان الوقت للشروع في خلق وإرساء سياسة ثقافيّة جديدة تتماشى وتطلعات المشهد الثقافي الجزائري، وهذا ما تسعى إليه الهيئة المشرفة على هذا المشروع، التي بادر إليها الباحث والخبير عمار كساب.

الدكتور إسماعيل مهنانة، يدلي برأيه في الموضوع: «السياسة الثقافية في الجزائر لم تعد تحمل أية معالم أو تأثير في الواقع في العشرية الأخيرة، أعتقد أنها صارت محصورة بين النخبة الضيقة المحيطة بوزارة الثقافة». ثم يتساءل: «أين دور السينما التي نسمع منذ سنوات أنه سيُعاد تأهيلها؟ أين المسارح والمكتبات العمومية؟ مجمل التظاهرات والمشاريع المهمّة لم تخرج من الجزائر العاصمة إلى باقي الولايات والمناطق الأخرى سوى تلك المهرجانات الفارغة طبعاً. المؤكّد أن أموالاً ضخمة تصرف كل سنة لكن بلا أثر» وعن مشروع السياسة الثقافية يضيف المتحدث: «أظن أن مثل هذه المشاريع مهمّة جداً في سبيل تحرير المبادرات من السياسة الرسمية وإعطائها أكبر هامش ممكن من الحرية.».

الناقد والكاتب رفيق جلول يعتقد «أن وزارة الثقافة مؤسسة إدارية وطنية لها ما لها، وعليها ما عليها وهي أيضاً تعاني من نقص التسيير والتنظيم في المهرجانات والفعاليات السنوية، ربما لاعتمادها على أناس ليست لهم خبرة وكفاءة». ويواصل رفيق: «مشروع السياسة الثقافية بالجزائر هو مشروع يستحق التثمين. أتمنى حقيقة أن يتحقق بسلام ودون عراقيل، ولكن هذا قدر أي مشروع في الجزائر؛ أن يتعثر، وأن يسقط، وأن يتعرض لمحاولات التهميش والإقصاء».
من جهته، يعتقد الكاتب والقاص عبد القادر ضيف الله أن أداء وزارة الثقافة لا يختلف عن أداء أية وزارة مماثلة في



خليدة تومي



عمار كساب

دولة أخرى. وأرجع ضيف الله هنا إلى: «غياب سياسة واضحة في المشاريع الثقافية وغياب المراجعة والنقد الذاتي. واتباع سياسة الشكليات دون الجوهر، وذلك من خلال صرف أموال باهظة كل سنة على مهرجانات وعلى أسابيع ثقافية. ويبقى الغائب الوحيد والأكبر فيها هو الجمهور. ويسترسل ضيف الله: «من خلال اطلاعي على بعض فصول المشروع السياسة الثقافية الجديدة، أعتقد أنه مشروع مهم يحصر أغلب الانشغالات التي يطرحها الوسط الثقافي في الجزائر، ويستحق كل التنويه والتزكية.

أما الكاتب والمسرحي رمزي نايلي، فقال من جانبه: «الحديث عن سياسة ثقافية بوصفها فكرة تؤسس للنهوض بالمشهد، في ظل تعنُّت النظام السياسي الحالي وتهرُّبه من أن يحتل المثقف مكانه الطبيعي ويساهم بقسطه الواجب في تفعيل المشهد بإنتاجات تكافئ الميزانيات المخصصة لذلك، قد لا يؤتي أُكُلَه إلا بتغيير هذا النظام الذي يخدمه احتلال ثلة من المغترفين تكرِّس للتقهقر الثقافي بكل أوصافه». نايلي يضيف مستدركاً: «ولكن – من جهة أخرى – ما من جهة باستطاعتها أن تساعد المبدع في ابتكار مشروعه وتكريسه، كل الذين يتهمون أن ما يمرُّ به المشهد الثقافي من تردٍّ، سببه سوء وضعف تسيير المال المقدَّم من طرف الدولة فقط، يتهربون من المسؤولية والإقرار بأنّ كل ما يمرّ به المشهد سببه المثقف أولاً هذا بعد أن يُخفِق في جعل مشروعه متداولاً في سياقاته الإبداعية» في الوقت الراهن، يحسب لصالح المثقفين والناشطين الثقافيين في الجزائر إقدامهم على خطوة جريئة في التكتُّل حول مشروع واحد وجامع يهدف إلى كسر هيمنة الدولة على القطاع، والتنظير لآفاق جديدة سيبلغونها ربما يوماً ما.

لماذا لا أستعمل الإيميل

تيري إيجلوتن

سأكون عما قريب آخر من بقي في البلد من عذارى الإيميل. لم يحدث يوماً أن أرسلت رسالة من خلاله، وإن كنت لجأت بين الحين والآخر إلى الخداع وطلبت من ابني أن ينوب عني في ذلك. ولم يحدث يوماً أن استخدمت الإنترنت. ولست أقدر على التواجد في الفضاء الإلكتروني مني على التواجد في فضاء زحل. لا أعرف كيف أرسل رسالة نصية. عندي هاتف محمول ولكنه غير محمول. فلا يحدث مطلقاً أن أخرج به من البيت خشية أن أثير نزوعاً سخيفاً بين الناس، فإذا بجحافل منهم تسير في الشوارع وهي تصيح في هذه الأجهزة الصغيرة الشريرة. ولو أنكم سمحتم للناس أن يستخدموا الهواتف المحمولة في الخارج، فقد ينتهي حالكم مرغمين على الإنصات إليهم في القطارات والمقاهي وهم يسألون بأصوات جهيرة عما لو كانت الفواتير وصلت. وهو احتمال مجرّد تأمُله يبعث الرعب. المرة الوحيدة التي احتجت فيها إلى هاتف محمول وأنا خارج البيت كانت عندما انقلبت بي السيارة وأنا في الجبال الأيرلندية، فعلقت بداخلها لفترة. ولما حاول عابر أن يستخدم الهاتف المحمول إذا به لا يعمل بسبب ارتفاع الجبال الشاهق. وهكذا بقيت رأساً على عقب، مثل وطواط عملاق، مسحوق الصدر تحت وطأة الكيس الهوائي، وشاعراً أنني كنت طبعاً على حق.

غير أنني توصلت إلى طريقة ناجعة للثأر لنفسي من كتيبة «الفواتير وصلت أم لا؟». فكلما أركب قطاراً، أضع أمامي على المنضدة موزة صغيرة. وحينما أجد الشخص الجالس قبالتي يرغمني على الإنصات إلى حواره المضجر متعفِّن الأفكار أصدر بصوت زاعق «ترررن ترررن»، ثم ألتقط الموزة وأجري شبه حوار زاعق يصمّ الآذان، ويقتل الأرواح بسآمته وسقمه. وحينما يحتج الشخص الجالس قبالتي بدعوى أنني أسخر منه، أسأله بنبرة ساخرة اتهامية عما إذا كان يتلصص على حديثي.

مقاومتي للإيميل لم تبدأ على سبيل الاحتجاج. إنما هي مجرّد مظهر واحد من مظاهر تخلُّفي التكنولوجي بصفة عامة. لقد ظللت أنظف أسناني بسواك a twig لفترة طويلة بعد فترة طويلة من اختراع فرش الأسنان، وأستخدم الآلة الكاتبة لوقت طويل بعد تحوّل الجميع إلى الكمبيوتر. ويسألونني «لكن كيف تعدل في شغلك؟». فأرد عليهم متشككاً وأنا رافع أحد حاجبيّ في تعالٍ «أعدل؟». الاستحمام أيضاً يمثل لي مشكلة كبرى، ولكنني عادة ما أحلّها بالانتظار إلى حين يهطل المطر فأنطلق خارجاً لأتقلب على عشب الفناء الأمامي.

في هذه الأيام، أوشك الاحتجاج وحده يصبح سر عذريتي الإيميلية. فأنا دليل حي على أن هذه الوسيلة التواصلية المسعورة، البلهاء بصورة شبه تامة، هي وسيلة اتصال غير ضرورية. نحن كنا نعيش بدونها قبل أن تظهر، وأنا شخصياً لا أزال أعيش بدونها منذ ذلك الحين. ولو أن الناس يريدون بالفعل الاتصال بي، فإنهم يكتبون. وإذا صعب عليهم احتمال هذا الأذى، أو لو كانوا نسوا طريقتها، أو لو أنهم يتخيلون أن الكتابة شيء اختفى مع نورمن ويسدم وبنطلونات المجاري المحزّقة، فهذه مشكلتهم هم. فضلاً عن ذلك، من المؤكد أن الإيميل صرعة وسوف تنتهي. ونبوءتي الشخصية هي أنه سوف ينتهي قبل الكرسماس القادم، وسوف يرجع الجميع إلى مثل حالة عفتي التكنولوجية.

في رأيي، الإنترنت بالفعل أداة مناهضة للحداثة لأنها تبطئ من حركتنا جميعاً، وترجعنا إلى إيقاعات حضارة أسبق وأكثر رصانة. ففي سنوات الحركة السريعة المهتاجة فيما قبل آبل وجوجل، كنت تطلب غرفة في فندق، فيدوِّن الموظف اسمك في دفتر، ولا يستغرق الأمر كله أكثر من عشرين ثانية. في هذه الأيام، تطلب غرفة فيشرع موظف الاستقبال في كتابة فصل في روايته. وما يكاد ينتهي من إدخال حبكة فرعية متقنة أو اثنتين، ويضيف القليل من الشخصيات الجديدة المعقدة، حتى يتذكر ما يفترض به أن يفعله فيناولك مفتاح غرفة.

اللغة في المقام الأول طريقة تواجد مع الآخرين، وهي في مجرد مقام ثانوي وسيلة لإنجاز الأمور. وهذا ما يجعل نموذج التواصل البشري لا يتمثل في شركة العلاقات العامة، بل يتمثل في الحانة. إن آخر ما يقال إن ستيف جوبز تفوَّه به من كلمات كان عبارة عن «أوه واو، أوه واو، أوه واو». ويرجع المرء بتفكيره إلى الملك لير، فيصعب عليه ألا يشعر أن شيئاً ما قد ضاع. ولكن مشكلتي الحقيقية الآن هي: كيف أبعث هذه المقالة إلى المحرر؟

عن مجلة بروسبكت
http://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/terry-eagleton-email-internet/#.UcgKFPJNFLw

ترجمة : أ.ش



إطلاق محرك بحث «غراف سيرش»

إن كنت تبحث عن صور أصدقاء الطفولة، أو عنوان مطعم هندي في عاصمة أوروبية، أو اسم الفرقة الموسيقية المفضلة لدى أقاربك، أو أية معلومة أخرى، سيكون، من الآن فصاعداً، من الممكن إيجاد أجوبة سريعة ودقيقة، بفضل محرِّك البحث الجديد Graph Search، الذي أطلقه الموقع الأزرق فيسبوك. محرِّك البحث صار متاحاً، منذ حوالي الشهر، وبعد أكثر من ستة أشهر من التجريب، لمستخدمي الفيسبوك في الولايات المتحدة الأميركية، في انتظار تعميم نشاطه على بقية المستخدمين حول العالم. وتعتمد الخدمة الفيسبوكية الجديدة على جمع ومعالجة معلومات وأخبار ينشرها مستخدمو الموقع التواصلي، للإجابة على أسئلة وطلبات مستخدمين آخرين. في سياق متصل، كشفت آخر التقارير الإعلامية أن عدد مستخدمي فيسبوك بلغ المليار شخص، وأن كل فرد يقضي حوالي 13٪ من وقته على الإنترنيت على الموقع، مقابل 10٪ فقط على غوغل.

آيفون 6؟

بدأ الحديث عن الجيل الجديد من هواتف «آيفون 6» باكراً. حيث أشارت مواقع مختصة، إلى أن النسخة الجديدة من الهاتف ستكون بشاشة أكبر(4.5 بوصة)، مع ألوان أكثر، ما لا يقل عن عشرة ألوان مختلفة، مع تغيير زرّ البداية بزرّ تحسُّسية تقوم بالوظيفة نفسها. كما أن زرّ التحكُّم في الصوت ستكون أيضاً زرّاً تحسُّسية. و قالت تقارير صحافية إن شركة آبل قد تعاقدت مع متعاملين من الصين لإتمام النسخة الجديدة من الآيفون.



وتويتر يعلن عن Media Blog



ضمن سباق التنافس بين موقعَي التواصل الأشهر عالمياً، أطلق تويتر مؤخراً خدمة Media Blog، والتي تهدف إلى تطوير المحتويات الإعلامية في الموقع، وشمل مختلف الموضوعات التي تلقى اهتمام زوار الموقع: رياضة، موسيقى، آخر الأخبار، السينما، برامج التليفزيون وغيرها. المدوّنة التي استحدثتها إدارة تويتر هي مدوّنة موجودة سلفاً، وغير مستغلة منذ عام 2011، تم إعادة بعثها بعنوان إلكتروني جديد، وبخلفية بنفسجية. وجدير بالذكر أن تويتر قد أدرج أيضاً، في الأسابيع الماضية، جملة تحديثات في خدمة متصفِّحي الموقع على منصات الأندرويد، الآيفون، الآيباد والماك.

من تويتر نغلق فيسبوك



استخدمت وزيرة السجون الفنزويلية ماريا إيريز فاريلا حسابها على تويتر لتدعو مواطنيها إلى غلق حساباتهم على الفيسبوك والتخلّي عنه كلية، بحجّة أن الموقع نفسه صار متصلاً بشكل مباشر بوكالة الاستخبارات الأميركية. وكتبت حرفياً: «أغلقوا حساباتكم على فيسبوك، فأنتم تشتغلون، من دون علمكم، لصالح المخابرات الأميركية مجّاناً». الوزيرة نفسها، المعروف عنها قربها من الرئيس الأسبق هيغو شافيز، ذَكَّرت مواطنيها بقضية إدوارد سنودن، خبير المعلوماتية، ومفجِّر قضية التجسُّس التي وَرَّطت وكالة الاستخبارات الأميركية. وبالنظر إلى حجم التهمة التي وجَّهتها الوزيرة الفنزويلية للفيسبوك يبقى أن ننتظر ردّاً من مدير الموقع مارك زيكيربارغ.

الرئيس صديقي على الفيسبوك

صنعاء- جمال جبران

يبدو أن الرئيس اليمني السابق علي عبد الله صالح صار عاطلاً عن العمل بعد أن رأى استحالة أمر عودته إلى الحكم. وعليه فقد وجد نفسه وسط حالة فراغ، لا يجد ما يفعله لتبديد تلك الساعات الطويلة التي تحيط به، فقرر أن يفتتح لنفسه حساباً على شبكة التواصل الاجتماعي «الفيسبوك»، يستطيع من خلاله التعبير عن همومه اليومية ونشاطاته التي يقوم بها بعيداً عن انشغالات الماضي والرسميات البروتوكولية التي كانت مفروضة عليه. وقد استطاعت الصفحة الخاصة به أن تلقى في نحو قياسي نحو 170.000 من المتابعين.

كما أن الزعيم السابق لم يبخل على جمهوره بإطلاعهم على ما يريدون معرفته عنه، فحرص على التدوين في صفحته بشكل يومي، سارداً تفاصيل الأحداث التي يعيشها في قصره القديم الذي يقع في وسط العاصمة صنعاء، وعاد إليه بعد أن أجبرته التطورات الجديدة على ترك القصر الرئاسي. ويسرد على صفحته نشاطه اليومي من ممارسة للرياضة وقراءة للصحف اليومية واستقبال لمحبيه القدامى من كبار رجالات السياسة الذين فقدوا مناصبهم بعد أن فقد زعيمهم منصبه. ونرى كل



هذه التفاصيل مسنودة بصور فوتوغرافية توثّق لتلك الفعاليات، إضافة إلى بعض من الصور التي توثّق رحلاته الجويّة من وإلى العاصمة السعودية الرياض التي يذهب إليها بشكل روتيني من أجل مواصلة تلقّي العلاج.

لكن ما يلفت الانتباه في هذه الصفحة أن لا رقابة على التعليقات التي يقوم المتابعون بكتابتها بعد كل منشور جديد يقوم الرئيس السابق بإضافته. حيث نقرأ مجموعة من التعليقات الساخرة وبألفاظ قاسية تنال من تاريخ الرجل أثناء حكمه لليمن. وكل تلك التعليقات يتم الإبقاء عليها، ولا يجري عليها حذف أو تعديل أو حتى الرد عليها. كما لو أن الرئيس السابق يستمتع بذلك، أو أنه قرر أن يرى صورته الحقيقية في عيون مواطنيه السابقين.:

https://www.facebook.com/Afash.Yemen?fref=ts



هيكل وزيراً للشباب

الكثير من التعليقات تزامنت مع الظهور الأول للكاتب الكبير محمد حسنين هيكل في حوار مع لميس الحديدي الإعلامية بقناة سي بي سي، تعليقاً على ما جرى في 30 يونيو. أبرزها: الملك قالّي – عبد الناصر قالّي – السادات قالّي – مبارك قالّي – طنطاوي قالي وأخيراً السيسي قالّي.. هو هيكل مكمِّل معانا لكام ثورة كمان؟ .. تعليق آخر كتب: اللهم أعنّا على هيكل، أما الرؤساء فنحن كفيلون بهم. وتساءل آخر: هل سيكتفي هيكل ببعض مقالات عن عصر الإخوان أم سيكتب كتاباً؟ وتعليقاً على كلمته في الحوار بأنه آن الأوان أن ترحل دولة العجائز كتب البعض على حساباتهم مطالبين بضرورة «تعيين هيكل وزيراً للشباب».



«تَمَرُّد» المصرية في تونس

ما إن نجحت «تَمَرُّد» المصرية في حشد الشعب المصري يوم تظاهرة 30 يونيو حتى ظهرت دعوات مماثلة بتونس سميت أيضاً «حملة تمرد التونسية». وكتب البعض على صفحته بعد خبر قيام حركة تمرد التونسية: أنصح أخوتنا التوانسة اللي عنده موتور كهرباء يلحق يبيعه عشان بعد الانقلاب الكهرباء مش حتقطع ..

خليك متفائل وانظر لجانب التانك المليان

أثارت أزمة البنزين التي عرفتها مصر قبل أحداث 30 يونيو بأيام غضب الشارع، وانتقلت إلى الفيسبوك بشكل نكت لاذعة حيث كتب مشتركون على حساباتهم: «للجادين فقط للتنازل لظروف التأخير عن الشغل.. دور متميز جداً في طابور بنزين 92 في بنزينة بالمظلات ملحوظة: الطابور تانك شمال. الوسطاء يمتنعون / ألو ماكدونالدز! ممكن أعمل أوردر؟ - العنوان من فضلك - محطة موبيل .. عربية رقم 43 في الصف، أزرق ميتاليك». وعلق آخرون: «نظرية جديدة في علم النفس. العائدون من البنزينات يجب إعادة تأهيلهم ودمجهم في المجتمع مرة أخرى»



سورية تودِّع نضال سيجري

امتلأ الفيسبوك بصور للممثل السوري نضال سيجري الذي توفّي الشهر الماضي متأثراً بإصابته بسرطان الحنجرة عن 48 عاماً، الصور التي وضعها مستخدمو الفيسبوك كانت صورة حديثه له في المستشفى قبل وفاته بيوم، وصورة أخرى لنعشه على خشبة المسرح القومي بدمشق كما كانت وصيته .حيث رثاه أصدقاؤه وزملاؤه. وكتب أخوه على صفحته أن نضال استفاق من غيبوبة دامت يومين وأمسك بيده وقال له «سورية» ثم عاد إلى الغيبوبة ومنها إلى مثواه الأخيره.



55 مليون عربي يستخدمون فيسبوك

قدمت كلية دبي للإدارة الحكومية تقريراً بحثياً لعام 2013 عن استخدام وسائل الإعلام الاجتماعي بالمنطقة العربية.. وكشف التقرير أن اللغة العربية هي اللغة الأسرع نمواً في مواقع التواصل الاجتماعي، فقد بلغت نسبة التغريدات العربية نسبة 74٪ من تغريدات المنطقة، وسجَّل الفيسبوك زيادة 10 مليون مستخدم هنا العام . التقرير أوضح أن دولة الإمارات هي الأعلى من حيث انتشار الفيسبوك بين سكانها حيث تصل إلى نسبة 41٪، بينما تصل مصر إلى نسبة 25٪ وتضم المملكة العربية السعودية نصف مستخدمي تويتر في العالم العربي.



مرزوق بشير بن مرزوق

من القبيلة إلى الفيسبوك

«من القبيلة إلى الفيسبوك»، هذا ليس عنواناً لي، إنه عنوان لكتاب أصدره الباحث الأكاديمي من الإمارات الدكتور جمال سند السويدي، مدير عام مركز الإمارات للدراسات والبحوث الاستراتيجية، وهو أيضاً مركز مرموق وذو سمعة علمية وأكاديمية عالية.

يبحث السويدي في هذا الكتاب دور التحولات المستقبلية لوسائل التواصل الاجتماعي (Social media). حيث يشير في مقدمة كتابه كيف أن الفرد في عالم المتغيرات النفسية الاتصالية المتصاعدة، سوف يتنقل من روابط القبيلة التقليدية التي تعتمد على كيان اجتماعي واقتصادي وسياسي، ويضم عائلات تجمع بينها القربى، وتنسب إلى أب أو جدّ واحد، وهي قبيلة افتراضية تفرضها وسائل التواصل الاجتماعي مثل (الفيسبوك)، وسوف ينقل الأفراد المتفاعلون والمتواصلون على تلك الوسائل الحديثة معهم الشيء الكثير من تقاليد القبيلة مما سيحدث ولادة قبائل إلكترونية لا تجمعها الأنساب الواحدة أو الأرض الواحدة، وإنما تعدد الأنساب ومقرها الفضاء الإلكتروني أينما امتد.

يعرض الباحث في الأجزاء الأولى لدراسته لمفاهيم وأدوار وسائل التواصل الاجتماعي ومنها سهولة التعارف والتواصل بين البشر، وانعدام الوصاية، وبروز الفرد، وتقوية دور الأقليات المهمشة في المجتمعات، والتجارة الإلكترونية، وكسر احتكار الدولة لوسائل الإعلام. كما يعرض الباحث لبعض المؤشرات الإحصائية لوسائل التواصل الاجتماعي، حيث بلغ عدد مستخدمي الفيسبوك عالمياً (1.483) مليار مستخدم يليه تويتر، كما تشير الإحصاءات عام 2012، بمعنى أن واحداً بين كل سبعة أشخاص من إجمالي سكان العالم يستخدم وسائل التواصل الاجتماعي، ويقضي الفرد الواحد في المتوسط على موقع الفيسبوك، مثلاً، (610) دقيقة شهرياً.

وأما بالنسبة إلى العالم العربي فتشير الإحصاءات، التي أوردها الباحث في كتابه، إلى أن عدد مستخدمي «الفيسبوك» (46.4) مليون مستخدم تقريباً في فبراير/شباط 2013، ويأتي المصريون في المرتبة الأولى بنحو (12.5) مليون مستخدم، يليهم السعوديون بمقدار (5.7) مليون مستخدم، وأما المستخدمون بنسبة لعدد السكان فيأتي القطريون في المرتبة الرابعة وبنسبة (36.8 %).

يخصص الباحث جزءاً كبيراً من دراسته حول تأثيرات وسائل التواصل الاجتماعي، فهناك التأثيرات السياسية، حيث يمكن للشبكات التفاعلية إيجاد بيئة فكرية تفتح المجال أمام تغيير سياسي، وأن تولد ضغوطاً سياسية، لأنها وسائل قادرة على تحقيق مشاركة شعبية، حيث لا توجد قيود أو محددات أو حَجْر على حرية التعبير.

وهناك أيضاً التأثيرات الاجتماعية، التي من أهم مؤشراتها ضعف أو تراجع قوة العلاقات الاجتماعية التقليدية ما بين الأفراد لمصلحة العلاقات الافتراضية، وأن ينشأ عن ذلك (مجتمع افتراضي).

وهناك كذلك التأثير الاقتصادي لوسائل التواصل الاجتماعي، وذلك عندما يتحول الاقتصاد التقليدي إلى اقتصاد افتراضي توفره شبكة الإنترنت عامة ووسائل التواصل الاجتماعي خاصة، حيث يوفر الاقتصاد الافتراضي التغلب على الحواجز الجمركية مما سيؤدي إلى تقليص الاقتصاد المحلي على حساب الاندماج في الاقتصاد العالمي، كما سوف يتيح الفرصة لانتشار السلع العابرة للحدود، وهو ما يطلق عليه (التجارة الإلكترونية).

وأشار الباحث أيضاً إلى التأثيرات الأمنية والعسكرية والإعلامية وكيف أن وسائل التواصل الاجتماعي أتاحت ساحات هائلة من حريات التعبير، مما يثير تساؤلات حول تأثير ذلك على مصير الخطاب أو النمط الإعلامي.

يستحق كتاب «من القبيلة إلى الفيسبوك» القراءة، خصوصاً لأولئك الذين يسعون إلى مدخل مختصر لفهم طبيعة وسائل التواصل الاجتماعي ودورها في التحولات المستقبلية، ويبقى سؤال واحد هو: هل سينقل العرب إلى الفيسبوك خلافاتهم وصراعاتهم الثأرية، وحروبهم القديمة، وجاهليتهم البالية، أم سوف يتحولون إلى قبيلة عالمية منفتحة على الآخر ومتفاعلة مع المتغيرات المختلفة في كافة الجوانب؟ هذا هو السؤال الذي لم يجب عليه الكتاب.



مجلة «فيلوزوفي» اخترقت عزلته القسرية وحاورته

جوليان أسانج: ويكيليكس سفينة حربية قمت فيها بدور القائد فحسب

التقديم والترجمة: موناليزا فريحة

دخل صاحب موقع «ويكيليكس» الإلكتروني جوليان أسانج عامه الثاني محتجَزاً داخل السفارة الإكوادورية في لندن تجنُّباً لمحاولات ترحيله إلى أسوج حيث يواجه اتهامات باغتصاب امرأتين يدفع ببراءته منها، كما يخشى تسليمه في النهاية إلى الولايات المتحدة حيث يحتمل أن يواجه عقوبة الإعدام أو السجن مدى الحياة بتهمة نشر وثائق سرية ديبلوماسية وعسكرية أميركية. ومنحت الإكوادور الناشط الأسترالي اللجوء السياسي، لكن لندن تصرّ على تنفيذ مذكّرة التوقيف السويدية الصادرة بحقه.

ومن خلف أسوار السفارة يتحدّى الخبير المنغمس في مجتمع القرصنة في ملبورن الذي تحوَّل رمزاً عالمياً للشفافية والفساد حول العالم، واشنطن والعالم، معتبراً أنه «انتصر في معركته» ضد الفساد، بعدما فضح أسرار كثيرة للدبلوماسية الأميركية وسبَّبَت حرجاً لواشنطن لدى حلفائها.

بدأ أسانج معركته ضد وزارتَي الخارجية والدفاع الأميركيتين بهجمات إلكترونية بحجّة السعي إلى فضح الحقيقة في شأن الحرب وأجهزة الاستخبارات والفساد على أعلى

المستويات. وهو يقرّ بأن «حظوظه كانت في الأصل معدومة» و«لكننا انتصرنا».

أمضى أسانج عشرة أيام في سجن انفرادي و590 يوماً قيد الإقامة الجبرية في لندن. وخلال هذه الفترة خسر معركة مع القضاء البريطاني الذي وافق على تسليمه إلى السويد للمثول أمام المحكمة بتهمة اعتداءين جنسيين ينفي ارتكابهما.

وأعقب الماراتون القضائي إرباك للدبلوماسية، تفاقم مع لجوء الشاب الأسترالي في 19 حزيران/يونيو 2012، إلى سفارة الإكوادور الواقعة بالقرب من متجر /هارودز/ الفاخر في العاصمة البريطانية. وهو يواجه خطر الاعتقال والترحيل إذا تخطّى عتبات السفارة الإكوادورية.

إلا أن ما يخشاه أسانج هو إمكان ترحيله أيضاً إلى الولايات المتحدة ومحاكمته بتهمة الخيانة. ويبدي أسانج اقتناعه بأن الولايات المتحدة برئاسة «الذئب المتلبّس بثوب حمل»، في اشارة إلى الرئيس باراك أوباما، تريد «الانتقام» منه.

ويبدو الناشط ذو الشعر الأشقر عازماً على المضيّ في معركته من أجل مستقبل الصحافة وحريتها في الولايات المتحدة وسائر أنحاء العالم.

مجلة *philosophie* الفرنسية الشهيرة فاجأت قرّاءها في فرنسا والعالم باختراقها عزلة أسانج وبمحاورته بحرية وجرأة وعمق. وقد نشر الحوار في عددها الجديد /الرقم 70/ وسرعان ما ترجم إلى لغات عالمية نظراً إلى أهميته وأهمية هذا المفكّر. وهنا تقدم «الدوحة» أجزاءً من هذا الحوار إلى القرّاء العرب:

مرحباً جوليان، كيف حالك؟

جوليان أسانج: بخير. ينتظر الصحافيون دائماً على ما يبدو أن أتحسّر على حالي، وكأنّهم يريدون أن أؤدّي بشكل صحيح دوري في مسرحيّة يكون موضوعها الرئيسي: يجب أن يُعاقب كلّ من يجرؤ على تحدّي النفوذ الأميركيّ. غير أنّ هذا الأمر منافٍ للعقل. لقد هزمنا إمبراطوريّة برمّتها، وفي إطار المعركة التي خضناها، لا شكّ في أنّنا قد اكتسحنا هذه الأخيرة على كافّة الصّعد. وفي الوقت الراهن، تعمل الولايات المتّحدة الأميركيّة على الانتقام بطرق غير مباشرة. ولكنّنا سنربح هذه المرّة أيضاً.

كيف تقضي أيّامك هنا في السفارة؟

- لقد وضعتني الولايات المتّحدة الأميركيّة وحلفاؤها في موقف يتعذّر عليّ القيام بأي شيء سوى العمل باستمرار، بحيث يتعاطف ملايين الأشخاص مع قضيّتي. هذا التصرّف ينمّ عن نوع من الغباء من قِبَلِهم، أليس كذلك؟

هل تعتقد أنّه من الممكن إيجاد طريقة تساعدك على الخروج من هنا؟

- ثمّة طرق عدّة، ولكنّ إيجادها لا يشكّل بالضرورة موضع اهتمامي الرئيسي، ففي حال تمكّنت من الخروج من هنا، ماذا سيحصل عندها؟ لست الشخص الوحيد المتورّط في هذه القضيّة. فبالنسبة إليّ، يشكّل وجودي هنا جزءاً من مخطّط أوسع. لم أدخل إلى هذه السفارة بالصدفة، إنّي ملتزم باستراتيجيّة معيّنة.

إذا ما ضمنت لك السلطات السويديّة بأنّها لن تسلّمك إلى الولايات المتّحدة الأميركيّة، هل من الممكن أن تذهب حينها إلى ستوكهولم لكي تدلي بشهادتك أمام الشرطة؟

- يتمّ تسريب الكثير من المعلومات الخاطئة حول هذا الموضوع. ليس هناك أيّ قاض، ولم يتمّ توجيه أية تهم ضدّي. ولا يحتوي ملف الاتّهام على أيّةً معلومة. إذ تريد الشرطة السويديّة ببساطة أن تسمع ما لديّ أن أقوله حول الأحداث التي جرت، في إطار الالتزام بالتقاليد المعترف بها. بيد أنّه كلّما حاولت الاتّصال بالشرطيين، لا أتلقّى أيّ ردّ منهم. ومن جهتها، طلبت الإكوادور الحصول على هذه الضمانات التي أتيت على ذكرها من خلال القنوات الدبلوماسية. وقد حرصت منذ البداية على أن أطلب الحصول عليها بدوري. إلّا أنّ السويد لا ترفض إعطاء هذه الضمانات فحسب، بل ترفض أيضاً تبرير رفضها هذا. وفي وقت سابق من هذه السنة، أقرّ ستيفان لينسكوغ، رئيس المحكمة العليا في السويد، بأنّه لا مانع من حضور الشرطة السويديّة إلى السفارة ومباشرة تحقيقها هنا في حال أرادت ذلك، وبأنّه لا يفهم السبب الذي يكمن وراء امتناعها عن المجيء. وتزعم وسائل الإعلام السويديّة أنّها مسألة شرف بالنسبة إلى السويد- ويا له من تصوّر ظريف للشرف. وفي إسبانيا، ثمّة قول مأثور وهو: «*para de hacerte el Sueco*»، أي «لا تتظاهر بأنّك تجهل كلّ ما يحصل». وكلّ ذلك منافٍ للعقل.

لنعدْ سرد الأحداث منذ البداية، ولنحاول التعمّق في المعنى الفلسفي لتفتيشك المتواصل. هل تعتقد أنّ الإنترنت يشكّل في عقول مصمّميه، نوعاً من الخيال؟

- لقد شاركت في تطوير الشبكة في أستراليا، في أوائل العام 1990. وفي الواقع، كان يسود نوع من الخيال لدى المتسلّلين الأوّلين. كان يتعلّق الأمر بتصوّر للمعرفة، إذ كنّا نشعر أنّنا نضطلع بالمهمّة التالية: تأسيس شبكة تتيح للبشر إمكانيّة نشر المعارف وتبادلها. وما كان يدفعنا في هذا الاتّجاه، هو دور وسائل الإعلام في التلاعب بالرأي العام، وانتشار المعلومات الخاطئة. بيد أنّه كان هناك فجوة كبيرة في ذلك الوقت، بين حلمنا الأفلاطونيّ الذي يقضي باستحداث شبكة عبر الوطنية تسمح بتبادل المعارف،

وبين التقنية التي كانت مُتاحة فعلاً. أمّا شبكة الإنترنت، فكانت مقسّمة وتفتقر إلى المعلومات. وقد بدأت تتوسّع في أوائل العام 1990، ما جعلنا نتأمّل بأنّنا على وشك تحقيق هدفنا. وخلال بضعة سنوات، شهدنا فعلاً على دخول الإنترنت عصراً ذهبيّاً، من حيث الحريّات. ولكن للأسف، خلال العام 2000، ظهرت حركة أخرى، عند ظهور فاعلين جُدُد، بالإضافة إلى شركات كبيرة وخاصّة (غوغل، وفيسبوك، وباي بال، وإلى آخره) تلت المتسلّلين الأوّلين وناشري حريّة التعبير الذين كنت أنتمي إليهم، والذين حرصوا على توسّع الشبكة. كما ظهرت وسائل للرقابة فعّالة بشكل غير معقول، وهكذا شهدنا على تحطّم هذا التصوّر أمام الحقيقة المرّة.

لقد اعتبرت فوراً أنّ نشوء الإنترنت ظاهرة سياسيّة، لماذا؟

- يظنّ معظم الأشخاص أنّ الشبكة تشكّل تقنيّة عمليّة لتبادل الرسائل وزيارة مواقع معيّنة، أية وسيلة من وسائل التواصل، ولكنّ الوسيلة لا تقف في مركز الحياد السياسيّ. فبمجرّد أن تكون مستخدماً للإنترنت يعني أنّك توافق ضمنيّاً على بعض القيم. وهكذا، يصمّم المستخدم على أن يحصل على كافّة المعلومات التي تثير اهتمامه، من دون أية عوائق. ولهذا السبب وقف الإنترنت حاجزاً أمام فرض الرقابة التقليديّة. فلنأخذ على سبيل المثال بن علي في تونس، أو القذافي في ليبيا، أو الحزب الشيوعي الصيني حاليّاً: تجد الأنظمة الاستبداديّة القديمة صعوبةً في كبح عمل الشبكة. ومن ناحية أخرى، يرغب مستخدمو الإنترنت في عبور الحدود. أمّا هذه الظاهرة المزدوجة - أي النفاذ الحرّ إلى المعلومات، وإزالة الحدود والجمارك - فهي قويّة جدّاً، ومن شبه المستحيل تقييدها. لماذا؟ لأن الإنترنت قد أصبح، خلال سنوات قليلة، الجهاز العصبي لمجتمعاتنا، فهي تتفاعل فيما بينها عبر هذه الشبكة. وهذا ما يدفعني إلى الإشارة إلى قيمة سياسيّة أخرى لا يمكن فصلها عن شبكة الإنترنت، وهي أنّ هذه الأخيرة تشكّل مكاناً للمناقشة، حيث يمكن أن ينبثق توافق في الآراء (مثلاً حول اتّخاذ قرار بشنّ حرب أو لا). ولا يشكّل هذا المكان برلماناً لمن تمّ انتخابهم، كما لا يمكن السيطرة عليه على غرار وسائل الإعلام المركزيّة الكبيرة. ويساهم الإنترنت نوعاً ما في تقسيم نظام الديموقراطيّة التمثيليّة، كما يبني مساحةً جديدة لإجراء مناقشات جماعيّة، وتفاعليّة، ودائمة.

وهل يمكن القول إذاً إنّ الأنظمة الاستبداديّة والديموقراطيّات التمثيليّة معنيّة بهذه الوسيلة؟

- نعم، اسمح لي بأن أبدي ملاحظة شخصيّة. لقد سافرت كثيراً، وعشت في بلدان عديدة. وقد قضيت مثلاً بعض الوقت في مصر عام 2007، وهناك، أتذكّر أنّي توصّلت إلى الفكرة القائلة إنّ المجتمعات المعاصرة تتشابه إلى حدّ كبير. فلنأخذ، على سبيل المثال الوصف الظواهريّ للحياة اليوميّة: يستخدم الناس الكهرباء، ويستقلّون سيّاراتهم للذهاب إلى العمل، ويتزوّجون، ويؤسّسون عائلةً، ويستهلكون المنتجات نفسها... أمّا الفرق بين الديموقراطيّات التمثيليّة، والدول الاستبداديّة، فلا يظهر جليّاً في الوقت الراهن كما كان يظهر خلال الحرب الباردة. ولا شكّ في أنّ الإنترنت هو القوّة المركزيّة الموجّهة لهذه العولمة.

في مؤلّفاتك النظريّة التي نُشرت في منتصف العام 2000، أي على مدوّنتك «أسئلة مثيرة للاهتمام» (2007 - 2006)، وفي المقالة التي تحمل عنوان «الحكم يشبه المؤامرة» (2006)، لم تقترح سوى تعريف جديد لمفهوم الدولة. وبصورة تقليديّة، تحتكر الدولة العنف الشرعي. ولمحاربته، لا بدّ من النزول إلى الشارع. ولكن حاليّاً، أنت تقول إنّ الدولة تشبه جهازاً معرفيّاً، أو نوعاً من الحاسوب الكبير.

- كانت هذه النصوص النظرية تشتمل على ملاحظات بسيطة موجّهة للأصحاب. ولكن في ما يتعلّق بالدولة، صحيح أنّ الإنترنت قد أحدث تغييرات في بعض المجالات. فعليك من الآن فصاعداً اعتبار أنّ الدولة عبارة عن علبة تدخل إليها معلومات معيّنة، وتخرج منها أخرى. وداخل هذه العلبة، يتمّ إخفاء بعض المعلومات بعناية، إذ من الممكن أن تكون هذه الأخيرة مرتبطة بمسائل التعسّف في استخدام السلطة، وبأعمال الظلم، وأمور الفساد. وأيضاً، إذا ما أراد المواطنون ممارسة سيطرة ديموقراطيّة على الدول التي ينتمون إليها، ينبغي أن يعلموا ما هي محتويات العلبة. بمعنى آخر: يجب أن تكون الدولة عبارة عن علبة شبه شفّافة.

كيف يمكن أن يساهم ذلك في تغيير الصراعات السياسيّة؟

- لنأخذ مثال البنتاغون: تدخل المعلومات إلى هذه المؤسسة وتخرج منها، كما هي الحال بالنسبة إلى الأشخاص. ومن بين العديد من هؤلاء الأشخاص المعنيين بعمل جهاز الدولة، يمكن أن يتمتّع البعض بقناعات أخلاقيّة قويّة. فإذا ما اكتشف هؤلاء قضيّة فساد أو تعذيب غير قانونيّ، قد يحرصون على الإبلاغ عن هذه المعلومات. ومن الصعب أن تنجح دولة في منع أي شخص يعمل لحسابها من الكشف عن الفضائح المخفية في أوساطها. وليس هذا الأمر جديداً تماماً، فقد جَرَفَنا الإنترنت نحو عصر المعلومات حيث يشتمل الصراع السياسيّ على نشر بيانات دقيقة. ولكن لا تنسَ الفكرة التالية: لم يصبح دور الدولة غير ماديّ بواسطة ضربة عصا سحريّة ورقميّة، فهي لا تزال تحتكر العنف الشرعيّ، ولا تزال الحروب تودي بحياة العديد من الأشخاص.

لنتطرّق إلى «الجانب المظلم» للإنترنت: المراقبة. هل يمكنك أن تفسّر

ما هي النسب التي تبلغها حاليّاً؟

- الأمر بسيط. يتمّ ضبط وتخزين كلّ ما تقوم به على الإنترنت، أي الصفحات التي تزورها، والرسائل التي تتبادلها. والأمر سيّان بالنسبة إلى هاتفك الذكي، الذي يسمح أيضاً بتحديد موقعك الجغرافيّ. ووفق التشريع الخاصّ بكلّ بلد، يتمّ تسجيل المعلومة التي تحدّد أن الشخص /أ/ قد اتّصل بالشخص /ب/ في ذلك اليوم، وفي تلك الساعة، أو المحتوى الصوتيّ للمكالمة. وخلال العام 2000، ارتفعت إمكانيّات ضبط هذه المعلومات الخاصّة وتخزينها بشكل ملحوظ، أي أسرع بكثير من زيادة عدد سكان الأرض. وبالتالي، اعترفت وزارة الخارجيّة الأميركيّة أنّها تضبط 1.6 مليار مكالمة يوميّاً.

وفي ترتيب مختلف للأفكار، يبدو أنّ الإنترنت يُظهر فاعلين جدداً في التاريخ. ومن منظور فلسفة هيغل الكلاسيكيّة، إنّ كبار الرجال هم من يصنعون التاريخ، ويحملون بداخلهم الأفكار المهمّة كنابليون، وتشرشل، وآينشتاين.. ولكن مع وجود الإنترنت نلاحظ أيضاً تأسيس جماعات عقلانيّة من شأنها التأثير على التاريخ. ويبدو أنّ القاسم المشترك بين الربيع العربي في عدّة دول، «أنونيموس» أو «احتلّوا وول ستريت»، هو غياب قائد فعليّ. أليس من الجيّد التخلّص من القادة ذوي الجاذبيّة؟

- لا يمكنني أن أعرب عن الحماسة ذاتها التي تظهرها أنت في ما يتعلّق بزوال القادة. أعتقد أنّنا لسنا بحاجة إلى رؤساء، نظراً إلى أنّي تحرّريّ جدّاً، بل إلى قادة رمزيّين، إلى رجال يمثّلون أفكاراً. فلنأخذ مثال «أنونيموس»، فبالإضافة إلى كون «أنونيموس» حركة موحّدة، هو يتألّف من مجموعات صغيرة تقوم بأعمال عديدة، ويترأس كلّ مجموعة قائد معيّن. وبشكل عامّ، يبدو أنّ عمل «أنونيموس» إيجابيّ جدّاً. ولكن قد يُستعمل أحياناً الانتماء إلى «أنونيموس» كغطاء. أمّا أحد أبرز قادة هذه الحركة، فهو متسلّل يُعرف باسم «سابو»، وهو عميل متخفّ في مكتب التحقيقات الفدراليّة. وعلاوة على ذلك، تُظهر وثائق المحاكمة أنّه لا يزال يعمل حاليّاً لحساب مكتب التحقيقات الفدراليّة.

هل أعلنت أنّك قائد موقع «ويكيليكس»؟

- من جهتي، أحبّ كثيراً مقارنة موقع «ويكيليكس» بسفينة حربيّة. إذ يضطلع كلّ شخص ضمن مؤسسة كهذه، بدور أساسيّ، وهو مبنيّ على أساس أنّ كلّاً من غرفة الأجهزة والمبرمجين مهمّ. عندما تمّت مهاجمتنا، أدّى المحامون الذين يعرفون كيفيّة سدّ الثغرات، دوراً أساسيّاً. وفي الأمر إشارة إلى أنّه ضمن مؤسسة فعّالة، لا يمكن تصنيف أي منصب بأنّه غير مفيد. لقد أدّيت شخصيّاً دور القائد، وقد جسّدت هذه الحركة، اعتباراً منّي أنّه أمر مهمّ أيضاً من حيث الفعّالية. غير أنّه لا يمكنني أن أشبّه نفسي بشخص يتّبع فلسفة هيغل، وأنا أعترف بأنّي شخص عنيد للغاية. ولكن دعنا لا نتكلّم عن حالتي كثيراً، ولنعالج موضوع شجاعة برادلي مانينغ /وهو محلّل عسكريّ أميركيّ، اتّهم بأنّه قد زوّد موقع «ويكيليس» بوثائق سريّة في شهر أيّار/مايو/. ورغم إثبات الوقائع التي نُسب تنفيذها إليه، فهو لم يتحطّم جرّاء عقاب العلاج المقيت الذي أُنزل به، وأظهر قوّة معنويّة وصفات حسنة. أمّا اليوم، فقد اعتاد الأشخاص على رؤية سياسيّين متهكّمين، يتميّزون بالخيانة والهروب، بعد تحصيل الأرباح طبعاً، من كافّة المواقف. ومن الجيّد التفكير بأنّه ثمّة أشخاص كبرادلي مستعدّون للمجازفة بحياتهم من أجل قناعاتهم.

هل تعتقد أنّ الأسرار التي أفشاها موقع «ويكيليكس» قد عرضّت حياة بعض الأشخاص للخطر؟

- أبداً. تمتنع حتّى الحكومة الأميركيّة عن إعلان أنّه قد تهدّدت السلامة الجسدية لأيّ شخص بعد ما نشرناه. وإذا ما سمعت العكس، تأكّد من دقّة مصادرك، أي انحيازهم في هذه القضيّة.

كيف سيكون وضعك بعد عشر سنوات؟

- إنّه سؤال جيّد/ لا يعني وضعي الشخصيّ أيّ شيء: فهو متعلّق مباشرة بوضع العالم. إذا كان العالم يسير في الاتّجاه الصحيح، وإذا كان المجتمع الدولي يدعم حريّة التعبير، وإذا انتشرت القناعة بأنّه على قرارات الدولة أن تكون أكثر شفافيّة، فسيُعاد النظر في قضيّتي بشكل إيجابيّ، وسأحاكَم على هذا الأساس. وعندها سيُقدَّر الدور الذي أدّاه موقع «ويكيليكس» في إدانة بعض جرائم الحرب التي وقعت في العراق أو في أفغانستان، أو دور البرقيات السرية التي تُعرف باسم «كابل غايت» في تشجيع الربيع العربي، نظراً إلى أنّ ظهور البرقيات الدبلوماسية الأميركيّة قد أضعف شرعيّة الحكّام الديكتاتوريّين كمبارك، أو بن علي، أو القذافي. إلّا أنّه في حال سار العالم في الاتّجاه المعاكس، نحو بناء مجتمع تقيّده الأنظمة الديكتاتوريّة، في ظلّ رقابة وسيطرة دائمة، لربّما سيتمّ سجني في مكان ما. وذلك ليس مرهوناً بي فحسب، كما ترى/.

هذا الحوار هو حصيلة حديث بين جوليان أسانج وثلاثة اختصاصيّين في التقنيات الجديدة مشهورين في مجال «التسلّل» وهم جي. أبيلبوم، أ. مولر- ماغون، وجي. زيمرمام. وإذا كانت النبرة مخيفة في غالب الأحيان، فذلك لأنّها تدين التحوّل التدريجيّ للإنترنت الذي يشكّل مكان ضمان الحريّات، من خلال استعمال أداة الرقابة الرهيبة. أمّا هدف هذا الكتاب الرئيسيّ، فهو تفسير مخاطر الظواهر التي لا تزال مهملة، مثل تطوّر الشيفرة، وظهور أوّل عملات إلكترونيّة لا مركزيّة /مثل بتكوين/، أو تزوير سجلات معيّنة، بما فيها، على مواقع تابعة لوسائل إعلاميّة مشهورة.



العالم يحلّ عقدة لسانه

محمد المنسي قنديل

دخلت «كازينو القمار» للمرة الأولى في حياتي في العاصمة الرومانية «بوخارست»، فقد كان محرماً علينا دخولها في مصر. ومعرفتي بها، مثل الكثيرين غيري، لا تتجاوز أفلام السينما، لذا كنت أشعر بالإثارة وأنا أتأمل أبهاءه الفاخرة، وكان يُعَدّ الإنجاز الأسرع الذي شهدته رومانيا بعد سقوط «شاوشيسكو».

يتجول بين الموائد ورثة النظام الشيوعي من الأثرياء الجدد ورؤساء المافيا والكثير من الإسرائيليين، يطيرون إلى الكازينو خصيصاً من أجل المقامرة، معظم الحاضرين يقامرون وقوفاً، يدفعون بأكوام من «الفيش» المختلف القيمة واللون. كانت المبالغ التي تتحرّك أمامي هائلة. وبعد كل دورة خاسرة من عجلة «الروليت» تهبط «الفيش» في فجوة المنضدة الخضراء دون رجعة، ولكن الزبائن لا يتراجعون، يدفعون المزيد من النقود ويجلبون أعمدة جديدة من الفيش. لم أستطع، كواحد قضى معظم أيام عمره في الفقر، أن احتمل مشهد هذه الكمية من النقود وهي تهدر هكذا، ببساطة وبلا انفعال، غادرت الكازينو هارباً إلى الشوارع المظلمة، لعل الهواء البارد يمسح من ذهني مشهد الدولارات الضائعة.

لم يكن يوجد إلا المحلات المغلقة والقليل من المارة، والمدينة مستغرقة في كآبتها القديمة، لا مكان فيها للسهر غير هذا الكازينو المفزع وأندية التعري، ولكني لمحت «كشكاً» خشبياً صغيراً مازال ساهراً، مرسوماً عليه علامة «الهوت دوجز»، لونها ذهبي وتتصاعد منها أبخرة شهية، علامة جاذبة لجائع مقرور مثلي. كانت البائعة صبيّة يافعة فاتنة الجمال، أجدر بها أن تكون موديلاً أو نجمة سينمائية بدلاً من الوقوف أمام هذا السطح الساخن الذي تقلى عليه أصابع السجق.

في هذا الليل وتلك الوحدة كان يجب أن نتكلم معاً، نحاول أن نتعرف على بعضنا، دون لغة مشتركة، لا إنجليزية ولا فرنسية وبالطبع لا عربية، استخدمنا كل أنواع الإشارة والجمل المبتورة، دون أمل، ودون أن يكون هناك مجال للتلامس إلا بأطراف الأصابع، التهمت «السندوتش» الساخن في صمت، ثم دخلنا في جولة ثانية من الحوار المتعثّر، أحضرت هي ورقة وقلماً، وتداخلت أصابعنا ونحن نخطّ حروفاً غامضة، دون جدوى، بالكاد عرفت اسمها ونطقت اسمي بطريقة معوجّة، ظللنا واقفين أمام بعضنا ونحن نلهث من فرط الجهد وخيبة الأمل. بدا لي أن جمالها قريب المنال لحدّ لا يصدق، لولا ذلك الحاجز الذي لم نتمكن من اختراقه.

إنه حاجز اللغة الذي قسم الدنيا إلى قوميات وعرقيات، متفرقة دائماً متناحرة أحياناً، كان لسان كل واحد منا مثقل بلغته القديمة، تفرّق بيننا خمسة آلاف لغة، ورغم أن علماء اللغة يصرون على أن اللغات كلها قد نبعت من «جين» واحد، إلا أن هوّة عدم التفاهم بينها ظلت تتّسع، وربما كان هذا نتيجة طبيعية للصراع الذي لم يهدأ بين القبائل والأقوام المختلفة، فالسلام التام لم يسد أركان المعمورة طوال تاريخها إلا لمئة وخمسين عاماً فقط، أو ربما كان هذا دليلاً على قدرة الإبداع البشري وتنوعه، وفي رأيي أن المرأة هي التي أهدتنا اللغة، فبينما كان الرجل ملزم بالصمت، يخرج هو ورفاقه للصيد ويظلّون رابضين لساعات طويلة دون صوت حتى لا تفلت منهم الحيوانات، تجلس النساء داخل الكهوف، يغزلن الصوف ويطهين الطعام دون أن يتوقّفن عن الثرثرة واستنباط الكلمات، وعندما يلدْن تودع كل أم لطفلها سرّ الكلمات فتنتقل وديعتها من جيل لآخر، أي إنّ تكاثر اللغات يرتبط بقدرة المرأة على التكاثر.

وقد استغرق بناء المجتمعات البشرية حوالي مئة وعشرين ألف عام، ومَثَّل اكتشاف اللغة حدثاً جللاً في كل المجتمعات القديمة، فقام المصريون بحفر الهيروغليفية على جدران الصخر، ونقش الأشوريون والبابليون حروفهم المسمارية على ألواح الطين، واخترع الصينيون الورق من أجلها، ودوّنها عرب الصحراء على رقّ الغزال، وأهل الغابة على لحاء الشجر، واتّسعت رقعة العالم، وتكاثرت الألسنة، وتحوّلت اللغة إلى أداة من أدوات الغزو، فقد أدركت المجموعات المتسلّطة أنها لن تفرض إرادتها إلا بعد أن تفرض لسانها، وقد نجحت بعض اللغات في فرض نفسها بالفعل، وبعضها انقرض فور زوال السبب القهري: الإسبانية مازالت باقية بين شعوب أميركا اللاتينية، بل إن بعض كتّابها ينتجون نصوصاً أفضل من الإسبان أنفسهم، وبقيت اللغة العربية لأنها ارتبطت بالدين، واعتبرتها الأقوام التي فتحها الإسلام بمثابة لغة للخلاص والتطهُّر، وتواصلت الإنجليزية لأنها لغة ذكية، استطاعت أن تتعايش مع اللغات المحلية الأخرى، وتتلون مع مختلف الألسنة، وأحسّ العالم بحاجته إليها حين أصبحت لغة المال والتجارة، وقدّمت الإنجليزية للهند أكبر خدمة في تاريخها، فبفضلها استطاع سكان شبه القارة أن يتفاهموا ويتوحّدوا في لغة واحدة بعد أن كانت تفصل بينهم 21 لغة مختلفة، وانحطت مكانة الفرنسية بعد أن هجرتها الطبقتان الأرستقراطية والدبلوماسية، واستقلت عنها دول إفريقيا، رغم أن بعض الجزائريين مازالوا يعتبرونها غنيمة حرب. وقد شاهدت في مقاطعة «كبيك» في كندا جهودهم اليائسة وهم يحاولون الحفاظ على الفرنسية، يبذلون المنح الدراسية، ويدفعون الأموال لمن يقبل على دراستها، ويشجّعون نشر الكتب وإنتاج الأفلام الناطقة بها، ولكنهم يخوضون معركة خاسرة، فهم أقلية في كندا، وأقلية في أميركا الشمالية وفي العالم كله، وقد تراجعت اليابانية من جنوب شرق آسيا مع انتهاء الحرب العالمية الثانية وزوال الاحتلال، وكذلك تبدّدت الروسية من شرق أوروبا بعد تفكّك الاتحاد السوفياتي، ولا تكفّ اللغات الضعيفة والمحدودة عن الموت، في كل عام تموت لغة أو لغتين، وفي غضون عقد من الزمن لن توجد إلا اللغات الكبرى، وقد بذلت الأمم المتحدة جهداً مستميتاً من أجل خلق لغة عالمية، فعندما تسود هذه اللغة سيتكون مجتمع إنساني موحّد، وتبنّت المنظمة لغة «الإسبرينتو»، وهي لغة مصطنعة، اخترعها العالم البولندي «لودفيك زمنهوف» في أواخر القرن التاسع عشر، في محاولة لاكتشاف لغة سهلة التعلّم، تصلح لكل الألسنة، ولكن هذه اللغة لم تنتشر إلا وسط دائرة ضيقة من هواة اللغات الغريبة، رغم أن العالم كان متأهباً للغة عالمية واحدة كما لم يحدث من قبل.

لقد تحقّقَ ذلك بشكل ما، وقد كنت حاضراً وشاهداً، فعلى مدى أربعة عشر عاماً من الترحال والسفر عبر الحدود قُدّر لي أن أشاهد أروع الأحداث البشرية، رأيت العالم وهو يفك عقدة لسانه، ينطق الإنجليزية ببطء، يثغو ويتأتئ كطفل، ثم يكوّن جملاً مضحكة كلماتها محرَّفة، ولكنه يدعمها بلغة الجسد والإشارة.

تظهر أجيال جديدة، يولدون ولديهم هبة طبيعية في التعامل مع وسائل الاتصال الحديثة، فيتواصلون ويتفاهمون ويعشقون عبر شبكات التواصل الاجتماعي، بل ويجهّزون أيضاً للثورات، وزاد من انتشار الإنجليزية زيادة السطوة الأميركية بعد انهيار السوفيات، فمن لحظتها لم تكفّ الإنجليزية عن الزحف، تغلغلت حتى بين أشد الأقوام تعصُّباً للغاتهم كالفرنسيين والألمان، ولم تعد دون حاجة لاختراع لغة جديدة، ومهما يمكن أن يقال عن هذه اللغة وتاريخها الاستعماري فقد وَهَبَتْنا جميعاً القدرة على التفاهم والتحدّث سويّاً.



رسوم الملف : Ralph Steadman

السخرية

لعب مع الألم

اجتهد كُتَّاب هذا الملف في تقليب ظاهرة السخرية من شتى وجوهها. وحتى لا نقع تحت طائلة الاتهام بالغشّ، ننبِّه القارئ بداية ألا يتوقع الكثير من الضحك في الصفحات التالية. فهذا أكثر ملفّات «الدوحة» جدّية!

يعرف كل منا متى بكى للمرة الأولى، لكن أحداً لا يتذكر أول ضحكة، ولا يعني بكاء الوليد شيئاً بالنسبة له أو حتى بالنسبة للآخرين، لكنه في اللحظة المجهولة التي يضحك فيها يكون قد تعلَّم اللعب مع الحياة، تعلَّم التواصل مع الآخرين، وعرف كيف يتَّخذ موقفاً.

تتفاوت حظوظ البشر من الحزن، أفراداً وجماعات، طبقاً لمصادفات تأتي من خارجهم، وتتفاوت حظوظهم من الضحك طبقاً لاجتهادهم وقدرتهم على اللعب الذي يستولد الضحك، دون أن يرتبط ذلك بمسببات في الواقع تستوجب السعادة.

الضحك والابتسام هما المظهر الملموس للفكاهة والسخرية. وعلى ما بين هاتين المترادفتين من فروق فإنهما ترتبطان معاً بحالة الروح. يصف شاعر العرب محمود درويش السخرية بأنها «اليأس وقد تهذَّب» بينما يمكن أن ننتصر للعكس تماماً ونعرِّفها بأنها «الأمل وقد توحَّش» إذ تتضمن السخرية ثقة عالية بالذات. و لا يستطيع الإنسان أن يسخر في لحظات الخطر القصوى، أي عندما تسدّ جميع منافذ النجاة. ربما يفسر هذا سرّ تفتُّح السخرية مع الربيع العربي. ثورة البلد العربي الأكبر مصر سميت الثورة الباسمة، وكانت البرامج الساخرة إحدى روافع موجتها الثانية، لكن ذلك لم يكن حكراً على الثوار المصريين، فكل الثورات سخرت وتفكَّهت بهذا القدر أو ذاك. وكل الشعوب تعرف كيف تسخر؛ كيف تلعب مع الحياة.

تضـرب الفكاهــة بجذورها فــي أعماق النفس البشـرية، ولا يوجد مجتمع مـن المجتمعات الإنسانية يخلو من الفكاهة والضحك. وبعض جوانب الفكاهة عالمية ومشتركة بين الشعوب كافـة، بينمـا جوانب أخرى منها تتأثر بالثقافة التي تظهر فيها هذه الفكاهة. ويتجلى عالم الفكاهة على أنحاء شتى. منها، تمثيلاً لا حصراً، الدعابة، والتهكُّم والكوميديا، والمحاكاة التهكمية، والنكتة، والتورية، والسخرية... وغيرها.

عن الفكاهة اللطيفة والسخرية المؤلمة

د. شاكر عبد الحميد

الفكاهة والسخرية والحداثة

مثلما قيل إن العصر الذي نعيش فيه هو «عصر الصورة» أو «زمن الرواية»، فقد قيل أيضاً إنه «عصر السخرية»، بكل ما تشتمل عليه من تهكُّم ودعابة ومحاكاة ومفارقة من العلامات البارزة على الحداثة، بل وعلى ما بعد الحداثة أيضاً، حيث بناء النسق ثم هدمه، تكوين الفكرة ثم نقضها.

وتتفق معظم تعريفات السخرية على القول بوجود مكوِّن أخلاقي فيها هو الذي يفصل بين السخرية والكوميديا أو الفكاهة الخالصة. إن هدف الساخر كما يقول الناقد الكندي «نورثروب فراي» أن يؤذي وأن يدمِّر، ومع ذلك فإن للسخرية طابعاً محافظاً أخلاقياً، إنها تنتقد مظاهر البعد عن القيم التقليدية الراسخة: الشجاعة، الكرم، الصدق.. إلخ، إن هدفها أن تعيد الإنسان إلى نفسه، إلى نسقه الأخلاقي والاجتماعي الذي ابتعد عنه. إنها هكذا ليست حرة إبداعية محلِّقة كالفكاهة. فالفكاهة عامة والسخرية خاصة. الفكاهة صحية الطابع. والسخرية مرضية الطباع. الفكاهة إبداعية مجددة. والسخرية محافظة تحاول أن تعيد الأمور إلى سيرتها الأولى. في الفكاهة خيال جامح. وفي السخرية إدراك قاصر. في الفكاهة مرونة وطلاقة وتعدُّد وكثرة. وفي السخرية صلابة وأحادية وقوالب أقرب إلى الجمود.

وعلى الرغم من ذلك يقول بعض النقاد - أمثال إلفن كيرنان - إنه يوجد قطبان في السخرية: النسق الأخلاقي، والأسلوب اللعوب، هنا يكون الخيال النسبي هو الظاهر. والمعيار الأخلاقي هو المستتر، هنا يجعل السخرية موجَّهة أساساً إلى الهدم والفوضى والتدمير، بل إنها يمكن أن تكون شيطانية أو ترتدي مسوح الشياطين، تعمل السخرية على المستوى السيكولوجي المرتبط بالتوتر والشك والحيرة وعدم الاستقرار، مستوى اللايقين الذي يمتزج عنده أو يتصادم المحتوى الأخلاقي والشكل الهدمي التدميري ما بعد الحداثي العنيف من أجل العودة بالأخلاق والسلوكيات إلى شكلها المحافظ القديم الأثير.

الفكاهة مجددة. والسخرية محافظة.

وقد تعرَّف بعض نقاد الحداثة وجود تناقض آخر ملازم للسخرية ألا وهو أن دافعها الآخر ليس سوى مجرّد قناع يسُتَخدم من أجل متعة أكثر بدائية بعيدة عن الأخلاق كلها، متعة تعيد الإنسان إلى عالمه الأول الذي كان يتمتع فيه بالحرية، لكنه كان يشعر فيه أيضاً بالخوف. هكذا قال «ويندهام لويس» إن السخرية العظيمة ليست أخلاقية الطابع أبداً. إنها قد تدمر الأخلاق من أجل أن تصل إلى متعة متفكِّهة حرة باعثة على السرور.

وقد أشارت نظريات «أفلاطون» و«أرسطو» منذ وقت مبكر إلى ذلك الارتباط بين الفكاهة والعدوان، وأن الضحك يحدث عندما يكتشف شخص أو جماعة ذلك الضعف أو تلك النقائص الخاصة بالآخرين، أو عندما يستمد ذلك الشخص أو (الجماعة) المتعة من قيامه بالتقليل من شأن الآخرين أو شعوره أنه أفضل منهم.

وقد شاع في تاريخ الشعر العربي استخدام الهجاء لتحقير المناوئين والتقليل من شأنهم، وأصبح الهجاء سلاحاً مدمِّراً شديد الخطورة، استخدمه جرير والفرزدق والحطيئة وابن الرومي وغيرهم للتعبير عن ازدرائهم لخصومهم.

ووفقاً لما ذكره «أفلاطون» في محاوراته، وبخاصة «فيليبوس»، فإن ما يضحكنا هو تلك النقائص أو العيوب، وخاصة الجهل بالنفس، وأن التسلية تحدث هنا نتيجة شعورنا بتمنّي الأذى لهؤلاء الجاهلين بأنفسهم، والذين يتباهون، ويختالون، بنقائص لا يدركونها. نحن ندركها لإننا أصدقاء لهم أو جيران؛ ولذلك فنحن على مقربة منهم، مكانياً، ولكننا على مبعدة منهم، سيكولوجياً، لأننا ندرك وهم لا يدركون. ندرك وجود نقائص لديهم لا يدركونها هم، بينما ندرك نحن أنها لا توجد لدينا، وقد يكون في ذلك نوع آخر من الجهل أو الخداع للنفس أيضاً.

هكذا تنطوي الفكاهة وكذلك السخرية، في رأي أفلاطون، بل تقوم



على أساس الشماتة، حيث هناك بهجة سرِّية، كما يقول، تسري في قلوبنا، عندما نرى الآخرين يسقطون، وخاصة هؤلاء الذين نعتقد، أو كنا نعتقد، أنهم أفضل منا مكانة أو احتراماً. إن سقوطهم هنا يرفعنا فوقهم في المكانة أو في الشعور، فهم سقطوا، ونحن لم نسقط. وهم أخفقوا بينما نحن لم نخفق. وهكذا يكون الحسد أو الحقد أو الشماتة المصادر الأساسية للفكاهة والضحك في رأي أفلاطون. لكن هذه الشماتة تهبط بأصحابها أيضاً إلى أسفل سافلين، ومن ثم فإنه ومن خلال سقراط، بطله الأثير، قال أفلاطون، إنه لا ينبغي علينا أن نشعر بالبهجة لمصائب الآخرين، بل أن نشعر بالشفقة عليهم، وأن نشعر بالتعاطف مع الفاشل والجاهل والخاسر لا أن نسخر منهم.

من أجل أن يجمع أفلاطون بين الشماتة والشفقة جعل سقراط يقوم بدور يقع في منزلة بين منزلتي الشماتة أو الحسد والشفقة أو التعاطف، إنه دور «المتهكِّم» الذي يقوم بالهدم، ويقوم في الوقت نفسه بالبناء.

التهكُّم

في اللغة العربية: التهكُّم اسم مشتق من الأصل الثلاثي (هـ ك م). ومن معانيه اللغوية: الترفُّع على الناس والتيه عليهم. ومن معانيه: التكبُّر، والتبختر بطراً. ومن معانيه أن يتعرض أحدهم للآخرين بالشر والعبث بهم. ومن معانيه أيضاً: الاستهزاء والسخرية. ويقال «تهكَّمَت البئر: تهدَّمت».

هكذا يقوم جوهر معنى التهكُّم في العربية على أساس الاستهزاء من ناحية. والهدم من ناحية أخرى. وهنا التضمين البالغ لمعنى الهدم في التهكُّم

هو ما يجعله شديد القرب من المعنى ما بعد الحداثي له، الذي يؤكد استمرارية الهدم، واستمرارية البناء أيضاً.

في محاورات أفلاطون قام سقراط، كما قلنا، بدور المتهكّم، واتخذ وضع الجهل والحماقة، فكان يسأل أسئلة بريئة وساذجة ، لكنها كانت تعمل، على نحو تدريجي، على تقويض مزاعم خصمه. لقد أصبح سقراط أشهر المتهكمين في التاريخ، فمن خلال تظاهره بالجهل كان يزوغ من النقد، ويحرك، في الوقت نفسه، أسلحته المحتشدة من الحجج المركبة حتى يحوّل نقّاده إلى تلاميذ صغار في مدرسته، دون أن يخيفهم أو يغضبهم. فقد كان هو من يضحك الضحكة الأخيرة.

قَدَّم فلاسفة وأدباء آخرون أمثال نيتشه، وبودلير، وهايني، وتوماس مان نظريات حول التهكُّم، فنظر «نيتشه» مثلاً إليه على أنه ليس أكثر من شكل من أشكال التلاعب أو الخداع، وإنه مناسب فقط للأغراض التعليمية، حيث يستخدمه المعلمون للتفاعل مع تلاميذهم، ويجري من خلاله إذلالهم أو تحقيرهم، أو كشف جهلهم، وبهدف إيجابي هو تعليمهم.

في كتابه «مفهوم التهكُّم» قال (كيركجورد): «إن جدية التهكُّم ليست جادة»، واعتبره نوعاً من الكذب الذي يتظاهر صاحبه بالصدق، ونوعاً من الحديث بشكل هازل أو مضحك عن شيء قصد منه أن يكون جاداً، وينفي الشكل التهكُّمي من الكلام نفسه بنفسه، إنه يلغي نفسه بنفسه مثل قائل اللغز الذي يعرف حلَّه في الوقت نفسه الذي يطرحه أمام الآخرين.

وخلص (كيركجورد) إلى ربط التهكم بالألم والتدمير والعبث والعدم، لكنه أيضاً يحرر صاحبه من أعباء الواقع المعيشية وجدّيته، كما أنه يقوم على أساس حرية داخلية وتلاعُب ومتعة، وقدرة على الخيال الخالص والإبداع أيضاً. هذا الجانب المزدوج للتهكُّم ربما كان ما يمكن أن ننطلق منه نحو تمييزنا الأخير بين الفكاهة والسخرية كما سنشير لاحقاً، لكننا نشير أولاً إلى ما يسمى بالمحاكاة التهكُّمية.

المحاكاة التهكمية عمل إبداعي: أدبي، أو تشكيلي، أو سينمائي... إلخ، يقوم بالمحاكاة والتغيير في الوقت نفسه لشكل أو مضمون عمل آخر، لأسلوبه وموضوعه، أو للتركيبة الخاصة به أو معناه.

هكذا استخدم (أريستوفان) المحاكاة التهكمية في مسرحية «الضفادع»، حيث سخر فيها من أسلوب أسخيلوس ويوريبيديس. واستخدمها (ثربانتس) في «دون كيخوته» للمحاكاة التهكُّمية أو السخرية من التراث الكلي لعصر الفرسان في القرون الوسطى.

ويربط بعض النقاد بين المحاكاة التهكمية ومفهوم التناص، حيث تقوم نصوص حالية بالإحالة إلى نصوص سابقة أو معاصرة لها، وثمة أمثلة كثيرة على هذا الأمر في الأدبين العربي والعالمي، القديم منهما والحديث أيضاً، ومثلما يوجد جانب بريء في الفكاهة عامة، ففيها أيضاً عنصر مدمِّر هدمي يتمثل على نحو خاص في السخرية.

والسخرية نوع من الخطاب الثقافي الأدبي أو المسرحي أو التليفزيوني أو التشكيلي.. إلخ، يقوم على أساس الانتقاد للرذائل والحماقات والنقائص البشرية، الفردية منها والجمعية أيضاً، كما لو كانت عملية الرصد لهذه الجوانب السلبية تجري من خلال وسائل وأساليب خاصة، نشعر خلاله أننا قد نجونا من الوقوع في براثنه، كما أشار أفلاطون، ونشعر كذلك بنوع من الفخر أو البهجة المفاجئة كما أشار هوبز، وذلك لأننا نشعر أننا أفضل من آخرين، ومن ثم نتهكَّم عليهم، نحاول أن نقلل من شأنهم، تتوجه السخرية إلى الضعف لا إلى الشخص الضعيف، فقد يكون الشخص قوياً لكنه يسلك سلوك الضعفاء، ثرياً لكنه يسلك سلوك البخلاء، كما نقد ذلك الجاحظ وسخر منه في كتابه الشهير عن البخلاء.

هكذا تتضمن السخرية حكماً أخلاقياً وهدفاً تصحيحياً. ومن أشكالها الأهجوة السياسية والشخصية التي يسميها العرب الهجاء، وتتسم بالتعبير عن الشماتة أو الازدراء لمن تُوجَّه إليهم. لكن أحياناً يتم توجيه السخرية إلى الشخص وإلى صفاته أيضاً.

السخرية، إذن، شكل من أشكال الفكاهة. وهدفها مهاجمة الوضع الراهن في الأخلاق، والسياسة، والسلوك، والتفكير.

ومن الممكن النظر إلى السخرية في (الأعمال الفكاهية) على أنها أسلوب للتفكُّه، يفيد من كثير من الأساليب الأخرى، مثل المبالغة والإهانة والتهكُّم والاستهزاء. وبشكل عام، يهاجم الساخرون بعض الأفراد أو المؤسسات أو الأحداث، ويستخدمها الكتّاب والممثلون والكوميديون وفنانو الرسوم المتحركة والكاريكاتير وغيرهم. وقد تصل السخرية إلى مرحلة مفزعة أو مقذعة في قسوتها. وهنا يصل الاستهزاء إلى حد الهجوم العنيف المتسم بالعدوانية، فيكون أسلوبها مُتَّسماً بالخشونة، يكون فجاً وراشحاً بالوقاحة والازدراء.

تشبه الفكاهة الإبداع في شكله العام. وتكون السخرية مجرَّد نوع قاسٍ تدميري من هذا الإبداع.

كان «نيتشه» يقول«يا أيها الإنسان الأعلى، تعلم كيف تضحك»، وقد يضحك الإنسان من خلال الإبداع الخلّيّ المنطلق الحر الذي يجمع الناس معاً ولا يفرِّقهم. وقد يضحك من خلال سخرية تميِّز بينهم، وتلحق الضرر ببعضهم.

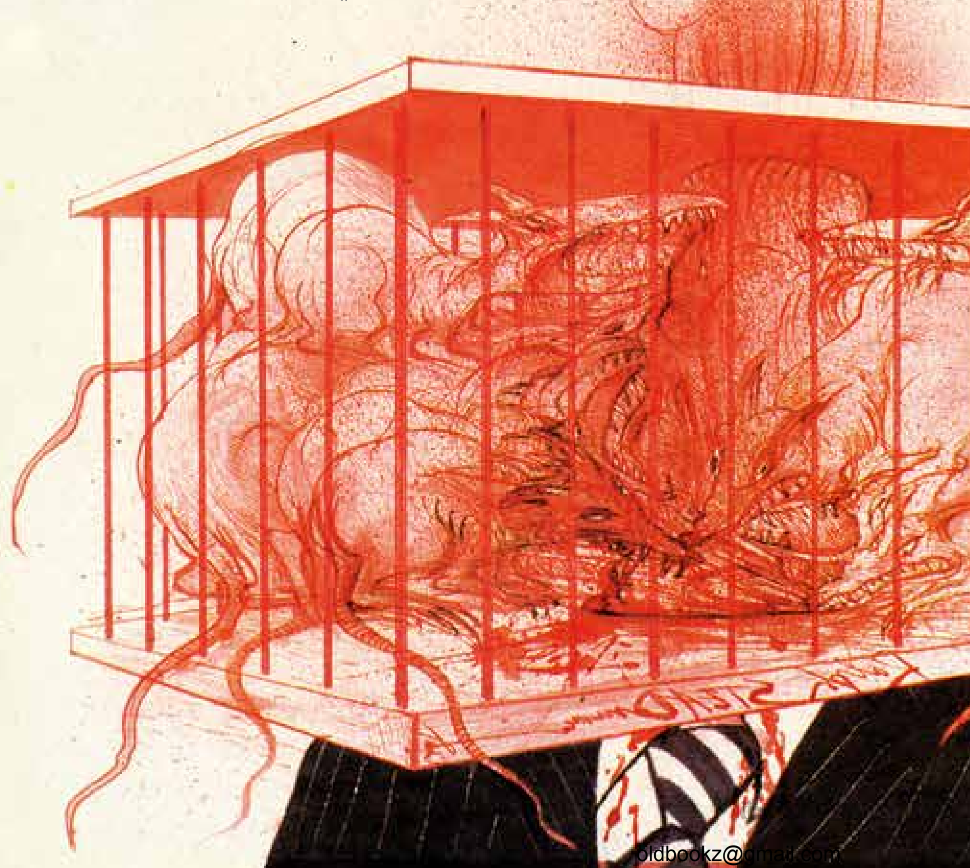
عموماً ليست هذه فقط الفروق الرئيسية بين الفكاهة والسخرية، على الأقل في حدود ما يتراءى لنا الآن.

في العربية: التهكُّم اسم مشتق من الأصل الثلاثي (هـ ك م). ومن معانيه: الترفُّع على الناس

تهريب سياسي!

د. عمار يزلي

السخرية، كثيراً ما استعملت، تحت أشكال مختلفة: فكاهة، هزل، استهزاء، كل بحسب توظيفها وفاعليتها من حيث دلالات ومعاني كل كلمة، وكل شكل من الأشكال المعبرة عن «الإنقاص» من قيمة الآخر، هجاؤه، المسّ بشخصه أو بكرامته أو بموقعه وموقفه. وكثيراً ما استعملت أيضاً كسلاح «بارد» وصامت ضد الخصم. وإذا كنا نجد كثيراً من النماذج الساخرة في الأدب والسياسة والرسم (كاريكاتير)، فإننا سنجدها أكثر في النكتة الاجتماعية والسياسية على مستوى الاستهلاك الشعبي اليوم، أي نكتة «الحياة اليومية».



هذه النكت، غالباً ما تكون نتاج ظروف اجتماعية معرقلة لمسار الحراك الاجتماعي والإنساني، مما يحولها إلى شكل من أشكال «النضال»، إلى مقاومة، أو في آخر المطاف، إلى شكل من أشكال مقاومة السقوط، أي وسيلة من وسيلة البكاء من أجل الضحك. الضحك من الواقع المبكي. ولهذا كثيراً ما نردد مقولة «من الهمّ ما يضحك» أو «شرّ البليّة ما يضحك» (في الجزائر، مثل يقول: الهمّ يضحّك ويبكّي). فالنكتة- إذن- شكل من أشكال التفكُّه. وهذا المفهوم يبدو أنه غير جارح، والهدف منه هو الضحك والإضحاك أكثر مما يتضمنه النقد والانتقاد.

فإذا كانت النكتة قد استعملت «شعبياً» لمقاومة الاستبداد والظلم السياسي والاجتماعي، وكشكل من أشكال المقاومة الرمزية (قصص جحا، كليلة

ودمنة، أخبار الحمقى والمغفلين)، فإن هذا السلاح سوف يستعمل أيضاً من الخصم بعد أن عرف قوته وصلابته. للإشارة فقط، رئيس الوزراء البريطاني وينستن تشرتشل مثلاً، كان يخشى النكت والكاريكاتير، ويعتبرها من ألدّ أعدائه. وكل السياسيين يخشون النكت، بمن فيهم العسكريون في الأنظمة الدكتاتورية في الستينات والسبعينات، خاصة في أميركا اللاتينية، حيث نجد الأدباء هناك، كثيراً ما كانوا يلجؤون إلى السخرية في الرواية بشكل خاص من أجل تحطيم الخصم العسكري العتيد، فنياً، بعد أن عجزوا عن تدميره سياسياً وعسكرياً: خورخي لويس بورخيس، كارلوس فوينس، غابرييل غارسيا ماركيز، وغيرهم. نجد هنا عند كثير من الأدباء العرب أيضاً في مصر وسورية والجزائر والمغرب.

بالمقابل، سيعمل الاستعمار وبعده الأنظمة الاستبدادية الحاكمة على نقل مجال النكتة بعيداً عن فضائها لتعيدها إلى الشعب، ولتعيد الصراع إلى دائرة من ينتجها. هكذا ستفعل فرنسا في الجزائر مع العرب والأمازيغ، عندما أنتجت هذه المعادلة الإثنية بغية السيطرة والتحكم، والتي صارت تعرف فيما بعد بسياسة «فرّق تَسُد». فقد كان «موريس فارنيي» بداية القرن العشرين في الجزائر، يوم كان حاكماً عاماً عليها، يعمل على نظرية هو مَنْ أنتجها، وسمّيت باسمه تقول «لكي تسيطر، يجب أن تبربر!»، أي لا بد من بربرة المجتمع الجزائري بضرب العنصر العربي بالعنصر البربري. والعكس صحيح. حيث نجد كثيراً من الممارسات قد مورست في هذا السياق، بما في ذلك تمسيح البربر لتحويلهم إلى أعداء لبقية الشعب. وهنا يسهّل ضرب العرقين لصالح الأول. هكذا، ستبرز كثير من النكت حول «العربي» الجاهل المغفّل، البدوي الخشن، فيما البربري متحضّر، وشجاع ومقاوم، وذكي. لكن النكتة، لها حدّها الثاني، وهو الذي سيستعمله الطرف الآخر للرد ولضرب النكتة بالنكتة. وهكذا ستنتج النكتة المحقّرة للعنصر البربري الذي سيبدو سخيفاً، غير متدين وغير ذي أخلاق، لا يعرف العربية ولا يحب الإسلام، أو يكره العربية، ويحب الإسلام. بين البربر أنفسهم، سيخلق الاستعمار عداوات بين الشاوي والقبائلي، لسبب بسيط أن الشاوي(الذي يتمركز حول جبال الأوراس، شرقي الجزائر) كان عصياً على الاستعمار وقاوم الاحتلال، ومقرباً من العرب والثقافة العربية لأسباب تاريخية تتعلق بنمط الإنتاج الرعوي المتناغم مع القبائل العربية ذات النمط الاقتصادي الرعوي المشترك (قبائل بني هلال والأثبج، والمعاقيل، وزغبة، وبني سليم)..كمثال عن هذه النكت: قبائلي يمرّ على مقبرة، ممتطياً حماره فيتوقف وعوض أن يقول: رحمكم الله يا أهل المقبرة، يقول لهم: إذا كنتم قبائل، يقبلكم آربي، وإذا كنتم شاوية، يشويكم آربي وإذا كنتم عرباً..أرا..أرا.. (يلكز حماره بما معناه: دعنا ننصرف لأن ما سوف أقوله في حقهم، لا ينتهي..).

هذه النكتة، بعد الاستقلال، ستنعدم تقريباً، فيما عدا بعض النكت التي كانت فرنسا تروّجها لضرب الجزائري بالمصري مثلاً أو المغربي أو التونسي أو العكس، والسبب، هي مصر الناصرية. (نكتة: روّجت فرنسا دعائياً أن الجزائريين إرهابيون وذباحون، يذبحون أي شخص لا يعرفونه أو لا يحبونه. بعد الاستقلال، جاء رجل سياسي مصري ليلتقي ببعض القيادات العسكرية في جيش التحرير سابقاً، الجيش الوطني الشعبي حالياً، لكنه وصل متخلفاً عن موعد الأكل، فسأله أحد إن كان قد أكل، فَرَدَّ عليه بأنه لم يأكل بعد، فطلب الضابط من أحد صف الضباط أن يذهب بالرجل إلى المطعم القريب، ويدفع له ثمن غدائه، قال له باللهجة الجزائرية: روح خلّص عليه (خلّص عليه، معناه، الغذاء يكون على حسابك)، فرد الرجل مرعوباً: يابيه.. وأنا عملت إييه؟..(معتقداً أنهم ذاهبون به للذبح!).

وتتوجب الإشارة إلى تطور النكتة السياسية في الجزائر مع بداية الثمانينيات، وبالذات في عهد الرئيس الأسبق الشاذلي، وإلى غاية نهاية حقبة العنف(سنوات التسعينيات). وقد قمت بإحصائيات وبجمع نكت قيلت خلال هذه المرحلة، ورأيت أن الشاذلي بن جديد(1929 - 2012) كان قد نال حصة الأسد من هذه النكت. والسبب هم الخصوم السياسيون. حتى إن النكت حوله، كانت في غالبيتها لصالحه، لأنه كان ابن الشعب. والناس كانوا يرون فهي رجلاً شعبياً عادلاً، لمعرفتهم السابقة به وبعسكريته ومهنتيه وعدم طموحه السياسي. غير أن النكت حوله فيما بعد، سيطوّرها اليسار. ونرى ذلك جلياً في النكت التي مسَّت به، ثم سيكررها فيما بعد خصومه الإسلاميون. غير أن مرحلة العنف ستجعل من النكتة السياسية تنتقل من الإطار السياسي إلى الإطار الاجتماعي. ويطرح حالياً السؤال بحدّة حول طبيعة وظروف وأسباب النكتة الاجتماعية التي تنامت بعد مرحلة العنف حول «المعسكريين» (سكان مدينة معسكر في الغرب الجزائري، مدينة الأمير عبد القادر!)، والتي تعادل في مصر النكت حول «الصعايدة». وفي سورية حول الحمصيين.

أنا افترض وأتصور أن العمل السياسي كان موجوداً في نقل النكتة إلى الجانب الاجتماعي لإبعاد الشعب عن الخوض في الجانب السياسي، خاصة وأن السلطة السياسية في الجزائر كانت بعد توقيف المسار الانتخابي (1991)، قد قطعت حبل الود مع الشعب، وتحولت إلى دولة بوليسية قمعية تضرب بيد من حديد على كل خصومها من الديموقراطيين العلمانيين والإسلاميين والعروبيين على حد سواء، مما جعلها - افتراضاً - تنقل الجرب إلى ملعب آخر غير ملعبها. وأعتقد أن جهاز الاستخبارات قد روَّجَ كثيراً لهذه النكت، والتي تذكرنا بالنكت التي كثيراً ما نجدها في البلدان العربية قديماً وحديثاً، والتي تختزل الصراع السياسي الاجتماعي في عنصرين اثنين: البدوي، والمديني (البدو والحضر على رأي ابن خلدون).

هكذا، فالنكتة الاجتماعية حول «تسفيه» «المعسكريين» وإظهارهم على أنهم متخلفين ذهنياً، أغبياء. فيما الوهرانيون، أذكياء، هو اختزال سخيف ومطية سياسية لإبعاد الناس عن مقاومة المظالم السياسية والعنف والفساد، وجعل الشعب يسخر من الشعب ويروّج له، ويبكي. فيما السلطة تتفرج عليه وتضحك.

السّخرية
ومسألة الحقيقة

عبد السلام بنعبد العالي

«نُضْج المرءِ هو أن يستعيد الموقفَ الجديّ الذي كان يسْتشعِره عند اللعب أثناء الطفولة.».

ف. نيتشه

«السّخرية، ذلك البريق الإلهي الذي يكتشف العالمَ في التباسه الأخلاقي، والإنسانَ في عجزه عن أن يحكم على الآخرين. السّخرية: نشوةُ نسْبية الأشياء البشرية، اللذةُ الغريبةُ التي تتولد عن اليقين بأنْ لا يقين.».

م. كونديرا

«إذا كان هناك أمر يشرّفنا، فهو أننا طرحنا الجدّ جانباً، وحملنا محمل الجدّ الأشياء التافهة التي احتقرتها العهود السّابقة ووضعتها في سلة المهملات».

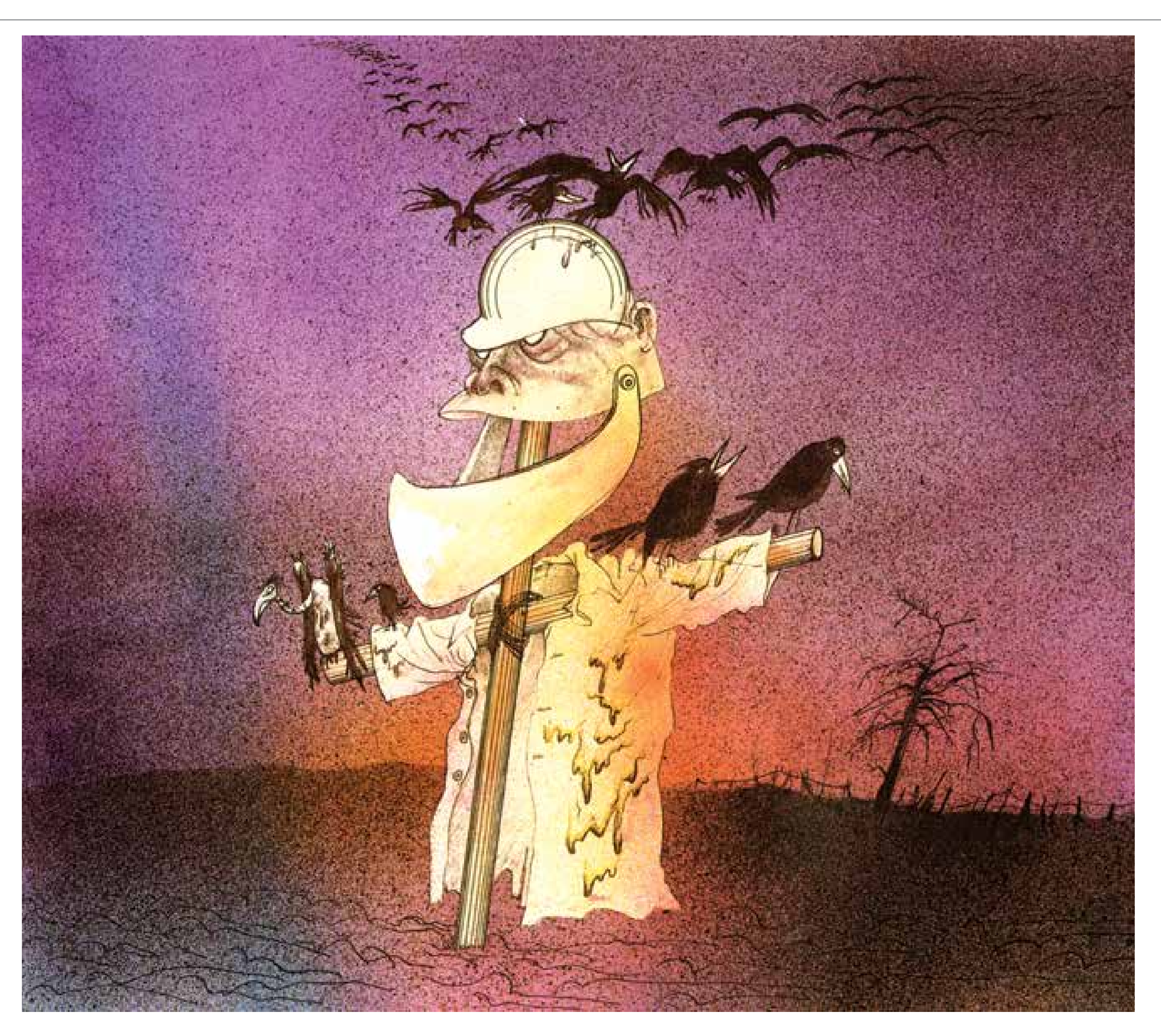
ف. نيتشه

اللّعب، الالتباس، النّسْبية، التفاهة، اللايقين: جميع هذه الخصائص التي تطبع الموقف السّاخر تتنافى مع دعائم المفهوم التقليدي عن الحقيقة. لذلك فلا يمكن للسّخرية أن تقوم إلا مقاومةً لهذا المفهوم، ذلك أن التصوّر التقليدي عن الحقيقة قد أبدى على الدوام نفوره من كل ما من شأنه أن يحيد بها عن طابع الجدّ والصّرامة والوقار، فينزلها من عليائها، ويزحزحها عن ثباتها، ويضفي عليها مسحة الالتباس، ويطبعها بطابع النّسبية، ويبعدها عن اليقين.

لطالما ربط التقليد الحقيقة بالوضوح والوثوق، بله السموّ والإطلاق. أما الموقف السّاخر فما يميّزه هو تواضعه. لا ينبغي أن نفهم من ذلك نوعاً من الضّعف والعجز، أو فقداناً للثقة بالنفس، وإنما هو إقرار بالتباس الأمور، أي كونها «تلبس» أكثر من دلالة، وكون الحقائق لا تعطينا نفسها إلا مقنّعة متوارية، وكون المعاني أبعد ما تكون عن الوضوح والمباشرة، فهي تتبع آليات لاشعورية، وترضخ لمكر تاريخي، وتخضع لخبث سيميولوجي، وتغرق في تيه أنطلوجي، وتنبني على سوء تفاهم أصلي.

لن يسعفنا، والحالة هذه، التسلُّح بأدوات منطقية وقواعد منهجية، فلسنا هنا في ارتباك أمام أحروجات منطقية، وإنما في تيهان أمام مفارقات أنطلوجية.

لذا، فعلى عكس الموقف التقليدي



للحقيقة الذي يضع نفسه أمام ثنائيات صارمة تختار بين النّفي أو الإثبات، الشكّ أو اليقين، الهزل أو الجدّ، الغموض أو الـوضـوح، فـإن الـموقف السّاحر يسبح في عالم المفارقات: إنه في الآن نفسه لعب وجدّ، مرح ومأساة، سكون وحركة، معنى ولا معنى، شكّ ويقين، عقل ولاعقل.. وهو التباس ونسبية، هزل ولايقين. لا يعني ذلك على الإطلاق أنه استهتار وموقف عدمي. ومع ذلك فهو لا يعترف للأمور بالقيمة ولا بالضرورة التي قد تدّعيها، ويظل يرى أنها محكومة دوماً بجواز، أي أنها كان يمكن أن تكون غير ما هي عليه قيمةً ووجوداً.

تـفـقـد الأشـيـاء فـي عـين الـموقف الساحر ضرورتها المنطقية، وأسسها الأنطلوجية. لذا فما يهمّه ليس الإقناع ولا التأسيس، وإنما التحرّر من عنف البداهات، والوقوف على تعقّد الأمور وتشابكها، ودفعها لأن تنفضح، لأن تفضح نفسها، وتكشف عن سرّها الذي لا سرّ من ورائه.

لا ينبغي أن يحيلنا لفظ السرّ هنا إلى مفهومات الغيْب والأغوار الميتافيزيقية التي طالما تغنّت بها «الحقيقة». فما وراء السّطح، ليس الأغـوار ولا الأعماق، إذ ليس العمق في النهاية إلا مفعولاً للوهم الذي يبعثه فينا السّطح عندما يمنعنا أن ننظر إليه كسطح. السّطح دليل على فعل التستّر أكثر مما هو دليل على «شيء» من ورائه. ليس السّطح، والحالة هذه، غطاءً يوضع «فوق» ما يستره، بل هو انثناء ما يظهر. إنه فعل الطيّ ذاته. على هذا النحو تغدو السّرّية بنيةً للكائن أكثر منها أعماقاً تتوارى وأقوالاً تُكتَم. إنها تشير إلى جدلية الظهور والاختفاء، وإلى لعبة الطيّ التي تمنعنا من أن ننظر إلى الظاهر كظاهر.

فبينما يميّز المفهوم التقليدي عن الحقيقة السطوح عن الأعماق، فلا يرى في السطح إلا حجاباً عَرَضياً سرعان ما ينبغي إماطته للنفاذ إلى «جوهر» الأشياء، إلى الحقيقة في عمقها، فإن الموقف السّاحر ينْشُد الأعماق المسطّحة. إنه فن السّطوح والانثناءات. وهو ما به «تتسطّح» الأعماق، وتتهاوى الأعالي، وتنهار البداهات، وتنفضح «الحقائق»، ليبرز سموّ السطوح وعمقها، ويفتضح الوقار الكاذب للفكر الذي يأبى أن يأخذ اللعب مـأخـذاً جِـدّيـاً، وأن يشغل باله بتوافه الأمـور، فلا يولي كبير اهتمام للعابر الـزّائـل المتبدّل، ويظل عالقاً بالثبات والوضوح والوقار والإطلاق واليقين.



كيف تجعلنا الدراما نضحك؟

يصعب كثيراً أن يستعرض المرء في عجالة تاريخ الكوميديا في المسرح العالمي، فهو بالغ الطول بحيث يحتاج إلى سلسلة دراسات، كما أن تأليف بحث فلسفي يستعرض الخلفية الاجتماعية والنفسية للضحك أمرٌ قد يستدعي عدة مجلدات.

د. رياض عصمت

في الواقع، يمكن أن يستفيض القارئ بشكل مكثف ومختصر في هذا عبر الاطلاع على كتاب هنري برغسون الشهير «الضحك»، أو على مراجع أخرى عن الموضوع. أما إذا بحثنا عن التطبيقات العملية عربياً حول الضحك، فإن هناك تراثاً عريقاً لها، يتضمن حكايات «الكدية» في مقامات الهمذاني والحريري، وهناك أيضاً طرائف جحا، وذلك على سبيل المثال، لا الحصر. لكن ما سنحاوله في الفقرات التالية هو استكشاف العناصر التي تصنع الكوميديا في الدراما، وتبعث في الإنسان الرغبة بالضحك، سواء في المسرح أم السينما أم التليفزيون.

سنبحث في هذا موضحين أننا لا نقدم على هذه المحاولة نظرياً بصورة جاهزة ومسبقة، بل نسير على خطا أرسطو في كتابه الشهير الرائد «فن الشعر» عندما حَلّل واستنتج القواعد من أعمال المؤلفين الإغريق الثلاثة إسخيلوس، سوفوكليس ويوربيديس.

لا شك أن قدراً ما من الكوميديا يتحقق عن طريق الحركة والإيماء، من تشارلي تشابلن إلى مارسيل مارسو وحتى آدم داريوس، حيث الشكل الخارجي ثابت، لكن السلوك في هذا الموقف أو ذاك يؤدي إلى كوميديا فاقعة. من ناحية أخرى، لا شك أن قدراً آخر من الكوميديا يتحقق عن طريق النكتة اللفظية، وهذا ما بدأ في السينما تحديداً منذ اختراع الصوت، رغم وجوده في المسرح منذ المؤلف الإغريقي أرسطوفانيس ومسرحياته «السحاب»، و«الطيور»، و«الضفادع» وسواها، ومنذ الروماني بلاوتوس، ثم عبر كوميديات شكسبير، ومن بعده كوميديات موليير، وصولاً إلى المسرح الحديث.

إذن، فإن سعينا عموماً سيتجه إلى محاولة استكناه كيف تترك الكوميديا تأثيرها على المتفرج أو المشاهد، سواء في عرض حي أو مصوَّر، لنستقرئ ما هي العناصر المشتركة التي تجعلها ممتعة ومضحكة بالنسبة للجمهور في العالم عامة، وفي وطننا العربي خاصة، إذ لا شك أن كل ثقافة من الثقافات تتمتع ببعض اختلافات في الخصائص والتفاصيل والأذواق إزاء الكوميديا ومحرضات الضحك، لكن من الممكن التوصل إلى استنتاجات معينة مستقاة من أعمال بعض أعظم المؤلفين المسرحيين الأجانب والعرب، وكذلك من تجارب كبار الممثلين والمخرجين.

هذه القواعد المستخلصة تمتلك، إذن، صفة العمومية، بحيث من المشروع الزعم أنها تنطبق على أية ثقافة وأي نمط فني من أنماط الكوميديا، إذ تنحدر الكوميديا من واحد من العناصر والأوضاع التي سنورد ذكرها في عشرة بنود، سواء كانت من طراز الكوميديا الراقية، أم الكوميديا الهابطة، أم كوميديا السلوك، أم كوميديا الطباع، أم كوميديا التهريج (الفارس). باختصار، تهدف هذه المحاولة إلى استخلاص خصائص من أعمال مختلف مبدعي الكوميديا في الدراما المسرحية والسينمائية والتليفزيونية بشكل يفسر لنا ما الذي يجعل الناس يضحكون.

1 – الهوية المغلوطة:

أ - تغيير جنس الشخصية من أنثى إلى ذكر: عندما تتنكر المرأة بهيئة رجل، فهذا طراز من الكوميديا يجعل الناس تضحك. نرى نموذجاً للمثال الأول في مسرحية شكسبير «كما تهوى»، وذلك عندما تتنكر البطلة روزاليند في زي شاب لتهرب من استبداد عمها الظالم إلى الغابة، وتأمن قطاع الطرق، فتقع فلاحة في هواها ظناً منها أنها شاب، بينما تحب هي أورلندو الهارب من طغيان شقيقه وأذاه إلى الغابة نفسها.. كذلك هو الأمر في مسرحية شكسبير الأخرى «تاجر البندقية»، حين تتنكر البطلة في زيّ محام لتحرج شايلوك أمام القاضي، وتنقذ البطل من اقتطاع رطل من اللحم سداداً لدينه. بالتأكيد، فإن من بين أفضل الأمثلة الحديثة مسرحية برشت «المرأة الطيبة من ستشوان».

ب - المرتبة والمركز الاجتماعي: هناك مثال ممتاز عن هذه المفارقة الكوميدية في مسرحية أوليفر غولدسميث المعروفة «تمسكنت فتمكنت»، حيث يظن الشاب الخجول عمه القادم صاحب حان، فينشأ سوء تفاهم مثير للضحك في الحوار والمواقف بينهما. كذلك، فإننا نجد مسرحية غوغول «المفتش العام» تتمحور حول الهوية المغلوطة للمفتش المفترض القادم في جولة تفتيشية إلى البلدة الريفية، بحيث تُبنى المسرحية حول ردود الفعل المنافقة والمخادعة إزاءه. وقد نهج المسرح التركي السبيل نفسه في أكثر من مسرحية كوميدية/ اجتماعية تعتبر بمثابة تنويعات على الفكرة نفسها. هنا، فإن الخطأ في إدراك «المرتبة والمركز الاجتماعي» يتم اعتباطاً، وليس بشكل مقصود من قبل الشخصية أو الشخصيات، كما هو الحال في الأمثلة التي سنوردها عن التنكر.

ج - سوء فهم النية: غالباً ما يكون سوء فهم النية عفوياً وغير مقصود، الأمر الذي يدفع المتفرج أو المشاهد إلى الضحك. لكن إخفاء النية بشكل يجعل الآخر يسيء فهمها يثير أيضاً الضحك. هناك مثال جيد على هذا في مسرحية آرثر شنيتسلر الشهيرة «الدائرة»، حيث تستعرض عشرة مشاهد عن الجنس، تخفي الشخصيات في بعضها نيتها الحقيقية، وتتظاهر بالبراءة، الأمر الذي يثير الضحك لطرافة الموقف دون أي تهريج. استخدم النجم الأميركي بوب هوب هذا الأسلوب كثيراً، رغم تنوع أساليبه المختلفة. كما نجد مثالاً ممتازاً في وضوحه ومباشرته لسوء فهم النية في إحدى كوميديات توفيق الحكيم ذات الفصل الواحد، حيث ينجم سوء فهم بين خطبة ابنة من أبيها والمساومة على شراء بقرة، مما يجعل المتفرجين ينفجرون ضاحكين مع تنامي الحوار لسوء فهم النية بالنسبة للرجلين.

2 – التنكُّر:

أ - تنكُّر رجل في ثياب امرأة: يوجد مثال مميز على هذا النمط من المفارقة الكوميدية في مسرحية براندن توماس «عمة تشارلي»، حيث يضطر بطلها إلى التنكر في زي عمة صديقه ليواجه سلسلة من الإحراجات المضحكة للغاية. كما توجد أمثلة ممتازة للتنكر المتعمد نتيجة ظرف قاهر في ثلاثة أفلام مشهورة في تاريخ السينما، هي: «البعض يفضلونها ساخنة» من إخراج بيلي وايلدر وبطولة توني كورتيس، وجاك ليمون، ومارلين مونرو، «توتسي» من إخراج سيدني بولاك وبطولة داستن هوفمان، وجيسيكا لانغ، و«السيدة داوتفاير» من إخراج كريس كولومبوس وبطولة روبن وليامز، وسالي فيلد.

ب - التنكُّر في طبقة أدنى أو أعلى: هنا، التنكُّر مقصود ومتعمَّد. المثال الأفضل لهذا هو في الأفلام المقتبسة في أكثر من نسخة عن رواية مارك توين الشهيرة «الأمير والفقير»، حيث يتنكر ملك فتى في زيّ شحّاذ، ويضع فتى متسولاً يشبهه إلى درجة التطابق على العرش. تنطلي الخدعة على الجميع، في أزقة المدينة وأروقة القصر، ولا يستطيع الملك المتنكر كمتسول استعادة عرشه وصولجانه إلا بفضل فارس شجاع وشهم.. أما في «ألف ليلة وليلة»، فإننا نجد حكايا كثيرة من هذا الطراز. لكن اقتباس بعضها جعلها تنتمي إلى صنف الكوميديا. أفضل مثال لهذا مسرحية «أبو الحسن المغفل» لمارون النقاش، حيث يضع ملك رجلاً فقيراً على العرش ليتسلى بذلك المقلب على الحاشية، لكنه يرتاع عندما يصدق أفراد الحاشية أن ذلك الفقير المسكين هو الملك الحقيقي، وحين يتمكن البديل من قيادة المملكة بحزم متفوقاً على الملك الأصيل. وقد اقتبس المؤلف المسرحي السوري سعد الله ونوس هذه الحكاية المقتبسة بدورها عن «ألف ليلة وليلة» في مسرحيته «الملك هو الملك».

ج - التنكُّر في شخصية أضخم أو أقوى، وربما أصغر سناً: هذا الطراز من الكوميديا مألوف في السينما الأميركية بوجه خاص، منذ أفلام بوب هوب. لعل أبرز مثال حديث نسبياً بعده هو فيلم «القناع»، الذي أطلق شهرة النجم الكوميدي جيم كاري بشكل ساحق. استطاع جيم كاري أن يخلق أسلوبه الكوميدي الخاص، المعتمد على المبالغة في الحركة الصاخبة

هناك عشرة أنماط لتوليد الكوميديا تنطبق على كل الثقافات

وتعبيرات الوجه وتقمُّص الشخصيات في عدد كبير من الأفلام، ليصبح نجماً من الطراز الأول. هناك فيلم آخر كوميدي من إنتاج شركة والت ديزني اسمه «فليبر»، أعيد إنتاجه وأسند دور البطولة فيه للنجم روبن وليامز، يتمحور حول مادة لزجة تعطي قدرة على القفز عالياً في الفضاء، وباستخدامها في أحذية الرياضة لفريق شباب مغمور في كرة السلة، يصنع أفراده المعجزات. هناك فيلم كوميدي أميركي آخر بالغ الطرافة بعنوان «17 مرة أخرى»، يعود فيه رجل ناضج إلى يفاعته، إنما مع امتلاك خبرة النضج، مما يولد عديداً من المشاهد الكوميدية. أما من خيرة الأمثلة على التنكُّر الكوميدي في العالم العربي، فنجد محمد صبحي، عبد الحسين عبد الرضا، وهمام حوت، ممن أجادوه واعتمدوا عليه بشكل كبير.

3 – التناقض:

أ - جسدي: وهذا النوع من التناقض يتركز على السمات الفيزيولوجية المتعاكسة، مثل: سمين/نحيل، طويل/قصير.. إلخ. كان الثنائي ستان لوريل، وأوليفر هاردي مثالاً ممتازاً في أفلام الأسود والأبيض الكوميدية، وكذلك الثنائي السوري دريد لحام ونهاد قلعي في مسلسلات الأسود والأبيض السورية واللبنانية القديمة. هذا، ومن المعروف أن تشارلي تشابلن دأب على استخدام ممثلين ضخام الأجسام في أدوار «شرطة كيستون» لتحقيق الأثر المطلوب للتناقض الجسدي وهم يطاردون تشارلو المتشرد.

ب - طبائعي: هذا الأسلوب مألوف في السينما بشكل خاص من خلال خلق ثنائيات ذات طباع متناقضة، مثل أبوت وكوستيلّو، جيري لويس ودين مارتن، جاك ليمون ووالتر ماثاو. كما اشتهر إذاعياً في سورية مسلسل «صابر وصبرية» من بطولة تيسير السعدي وصبا المحمودي. الحقيقة، توجد نماذج أخرى لاختلاف الطباع، لكنها لثلاثي وليست لثنائي، مثل سلسلة أفلام «الأخوة ماركس»، ومثل «المهابيل الثلاثة»، حيث يتميز كل واحد من الشخصيات الثلاث بسِمة غالبة ومختلفة عن الآخر، قد تتراوح بين الثرثرة والخرس، أو بين الحيوية والبلادة، إذ غالباً ما يبعث على الضحك أن يكون الفارق شاسعاً بين شخص بارد أو على شيء من البلادة أو البله، وبين زميل عصبي أو انفعالي أو فائق الحيوية، فما بالك إذا كان التناقض الفاضح بين ثلاثة بدلاً من كونه بين اثنين؟

4 - سوء التفاهم:

رغم أننا سبق أن أوردنا «سوء فهم النية» كمسبِّب للضحك في الدراما، إلا أن سوء التفاهم هو مثال أعمّ وأكبر، وقد يشترك في صنعه مجموعة من الأشخاص، ولا يكون مقتصراً على مجرد سوء فهم عفوي بين متحاورين اثنين. كما أن سوء التفاهم أمر مقصود ومخطط له غالباً، بحيث يهدف إلى أن يوقع في حبائله ضحية ما مقصودة تصدق ما يدور من حديث وتقع في الفخ، لينجم عن ذلك «المقلب» موقف كوميدي قائم على سوء تفاهم يغير طبيعة العلاقة العاطفية بين شخصيتين. توجد عدة نماذج لسوء التفاهم المخطط له هنا، نحاول تكثيفها في التالي:

أ - عندما يسمع شخص ما كلاماً عنه لا يفترض به سماعه، لأن حضوره غير ملاحظ من قبل المتحدثين: توجد أمثلة عديدة في عديد من مسرحيات موليير الكوميدية بشكل خاص، لكن مؤلفين

كوميديين معاصرين، ومنهم البريطاني آلان إيكبورن، استخدموا هذه التقنية بنجاح أيضاً في بعض أعمالهم. لعل من أفضل مسرحيات إيكبورن هي «كيف يحب النصف الآخر»، حيث يجمع أسرتين معاً بشكل افتراضي، بينما كل منهما في مكان مختلف في حقيقة الأمر، لكن سماعنا لحديث الأسرتين المكونتين من زوج وزوجة يجعل الحوارات تختلط ببعضها بصورة بالغة الطرافة، ومثيرة للضحك.

ب - عندما يجعل عدد من الناس شخصاً ما -عن عمد- يسمع ما يقولونه ويعتقد به على الرغم من أنه مزيف ليقنعهم بمعلومة معينة، ويوقعهم في فخ: هناك مثالان لهذا عند شكسبير: أولهما في مسرحية «جعجعة بلا طحن»، عندما تعتقد بياتريس بما تسمعه وهي تتنصت على حديث بعض الشخصيات من أن بنديكت يعاملها بقسوة ليخفي غرامه بها، فتتغير تصرفها معه - لدهشته الشديدة - إلى النقيض، أما ثاني مثال فهو في «الليلة الثانية عشرة»، عندما يقتنع رئيس الخدم المحافظ مالفوليو أن سيدته أوليفيا تخفي عاطفة عميقة تجاهه وتحبه أن يرتدي جورباً أصفر من أجلها، فيفعل ليفاجأ بارتياعها الشديد وغضبها من تصرفه، وسط سخرية ناصبي الفخ. توجد أمثلة أيضاً عند موليير، حيث تمرر شخصية كوميدية - مثل سجاناريل أو سكابان، وهما على نسق المهرج «هارلكان» في الكوميديا دي لارتي - بالتآمر مع بعض الشخصيات الأخرى خدعة تنطلي على الشخصية المحورية، سواء كان كهلاً متصابياً، بخيلاً، أم مريضاً بالوهم.

ج - عندما يسيء أحدهم تفسير ما سمعه، ويتصرف حسب ذلك: نستطيع أن نجد أمثلة عديدة لهذا في مسلسلات تليفزيونية كوميدية، من «أحب لوسي» من بطولة لوسيل بول وديزي أرناز، إلى «الشركاء الثلاثة» الأميركي من بطولة جون ريترز، مروراً بحلقات مسلسل «انتبه إلى لغتك» البريطاني، وصولاً إلى مسلسل «أصدقاء» الأميركي.

د - عندما يوجد شخص في المكان الخطأ أو غير المناسب، ويتصرف تصرفات غير طبيعية وغير مألوفة بالنسبة لذلك المكان: يتحقق هذا خاصة إذا كانت الشخصية لإنسان مسحوق وبسيط موجودة في بيئة راقية ومنعمة، كأن يتمكن متسول لسبب ما من ولوج حفل استقبال رفيع المستوى. بالتأكيد، بدأ تشارلي تشابلن هذا، واستمر فيه بيتر سيلرز، لكنها لعبة مألوفة وذات تأثير ناجح جداً في الكوميديا الأجنبية والعربية. هناك أيضاً بعض النماذج في مسرحيات براتيسلاف نوشيتش، مثل «حرم سعادة الوزير» و«مستر دولار»، وكذلك في بعض أعمال المؤلفين المسرحيين الأتراك، مما جعلها مصدراً خصباً للاقتباس في المسرح المصري والسوري بوجه خاص. لعب بعض الممثلين الخليجيين على هذا الوتر، ونجحوا في تحقيق أثر كوميدي قوي، ومنهم غانم السليطي، وعبد الحسين عبد الرضا.

5 – العبارات الجاهزة:

نستطيع أن نجد مثالاً جيداً لاستخدام العبارة الجاهزة Stock phrase في مسرحية المؤلف المسرحي الآيرلندي شون أوكيسي «المحراث والنجوم»، كذلك استخدمت هذه التقنية بوفرة في عديد من المسرحيات الكوميدية المصرية، حيث تتردد عبارة غير ذات معنى مرات عديدة بحيث يثير تكرارها الضحك. قد لا تكون العبارة نفسها مضحكة في الأساس، بل ليست ذات معنى على الإطلاق، مثل عبارة «أنا مش أنا، ده أنا بلاش، أنا جوز عديلة اللي تحت...» لكن مجرد تكرارها ما يلبث أن يترك أثراً عبثياً متزايداً يصبح مسبباً للضحك بصورة هستيرية أكثر فأكثر. نجد هذا الطراز من العبارات الجاهزة في مسرحيات الريحاني، وخاصة في مسرحية «إلا خمسة» من بطولة عادل خيري، وميمي شكيب.

6 – سمة متطرفة في الشخصية:

هناك أمثلة في بعض الشخصيات المحورية عند موليير، كما في بطَلَي «البخيل» و«مريض بالوهم»، فالأول مبتلى بداء البخل الشديد، والثاني مصاب بلوثة الخوف من المرض والموت، والولع بجلب الأطباء لإخماد الوساوس. هناك صفة أخرى سائدة من تأثير النمط المسرحي الإيطالي المرتجل «الكوميديا دي لارتي»، وهي صفة «التصابي»، سواء عند عجوز ينافس ولده الشاب على خطب ودّ فتاة في عمر بناته، أم عند كهلة تحاول اقتناص قلب فتى غر. وهناك ممثلون في العالم العربي نجحوا في هذا الطراز من الكوميديا، ومنهم محمد صبحي في مسرحيته الرائعة «وجهة نظر» التي يلعب فيها دور أعمى في مصح للعميان، لكننا لا ندري إذا كان أعمى حقاً أم يتظاهر بالعمى طيلة المسرحية، وقد شاركته البطولة فيها الممثلة القديرة عبلة كامل. لعب بعض الممثلين السوريين على هذا الوتر في أعمال مسرحية وتليفزيونية، منهم النجم متنوع المواهب أيمن زيدان، ومنهم الممثلان القديران فارس الحلو، وأندريه سكاف.

7 – كوميديا القفشات الحركية:

يتضمن هذا الطراز من الكوميديا الفاقعة أشكالاً عديدة من الإضحاك الحركي، مثل الضرب بفطائر الكريمة المخفوقة في أفلام العهد الذهبي للكوميديا الصامتة عند تشارلي تشابلن، بستر كيتون، هاري لانغدون، فاتي، هارولد لويد، لوريل وهاردي من الأميركيين، فضلاً عن ماكس لاندر الفرنسي، في أفلام الأسود والأبيض، وكذلك في الأفلام القصيرة لكل من «الأخوة ماركس» و«المهابيل الثلاثة» لاحقاً، وقد تم إحياء شخصيات المهابيل في العام 2012 في فيلم ملوَّن نال نجاحاً متوسطاً لسخافته التي تجاوزتها الكوميديا المعاصرة، بحيث صار يصلح للأطفال.

8 – السجع والمعنى المزدوج للكلام:

استخدمت هذه التقنية كثيراً في مختلف أنواع الكوميديا. يعتقد بعضهم أنها تقنية جديدة، لكنا نستطيع أن نجد مثالاً جيداً في مسرحية أرسطوفانيس «ليسستزا»، كما في بعض مسرحيات جورج برنارد شو، بل وفي معظم الدراما الكوميدية، سواء في الأدب المسرحي، أم في مسلسلات كوميديا الموقف التليفزيونية، أم في الأفلام الكوميدية الأجنبية والعربية، من النجم الفرنسي لوي دي فونيس إلى إسماعيل ياسين، ومن البريطاني نورمان ويزدم إلى محمد صبحي، ومن الأميركي جيري لويس إلى غانم السليطي، ومن جاكي غليسون إلى عبد الحسين عبد الرضا.

9 – استغلال الموقف:

لا يستطيع الناس عادةً التعبير عن مشاعرهم الحقيقية بسبب التقييدات الناجمة عن المركز الاجتماعي المرموق للشخص، أو عن وجود آخرين ممن يراعونهم. لكن الظروف والصدف قد يجعلان الفرصة متاحة لتلبية الرغبات المكبوتة دون تحمل مسؤولية أو نيل عقاب أو التعرض للمهانة، مما يجعل الشخصية تقدم على تخطي المحظورات، أحياناً دون وعي من الشخصية الأخرى. يمكننا أن نجد هنا في عديد من حلقات كوميديا الموقف التليفزيونية، وكذلك بعض الأفلام الكوميدية بشكل خاص. أما في المسرح، فهناك مسرحية شهيرة للمؤلف البريطاني الراحل جو أورتون بعنوان «ماذا رأى الساقي»، تعتمد بصورة رئيسة على هذه التقنية. هناك تنويعات على هذا:

أ - عندما تهتز المبادئ والقيم تحت التجربة أو نتيجة لانجذاب لا يقاوم: كما فيلم المخرج بيلي وايلدر الشهير "حكة السبع سنوات" من بطولة مارلين مونرو وتوم إيول. هناك أمثلة عديدة في السينما العالمية والعربية. هناك أفلام استعراضية من بطولة كل من فريد آستير، وجين كيلي، وفرانك سيناترا تقوم على تنويعات لهذا الموضوع. كما توجد أفلام للنجم أنور وجدي لعبت تنويعات على هذا الوتر.

ب - عندما يتظاهر شخص ما أنه محافظ أكثر من حقيقته، أو يتظاهر بأنه أب أو عمّ مفترض دون وجود قرابة دم: نجد مثالاً جيداً على هذا في مسرحية أوسكار وايلد «أهمية أن تكون أرنست»، وهناك فيلم عبد الحليم حافظ «فتى أحلامي» المقتبس عنه، ويشاركه بطولته كل من عبد السلام النابلسي ومنى بدر، وأخرجه حلمي رفلة. هناك فيلم فريد آستير ولسلي كارون «أبي ذو الساقين الطويلتين». كما توجد أعمال عربية عدة نهجت هذا الدرب، منها فيلم «غزل البنات» من بطولة نجيب الريحاني وليلى مراد، حيث يلعب الريحاني دور أستاذ وقور ومحافظ، لكنه يقع في خديعة أن طالبته الأجمل والأغنى تحبه. هناك أيضاً فيلم «الساحرة الصغيرة» لرشدي أباظة وسعاد حسني.

ج - عندما يتبدل المنظور، فنرى الموقف من زاوية أخرى تماماً: لعل المثال الأبرز مسرحياً هو كوميديا البريطاني مايكل فرايان «الضوضاء صمتت»، حيث نرى في الفصل الأول مخرجاً يعمل مع الممثلين والمساعدين على بروفات مسرحية قبل الافتتاح، وفي الفصل الثاني نرى عرض المسرحية أمام الجمهور إنما من وراء الكواليس بكل ما خفي من المفارقات المضحكة، ثم في الفصل الثالث نرى العرض المسرحي وقد تردّى وتهاوى بحكم العلاقات الرديئة بين طاقم المسرحية سواء ممن يظهرون على خشبة المسرح أم ممن يتوارون وراء الكواليس.

10 – كون المرء أجنبياً أو يتعامل مع أجنبي:

لعل أفضل مثال يوضح هذا النموذج هو فيلم النجم الكوميدي بيتر سيلرز «الحفلة»، حيث يلعب سيلرز شخصية ممثل كومبارس هندي. كذلك هي سلسلة أفلام «النمر الوردي»، سواء من تفسير بيتر سيلرز أو ستيف مارتن لشخصية المفتش كلوزو. كذلك، نذكر دور الياباني الذي أداه مارلون براندو في فيلم «مشرب شاي في ضوء القمر» من إخراج دانيال مان، رغم ندم المخرج بعدئذٍ على تلك المغامرة غير الضرورية. إن مجرد تقمص شخصية أجنبية في بيئة أخرى يولّد مواقف مضحكة، إما من خلال إساءة فهم اللغة أو اللهجة، أو من خلال اختلاف العادات والتقاليد. هناك عديد من الأنماط، كالهندي والصيني والإفريقي وسواهم، ممن استُخدموا في هذا الطراز من الكوميديا. ظهرت نماذج لهذا الطراز من المفارقة الكوميدية كثيراً في الكوميديا السينمائية العربية، فكان من المألوف في الأفلام المصرية القديمة إضافة شخصية سوري أو لبناني أو سوداني، أو حتى شخصية من بيئة اجتماعية مختلفة كالصعيد مثلاً، لما في اللهجة والزيّ والعادات من مفارقة مع طبيعة وبيئة الشخصيات الأساسية التي تنتمي عادةً إلى مجتمع العاصمة، والطبقة الراقية غالباً.

في الختام، نود التأكيد على حقيقتين هامتين نستخلصهما من متابعة عديد جداً من المسرحيات والأفلام السينمائية والمسلسلات التليفزيونية الكوميدية، وهما:

- إن أشد ما يضحك الكبار والصغار على حد سواء منذ منتصف القرن العشرين هو الجدية في الأداء الكوميدي، وليس التهريج المبالغ فيه، كما في الكوميديا الإيمائية الصامتة. تلك السمة هي ما طبع أداء بيتر سيلرز، ستيف مارتن، جون غليس، لوي دو فونيس، روبن وليامز، جيم كاري وعديد من نجوم الكوميديا في العالم.

- إنه من الأصعب للممثل أن يقود الجمهور إلى الضحك من أن يدفعه إلى البكاء. والحق يقال، إن من الممكن أن يتقبل الجمهور محاولة تجسيد موقف مأساوي بشكل متوسط الجودة، لكن الجمهور لا يتقبل بحالٍ من الأحوال محاولة إضحاك فاشلةً. لذلك، فإن الفشل في عمل كوميدي لا يوازيه فشل في أي نوع من أنواع التمثيل.



ابتدعها أندريه بروتون بغية «اللعب مع الموت»

السخرية السوداء

عبده وازن

لم يكن يتهيّأ للشاعر الفرنسي أندريه بروتون، رائد الحركة السوريالية، أن عبارة «السخرية السوداء» التي ابتدعها عام 1939 عشية تأليفه أنطولوجيا فريدة في تاريخ الأدب هي «أنطولوجيا السخرية السوداء»، ستصبح عبارة شائعة ومصطلحاً نقدياً وإبداعياً ومفهوماً من المفاهيم التي أرستها السوريالية.

وعندما كتب بروتون مقدمة للطبعة الثانية من هذه الأنطولوجيا عام 1950 أشار، في ما يشبه السخرية، إلى أنّ مقولة «السخرية السوداء» التي عجزت عن فرض نفسها كمصطلح جديد في الأربعينيات من القرن العشرين، فيكفيها أنها دخلت من غير تباطؤ القواميس، وبات لها موقع فيها. لكنّ هذه المقولة سرعان ما شقّت طريقها منذ الخمسينات في الأدب والفنون كافة مثل المسرح والسينما والفن التشكيلي... ولم تنثن هذه المقولة لاحقاً عن غزو الحياة الثقافية في كل أبعادها: الإبداعية، والفكرية، واليومية. إنها غزت أيضاً حركات الاحتجاج والتمرُّد في العالم، وقد أخذت بها الأجيال الجديدة، وجعلت منها سلاحاً لهتك الأفكار «الرجعية» ومواجهة الثقافة الرسمية. وكان لافتاً جداً رفع

بعض المحتجين في الشارع العربي خلال الربيع الثوري شعار «السخرية السوداء» وإن في معنى سياسي صرف.

في ابتداعه هذه المقولة، لم يعلن أندريه بروتون انقلابه على مبدأ السخرية في بعدها التاريخي الرائج والتي تملك «تراثاً» خاصاً في آداب الشعوب كافّة، بل سعى إلى اكتشاف معنى جديد لها انطلاقاً من معناها القديم الذي كان وجوده خفراً وغير معلن أو كامناً في ثنايا النصوص الأدبية ما قبل الرومنطيقية. وقد اتّكأ في ترسيخ هذه الرؤية على نصوص سردية وقصصية من القرن التاسع عشر، وارتكز بخاصة على التيار الروائي الإنكليزي المعروف في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر باسم «الرواية السوداء». وقد وضع بروتون اسم الروائي البريطاني جوناثان سويفت (1667 - 1745) في مقدّمة الانطولوجيا واختار له نصوصاً تمثل ملامح السخرية السوداء لديه. ومن المقاطع التي اختارها لسويفت هذا المقطع الطريف: «من يمشِ في الشوارع وهو يراقب بعينيه، سيرَ، بحسب ما أعتقد، الوجوه الأكثر حبوراً، في سيارات دفن الموتى». وعاد بروتون كذلك إلى الكاتب الأميركي الكبير إدغار ألن بو (1809 - 1849) واختار له نصاً بديعاً في سخريته السوداء وهو «ملاك الأطوار الغريبة». واختار بروتون أيضاً نصوصاً لكتّاب فضائحيين من أمثال: الماركيز دو ساد (1740 - 1814)، وتومامس دو كونسي (1784 - 1859) صاحب كتاب «آكل الأفيون» الشهير، ولويس كارول (1832 - 1898) مبدع شخصية «أليس» البديعة، والشاعر شارل بودلير (1821 - 1867) «صاحب أزهار الشر»، ولوتريامون (1846 - 1870)، ورامبو (1854 - 1891).

في محاضرة ألقاها بروتون في مدينة براغ عام 1935، وكان في طور العمل على مفهوم السخرية السوداء بصفتها واحدة من المقولات السوريالية، أوضح هذا المفهوم معتمداً مرجعين مهمين هما الفيلسوف هيغل، وعالم النفس فرويد، وقد ركز على العلاقة بين السخرية «الموضوعية» التي تَحَدَّث عنها هيغل والسخرية السوداء، ثم العلاقة بين هذه السخرية واللاوعي وفق النظرة الفرويدية. وبحسب هيغل فإنّ السخرية (الموضوعية) هي «التعبير، في أقصى ذروته، عن حاجة الشخصية الإنسانية إلى التحرر أو الاستقلال». وهنا يبدو من الممكن استعادة ما سمّاه بروتون «الصدفة الموضوعية» وهو يصفها بأنها «شكل من أشكال التعبير عن الضرورة الخارجية التي تشتقّ لنفسها طريقا في اللاوعي». إنها الصدفة المفتوحة موضوعياً على عالم الحلم والرغبات الغامضة واللاشعور.

تهدف السخرية السوداء التي تعدّ نمطاً من أنماط السخرية «التاريخية» المعهودة، إلى كشف عبثية العالم ولا جدوى الحياة عبر حال من المرارة والقسوة والأسى واللارحمة. ولكن في مقابل هذه العبثية قد تبدو السخرية هذه وسيلة ناجعة من وسائل المواجهة والدفاع، مواجهة الألم والدفاع عن الذات الإنسانية. ومن الواضح أن هذه السخرية تقوم على استدعاء المواقف والأمور الأكثر رهبة، والأشد هدماً للنظام الأخلاقي التقليدي، ولكن في حال من التلذذ الذي تمارسه السخرية نفسها جهاراً. إنها ترسّخ جواً من التناقض بين الطابع المؤثر أو المكدّر أو التراجيدي لما يجري الكلام عنه، وبين الطريقة التي يتمّ بها الكلام عنه. هذا التناقض يتوجه إلى القارئ مباشرة، ويثير في طويّته الكثير من الأسئلة المربكة والمحيّرة.

هكذا يتبدّى بوضوح أن السخرية السوداء التي تدفع إلى الضحك وإلى الهزء من الأشياء والأمور والأفكار الجدية والأكثر جدية في أحيان، هي «أداة» تدمير وهدم، أداة كامنة في الداخل أو الباطن، وفي اللاوعي أو المجهول. إنها السخرية المشبعة بـ«القدرية»، تهزّ المشاعر والأحاسيس، إنها منبع التكدير والإزعاج والمضايقة، على رغم ما تحمل من هزء وهزل في أحيان. والضحك الذي تثيره هو من النوع الذي يزعج حقاً، من النوع الذي يحرج القارئ، ويجعله في وضع من التردد بين ردّ فعله الطبيعي وردّ فعله الهادئ أو المُفكّر به، بين الخوف والرهبة وبين التقزّز والانكماش. وتتراوح هذه السخرية بين اليأس والتهكّم، بين المفاجأة والفضيحة، بين الاستهزاء الذي لا بد منه والإحساس الجنائزي، متكئة على قدرتها في زعزعة المحرّمات والتابوات، أياً تكن. لا محرّمات أمام السخرية السوداء، سواء أكانت دينية أو اجتماعية أو سياسية... لكنها في كسرها التابوات لا تتخلى عن الهزء لئلا تتحول إلى فعل إنهاك أو سحق في المعنى المجازي. إنها تشكّك في الأدب والفن مثلما تشكك في العالم والحياة والقيم. وقد لا يكون من المستغرب أن يُقدم بعض الكتاب الذين اختارهم بروتون في أنطولوجيته على الانتحار، وهم وجدوا فيه الفعل الأشد سخرية وسوداوية، ومن هؤلاء الكتاب: رينه كروفيل، جاك فاشيه، جان بيار دو بري... وهؤلاء يصحّ فيهم ما قاله بروتون عن «اللعب مع الموت» الذي يخربط المواجهة السائرة بين الكوميدي والتراجيدي من أجل «التفلّت من المعنى».

شاء بروتون أن يقدم كتابه أو الأنطولوجيا بمقدمة قصيرة لا تخلو من روح السخرية «الموضوعية»، واختار لها عنواناً شديد الطرافة هو «واقية الصواعق» PARATONNERE، واستهلّها بجملة غير مكتملة (قصداً) للشاعر بودلير، لكنّ اللافت هو تقديمه كل الكتّاب والشعراء الذين أدرجهم هم ونصوصهم في الكتاب، وبدت تلك المقدمات المفردة أشبه بمداخل إلى مفهوم السخرية السوداء كما تجلّت لدى هؤلاء. ومن الأسماء التي اختارها من الأدب العالمي والفرنسي وهي تناهز 45 اسماً بعضها من الرسّامين والكتاب، ومن أجيال مختلفة تمتد بين القرنين الثامن عشر والعشرين: أندريه جيد، ألفرد جاري، غيّوم أبولينير، بابلو بيكاسو، فرانز كافكا، جاك بريفير، سالفادور دالي... ومن خلال هؤلاء استطاع بروتون أن يُبَلْوِر مشروعه هذا وأن يثبت أن السخرية السوداء التي كان أول من أوجدها، نصاً ونظرية، هي ذات جذور تضرب عميقاً في أديم الأدب والفن العالميين. وكان بروتون فعلاً رائداً في تأسيس مفهوم السخرية السوداء الذي تخطّى عصره، عصر السوريالية، ليصبح مفهوماً عالمياً له معاييره، وله الكثير من «الأتباع» في الوقت الراهن كما في المستقبل.

جينيالوجيا النكتة
والفكاهات الصغيرة

حبيب سروري

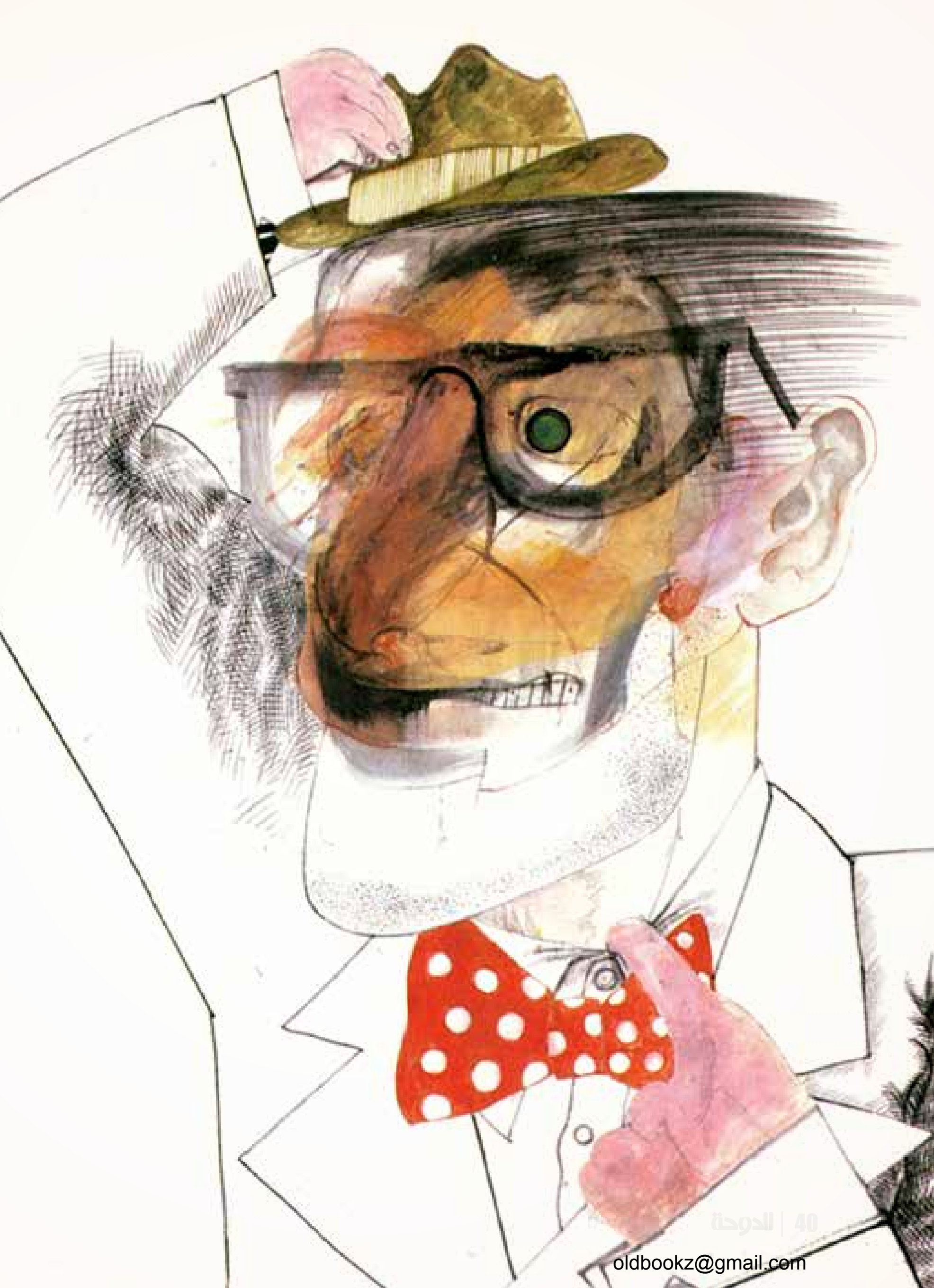
في مقالٍ نُشِرَ في إبريل 2013، في مجلة «بلوس وَن»، اكتشف عالمان ألمانيان من جامعة توبنجن «شبكةَ عصبونات الدماغ المختصة بالتفاعل مع مصدر صوت الضحك». وجدا أن أشكال استثارة ونشاط عصبونات هذه الشبكة تختلفُ باختلاف نوعِ الضحك الذي يسمعه المرءُ: ضحك النكتة، ضحك المرح الاجتماعي، ضحك الفرح، ضحك الكركرة...

قبلهما، في 1998، اكتشف علماء في لوس أنجلوس: «نقطة ج» الضحك في الدماغ التي يكفي إثارتها كهربائياً لينفجر المرء ضاحكاً (على غرار «نقطة ج» الشهيرة، في رحم المرأة، التي تؤدي إثارتُها لِذروة النشوة الجنسية).

مما حدا بصحيفة نيويورك تايمز للحديث عن «القنبلة التي ستقضي على صناعة الفكاهة»، وتحوّل صناعة النكتة خارجاً عن اللزوم!.

النكتةُ، في الحقيقة، ثابتٌ إنسانيّ جوهري، شأنه شأن القصص والحِكَم والأساطير. درسَها فرويد في كتابه: «كلمات الروح وعلاقاتها باللاوعي» ملاحظاً تشابهها الكبير مع الحلم.

كلاهما تعبيرٌ مكثّفٌ عما يدور في سراديب اللاوعي. يستخدمان نفس أساليب الانزياح عن الواقع أو قلبِه، ونفس الإربـاكِ لِمنطق الأحداث وسيرورتها.



يخرجان معاً من نفس المنبع في اللاوعي. هدفهما الرئيس: التمرّد على الرقابة الذاتية.

الفرق الجوهري بينهما في رأي فرويد: يصعب تفسير الحلم أحياناً على الحالم نفسه، فيما يلزم أن تستوعِبَ النكتةَ لتنجح، وأن تكون ثاقبةً كسهم، على غرار: «وُلِدتُ قبيحاً لدرجة أن قابِلَتي صفعتْ أمّي حالما رأتني».

بخلاف الحلم، يلزم أن تنطوي النكتة على إسقاطاتٍ لغويّةٍ شفّافةٍ مفاجئة مُثيرة. لذلك قال فرويد عبارته الشهيرة: «الحلم نكتة فاشلة». لاحظ فرويد أيضاً ازدهار النكتة في لحظات أفول الحضارات وسقوطها وزيادة الكبت فيها.

دعا نيتشه إلى تقديس الضحك والاحتفال به «كعلاج لانحراف العقل الخالص». من جهته، كشف عالِمُ الذكاء الاصطناعي مينسكي جذورَ الحاجة البشريّة لِصناعة النكتة وأسباب ذلك، من وجهة نظرٍ تطوّريةٍ داروينيةٍ تتّفقُ ورؤيةَ نيتشه.

في كتابه: « فلسفة النُكت والفكاهات الصغيرة» (الذي تُرجِمَ من الأميركية إلى الفرنسية في 2008) درس الكاتب الأميركي جيم هولت تاريخَ النكتة. لاحظ أنها نشاطٌ إنسانيٌّ عريق: ظهر أقدمُ كتاب نُكت في بلاد الإغريق في القرن السادس قبل الميلاد، محتوياً على 264 نكتة، عنوانه: «فيليجولوس» (الضاحك). أختارُ منه هنا هذه التحفة الصغيرة:

«- الحلّاق: كيف تريدني أن أحلق لك؟

ـ الزبون: بصمت!».

طوّر العرَبُ بشكل واسع ورَاقٍ فنّ النكتة، واحتفل بها كبارٌ فلاسفتهم كالجاحظ في كثيرٍ من كتبه الخالدة: «البخلاء»، «الحيوان». ثمّة أيضاً «أخبار الحمقى والمغفلين» لابن الجوزي، وقبل هذا وذاك «ألف ليلة وليلة».

لعب كلُّ ذلك دوراً هامّاً في رفدِ وتطويرِ التراث البشري للنكتة، كما لاحظ جيم هولت، وفي بلورةِ ما سمّاه: النكتة العربية ـ الإيطالية التي تجسَّدتْ في كتاب «فكاهات» (1451م) الذي غزا كل أوروبا. مؤلِّفُه: الإيطالي لو بوج، السكرتير الشخصي لعدة بابوات، ورجل الثقافة الذي اشتهر بتسامحه وإنسانيته وعشقهِ للمكتبات.

يتابع جيم هولت جينيالوجيا النكتة حتى عصرنا الحديث الذي بدأت فيه الدراسةُ العلميّة لأصناف النكت. يقول: «بعد دراسة 13804 نكتة في نيويورك في عام 1963 تبيّن أن 17 في المائة منها مهووسةٌ بالجنس، و11 في المائة تتحدّث عن السود...» قبل قيامه في كتابه بدراسةِ بعضها من منهجٍ «بنيويّ» ونفسيّ.

تلاحظ دراسةُ جيم هولت أن الغالبية الساحقة للنُكَت إعادةُ صياغةٍ لِنُكتٍ سابقة، عُمرها في الغالب عدّة قرون. يُعطي، كمَثل، هذه النكتةَ التي يردِّدها الأطفال في أميركا: «سؤال: ـ لماذا للضراط رائحة؟ جواب: ليشعرَ بها الأصم!».

ثم يتابع شجرة نشوء هذه النكتة ماراً بنكتةٍ إنجليزية قديمةٍ شبيهة، عن دوق أكسفورد الذي ضرط بلاوعي أمام الملكة وهو ينحني لتحيّتها... قبل الوصول إلى البذرة الأوّلى: نكتة في «ألف ليلة وليلة» لأبي حسن، النائم اليقظان!...

يعطي جيم هولت، كمثلٍ آخر، نكتةً قِيلتْ لأوّل مرّة عن الرئيس الأميركي نيكسون الذي فوجئ وهو يتجوّل قرب البيت الأبيض برؤية عبارة: «أكرهُ نيكسون» مكتوبةً على الثلج. طلب من مدير استخباراته كشف النقاب عمّن كتبها.

وصله المدير بعد أسبوع من التحرّي والتحليل لِيقول له: «هي مكتوبة بِبَولِ وزيرك كيسنجر!». تفجّر غضبُ نيكسون. فحاول مدير الاستخبارات تهدئته قائلاً: «لكنها بخط يد السيّدة الأولى!».

يتابع جيم هولت جينيالوجيا هذه النكتة ليجد أن أصلها آتٍ من ريف جبل أوزارك، في 1890، فيما أفترضُ أنها تعودُ لِنكتةٍ عربيّة أقدم بكثير: طلب هارون الرشيد وهو يتسامر مع أبي نواس أن يشرح له يوماً كيف يكون عُذرُ المرءِ أقبحَ من ذنبه. بعد أيام تسلّل أبو نواس خلف الخليفة الذي كان يتأمّل الحديقة من النافذة، وداعبَه في وركه بخفّة. استشاط الخليفة غضباً وقال ويدُهُ على سيفه: «ماذا عملت؟». ردّ أبو نواس: «المعذرة، ظننتُ أنّكَ زبيدة!».

نظرية النكتة، كما يوضح جيم هولت، تتأسّسُ على مزيجٍ مُركَّبٍ من ثلاثة أسس:

1- نظرية التعالي: ترى، على غرار أفلاطون وبرجسون، أن مصدر النكتة هو التعالي على الآخر والسخرية منه واحتقاره.

2- نظرية التنافر: ترى، على غرار باسكال وشوبنهور وكانْت، أن مصدرَها هو انـزلاقُ المنطق بشكلٍ مفاجئ نحو العبثِ، أو نحو مخالفةِ ما يتوقّعهُ حسُ المستمع.

3- نظرية المصراع: ترى، على طريقة فرويد الذي درس قائمةً طويلةً من النكت، أن النكتةَ تساعد الإنسان في فتح مصراعِ لاوعيه وتحرير المكبوت فيه. ترسلُ حينها شحنةً عصبيّةً متدفّقة نحو عضلات الوجه والتنفّس تؤدّي إلى تفجّر صوتٍ يتعمّدُ مقاومةَ رقابتِنا الذاتية، وكسرَها في لحظة الضحك.

ثمّة، في نظرية المرح، أجناسٌ عديدة من النكت. منها «النكتة الفلسفية» على غرار: قال المفكّر السياسي برونهام لتلميذه: «كل إنسان يعرف كلّ شيء عن أيّ شيء» ردّ التلميذ: «لا أعرف ذلك!» (التي تُذكّر بإشكالية «قطّة شرودنجر»). منها على سبيل المثال أيضاً: «ما وراء النكتة» (أو: النكتة حول النكتة)، على غرار: «سؤال: بماذا تبدأ النكتة التي يحكيها الرجل الأبيض عن الأسود؟ جواب: بِغمزةٍ ولطمةٍ خفيفة على الكتف!»...

في تصنيفِه للنُكت، يعتبرُ جيم هولت ما تُسمّى بالنكتة اليهودية (أو التلمونية) نكتةً تلعبُ على اللغة والمنطق أساساً، وتتأسّسُ على «نظرية التنافر»، على غرار نكتة الجدّة اليهودية التي كانت تراقب حفيدَها وهو يلعب على الشاطئ، قبل أن تجرفه موجةٌ عملاقةٌ مفاجئة. صرخَتْ بكلِّ ذُعرِ وحزنِ الدنيا: «إلهي أعدْ حفيدي لي، أتوسّلك!». تعيد موجةٌ جديدةٌ عملاقة طفلَها سالماً إلى الشاطئ. تنظرُ الجدّة باتجاه السماء معاتبة: «لكنه كان يحملُ قبّعة!».

خلاصة القول: إذا كانت الدراسات الفيزيولوجية الطازجة تحاول فكّ الأسرار البيولوجية للضحك، فكتاب جيم هولت يفكّ بعض أسراره التاريخية والفلسفية. لعلّه أشبه بدراسةِ دكتوراه صغيرةٍ ولذيذةٍ جدّاً.

أتركُ له العبارةَ الأخيرة: «النكتة ثمرة العبقرية الإنسانية. عندما تكون نقيّةً مكثّفة تصير ضرباً من الفن!».

محسن العتيقي

كان ابن المعتز (861 - 908) سبّاقاً إلى تصنيف الهزل في كتابه «البديع» ضمن فنون القول تحت قاعدة (هزل يراد به الجدّ). لكن الهزل بالرغم من كونه إحدى منجزات العقل، فإنه لا يحتاج إلى إثبات منطقي. وفي المقابل غالباً ما تتطلب الجديّة قدراً من البراهين. إنهما كقطعتين مغناطسيتين في وضعية تنافر: كلما كثرت الجديّة قلَّ الهزل، ويحصل العكس. كما يتداخلان بالصورة التي وصفها عالم الفيزياء الألماني فيرنر هايزنبرغ (1901 - 1976): «هناك أشياء جادة لدرجة أن المرء لا يسعه إلا الضحك عليها».

ذَرّة الملح

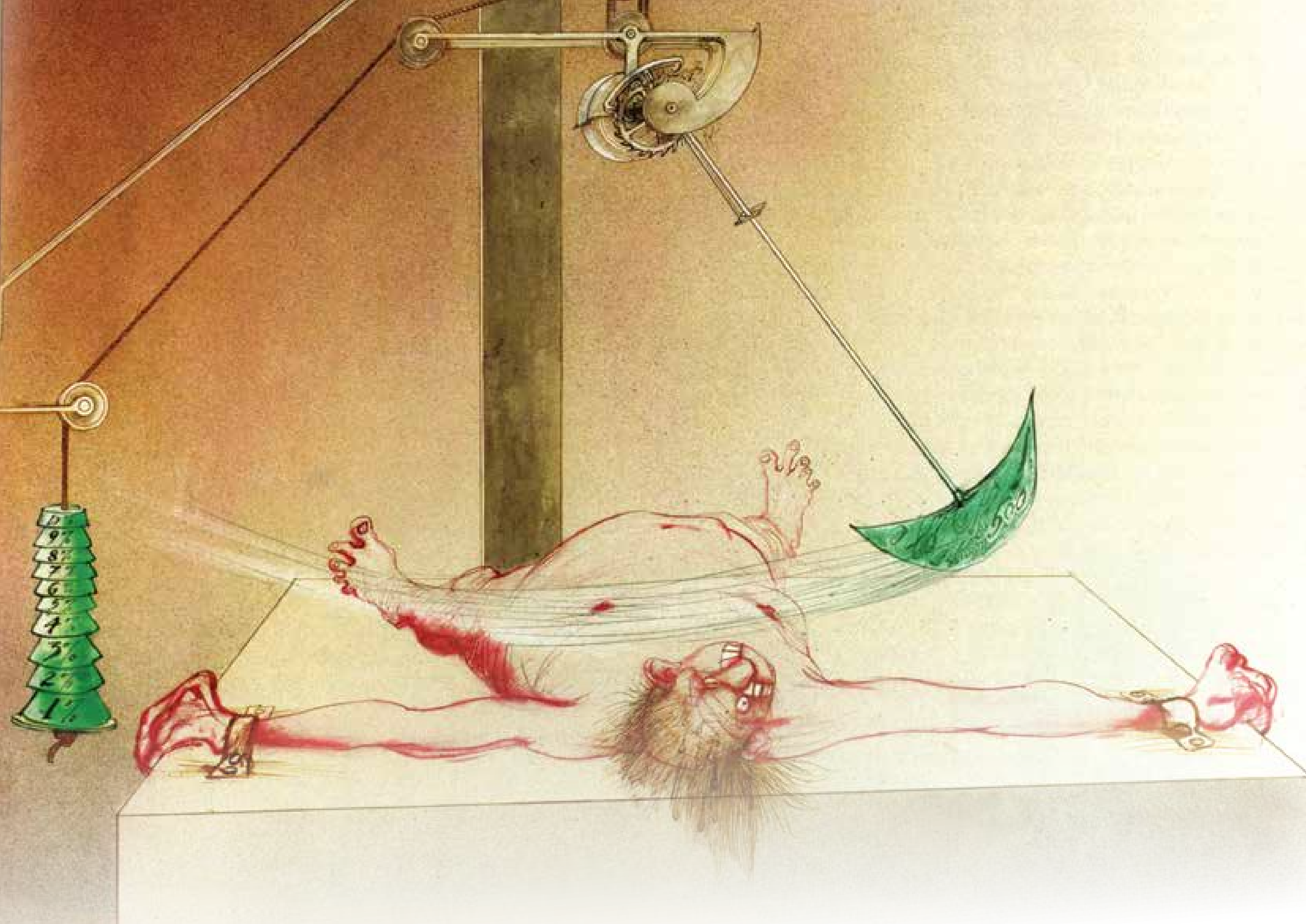
تقترن الجدّية بالموضوعية، وإذا جاز تقويض هذا الاقتران فالسخرية بتعبير غوته (1749 - 1832)، ذَرّة الملح التي تجعل ما يُقدَّم إلينا مستساغاً. وقد ضاعف هنري برغسون (1859 - 1941) في كتاب «الضحك» كمية الملح بتعريفه الفكر «ليس إلا الهزل متطايراً»، ويجد هذا التعريف البرغسوني أصولاً له عند كيركيغارد (1813 - 1855) القائل بالتأويل الفلسفي الساخر في معرض حديثه عن علاقة محبّي الجمال بالحياة، والقنوط الداخلي الخاص الذي تتغذّى عليه تأمُّلاتهم الهزلية.

كان دانتي (1265 - 1321) واحداً من محبّي الجمال العظام: قابل السخرية بالسخرية في ذروة محنه وعزلته، ولم يكن بإمكان ملحمته الشعرية «الكوميديا» أن تصوّر الفقراء والأغنياء، الداعرين والقديسين، الأشرار والأطهار، الأبالسة والملائكة، وصنوف الويلات... دون نبرات التهكُّم والسخرية. ويعلّق المترجم المصري حسن عثمان في تقديمه لترجمة «الجحيم» (النشيد الأول من كوميديا دانتي) قائلاً: «يظهر أن الذين يتعرضون للويلات والعذاب يصبحون أكثر الناس تهكُّماً وسخرية».

لِنلفّ حول نفس الفكرة ثانية: إن هنري برغسون، تحيلنا مقدمة كتابه إلى أنه حين يكتب عن الضحك وعلاقته باللامبالاة وبالسهو وبالجنون «إنما يفعل ذلك بعقل المفكر الحزين الذي يرى أن ساعة الأنس ليست خالية من نكهة مرارة تفرضها تراجيديا الحياة، ويتساوى في الشعور بهذه المرارة الفيلسوف، واللامبالي من الناس». على أن هذه المساواة تجد مسبِّباتها عند برغسون في صلة القرابة بين التفكير المفرط والهزل، وكون هذا الأخير يجد بيئته الطبيعية في اللامبالاة. لكن هذا التأصيل المبدئي الذي يصف مغامرة تأليف كتاب فلسفي عن الضحك لم يصدر عن برغسون دون شيء من الهزل! ذلك أن موضوع الضحك شغل بشكل جاد كبار المفكرين منذ أرسطو، ولم يستقر معرفياً كشأن الكثير من سلوكيات البشر التي استوعبها الحقل الفلسفي والتحليل النفسي. وهذا ما جعل برغسون، وهو بصدد الدفاع عن أطروحته، يشبه بنبرة هزلية خوضه في موضوع الضحك « بالتحدّي الوقح في مواجهة التأمّل الفلسفي». وقياساً على هذا التشبيه الهزلي «قلما يكون الدفاع ممكناً دون شيء من الهزل» كما يقول نيتشه. على أنه سيكون أمراً خائباً لو اعتبرنا كتاب برغسون كتاب تسلية، فتقديم الكتاب ينصحنا بتفادي ذلك.

مجتمعي وخاص بالضرورة

يقر برغسون أن لا شيء هزلي خارج ما هو بشري، وإذ يبدو أن بعض الحيوانات قادرة على إضحاكنا، فإنها لا تفعل ذلك إلا بشرط تَضَمُّن حركاتها موقفاً يشبه مواقف البشر، وبالتالي يلاحظ برغسون أننا غالباً ما نستبعد هذه الملاحظة البسيطة والمغفلة التي ينطوي عليها التعريف المتداول «الإنسان حيوان يعرف كيف يضحك». ومادام الأمر خصيصة إنسانية، فإن برغسون يعمُّق بيئة الضحك، ويشترط في تحليله وضعه في



وسطه الطبيعي الذي هو المجتمع حتى يمكن تحديد وظيفته المفيدة التي هي وظيفة اجتماعية بالأساس. ومن ناحية أخرى أن نضع في الحسبان كون الضحك هو نوع من التجاوب مع بعض متطلبات الحياة المشتركة. هذه إحدى الخلاصات التي تقودنا إلى التأمُّل وضرب الأمثلة. يمكننا مثلاً التمتع بشتى صنوف الآداب والفن وحدنا داخل غرفة، لكن قلما يحدث أن نضحك في غياب الآخرين، وحتى حينما يحدث فثمة آخرين خياليين. لفهم هذا الاقتضاء الضروري لوجود آخَر ما أثناء الضحك يقول برغسون: «كم من مرة قيل إن ضحكة المشاهد في المسرح تكون أعرض كلما كانت الصالة ممتلئة أكثر». بل وقد دفعه تبيان اقتران الضحك بحضور الآخر إلى القول بأن الضحك مهما بدا صريحاً، فإنه يخفي فكرة تواطئية مع الضاحكين الآخرين. ومن هنا، وقبل أن تنتقل الكوميديا إلى فن قائم بذاته، فهي متأصلة في الحياة الواقعية بحيث يستطيع المسرح أن يتبناها دون أن يغير فيها كلمة. وحتى «تعلُّق الهزل في غالب الأحيان بالآداب وسخرية المفكرين إنما هو في الأصل تعلُّق بأفكار المجتمع المسبقة». وثمة رسالة نقدية في الجانب الآخر أراد برغسون توجيهها وهو ينبه إلى دراسة الضحك في فضائه المجتمعي، مفادها أنه من الخطأ تعريف الهزل كفضول يتسلّى فيه الفكر. فهذا تعريف يبقي على غرابة الضحك وعزلته عن النشاط البشري.

هكذا تخيلنا، من خلال برغسون، كيف يمكن تطبيق تعريفه «ليس الفكر إلا الهزل متطايراً» على محن دانتي التي لم يكن ليستسيغها دون تهكُّم وسخرية. وطبقاً للوصفة التي وضعها غوته «السخرية ذرّة الملح التي تجعل ما يُـقـدَّم إلينا مستساغاً»، وجد برغسون إمكانية العثور على صلة قرابة بين التفكير المفرط والهزل، وكون هذا الأخير يجد بيئته الطبيعية في اللامبالاة. وإذا أمكننا الذهاب إلى هذه البيئة الخاصة، فحتماً لن تكون هناك خرائط، فبرغسون نفسه يقول إنه لمن المدهش أن نضحك، وإنه من الصعب تفسير هذا السرّ الصغير، سرّ الضحك. وكما يشعر المجتمع أنه في حاجة إلى التظاهر يجب أن يكون في الهزل شيء من التآمر الخفيف على المجتمع والسلطة.

ما أوصى به برغسون في كتاب «الضحك» يتلخص فيما يمكن أن يضاعف قراءة الكتاب، أو يحيل إلى تدوين خلاصات على هامشه. فهذا النوع من الكتب ليس للفهم بقدر ما يقيم تأويلات هنا وهناك. ومن ناحية ثانية، فإذا أخذنا في الحسبان أن ما يُضحِك في فرنسا ليس بالضرورة ما يُضحِك المصريين أو اليابانيين... فإن نموذج هذه القراءة يبرر اقتصاره على منطلقات برغسون وأحكامه، بحيث لم يكن بالإمكان التطرُّق إلى أنماط الضحك وصناعة الهزل عند الفرنسيين وغيرهم من الأوروبيين. ثم إن برغسون يقول بضرورة عدم تعميم تطبيقات الضحك وأمثلته، مع مراعاة الفروقات الثقافية والاجتماعية التي تنتج الذكاء الهزلي.



أيُّهما المُهَرِّج؟
أيُّهما السلطان؟

مؤمن المحمدي

تبدو الصورة وكأن حكايات المهرجين مع السلاطين تتشابه. وكأن كل رجال الصنف الأول في تاريخنا بهاليل. وكل علاقاتهم بالسلطان هي علاقة البهلول بهارون الرشيد. وربما كان علينا الانتباه. فالأمر ليس بسيطاً والعلاقة ليست هينة. والقصص، وإن كانت مضحكة، فإنه يبقى ضحكاً كالبكاء.

تحول الحاكم في تاريخنا إلى خليفة، والخليفة أصبح ملكاً، والملك غدا سلطاناً، ومع تضخُّم الأسماء تعددت الصفات، وانتفخت الذوات، وضاقت القصور بما رحبت. ولم يعد الأمر قاصراً على وزير، أو وزراء ودواوين ومستشارين وخلافه، أصبحت هناك حاجة ملحّة لظهور نقيض لكل هنا، نقيض يبرز حسن نقيضه؛ فالحكيم يلزمه مجنون، والمهمّ يحتاج تافهاً، والورع يريد زنديقاً، والمقارنة بدأت منذ اللحظة الأولى لوجود الإنسان. ألم يقارن إبليس بينه وبين آدم؟

على أن هنا ليس كل شيء، فالسياسة بشكل ما هي عالم تسديد الفواتير، والعباسيون لم يتخذوا المهرجين فقط لتضخم سلطانهم، وإنما لأن الموالي كانوا شركاءهم في الإطاحة ببني أمية. والشركاء ينتظرون دوراً. والدور ليس فقط في وزارة هنا أو هناك. الدور يظهر أيضاً في وجود الشخصية التي يحكون عنها كما يحكون عن الخليفة، فمن يسمح له الخليفة بالظهور إلى جانبه في الحكاية، بحيث يكون لدينا بطلان، مَن لهذا الدور إلا المهرج؟

هكذا ظهر أبو دلامة، الذي كان سابقاً على البهلول، وإن كان أقل منه شهرة. وأبو دلامة دخل التاريخ من حيث لم يكن لأحد قبله أن يدخله. دخل التاريخ باعتباره الرجل الذي يستعد حتى لهجاء نفسه لإضحاك الخليفة والحصول على هداياه.

عند أبي دلامة نقرأ الجانب الخسيس لمُهرِّج السلطان، ورغم أننا لم نكن قد وصلنا وقتها بعد للمرحلة التي كان المهرج يصبغ نفسه بالألوان بحيث يساعد السلطان على الوصول إلى البهجة المستعارة، إلا أن أبا دلامة صبغ روحه بما هو أشنع.

مشاهد أبي دلامة في عصر السفاح ثم أبي جعفر المنصور، ومن بعدهما المهدي، مشاهد تحدد الملامح الأولية للمهرج، فإليه تنسب نظرية «الشيء لزوم الشيء» التي يعمل بها الكثيرون هذه الأيام، فهو الذي طلب من الخليفة كلباً للصيد، ولزوم الكلب أدوات صيد، ثم جارية تطبخ ما يصيده، حتى وصل به الأمر إلى طلب ضيعة ينفق منها على طلباته.

ويروى عنه استحلاله للمفاسد، بل إن ارتكابه لهذه المفاسد كان مقياساً لأهميته، فما فائدة المهرج إن كان صالحاً تقياً ورعاً؟ فكلما كذب احتيالاً للحصول على المال كان أليق بمهمته التي جاء من أجلها، وكلما كان أضيع للواجبات ملحت حكاياته وزادت عطايا السلطان له.

من بعد أبي دلامة تطوَّرَ الأمر مع البهلول في عصر هارون الرشيد. لم يكن البهلول مبتذلاً كأبي دلامة،. لم يكن مولى ولا ضائعاً. كان معارضاً صنديداً، اضطر تحت وطأة سيف الخليفة (لا ذَهَبِه) أن يميل للريح، فاصطنع الجنون، وادّعى ذهاب العقل، وهو إليه أدنى من الخليفة.

كان احتياج السلطان للمهرج في قصص (البهلول - الرشيد) أعقد وأكثر تركيباً. فقد دخل إلى جانب البهجة. طلب الحكمة. فكان البهلول هو مرآة الخليفة، التي يرى فيها حقيقته.

الرشيد في الواقع رجل يطلب السلطة، لكنه في جوهره رائد الزهد. معاقر للخمر في الصورة، قارئ للقرآن في الأصل، مهادن في أمور يومه، لا يخشى في الحق لومة لائم إذا أمعنا النظر داخله متجرّدين، يفتقد الحكمة أحياناً في تصاريفه، وهو المملوء حكمة حتى النخاع.

كان الرشيد يلتمس في بهلول حقيقته المفتقدة، فكانت بينهما لغة خاصة، على ما كان بينهما من خصومة. وعندما تحدث البشر بجنون البهلول، كان تعليق الرشيد: «بل فَرَّ منا بدينه». فكان لا يعلم حقيقة الرشيد إلا البهلول، ولا يطلع على جوهر البهلول إلا الرشيد.

كانت المزاوجة، وانتقال النصيحة فيما بينهما يجعل التساؤل مطروحاً: أيُّهما كان المهرّج، وأيُّهما كان السلطان؟

ويستمر الزمن، وتتعقد صورة المهرج أكثر فأكثر، وتدخل أطراف كثيرة في العلاقة، ونتوقف أمام السلطان «با يزيد» الملقب بـ«الصاعقة»، أحد أهم سلاطين الدولة العثمانية. وننظر إلى علاقته بمهرجه الذي لم يعد له اسم ظاهر، أصبح لقباً مجرداً: «مهرج السلطان».

وكما اختفى اسم المهرج، اختفى حضوره الفيزيائي من بلاط السلطان، تحول إلى دور، يظهر فقط عند الأزمات ليلعب دوراً في حَلِّها.

وها هو الصدر الأعظم «جاندرلي باشا» (رئيس الحكومة) يجد نفسه في

أزمة سياسية، فالسلطان يريد الإطاحة بجميع القضاة. كان ذلك عام 1393، والأمر كله بدأ بشكوى من سيدة في حق أحد رجال الدولة، يظهر فيها فساد القاضي.

يكلف السلطان مخابراته بإعداد قائمة للقضاة الفاسدين، فتشمل القائمة أغلب القضاة، فيتجهز السلطان لجمعهم وإحراقهم.

هنا لا يجد «جاندرلي باشا» حلاً سوى المهرج، الذي يقول للوزير الأكبر: «تحت أمرك يا باشا، اتركها لي». ثم يبدأ في جمع أدواته، فلم تعد الكلمة هي آلته في نصح الحاكم، بل لم يعد النصح بحدّ ذاته مهماً بالقدر الذي كان عليه، المهم هو حلّ الأزمة السياسية.

ينطلق المهرج إلى الصاعقة متجهزاً في ثياب السفر، مستئذناً السلطان في السفر، يندهش السلطان! إلى أين يسافر هذا؟ «إلى بلاد الروم يا مولاي»، هكذا يجيب المهرج، وهكذا يتصاعد اندهاش حاكمنا: أي روم يا هذا؟

لا تحمل الإجابة تفسيراً مريحاً، بل تبعث على المرارة: سأذهب إلى الروم يا مولاي لاستقدام مئة كاهن وقسيس.

يبدأ السلطان في الفهم، لكن يستمر في التساؤل: «وماذا يفعل مئة كاهن وقسيس رومي في بلدي؟»، وكما استنتج القارئ الإجابة استنتجها السلطان: ليحلّوا محل القضاة الذين تنوي إحراقهم.

ولأن الزمان لا يتوقف، وتصاريفه لا حدود لها، فقد تطورت يوماً بعد يوم علاقة السلاطين بمهرجيهم. والملاحظ أن كل صورة من التي نقلناها، كانت تحمل داخلها الصورة السابقة لها، فقد اختزن مهرج السلطان «با يزيد» في تجربته خلاصة تجربة البهلول، وأضاف عليها من طابعه الخاص. والبهلول هو ابن بمعنى ما لأبي دلامة.

وعليه فإن مهرجي السلطان هذه الأيام هم خلاصة البهاليل والدلامات عبر العصور.

أين هم مهرّجو السلطان هذه الأيام؟

انظر حولك، لم يعد المهرج الآن يعمل رسمياً في صفة المهرج، انتقلت الأصباغ من الروح إلى الملابس في فترة ما، لكن الأصباغ الآن حديثة جداً، فهناك صبغة تحمل لقب مثقف، وأخرى تحمل لقب كاتب، وثالثة مستشار، ورابعة، وخامسة، وسادسة.

لا نظن أننا بحاجة لما يسمونه Political Correction. على أننا نؤكد أننا لا نقصد أن يعملوا في هذه الوظائف المحترمة، هم قوم لهم منا كامل المعزّة والتوقير، فقط نحن نتحدث عن صنف منهم، يعلّمون أنفسهم ونعلّمهم، ويعلّمهم الناس، و«فوق كل ذي علم عليم».





إيزابيلا كاميرا

روح نابولي

ساد الاعتقاد دائماً أن مدينة نابولي في إيطاليا فيها شيء مختلف خاص بها، مقارنة بغيرها من المدن الإيطالية. ومن ميزاتها روح الفكاهة التي يتحلى بها أهلها المشهورون بقدراتهم الإبداعية. وعلى الرغم من أنهم يعيشون في حالة من المعاناة الدائمة، بسبب أزمة اقتصادية مستحكمة على طول السنين امتدت من أسلافهم وقد تمتد إلى أحفادهم، إلا أنهم يفلحون دائماً في اقتناص الجانب الإيجابي من مواقف الحياة اليومية حتى المأساوية منها.

في شوارع نابولي، وهي مدينة رائعة تعجّ بالثقافة والتراث، كثيراً ما نصادف مشاهد تتميز بروح الدعابة التي يشقّ مدلولها على الغرباء - الذين لم يولدوا في نابولي أو المناطق المحيطة بها - بسبب استحالة تصديقها لدرجة أنها من العبثية بحيث أصبح يستحيل أن نراها إلا في نابولي.

وأحياناً تقابل الفكاهة في نابولي دون أن تبحث عنها، بل أحياناً ما تبحث هي عنك، مثل الطبيب الذي يدعى «أبو الموت» ولم يدرك هزلية أن يكتب على لافتة عيادته «الدكتور أبو الموت، أخصائي تغذية».. ما علاقة الموت بالتغذية؟ وهل يصلح من يموت أن يقدم نصائح غذائية للأحياء؟

وتستطيع أن تعثر على الفكاهة في نابولي في الكتابات العفوية التي تظهر على جدران المدينة في كل مكان، وتسخر من بعض المواقف، مثلما السيارة التي تتوقف في أماكن الانتظار المخصصة للمعاقين وفي اليوم التالي يترك مواطن لسائقها الرسالة التالية: «الغباء لا يعتبر إعاقة، ابحث لك عن مكان آخر». أو في الصور الفوتوغرافية، مثل صورة الشرطية الشابة التي تركب دراجة بخارية دون خوذة، وهي التي ينبغي عليها إنفاذ القانون، أو صورة تُبَيِّن شاباً تعلّق بأقدام شاب آخر أثناء تصليح جهاز لتكييف الهواء في نافذة عالية جداً، تحتها لافتة تقول: «إجراءات السلامة في العمل».

وصورة أخرى يمكن أن تراها في أي مكان، حتى على شبكة الإنترنت، لواجهة عمارة: مشجّع الكرة الذي يضع علم الفريق الذي يشجعه في وضع جميل. كل هذا عادي، ولكن هناك في الطابق العلوي شخص آخر لا يحب هذا الفريق الذي يهزم فريقه دائماً، فيفرد ملاءة بيضاء يرسم عليها سهماً يشير إلى الفريق الذي تحته وقد كتب عليها كلمة «حرامية».. لكن ربما كانت العبارة الأكثر تأثيراً التي تتعلق بمباراة كرة قدم هي التي كتبت عام 1990 عندما فاز فريق نابولي ببطولة الدوري. وعلى جدار مقابر المدينة كتب أحد المشجعين عبارة موجهة إلى الموتى: «يا شباب، لقد خسرتم الكثير لأنكم لم تعايشوا هذا الحدث..».

ويدخل ضمن اللامعقول أيضاً لافتة دعائية لأحد الأحزاب السياسية تقول: «صوتوا لـ... فكرة نظيفة عن السياسة»، المشكلة أنها هذه العبارة كتبت فوق كوم ضخم من القمامة، هو أحد الأكوام التي تكدّست في مدينة نابولي كنتيجة تعيسة لإضراب طويل لعمال النظافة طافت صورها سيئة السمعة أرجاء العالم.

على عمود في حي،أثري قديم وُضِعت لافتة من البلاستيك الأزرق جديدة جداً تحمل عبارة: «من فضلك، قمامة فقط، شكراً» تدعو المواطنين بهذه الطريقة إلى إلقاء القمامة في الشارع، أي أنه ممنوع إلقاء شيء في الشارع إلا القمامة.. معقول جداً...

العبارة المذهلة التي يمكن أن تقرأها على لافتة هي تلك التي كتبها صاحب أحد محلات الروبابيكيا، في حارة من حواري نابولي القديمة، وتقول: «أشتري التوابيت القديمة»، عبارة يعجز عنها أي تعليق..

ومن هذه الطرائف أيضاً عبارة وجدها أحد هواة جمع التحف الفكاهية في نابولي على بطاقة توضع على حقائب السفر لتشير إلى صاحبها. تقول العبارة على البطاقة: «الاسم: x، العنوان: x، المدينة: نابولي، الدولة: «أعزب» (خلط الرجل بين كلمتين تعني أحدهما الدولة والأخرى الحالة الاجتماعية، وكلتاهما تكتب على نحو متشابه باللغة الإيطالية) ماذا يمكن أن نقول؟

أختم بإعلان جنائزي حسب العادة التي لا تزال جارية في نابولي، عندما يلصقون إعلان الجنازات الذي يعلّقه الأهالي على جدران المدينة وخاصة في وسط المدينة التاريخي: في الإعلان كتبت أسرة المتوفّى الكلمات التالية: «فنشنزو يشكركم.. حتى من الدار الآخرة».

وتعتبر مواقع الإنترنت من الأماكن التي يتم البحث فيها بجنون عن العبارات الأكثر متعة. وهناك مسابقات كثيرة لاختيار الصور والقصائد والأغاني والعبارات الأكثر إضحاكاً. لأنه إذا كان صحيحاً أن الحياة اليوم تغلب عليها المأساوية، فمن الصحيح أيضاً أنه يجب، إذاً، مواجهتها بابتسامة، حتى يصبح كل شيء أكثر احتمالاً، بل أيضاً ممتعاً. وفي الحقيقة هناك موقع يُسَمّى «لنضحك حتى لا نبكي».

وهنا أختم بصورة لمجموعة غريبة من الناس احتلت مؤخراً شارعاً من شوارع المدينة بمظلات شواطئ ومقاعد بلاجات يرتدون لباس بحر عتيق ساخر، يثير الضحك لأنهم ارتدوها، في عزّ الشتاء، ورفعوا لافتات مكتوباً عليها عبارة: «من يستطيع أن يزعم أن هذا المكان ينقصه حمام سباحة؟»

ماذا لو واجهنا الحياة نحن أيضاً بمثل هذه الخفة؟ في نهاية الأمر فالفكاهة ليست إلا تصويراً للوجه الضاحك للواقع، مهما كان الواقع الذي تتحدث عنه، وفي أي مكان من العالم نوجد فيه.

الـمُـطَـرقِـعون في الأرض

بلال فضل

(1)

سألتني الباحثة عن تعريفي للكتابة الساخرة التي تحضِّر رسالة ماجستير عنها لجامعة أميركية، فقلت لها إنني لست من الذين ينشغلون بتعريف ما يشتهون ممارسته، بل يكتفون باقترافه بشغف. قالت: أفهم ميلك إلى السخرية. لكن هنا سؤال رئيسي أوجهه لكل المبحوثين في الرسالة لكي يقدموا تعريفاً علمياً من وجهة نظرهم لفن الكتابة الساخرة. قلت لها: إذن فليكن تعريفي أن الكتابة الساخرة هي فن طرقعة البلالين البشرية. وقبل أن تقاطعني واصلت قائلاً: وهو تعريف يرجع الفضل في صكِّه إلى أحد عظماء الساخرين في بلاد العرب (أبونا) صلاح جاهين الذي وضع منهجاً علمياً للكتابة الساخرة في رباعيته التي قال فيها «ولـدي ،إليـك بـدل البـالـون ميت بالون.. انفخ وطرقع فيه على كل لون.. عساك تشوف بعينيك مصير الرجال.. المنفوخين في السترة والبنطلون». قالت لي ببلاهة: هل يمكن أن نجد تعبيراً أشد رصانة لكلمة الطرقعة؟، فحكيت لها نكتة شهيرة عن مواطنين أجـروا حـواراً مع قناة تليفزيونية حكومية خَيَّرَتهم بين أن يكونوا مع الرئيس المتهوِّر أو الرئيس المراوغ، أو الرئيس الرصين الذي يحكم البلاد حالياً، فاختاروا طبعاً أن يكونوا مع الرصين. لكنها لحسن الحظ لم تفهم





محمود السعدني

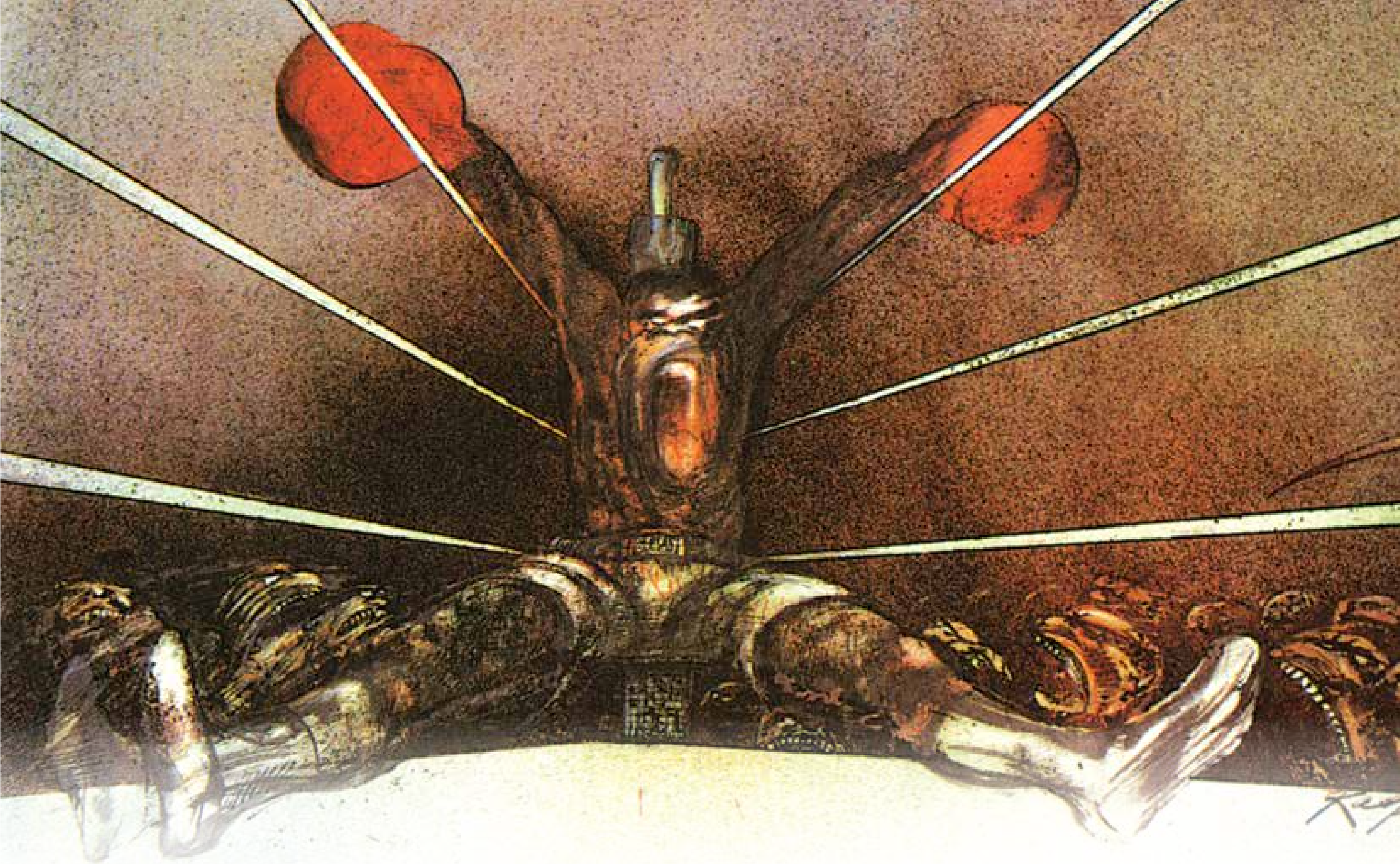
النكتة، ولا علاقتها ببحثها عن تعريف علمي رصين للكتابة الساخرة.

(2)

على مرّ العصور، كان الذين يحتلون مواقع السلطة في بلادنا العربية المنكوبة يتظاهرون أمام شعوبهم بالعظمة والتماسك والقوة والصلابة. لكن كل ذلك كان ينهار فوراً أمام أبسط تعليق ساخر ينبع بين الناس، فينفضح كم هم متهرئون وعصبيون وعديمو الثقة بأنفسهم و«منظر على الفاضي»، لكن يكون على الساخر أن يدفع ثمن فضحه لتلك الحقيقة غالياً. وهو ما جَسَّدَه صلاح جاهين أيضاً في رباعيته الشهيرة «أنا قلبي كان شخشيخة أصبح جرس.. جلجلت به صحيوا الخدم والحرس.. أنا المهرج خفت ليه قمت ليه.. لا في إيدي سيف ولا تحت مني فرس».

قدر الساخرين المرير في أوطاننا أدركه، من قبل، عظيم آخر جمع بين السخرية والشعر هو عمّنا بيرم التونسي طبقاً لما يرويه عميد الساخرين العرب عمّنا محمود السعدني الذي أكرمني الله بصحبته في الدنيا، وأسأله أن يجمعني به في جنان الخلد التي أعدها للساخرين، يقول السعدني: «في بداية حياتي الصحافية أكرمني المولى العزيز بالجلوس في حجرة واحدة مع العبقري الخالد بيرم التونسي. وكان بيرم في نظر جيلنا أسطورة من الأساطير. كان كاتباً ساخراً وشاخراً أيضاً... ولأن عمّنا بيرم كان شعبياً وبسيطاً فقد توطّدت الصلة بيني وبينه، وكان في لحظات صفوه يحكي للعبدلله عن معاناته في المنفى وعن دوخة يني التي تعرض لها في الغربة. النصيحة الوحيدة التي أسداها للعبد الله، أن أهجر الأسلوب الساخر الذي أكتب به، وأوصاني باتباع الأسلوب الحنجوري بحيث تحمل المقالة عدة أوجه، تقرؤها فتتصور أنها هجاء، ويقرؤها غيرك فيتصور أنها مديح. كلام من نوع الشواشي العليا للبرجوازية، والشفق المنهق على قفا الأفق، كما يكتب السادة الحناجرة، أو كلام على طريقة السادة السناكحة نسبة إلى سنكوح بن مزاحم الذي كان والياً على ديوان الإنشاء للقائد أبرهة. وكان عليه أن يكتب الرسائل والفرمانات بلغة يفهمها جميع البشر من روم ومن عرب وعجم وفرس وزنوج، فكان يكتب في رسالته شيئاً من شنديار يلوح في السواهيلي، ويكشف عن رجل ملم نشطل مكارف مظروم على خوشبي أمديد زغتي. وقال لي عمّنا بيرم التونسي: «إذا التزمت بهذا الأسلوب الساخر ستكون حياتك في مهب الريح وأيامك أسود من الزيتون المدهون بالورنيش، ولياليك ياصاحبي أزرق من الهدوم المصبوغة بالنيلة، لأنه لايغيظ المسئول إلا أن تتناوله بأسلوب ساخر يهتك ستره، ويكشف حقيقته، ويمزق الثوب الكاذب الذي يحرص على أن يظهر به أمام رؤسائه، لأن المسئول عادة مايكون مثلنا، غلبان وتعبان ومهزوم في داخله، ولكنه يحرص دائماً على الظهور وهو في مكتبه العاجي في صورة تخالف حقيقته، فيتعمد أن يعوج رقبته أو أن ينفخ أوداجه، فإذا سخرت منه فقد نكأت جراحه. واللعب في الجراح يستفز ويهيج صاحبها، ويجعل منه وحشاً يتصرف كالنمر الجريح.».

عمنا السعدني لم يستمع إلى نصيحة بيرم قط، بل إنه لم ينصح بها أحداً من تلامينه أبداً، واختار - مثل بيرم - أن يدفع ثمن سخريته غالياً، لكنه بعد عمر من العذاب كتب قائلاً: «بالرغم من القهر الأزلي والعذاب الأبدي. هل أفضل للكاتب أن يعيش عيشة موظف الأرشيف، أم



يعيش على سَنّ القلم كما يعيش المقاتل على حدّ السيف؟». وبالطبع لم يتأخر كثيراً في إعلان اختياره قائلاً: «العبد لله يتمنى أن يعيش عيشة بيرم التونسي وأن أحظى بشرف خدمته في كل مكان ولو كان في تخشيبة قسم الخليفة»، وهو اختيار استعدته عندما أحِلت إلى النيابة العامة بطلب من حاكم ليبيا العقيد الأبدي معمر القذافي لأنني كتبت عنه مقالاً بعنوان (الرجل الأخضر). يومها سألني وكيل النائب العام: «لماذا اخترت أن تكتب هذا المقال بأسلوب ساخر؟». وعندما أجبت: «هل يمكن سيادتك أن تسأل العقيد معمر القذافي لماذا يحكم بأسلوب مثير للسخرية؟» اعتبر وكيل النيابة إجابتي استخفافاً بجدية التحقيق. ولتلطيف الأجواء حكيت له ما قاله عمُّنا بيرم لعمّنا السعدني، وعندما سألني بذكاء نادر عن علاقة ما رويته بالقضية، قلت له في حركة جنون أنقذتني يومها من السجن على ذمة التحقيق أنني حكيت ذلك فقط كمقدمة لطلبي استدعاء الكاتبين الكبيرين محمود السعدني وأحمد رجب والفنان الكبير مصطفى حسين للشهادة في القضية بوصفهم جميعاً سبق لهم ارتكاب فعل السخرية الشنيعة من القذافي، ثم استعنت بكتب للسعدني كنت قد أحضرتها معي لأنني وجدت فيها أكثر من فصل يمسح بالقذافي بلاط الصحراء سخرية وهزلاً، واستشهدت بالرسومات التي كان يقوم بها أحمد رجب ومصطفى حسين ضد القذافي أيام خلافه الشهير مع السادات في أواخر السبعينيات. وهي رسومات وصلت إلى درجة رسم القذافي جالساً على «القصرية»، وهي شيء بلاستيكي منحه المصريون هذا الاسم ليس نسبة إلى قصور الحكام بل إلى قصور الأطفال عند الذهاب إلى الحمام والجلوس عليها ليقضوا حاجتهم.

يومها أقفل محضر التحقيق بعد ضمّ كتب محمود السعدني إلى أوراق القضية كدليل على أن ما كتبته من ألفاظ ليس متجاوزاً، بل سبق لأساتذة الكتابة الساخرة استخدامه، وبعد أن تم الإفراج عني بضمان محل إقامتي خرجت من دار القضاء العالي إلى مكتبة دار أخبار اليوم لأشتري نسخاً جديدة من كتب السعدني لتكون مستعدة لمصاحبتي إلى النيابة في أي قضية قادمة.

(3)

هناك طبعات متعددة من الكتابة الساخرة يمارس فيها الكثيرون السخرية من الزوجات، ومن غلاء الأسعار، ومن العلاقات العاطفية، ومن عبث الحياة، ولها ولِكُتّابها كل التقدير. لكن أرفع ألوان الكتابة الساخرة سيظل دائماً ذلك الذي يمارس بشغف فن طرقعة البالالين السياسية. لكن مشكلة هذا النوع أن ثمنه في أوطاننا غالٍ جداً، ويتطلب أن تكون شخصاً طويل البال عريض الصبر دائم التشحيم لمراوح صدرك وقادراً على التعايش مع أي مصيبة تحطّ على رأسك بسبب ما تكتبه، فتجد في الذهاب إلى المحاكم والنيابات بَرَكة إلهية تدفعك للتواصل مع قاع المجتمع ورؤية أشياء لا يراها غيرك من الكتّاب المعزولين عن الواقع، وتعتبر أن قول أمك لك على الدوام بأن «لسانك ده هيجيبك ورا» تحذير لطيف أكثر من كونه نبوءة حتمية، وأن حرص بعض أصدقائك على إهدائك نسخة من كتاب «شعراء قتلتهم قصائدهم» هو قلة ذوق ليس أكثر، لأن العالم تغيَّر، ولم يعد فيه سلاطين يخوزقون الشعراء الهجائين، فقد أصبحت هذه مهمة شعبية لا يحتكرها السلاطين فقط، وتدرك أن الكتابة الساخرة ستجعلك تعيش تجارب مدهشة لا تحدث بسهولة، منها مثلاً أن يقول لك أصدقاؤك إنهم صلوا الجمعة في مسجد ما، وإن الإمام دعا عليك في الخطبة «وللأسف. اضطرينا نقول: آمين.».

أدخل إلى الموضوع بلا تمهيد بسبب ضيق ميدان المناورة هنا. فـ (الكلب) صحيفة فريدة ظهرت في سورية منذ بداية خمسينيات القرن العشرين، بمبادرة من صدقي إسماعيل مدرّس الفلسفة الشاب في ثانويات دمشق، وهي صحيفة مجازاً لأن مؤسسها لم يحصل على امتياز لنشرها حيث لم يطلبه من أحد، ولم ينشرها كونه يكتبها بخط يده نسخة وحيدة من أربع صفحات من ورق المربعات.

غازي أبو عقل

كلب يعضّ بحذر

أما أسلوبها فهو موزون مُقَفّى (موزون ربما كان غير متزن حتماً)، لمعالجة الحوادث المهمة محلياً وعالمياً في السياسة والأدب وغيرهما. موزون مقفّى قلت دون أن يكون شعراً. هنا إذا كان بالمستطاع تعريف الشعر أي أنه ابتكر للصحافة أسلوباً سهلاً ممتنعاً يحميها من أرجال المتطفلين عليها، وترك على الصحافة لمسة شعرية من تأثير إيقاعات «البسيط والخفيف والرجز».

(الكلب) مستمرة على هذه الشكل تماماً، باستثناء التلاؤم مع بعض التقانات المعاصرة لناحية مساحة الورق، وذلك منذ ستة عقود حتى بعد رحيل مؤسسها عن دنيانا في خريف العام 1972. ولا يترك استمرارها أثراً على الرأي العام، كغيرها من الصحف، لأن قرّاءها يُعَدّون على أصابع اليدين، مما يؤكد جدوى قمع الرأي الآخر بخاصة إذا كان ساخراً ونقاداً. وبذلك يضفي القمع على (الكلب) «قيمة مضافة» مضاعفة حتى إذا كانت بعض مقالاتها دون السوية المطلوبة فنياً. كما أن احتجابها عن النشر علناً، يحميها من النقد الذي قد يوجّه إليها. وهو مهم لكل عمل «إبداعي» مهما كان شأنه.

ينبغي لي المسارعة إلى تقديم عينات مما نشرته (الكلب)، ولكن ليس قبل التنويه بأن المقتطفات المقدمة يعود أقدمها إلى نحو نصف قرن من اليوم، كما تجاوز عمر أحدثها ربع القرن على الأقل. ولا يخفى أن النص الصحافي الموزون المقفّى يفقد قيمته بين عشية وضحاها، على نقيض الشعر الوقور الجاد الذي لا يبليه الزمن من نوع:



إذا بلغ الفطام لنا صبيّ
تخرّ له الجبابر ساجدينا

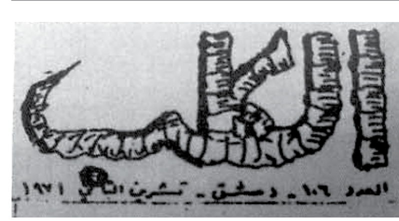
كتب أستاذنا مؤسس (الكلب) «وصية» إلى ابنه، أيام انتشرت في سورية أواخر ستينيات القرن العشرين بين الأجيال الشابة عادات كإطلاق الشعر أو التفنن في تصفيفه وارتداء أزياء غريبة ذات ألوان فاقعة، وذلك على سبيل إظهارعدم رضاهم، فبادرت قيادة البعث إلى مكافحة الظاهرة، وأقامت مخيمات لترويض الشباب. وهي محاولات مازالت مستمرة بذريعة ضبط هندامهم. بينما الهدف ضبط أدمغتهم. ولدينا في غزة وغيرها أمثلة حية.

جاءت الوصية في زاوية التوجيه التربوي تحت عنوان: أيها الولد:

لا تصبحْ مثلي يا ولدي
بل قلّد زعران البلدِ
فَتّح عينيك وكن حَذِراً
مني، من عقلي، من عقدي
حتى من قولي أمس: لقد
قصَّرتَ بدرسكَ فاجتهدِ
أو شَعْركَ.. صار له ذنبٌ
إن لم تحلقْهُ تُنتقَدِ
حتى من رأيي فيكَ وفي
جيلٍ يتفاقمُ بالعَددِ
يتمردُ، يرفضُ، يَخْلعها
من سقف البيت إلى الوتد
فالثورةُ لم تولْد إلا
فوق الأنقاضِ .... ولم تَلدِ
أجيالُ الأمسِ ستجرفها
أجيالٌ تأتي بعد غد

كثيراً ما كان صدقي إسماعيل يوحي بأنه يمارس الهزل دون هدف. لكن المتابع للأحوال العامة في الأيام التي ينشر فيها «هذره» يكتشف المغزى الكامن في ما يكتبه. من هذا القبيل مقطوعة كلبية عنوانها فلسفة النبات. هذه مقتطفات منها:

الكلب
لا تبلى حرية الصحافة إلا إذا لم تستعمل
Le chien
Journal satirique



رأيٌ إليهِ قَدِ انتهيتْ
الزرعُ أعقلُ ما رأيتْ
يَنمو طليقاً في الفضا
ءِ الرّحبِ لا يُغريه بيتْ
متشبثٌ بالأرض ليـ
س يقولُ: أفضلُ لو مشيتْ
شاهدتْهم يتنازعو
نَ على الحماقةِ فانتحيتْ
ورأيتُهم جَحدوا الموا
سمَ والفصولَ وقد وفيتْ
وعرفتُ ما فعلوا وقد
فعلوا الكفايةَ فاكتفيتْ
ورويتُ أمثالاً لها
مغزى وهذا ما رويتْ:
قالَ الجبانُ لنفسهِ:
لو كانَ لي سهمٌ رميتْ
وسمعتُ فرُّوجاً يصيحُ
بفرنِ صاحبهِ: استويتْ
وزجاجةُ الويسكي تُغمـ
غمُ :قد سكرتُ بما احتويتْ
مَثلٌ يقولُ: إذا غوى
قومي وما ارتدعوا غَويتْ
أُعجبتُ باللا منتمي
وإلى جَماعتهِ انتميتْ
كَمْ وحدويٍّ قالَ يومَ
الانفصالِ لقد بَكَيتْ
حدثَ انقلابٌ في العرا
قِ فقيل: دبَّرهْ الكويتْ
أُمثولةٌ معروفةٌ
قد نالَ غيري ما اشتهيتْ
لَعَنَ الإباءُ أبا الذيـ
نَ أبوا لذلك ما أَبيتْ

أشعر بالحرج لمحاولتي «تفسير» بعض جوانب فلسفة النبات، فهي كتبت بعد هزيمة حزيران/يونيو 1967 وانسحاب الجيش السوري من الجولان، مما يحّمل البيت القائل:(متشبث بالأرض ليس يقول: أفضل لو مشيت) معنى مختلفاً تماماً. وهكذا أكثر الأبيات الأخرى التي تسخر من وقار الشعر الرصين الجاد.

بعد مدة من كتابة فلسفة النبات، ظهر تصريح للقائد البعثي العراقي علي صالح السعدي أثار ضجة كبرى: «لقد أتينا إلى السلطة في قطار أميركي بتمويل كويتي» فاكتسى قول صدقي: «حدث انقلاب في العراق فقيل دبَّره الكويت» قيمةً مضافة بمفعول رجعي.

ظهرت ذات يوم في مطلع سبعينيات القرن العشرين، نشرة ترفيع ضباط الجيش. ومنهم عميد من أصدقاء الأستاذ صدقي المقربين جداً، حيث رُقّي إلى رتبه اللواء، فظهر في (الكلب) باب جديد لتهنئة الضباط المرفّعين. ومنهم صديقه الحميم الذي تلقّى تهنئة تعبِّر عن مشاعر كُثر نحو ضباط جيشهم: نهنئكم بمرتبةِ اللواء.. لنا ولجيشنا طولُ البقاء.

أكثر ما نشرته (الكلب) كان بقلم مؤسسها غير أن أصدقاء قلائل شاركوا في تحريرها قبل رحيل المؤسس، انتقيت منهم مراسل الصحيفة في اللاذقية، الأستاذ أحمد إبراهيم عبد الله مدرِّس التاريخ، برغم قلة مشاركاته المنشورة لأنه كان يفضل الاحتفاظ «بكلبياته» في دفاتره.

في بداية خمسينيات القرن العشرين بنت وزارة الدفاع نادياً للضباط على

شاطئ اللاذقية. كان مبنى فخماً في تلك الأيام، شاءت الظروف أن يكون مجاوراً لنادي المعلمين الذي كان مجموعة من «العشش» جدرانها من الطين وسقفها من القصب والسعف. لفت هذه التناقض نظر الأستاذ أحمد كلما كان يسبح عائداً إلى قاعدته في نادي المعلمين، فكان يضاهي بين المبنيين، بين فخامة نادي الضباط وتواضع نادي أساتذتهم. فكتب هذا التعليق أيام كان الضباط في بدايات نشاطهم الانقلابي للهيمنة على السلطة

لنا نادٍ وللضباط نادي
هما رمزٌ لأوضاع البلادِ
عجبتُ لمن يشاهد نادِيينا
ويرضى أن يظلَ على الحيادِ
عجبتُ لمن يشاهد نادِيينا
ولا يمضي لإعلانِ الجهادِ
ومن لم يُرضِ أمته بشيء
فرأيي أنه يُرضي الأعادي

وبين تلك المرحلة وبين هزيمة 1967 لم يتوقف أستاذنا عن توجيه نقده الساخر لمظاهر الخلل كلها. ولابد من التنوية بما كتبه في نهاية 1967 عندما انتشر شعار انصرام عام الهزيمة دون سقوط النظام:

قالوا مضى عامُ الهزيمةِ وانقضى
والشعبُ يرسفُ في القيودِ ويرزحُ
فأجبتُهم عامُ الهزيمةِ راسخٌ
أنا لا أحسُ بأنه يتزحزحُ
نحنُ الذين مضوا ونمضي وحدَنا
أما الزمانُ فثابتٌ لا يبرحُ
قالو سننجح في غدٍ فأجبتُهم
إنّا إذا صرنا يهوداً ننجحُ
انظُر إليهم إنهم من نصرهْم
يتَرنّحون... وشعبُنا يترنّحُ
العامُ يمضي حين نحزمُ أمرَنا
ونزيل آثارَ العدو ونمسحُ

ثم يجيء هذا البيت الجارح كالسيف:
أقوى من النصر المُبينِ هزيمةٌ
لا شيٌ يُحزنُ بعدها أو يُفرحُ

يبدو لي وجود نوع من النفور بين محرري (الكلب) وبين الشعر الجاد الوقور، بخاصة ذلك الذي كان يُلقى في المهرجانات. وما أكثرها! والأمثلة وفيرة في الصحف. سأنوّه بمهرجان شعري شهير أقيم في دمشق في عام 1971، على ما أذكر، حضره الجواهري، وبدوي الجبل، وعمر أبو ريشة، ونزار قباني، وغيرهم. كان صدقي إسماعيل يترأس الأمسيات الشعرية بصفته رئيساً لاتحاد الكتاب. تمخّض المهرجان عن تعليقات ظهرت في الكلب، كان أهمها مداخلة مراسلها في اللاذقية الأستاذ أحمد إبراهيم الذي كتب:

في بلادي والشعُر فيها عقيمُ
صار للشعر مهرجانٌ عظيمُ
مهرجانٌ هزّ العروبةَ حتى
لتنادتْ باخوفِ منه التخومُ *
مهرجانٌ حربٌ فشعرٌ دفاعٌ
كان يُلقَى فيه وشعرٌ هجومُ
إنما الشعرُ في بلادي سلاحٌ
أينَ منه الميراجُ والفانتومُ
بُعِثَ الشعرُ في بلادي فكَمْ
عاد إلى الشعر شاعرٌ مرحومُ
أنا بالبعثِ مؤمنٌ فانظروه
كيف أحيا العِظَامَ وهي رميمُ

كانت البلاد تعاني الاحتلال لجزء من أرضها. والمصاعب تتفاقم. والشعراء الوقورون يبيعون كلام الحماسة، فأبى الأستاذ أحمد في ختام مقطوعته إلا أن يطلق رصاصة الخلاص على الشعر والشعراء قائلاً:

في بناءٍ من حَقّه التهديمُ
ليس يُجدي الإصلاحُ والترميمُ

في الجعبة من كلبيات الأستاذ أحمد إبراهيم مقطوعات مدهشة وَأَدَها صاحبها طائعاً في دفاتره التي اختفت بُعيد رحيله عن دنيانا منذ نحو عقدين من السنين. ولما أرادت دار نشر دمشقية معروفة جمع بعض ما أمكن إنقاذه في (ديوان)، لم توافق الرقابة على نشره.

كان صاحب دار النشر هذه من هواة الشعر. يستقبل دورياً في منزله شعراء كُثراً، منهم الجواهري، ومُظفر النواب أحياناً، وسليمان العيسى غالباً، وآخرين ممن لا يتسع المجال لذكرهم، وكثيراً ما حضر مندوب (الكلب) تلك الأمسيات (لتغطيتها) لحساب صحيفته التي نشرت ذات يوم في عدد صدرَ في بداية تسعينيات القرن الماضي هذه الرسالة التي وافاها بها مندوبها:

قالَ لي كلبٌ من الشعرِ هَربْ
لا يليقُ الشعرُ إلا بالعرَبْ
عندهم في كُل بيتٍ شاعرٌ
قبلَ أن يَحبو على الشعرِ وَثبْ
جعلوا الشعرَ لديهم بقراً
كلما مسهمُ الضّرُ.. حَلبْ
جُبنهم أخرجَ منه جبنَه
هكذا ينقلبُ الشعرُ ذَهبْ
هكذا الشاعرُ يُمسي تاجراً
يتسلى في دكاكينِ الأدبْ
أدمَنوا اسْتدرارَ ضَرْعٍ واحدٍ
للمعاني.. وهو من دهرٍ نضَبْ
رَكَّبوا المدحَ على الشعرِ كما
ركَّبَ اللّهُ لمن شاءَ ذَنَبْ
يمدحونَ الكلبَ يوماً فإن
أضجروهُ. مدحوا داءَ الكَلَبْ
عادةٌ في القوم مستحكمةٌ
مثلما استحكَم في النُوق الجَربْ

الحديث عن (الكلب) لا ينتهي. وأختمه «بحكمة عدد» صدر منذ أكثر من أربعة عقود: وَحذارِ من ذكرِ الحقيقةِ فالجماعةُ لا تعي...

* (الإشارة إلى إسرائيل)

ظاهرة البرامج التليفزيونية الساخرة

انتقام المغلوبين

د.علاء عبد المنعم إبراهيم

غـزت البرامـج التليفزيونيـة السـاخرة العديد مـن الشاشـات الفضائية العربيـة في الآونـة الأخيرة، وبخاصـة في دول الربيـع العربي، حيث وَجَّهـت هـذه البرامـج طاقتهـا الكاملة صوب نقـد الأوضاع السياسـية، ونقد السـلطة الحاكمة ومعارضيها في الوقت نفسه، ومتابعة التطورات اليومية المتلاحقة.

يتم هذا كله في إطار ساخر يستقبل نـوعـين مـن الاسـتـجـابـات: المباشرة (المصطنعة في الأغلب) داخل الأستوديو، وغير المباشرة (الحقيقية) في منازل المشاهدين. وقد حققت هذا البرامج نسبة مشاهدة مرتفعة للغاية، مما جعل بعض هـذا البرامج يحتل المرتبة الأولـى في قائمة أعلى نسب المشاهدات على مستوى البرامج كافة، وبالطبع تلقَّفَ القائمون على القنوات هذا النجاح بالترحاب مما حفَّزَهم إلى حشد إمكاناتهم المادية واللوجستية لإنـتـاج بـرامـج تعتمد على هـذا النمط الساخر. وفي بعض الأحيان إغراء بعض مقدّمي البرامج للانتقال ببرامجهم الناجحة من شاشة فضائية إلى شاشتهم مستغلّين في ذلك كل الوسائل الإنتاجية الناجعة وأبرزها العروض المالية الخيالية.

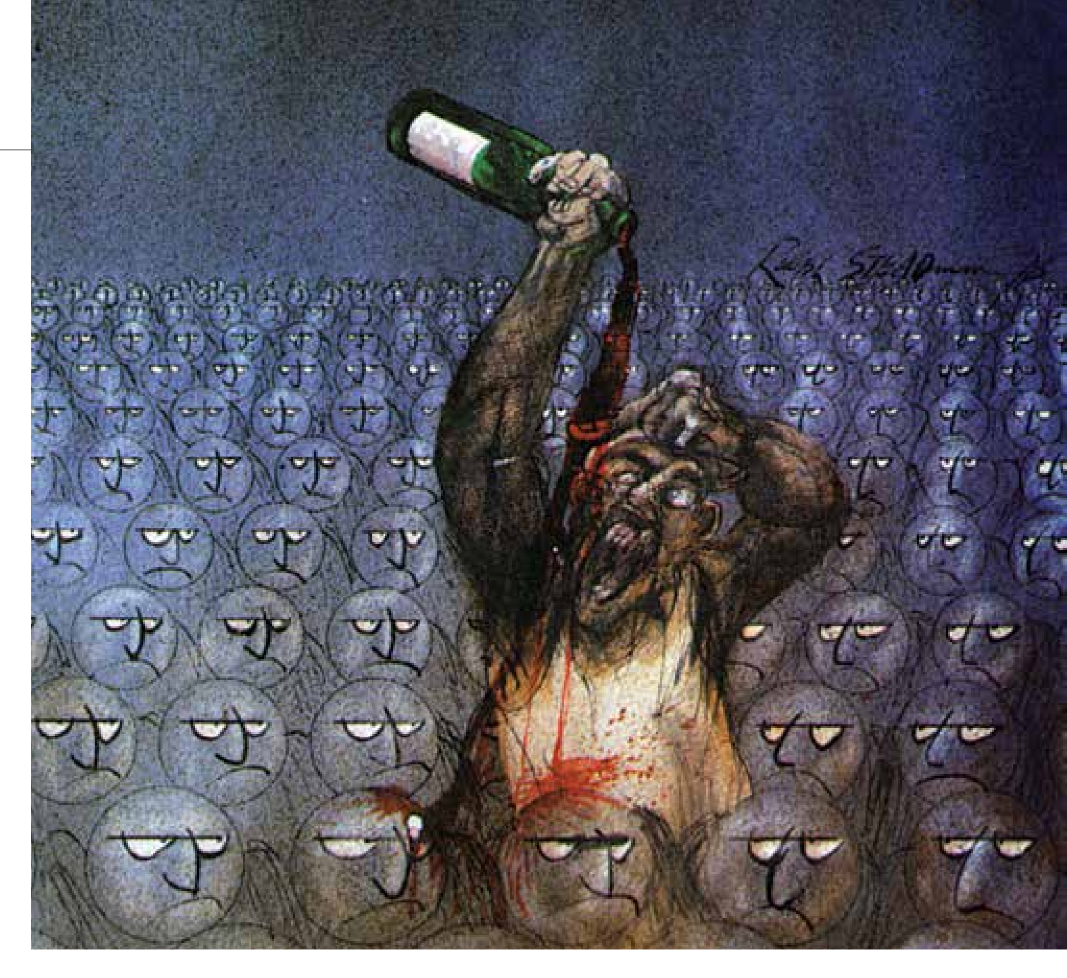
وقدأثارت هذه النوعية من البرامج ردود أفعال متباينة على المستوى النخبوي، فتعامل معها البعض بوصفها ظاهرة إيجابية ترسّخ لثقافة الحرية، حرية الرأي والتعبير، وتؤكد أن لا أحد فوق النقد بما في ذلك رأس السلطة، حتى وإن شابَ هذه البرامج بعض التجاوزات اللفظية، فمثل هذه الخروقات لا تنفي قيمة البرنامج البانخة في النَّيْل من السلبيات الاجتماعية والـسـيـاسـيـة وبـخـاصـة فـي الـمـراحـل المشوشة كفترات الانتقالات السياسية التي تخطلت فيه الأوراق، ويتداخل فيها سياق الحرية مع نظيره الفوضوي على مستوى الممارسات. وبينما يلتمس هذا الفريق المبررات لهذه التجاوزات يرفض فريق آخر (معظم أفراده من المتعرضين للنقد) نعتها بالتجاوزات، ويصنفها ضمن جرائم السبّ والقذف التي يقع صاحبها تحت طائلة القانون، مؤكداً أن السكوت عن هذا الأمر سيفتح الباب لفوضى مجتمعية عارمة لا يبررها مجال الحرية المسموح به الآن، وبخاصة في ضوء التباين القيمي بين المجتمعات العربية والمجتمعات الغربية المنشئة لهذه البرامج بالأساس، ووصل الأمر بهذا الفريق إلى تحريك بعض الدعاوى القضائية تجاة مقدّمي البرامج ومنتجيها، بهدف وقف بثّها.

على الـرغـم مـن التباين السابق في ردود أفعال النخب تجاه هذه النوعية من البرامج، فإن الحقيقة التي لا تقبل الجدل أن هذه البرامج قد نجحت في استقطاب اهـتـمـام شـريـحـة كـبـيـرة مـن المتلقين التقليديين غير المصنّفين سياسياً الذين ألفوا أنفسهم يتحرّون موعد إذاعة البرنامج وموعد إعادته. وأصبح انتظار وقت عرضه طقساً تقليدياً تحشد له الأسرة البسيطة سُبل المتعة القليلة المتاحة من مقبلات ومشروبات. وفي كثير من الأحيان ابتسامات مسبقة.

أنا أسخر... إذن أنا موجود

ما السرّ، إذن، وراء هذا التدفُّق لبرامج السخرية، وما لاقته من استجابات إيجابية نافرة على مستوى التلقي؟ هذا ما نحاول تجليته في هذه المساحة المحدودة قدر ما وسعنا.

علينا بداية ألا نتعامل مع السخرية بوصفها أداة مهمَّتها الوحيدة بثّ روح الدعابة داخل السياق الجمعي فهذا لا يعدو أن يكون أحد وجوهها المتعددة، فالسخرية - التي تُعَدّ أحد أبـرز معالم الشخصية في المجتمعات المغلوبة على أمرها أو التي تقع في مواجهة العديد من الصعاب كـحـال المجتمع الـمـصـري على سبيل المثال- هي الآلية الفارهة التي يلجأ إليها الطرفُ الأضعف في إطار ثنائية القاهر والمقهور. إن القهر المادي والقهر المعنوي اللذين تتعرض لهما الذات يضعانها بإزاء اختيارين: الأول الاستسلام لهذا القاهر، أو مقاومته. ولأن المقاومة المادية تغدو فـي كثير مـن الأحـيـان خـطـوة مؤجّلة تصبح المواجهة المعنوية هي القادرة على تحقيق التكافؤ بين الطرفين. وتتمثل المواجهة المعنوية هنا في منح الذات نفسها أحاسيس الانتصار على الآخر من خلال تأسيس مباراة ذهنية تعادل المباراة



الواقعية التي تدرك أن الغلبة فيها ستكون للطرف الأقوى مادياً. ولأن المباراة ذهنية فأدواتها تختلف وقوانينها تتباين. وهنا تتبدى البراعة الشعبية في توظيف عنصر الفكاهة الذي تُشَكِّل السخرية أحد عناصره المائزة. فالسخرية من الآخر والضحك منه تقدم الطمآنينة المعنوية للذات التي تشعر أنها الأقوى. هذه القوة التي خَوَّلَت لها التفوق المعنوي ممثلاً في القدرة على السخرية منه.

تبدو البرامج التليفزيونية الساخرة مفعمة بالحس الفكاهي - الذي هو «استجابة معقدة لا يمكن اختزال مسبِّباتها بسهولة لتكون سمة واحدة أو مجموعة صغيرة من السمات» - الناتج عن الحالة الانفراجية التي تطرح نفسها على السياق كفعل ختامي لحالة التوتر الدرامي الناتجة عن الوضع المأسوي المهيمن على السياق المعيش من وجهة نظر الطبقة الاجتماعية المتابعة، فالفكاهة تتولد من حالة التوتر في الموقف الهزلي التي عادة تتصاعد حتى تنفرج فجأة عن طريق الانفجار، مصحوبة بالضحك بصفة عامة. فالمشاهد المنتمي لطبقة تتعرض لضغوطات الواقع بمرارته الناعقة يجد نفسه في مواجهة صراع مع السياق الواقعي الجديد (في مجتمعات الربيع العربي بصفة عامة) الرافض لحضوره والمتعمّد قهره عبر ممارسة يفسّرها البعض قدرية. ويفسرها البعض الآخر تعمُّية تتمثل في اضطربات الفترات الانتقالية. هذا الصراع الذي يسهم في تكوُّن موقف حياتي درامي ناضج يتمثل في ثنائية القاهر والمقهور. وإذا كانت السلطة بطبيعة الحال تتموقع في موقع القاهر فإن المتلقي الشعبي يجد نفسه محصوراً في خانة المقهور الذي يسيطر الطابع المأسوي على أقداره كلها، وبقدر ما يرتفع المؤشر الدرامي الناتج عن حالة التوتر الاستقبالي بالنسبة للمتلقي لتبعات هذه الحالة بقدر ما يتضاعف الحسُ الفكاهي بتحول هذه الحالة المأسوية إلى حالة فكاهية عبر عنصر السخرية الذي يخلط الملهاة بالمأساة بما يستدعي مفهوم الفكاهة الذي هو «تلك الصفة في العمل أو في الكلام أو في الموقف أو في الكتابة التي تثير الضحك لدى النظّارة»، وذلك من خلال قهر المسبِّب الرئيس في هذه المأساة وهي السلطة، بتحويلها إلى موضع للتأمُّل والانتقاد اللاذع عبر شيفرة مباشرة تنتقم منها وتقهرها من خلال تحقيق الاعتلاء النفسي عليها، فمقدم البرنامج ومساعدوه عندما يسخرون من هذه السلطة إنما يصدِّرون هذه الحالة الانفراجية إلى المتلقي الذي يكتشف هشاشة هذا الكائن المخيف السلطة بصورتها الذهنية الراسخة في تلافيف الوعي الجمعي بوصفها صنواً للقهر والاستبداد وإمكانية مواجهتها عبر سلاح السخرية الناجع. هذا الانكشاف الذي يولِّد حالة انفراجية جديدة تعيد الإيقاع الدرامي إلى استقراره، وتمنح المتلقي درجة النجاح الكاملة. فالفكاهة تمتاح هنا من حالة التوتر التي تسبق اللحظة الانفراجية، حيث إنه «قد يساعدنا استغراق سيكولوجي معين مع شيء ما في توليد التوتر الذي ينفرج بعد ذلك من خلال إحدى النكات». فحالة الضحك التي يستقبل بها المتلقون المشاهد الساخرة - التي تتخذ السلطة وممارساتها وقراراتها وفي بعض الأحيان سماتها الشخصية مادة لها - تقدِّم مؤشرات لإمكانية التعامل معها بوصفها حيلةً بديلة يلجأ إليها الوعي الشعبي للوصول إلى هدفه. فالسخرية هي البديل الاستراتيجي الذي يستعين به السياق الجمعي عندما يتبدّى له عجز وسائله التقليدية عن تحقيق غايته أو عندما يدرك أن فاعلية مقاومته لا يمكن أن تتمدد لتحقِّق له مآربه، بما يجعل السخرية إحدى هذه الوسائل، ومن ثم تصير السخرية وفق هذه القراءة التحليلية إحدى تنويعات الممارسة المقاومتية للثقافة الشعبية. فالمقاومة التي يتسلح بها الأفراد المغلوبون على أمرهم، وهم يصارعون الظروف المأسوية ترتبط بحضور عنصر الفكاهة الذي يكتسب كينونته بدوره من اتساقه وتناغمه مع عنصر مقاومة الموت، هذا الاتساق الذي ينتقل بعنصر الفكاهة من دوره الاستتباعي، بوصفه أحد استجابات فعل السخرية، إلى دوره الاستبدالي، باعتباره فعلاً بديلاً للهزيمة أمام سلطان الموت.

إن احتفاظ البرامج التليفزيونية الساخرة بوهجها على مدار الفترة السابقة بفضل دعم المتلقين وتفاعلهم الإيجابي معها يظل دليلاً ناجعاً على مهارة الشعوب التي تبدو ساكنة في مراوغة الفشل الحياتي ومهادنة الاستلاب والفقد وقهر الموت، وعلى قدرة السخرية في أن تنوب عن هؤلاء الغلابة في مقاومة السلطة مما يرشِّحها بقوة لأن تكون بالفعل «فتوة الناس الغلابة» الباكين والضاحكين، الجادّين والساخرين، المهادنين والمنتفضين، المستسلمين والثائرين.

الكوميديا والديكتاتورية:

نجوم الضحك على الجمهور



راشد عيسى

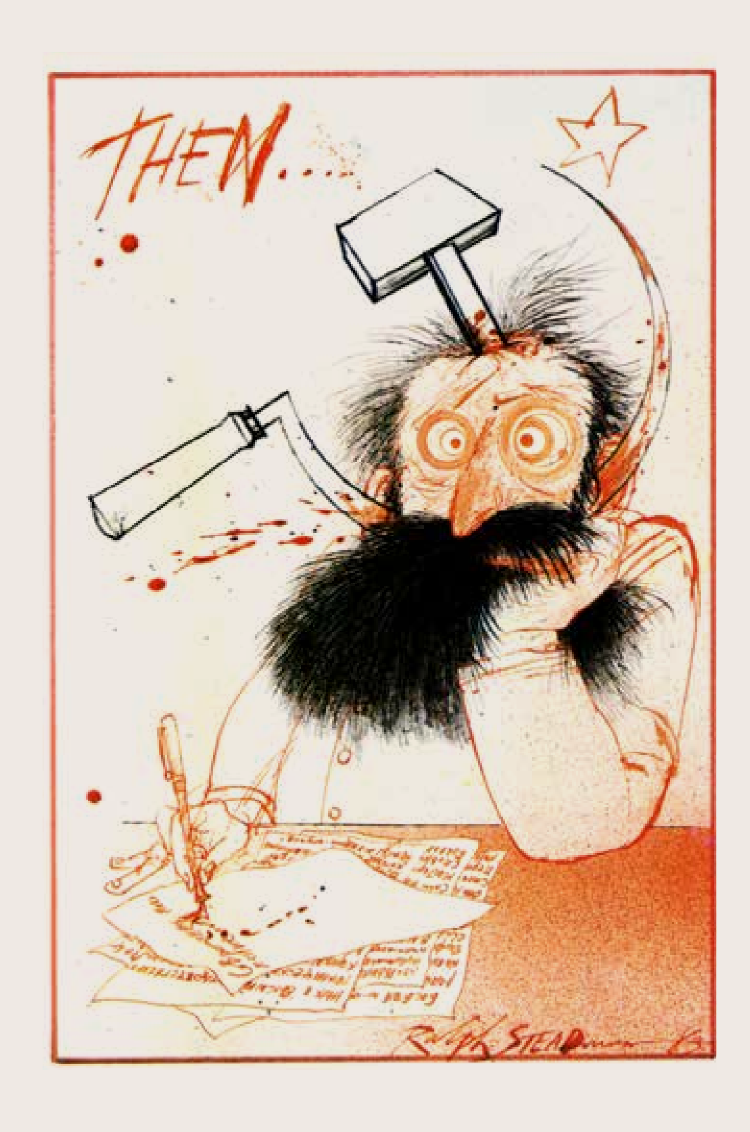
ولد المسلسل السوري الكوميدي الأشهر «بقعة ضوء» مع بداية حكم الرئيس بشار الأسد. وكان من الجرأة بحيث اعتبر علامة على نوايا جدّية بالإصلاح في خضم الحديث عن طور من التحديث والتطوير تدخله سورية في عهد الرئيس الشاب. المسلسل كان جريئاً بالفعل. تطرق إلى موضوعات وشخصيات وحكايات كان تناوُلها مُحَرَّماً، مثل ذلك النقد الشديد الذي طال أجهزة المخابرات: بطشها، وجهلها، وجعل من رجل المخابرات أضحوكة. لكن نظرة إلى الكيفية التي وُلِد فيها المسلسل، ومن هم أولئك الذين حملوا لواءه لعدة أجزاء تالية، ستدلنا بوضوح إلامَ ترمي مثل هذه الكوميديا في كنف السلطان، الكوميديا التي تنشأ في بلاط الملك، وبإشارة منه.

لقد بات معروفاً في أوساط الفنانين السوريين أن هذه الكوميديا التليفزيونية، التي كتبها عدد من المؤلفين السوريين على مَرّ السنين، وعرضت على القنوات التليفزيونية الرسمية مراراً وتكراراً، ولدت بقرار من شخصية سورية نافذة. كان الممثلان الكوميديان باسم ياخور وأيمن رضا من بطانة تلك الشخصية، فأوحى إليهما بتلك الفكرة التليفزيونية وأطلق أيديهما. سخّروا لذلك أفضل الخبرات التقنية والإنتاجية، كما أحسن الممثلين والكتاب، ورغم ذلك لم ينج العمل مرة من مقصّ الرقيب الذي كان يبدو دائماً ملكياً أكثر من الملك. وصحيح أن المسلسل سخر من رجل المخابرات، ونقل شيئاً من هموم رجل الشارع، لكنه كان دائماً تحت الطلب، إلى حد أنه استُخدم بوضوح للنيل من شخصيات معارضة، من بينها شخصية نائب برلماني رُفِعت عنه الحصانة ودخل السجن لسنوات بسبب معارضته ونقده للنظام إبان «ربيع دمشق». النائب المعارض قُدّم في حلقة تليفزيونية على أنه تاجر مخدرات أفسد الأجيال، وحين وصل إلى البرلمان راح يمثل دور المعارض.

كيف يمكن لنا أن نصدق عملاً معارضاً من هذا الوزن، وفي ظل نظام شمولي، إذا لم يكن من ورائه ما ينتفع به النظام؟ وأياً كانت أهداف النظام من وراء العمل يمكن القول إن الثورة السورية الراهنة أثبتت أن النظام كان من الجبروت والقوة بحيث اعتقد أنه لا يمكن لمسلسل أن يؤثر فيه. وبالعكس كان العمل نوعاً من التنفيس، والإيحاء بأن سورية قد تغيرت مع عهد الانفتاح، حيث الخصخصة، والصحف والقنوات التليفزيونية الخاصة. وبالطبع إلى جانب تمرير رسائل عبر هذا العمل الذي كسب ثقة الناس، التي زاد منها هذا الصراع المستمر للعمل مع جهات الرقابة. في النهاية لا نحسب أن هناك أي مفاجأة بوقوف القائمين على المسلسل باسم ياخور، وأيمن رضا إلى جانب النظام منذ الأيام الأولى للثورة السورية.

إنها في النهاية كوميديا مدجّنة، كوميديا تنفّس الاحتقان عند الناس، وتسلّي السلطان، هي كوميديا البلاط، كما شعراء البلاط وكتابه وخدمه وأبواقه. لكن ذلك لا يلغي أن كثيرين ممن عملوا فيها، الكتّاب خصوصاً، حاولوا قدر الإمكان توسيع الهامش، والاستفادة من مساحة القول التي أتيحت، وقد أثبتوا صدقيتهم حالما اندلعت الثورة في البلاد، حيث انخرطوا فوراً في التظاهرات المناوئة للنظام، واعتُقل بعضهم مثل الكاتب والممثل محمد عمر أوسو، والكاتب والممثل عدنان زراعي الذي ما زال معتقلاً إلى اليوم.

أما نجم الكوميديا الأشهر في سورية، الفنان دريد لحام، فكان موقعه إلى جانب النظام محسوماً بشكل مبكر، كانت مسرحياته الكوميدية التي تجرأت على شيء من النقد في عزّ الرعب الأكبر في البلاد، ورغم ذلك كان محتفى به. ولم يكن من تفسير لذلك سوى أنه يؤدي ذلك الدور الذي يُظهر النظام بصورة أحسن مما هي عليها في الواقع. كان لحام بإمرة النظام، إن قال له تخلَّ عن موقعك كسفير للنوايا الحسنة للأمم المتحدة فلن يتردد، وإن أمره بقيادة رحلة مع فنانين آخرين إلى غزة سيكون سباقاً، ورغم أن دوما، وداريا، وبرزة أقرب إليه، إلا أنه لن يفكر حتى بالالتفات إلى تلك الأحياء التي قالت «لا» للشرطي الذي صفعه ذات يوم، كما ورد في إحدى مسرحياته. كان لدريد برامجه في قناة «المنار» التابعة لـ «حزب الله»، الداعم الأول للنظام، وظهر في عدد من البرامج الحوارية والمقابلات ممجّداً للنظام. ولم يكن بحسبان أحد أن يخرج



دريد عن المسار الذي رسمه لنفسه، أو رُسِم له. وهنا يفسر البعض موقف دريد بكلمة واحدة: انتمائه للطائفة الشيعية. تماماً كما يفسّر موقف أدونيس بانتماؤه للطائفة العلوية.

لحام عموماً فقد بريقه ككوميديان بعيد أعماله الأولى بالأبيض والأسود، مثل «صح النوم»، و«حمام الهنا». كانت تلك الأعمال شعبية، كوميديا قائمة على المقالب البسيطة والالتباسات المضحكة. فقدت أعماله ذلك الضحك الصافي منذ دخلتها لوثة السياسة. كل ما قدمه دريد خارج أعماله الأولى مُفتعَل، خصوصاً ما حمل على موضوعات وتلميحات سياسية. النموذج الذي أحبه الناس في (غوار الطوشة) قد يكون مثل تلك المشاهد حول (قبقاب غوار) ذلك الحذاء الخشبي المصنوع خصوصاً للاستعمال في حمام السوق الشعبي، حين أراد غوار أن يتخلص من قبقابه، وكلما ظن أنه تخلص منه لا يعرف كيف يعود إليه ثانية وكأنه قدره. كان على دريد لحام أن يبقى هناك، في ذلك القبقاب. السياسة في أعمال دريد كانت ملفقة، مدّعاة، وتبدو أشبه بعزف على وتر عاطفي لم يكن دريد ليحتاجه ليعزز من وضعه كنجم. خرج خاسراً من تجربته المشتركة مع الشاعر الراحل محمد الماغوط الذي أعلن غضبه من دريد بسبب استقوائه على نصوصه في «كاسك يا وطن»، وسواها. خسر الماغوط، كما خسر جمهوره العريض حتى لو صفق له حينذاك. دريد نفسه كان على الدوام يدرك أي غوّار خسر، وأمضى كل حياته التالية محاولاً استعادته. ويمكن اليوم أن نرى بوضوح كيف خسر دريد، وخسرنا، (غوّار الطوشة)، وبالذات بسبب لوثة السياسة التي ظلت تحوم في فضاء الحاكم.

الأمر نفسه حدث لفنان الكوميديا الأشهر عربياً، ونعني عادل امام، الذي وقف إلى جانب نظام مبارك، مستنكراً قيام ثورة ضده، مُدَّعياً أن لا علم له بالفساد الذي يعمّ البلاد. وبالطبع يتساءل المرء هنا: مَن الزعيم الذي كان إمام يوجه له النقد اللاذع في مسرحياته؟ ألم يدرك ماذا تعني ردود فعل الناس على مسرحياته؟ ألم يتعلم منها شيئاً؟ لقد ثبت في النهاية أن إمام ليس سوى مهرّج القصر، مثله مثل دريد لحام وباسم ياخور وأيمن رضا وسواهم. مهرّج قد يُسمح لها ببعض كلام لا يُسمَح به للآخرين. ولكن على أن يبقى ضمن سكة النظام.

عادل إمام «النجم الكوميدي لا يفهم الدعابة إذا تعلق الأمر بشرف رئيسه»، يقول ناقد. وبالفعل لو نظر المرء إلى وجهه وانفعالاته أثناء دفاعه عن الرئيس المخلوع حسني مبارك لوجد أنه أمام محارب لا كوميديان. تبدو تلك العلاقة مفهومة تماماً مع سخاء إنتاجي من نظام مبارك على أعمال إمام، فحين يساهم العساكر المصريون بكامل عتادهم وقيافتهم العسكرية ليكونوا كومبارساً في أعمال عادل إمام لن يكون هنا الأخير إلا شاكراً ومطالباً بترسيخ هكذا نظام، بل وبالمزيد عبر المطالبة ببقاء جمال مبارك باعتباره الوحيد الذي يفهم المطبخ السياسي المصري على حد تعبير إمام، إلى حد أن ثوار مصر الجدد أطلقوا عليه لقب «زعيم التوريث»، بعد أن كان «الزعيم» وحسب، نسبة إلى مسرحيته «الزعيم» التي قدم فيها النقد الأكثر لنوعية للزعيم الحاكم، الأمر الذي صفق له الناس مراراً ودائماً على أساس أنه يقصد الزعيم مبارك. هكذا كسب إمام في مرحلة سابقة أن يتوّجَه الناس زعيماً مقابلاً لذلك الزعيم الفاسد الذي فضحه إمام،

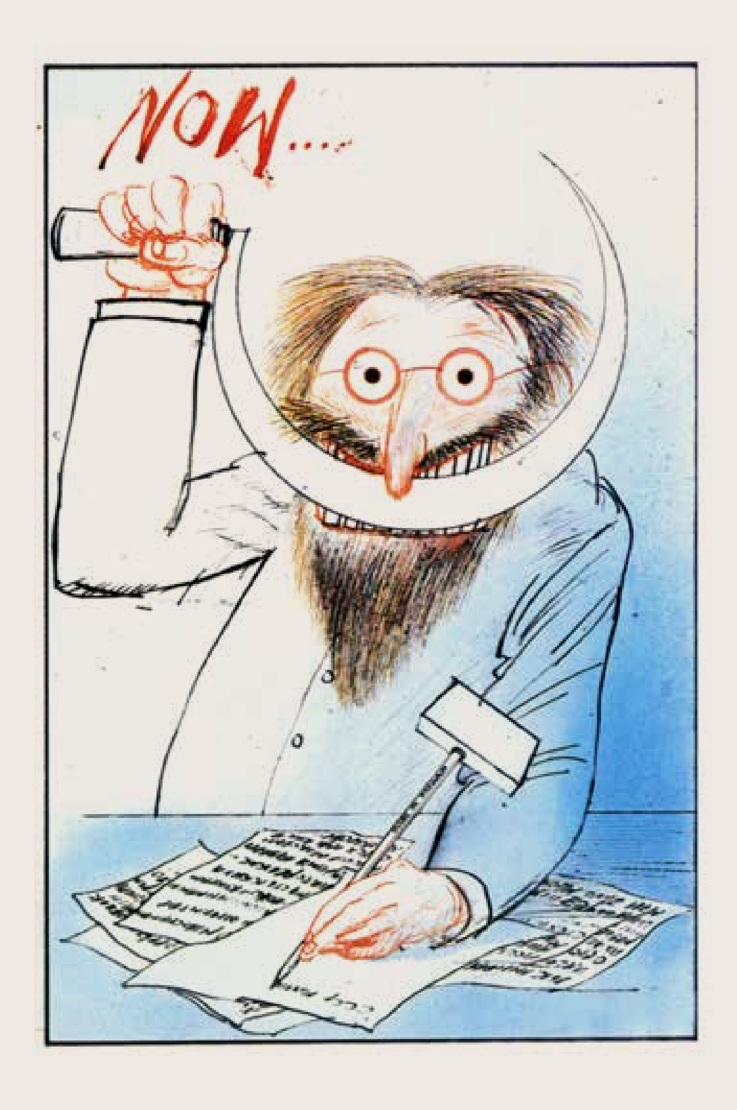
ولكن الأخير سرعان ما خذلهم، وكان أول المدافعين عن مبارك، قائلاً: إن الثوار ما هم إلا مندسون، منغماً تماماً بالنظريات التي ترددها السلطة. وبعد سقوط مبارك سينقلب إمام، سيبدّل جلده كي ينجو من احتقار الجموع مُدَّعياً أن مبارك خدعه، فلم يعد يرى ما يعصف بالبلاد من فساد واستبداد!

الظاهرة الأكثر غرابة بين الكوميديين العرب هي ظاهرة اللبناني زياد الرحباني، الذي يبدو أنه خسر مكانته الكبيرة بين أجيال الشباب إثر وقوفه العنيد مع النظام السوري. الرحباني كان صادماً بالذات لأنه في وقت سابق، خصوصاً أول دخول الجيش السوري إلى لبنان منتصف السبعينيات، انتقد النظام السوري أشد انتقاد، غير أنه انقلب على نفسه وتاريخه، وانضم إلى أكاذيب المؤامرة الكونية التي تُحاك ضد سورية. الأجيال الجديدة راحت تستعيد برامج وتعليقات كوميدية لرحباني التي تبدو وكأنها قيلت اليوم في النظام السوري، من دون أن يشكّل ذلك أي حرج لزياد ومناصريه.

إن وقوف نجوم الكوميديا أولئك إلى جانب الظلم والاستبداد، الذي بلغ في سورية حدّ الذبح والقتل على الهوية، وبلغ مرتبة الإبادة والتطهير العرقي من النظام للشعب، يثبت أن عقماً كبيراً أصاب تلك الكوميديا وهؤلاء الكوميديين، فالكوميديا لا يمكن إلا أن تكون ضد النظام القائم، لذلك هي فن شعبي، أقرب إلى الناس، إلى السواد الأعظم منهم، لذلك غالباً ما تأتي الكوميديا بذيئة، صادمة، ولا تأبه للقواعد، وبالتالي لا يمكن أن تكون من فنون البلاط. قد تكون الكوميديا الإيطالية الارتجالية، التي تعتبر مصدراً لكثير من الأعمال الكوميدية العظيمة، نموذجاً للكوميديا الشعبية التي تُستَنبط من الشارع مباشرة وتعود إليه، ومنها استقى الايطالي داريو فو أعماله الكوميدية غير القابلة للترجمة، وبالضبط لأنها بنت الشارع، ابنة بذاءته ونكتته اللاذعة التي لا يمكن أن يحتملها سلطان.

قد تكون النكتة الشعبية أكثر تعبيراً عن الكوميديا الحقة التي لا تراعي ولا تجامل ولا تحسب حساب نظام أو قانون، ونعرف جميعاً كمية النكات التي قيلت في الحكام العرب، وإلى أي حد كانت لاذعة ومخبأة وتودي بمن يتداولها في غياهب السجون. فكيف يستوي الأمر مع كوميديا تنتعش في بلاط الملوك والسلاطين وتحظى بالأوسمة والدعم؟ لقد تقلّد دريد لحام بالفعل من رئيسه وسام الاستحقاق السوري من الدرجة الممتازة، كما حظي عادل إمام بدعم إنتاجي غير محدود من نظام مبارك.

الديكتاتورية تشكل مادة خصبة للكوميديا، ولا يمكن للكوميديا والدكتاتورية أن يكونا على تصالح، ينبغي أن نتذكر عبقري الكوميديا الرائع شارلي شابلن، الذي استوحى جزءاً من نمطه الكوميدي من شخصية الزعيم النازي أدولف هتلر، وصولاً إلى تجسيده شخصية هتلر في فيلم «الدكتاتور العظيم». غير أن شابلن الأمريكي لم يكن على خصام فقط مع نموذج الدكتاتور الألماني، بل مع قوى الاستبداد في بلده، في الفترة المسماة «المكارثية»، نسبة إلى السناتور جوزف مكارثي، الفترة التي كانت التعبير الأشد بين قوى الاستبداد والحرية، وبقي شابلن آثرها كل الفترة المكارثية في أوروبا.



سما المصري
شجاعة في الوقت الضائع

سيد محمود

قبل عدة شهور كتبت مقالاً عن ظاهرة «سما المصري» تلك الراقصة الشعبية التي حَوَّلَها مسار الثورة المصرية المتعثِّر من راقصة إلى منتجة خطاب سياسي مناهض للإخوان المسلمين. ورأى البعض أن «الكليبات» التي تقدمها وتنهض على حس شعبوي يصعب تفاديه، يمكن أن تشكل أحد أبرز الركائز التي تساهم بفعالية في هزّ الصورة التقليدية لأنصار الإسـلام السياسي، لاسـيما في الطبقات التي تعاطت مع ما تقدمه بوصفه فناً رفيعاً.



من المؤكد أن جانباً كبيراً من نجاح الكليبات الأولى لسما المصري جاء بسبب توافر آليات عمل تخلَّت عنها فيما بعد

وأشـرت يـومـها لإعـجـاب ناشطة يسارية كانت في قلب الحراك الثوري الذي جاءت به 25 يناير في مصر، وهي الناشطة سلمى سعيد التي قالت خلال مؤتمر عن العلاقة بين الثقافة والثورة: «أعتبر الكليب الذي قدمته الراقصة سما المصري عن الثورة المصرية، أقرب لي من كل الأغنيات التي حاولت أن تنسب نفسها لهذا الحدث الكبير.».

آنـذاك كانت سما المصري تضرب ضـربـتـهـا الـثـانـيـة، وتـنـشـر على (الـيـوتـيـوب) ثـانـي كليب تقدمه ضد جماعة الإخــوان المسلمين والرئيس المصري محمد مرسي شخصياً.

لكن ضربتها الثالثة رغم أنها ركزت على السخرية من خطاب مرسي الذي تحدث فيه عـن الأصـابـع التي تعبث بمصر لم تحقق أي نجاح يذكر، وأظهرت معدلات التصفّح عبر (اليوتيوب) تدنّي شعبية سما المصري. وهي المفارقة التي يركز عليها هذا المقال.

فمن المؤكد أن جانباً كبيراً من نجاح الكليبات الأولــى لسما المصري جاء بسبب توافر آليات عمل وعلامات تخلت عنها في المحاولة الثالثة التي جاءت مع شيوع أنماط من السخرية السياسية برع فيها إبراهيم عيسى باعتماد تقنيات (ستاند آب) كوميدي، وباسم يوسف الذي يعتمد على نمط من الكولاج يوازن بين تدفّق البصري والتعليق السياسي الــذي يـركّـز أسـاسـاً عـلـى المـفـارقـة بمحمولاتها الجسدية.

وفي حالة سما المصري يبدو للمتابع أن العملين الأول والثاني جاءا بطريقة لم تكن خالية من شجاعة خاصة أن عنوان الثاني كان «يا حباسجية، يا تجار الـديـن» وانطوى على نقد لاذع للنخبة الحاكمة في مصر. واستندت الأغنية التي تضمنها الكليب على ثيمة مـأخـوذة مـن أغنية شعبية مصرية معروفة سهلت من تداولها في الحياة اليومية في مصر، حيث يتم النظر دائماً إلى هذه «التيمات». رأس المال التراثي - كـمـا يـرى أحـمـد زايــد - يـعـوّض عن غياب رأس المال النقدي. وفي أحيان كثيرة يحقق حضور التراث كرأسمال ثقافي حماية للفئات المحرومة (التي تستقبل عـادة هـذا النوع من الأعمال) ضد النزعة الاستهلاكية المادية. وهنا يبرز ما يسميه عالم الاجتماع المصري أحمد زايـد بـنـور الاستخدام السياسي للتراث، ولكننا لسنا هنا إزاء استخدام «تــراث في مـواجـهـة حــداثــة»، وإنما توزيعات متباينة لكل منهما تتسم بعدم التكافؤ عبر فئات المجتمع المختلفة. ومن ثم فإن أعمال من هذا النوع تعمل على ترميم فجوات ثقافية/اجتماعية عبر استنادها على المعطى السياسي الشائع في المجال العام.

وقبل أقل من عام لم تكن سما المصري أكثر من راقصة مغمورة جربت حظها في التمثيل في أفلام أشهرها فيلم «الدادا دوي» مع النجمة ياسمين عبد العزيز، حيث ظـهـرت فـي مشهد لـم يـزد على خمس دقائق أدت فيه دور فتاة ليل، لكنها واصلت العمل في أفلام تجارية حتى نالت شهرة كبيرة مع طرح فيلمها «على واحدة ونص» الموسم الماضي، وواكبته بحملة دعاية دفعتها لترويج مزاعم عن قصة زواجها من نائب سلفي في البرلمان المصري المنحلّ هو أنور البلكيمي.

ورأى كـثـيـرون أن الـمـصـري لم تتمكن من تأكيد واقعة الـزواج، لكنها استثمرت قصة انكشاف كذب ادعاءات البلكيمي بـتـعـرّضـه لاعـتـداء مسلح عـلـى طـريـق الـقـاهـرة- الإسـكـنـدريـة الصحراوي ولسرقة مبلغ مالي، حيث أثبتت التحقيقات خضوعه لعملية تجميل أنف. أكدها أحد أساتذة جراحة التجميل مشيراً إلـى أن النائب قام بإجراء عملية تجميل داخل المستشفى يوم الحادث. كما لفت إلى أن الآثار التي ظهرت بوجه النائب ناجمة عن عملية التجميل، وليس عن اعتداء مجهولين عليه، كما ذكر لوسائل الإعلام.

وبسبب الشهرة التي نالتها قصة البلكيمي صعد نجم سما المصري في الفضائيات التي رتبت لأكثر من مواجهة بينها وبـيـنـه لتقصي صـحـة واقـعـة الــزواج. وكما راجـت القصة بسرعة انطفأت بالسرعة ذاتها لـولا أن سما عادت بـ «كليب» جديد قبل أن تنطفىء شعلة الثورة. وهو كليب يؤكد كذلك سعيها نحو الشهرة مهما كـان الثمن المدفوع.

وقبل أن تركز جهدها على الرئيس مرسي قدمت أول كليب مصور سخر من مشروع «النهضة» الـذي يـروج له الإخـوان، ثم كانت ضربتها الكبرى بـ «كليب» «يا حباسجية، يا تجار الدين» الـذي عـدّه الكثير من نشطاء الثورة

المصرية (عملاً ثورياً). وهي قناعة تكشف تطابقاً ظاهراً بين خطاب الثورة الذي تمثله سلمى سعيد فعلياً والخطاب الذي تروج له سما المصري بهدف «الاستهلاك السريع ومسايرة سلعة رائجة هي الهجوم على الإخوان اعتماداً على إنتاج منخفض التكاليف وصور بكاميرا فقيرة. وفي الغالب داخل غرفة نوم الفنانة. لكن مخرجه وضع العلم المصري في الخلفية بهدف إثارة الانتباه والتأكيد على أنه «ثوري». كما أنهاه بشخص ضخم البنية يباغت الفنانة، ويسعى لترويعها. وقبل أن تظهر خوفها ينتهي الكليب بصراخ أحد الدعاة المعروفين فضائياً «هاتوا لي راجل». وهي إشارة دالة من المصري التي تنفي عن نفسها تهمة الخوف من ناحية، ومن ناحية أخرى تثبت علامة «التجريس» التي تراكم فيها على خبرة شخصية مع أمثال هؤلاء كما تجلت فيما روته عن علاقتها مع البلكيمي.

وبينما تساءل كثيرون عن الأهداف التي تحمّس صاحبة الكليب للدخول في هذه الأرض الملغومة، في وقت يعاني فيه الفنانون المصريون من ضغوط واتهامات بعض الدعاة، بالغ آخرون في الإشارة إلى وقوف جهة خفية وراء المصري تدعمها مالياً بهدف تشويه صورة الإخوان والرئيس الذي ينتمي إليهم. وهي تهمة لا تصمد طويلاً بسبب فقر الشريط المصور إنتاجياً واعتماده في الترويج على الفضاء الافتراضي، إذ يصعب عرضه تليفزيونياً بسبب جرأة محتواه.

وفي مسافة استبعدت هذين الرأيين تماماً دار جدل له طابع ثقافي حول محتوى الكليب، وهو جدل لم يتكرر مع الكليب الثالث الذي بدا منسجماً تماماً مع تطلعات الفنانة لنجومية لا تختلف كثيراً عن كليبات الفنانات المحترفات، وهنا خسرت سما «تقشّفها الإنتاجي» الذي كان علامة أولى على الاختلاف، كما أنه جاء ليعيد إنتاج مقولات مستهلكة على مواقع التواصل الاجتماعي في شأن أداء الرئيس مرسي. ومن ثم خسرت سما فضيلة الشجاعة السياسية، وسقط الكليب في فخ الجسد بطريقة ساعدت على استبعاد «سما المصري» من صفوف الفنانين الذين، وبفضل الثورة المصرية، قدموا أنماطاً من الفنون الأدائية اعتمدت بالأساس على صلتها بالشارع وفوضاه، فإلى جانب سما المصري يمكن الإشارة إلى أغنيات «راب شعبي» قدمها مطربون مثل «أوكا»، و«أورتيجا»، وفريق «السادات راب». وهؤلاء جميعاً موجودون في الإعلام الشعبي وقدموا أغنيات مثل «الشعب يريد خمسة جنيه رصيد» عملت على تبسيط شعارات الثورة المصرية منذ بداياتها، كما قدموا أغنية لدعم المرشح اليساري خالد علي في الانتخابات الرئاسية الأخيرة. واللافت أن هذا الغناء غير الرسمي تمّ تهميشه في الإعلام الرسمي، وظل قاصراً على الموالد والأفراح الشعبية. والبعض يرى فيهم امتداداً لمشروع أحمد عدوية (بغض النظر عن التميز البالغ في قدرات عدوية وإمكانياته الصوتية) المقاوم لأنظمة الاعتراف التي وضعتها المؤسسة الرسمية ورجالها. وهي مؤسسات لا تقدم الحياة كما هي، بل تقدم ثقافة الهيمنة أو ثقافة المؤسسة بما تنطوي عليه من مختلف أشكال التمييز كما يشير إلى ذلك الناقد السعودي البارز عبد الله الغذامي، في سياق تحليله للثقافة التليفزيونية في أحد كتبه الشهيرة. ولعله من المثير أيضاً الإشارة إلى أن اغلب هؤلاء الفنانين تسربوا للذوق العام عبر الإعلانات التليفزيونية، وأبرزها (علشان لازم نكون مع بعض). وبفضل آلية الإعلان هذه تحديداً تمكّنوا من «كسر الحظر» المفروض عليهم من قبل الرقابة. ومن ناحية أخرى- وكما يشير بودريار- فإن الإعلان التليفزيوني يظل هو الخطاب الأهم في صناعة الذوق ونمذجة الحياة عبر دعوى التمييز حينما يحثك المعلن على التميز والتفرد باستخدام هذا المنتج، مع أنه يقود إلى القضاء على الخصوصية الاجتماعية والتفرد، بل إنه يقضي أيضاً على القيم الثقافية والذهنية في الاختيار والتذوق. كما أنه ينهي المفارقة التي كانت قائمة بين «ثقافة النخبة» باعتبارها «سلطة مهيمنة، وثقافة الجماهير التي تبتكر دائماً وسائلها للمقاومة الذاتية. ومن بين تلك الوسائل تصوّرها عن الغناء الشعبي ومدى تعبيره عن هوية ثقافية «مهمشة» اجتماعياً. وهي الآن في مصر في طريقها إلى التهميش السياسي.

تمَّ نسف المسافة بين ثقافة النخبة وثقافة الجماهير إلى الحد الذي يصعب فيه رسم الفاصل بين الفن الرفيع والأشكال التجارية

وأكدت هذه الظاهرة التي انسجمت تماماً مع «أشكال ما بعد الحداثة» صحة المقولات التي تشير إلى نسف التمييز الأكثر قدماً بين الثقافة الرفيعة وبين مايسمى الثقافة الشعبية أو الجماهيرية، «بل قامت بدمجهما إلى درجة أنه يصبح من الصعب رسم الحد الفاصل بين الفن الرفيع والأشكال التجارية. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى البحث في فكرة «سقوط النخبة وبروز الشعبي» بفضل الثقافة التي تنتجها (الميديا) والوسائط الأخرى. فالسمة ما بعد الحداثية في الفنون تجلّت بصورة واضحة في إلغاء الحد الفاصل بين النخبوي والشعبي. وكما يوضح فيزر ستون فإن هناك طمس ومحو للحدود بين الفن والحياة اليومية، وإزالة التسلسل الهرمي بين الراقي والجماهيري في الثقافة الدارجة، وتفضيل الأسلوب الانتقائي المشوّش، وتمازج الثغرات، والمحاكاة الساخرة، والمعارضة، والتهكم والسخرية، والهزل، والمزاح، والاحتفال بالمظهر الخارجي بالثقافة التي لا عمق لها، وانحدار الأصالة والعبقرية للمنتج الفني، والادعاء بأن الفن لا يسعه إلا أن يكون مجرّد تكرار.

ومن أهم المتغيرات التي رافقت عصر



الحداثة ظهور الوسائط التكنولوجية ودخول فئات جديدة إلى عالم الاستقبال الثقافي (هي الفئة التي تستقبل كليبات سما المصري وأغنيات أوكا وأورتيجا في طبقة الاستقبال الأولى). وتلك الفئات التي كانت مهمشة في السابق، إما لسبب ثقافي يعود إلى عدم قدرتها على القراءة بسبب الأمية أو لسبب اقتصادي يعود لعدم القدرة على شراء الكتب والجرائد. وهنا كان يحصر دوائر الثقافة، ويحصر المعرفة في فئات معينة ومحددودة وتغيّب كثيرون ممن صاروا على الهامش. وقد أفضى هذا إلى ظهور النخب الثقافية وعلى ضفافها هوامش عريضة من الأميين الذين لا يعنون ما يجري في عالم الثقافة الذي احتكرته هذه النخب . (كما يوضح عبد الله الغذامي، في كتابه «النقد الثقافي»)، فقد جاءت الميديا بمختلف أشكالها لتكسر ذلك الحاجز الثقافي والتمييز الطبقي بين الفئات فوسعت دوائر الاستقبال. وشمل ذلك كل البشر، لأن استقبال الصورة لا يحتاج إلى إجادة القراءة. وهو في الغالب لا يحتاج إلى الكلمات أصلاً. وهنا دخلت فئات لم تكن محسوبة على قوائم الاستقبال الثقافي أصلاً، وأدى هنا إلى زعزعة مفهوم النخبة، وصار الجميع سواسية في التعرف على العالم واكتساب معارف جديدة، فتوسعت القاعدة الشعبية للثقافة. ومن هنا تداخلت دوائر التأويل الثقافي حيث صار بإمكان الجميع أن يستقبل ويفسر دون حاجة إلى وسيط (كان في الغالب يلعب دور الوصاية). وهذا التغيير أطلق إمكانات التأويل الحر، وتراجعت النخبة أو لعلها سقطت وسقطت معها الوصاية التقليدية ورموز الثقافة التقليديين الذين كانوا يحتكرون الحق في التأويل وإنتاج الدلالات. وتلاشت تبعاً لذلك كما يقول الغذامي رمزيتها التقليدية التي كانت تملكها من قبل، ولم تعد الثقافة تقدم رموزاً فريدة في كافة المجالات، ربما لأن فكرة الرمزية ذاتها من أهم معالم زمن الثقافة الكتابية التي تلاشت في عصر ميديا الوسائط السمعية والبصرية، وحلت محلّها «النجومية» لا بمعنى النجم الفرد، وإنما بمعنى المواصفات الفنية والثقافية لدور يمثله نجم أو نجمة، لا بقدراتهما الذاتية الحرة والمستقلة، ولكن حسب قدرة أي منهما على تمثيل الصفات وتمثّلها (سعت المصري لتمثيل خطابات الجماعات الليبرالية)، حتى إذا ما تراجعت قدرات هذا النجم تمت إزاحته ليحل محل نجم أخر. وهذا الأمر شائع في كافة أشكال الاتصال الجماهيري.

انهارت في السياق ذاته فكرة (الفوق/تحت) التي تقوم على تمييز نخبوي في أمور الحياة، وثبت أنها فكرة قديمة لكنها نسق ثقافي ممتد، تتجدد لغته، ويتجدد ممثلوه لكنه موجود، ويتوسل بوسائل عديدة للتعبير عن نفسه. ومن خلال هيمنته على وسائل التعبير التقليدية اتخذ المثقف موقعه وحق الادعاء بأنه يمثل رأي الناس وأنه هو ضميرهم الناطق. وهذه هي صور المثقف تقليدياً، من حيث ادعاؤه لهذا الدور ومن حيث افتراض الناس لذلك وتصورهم أن المثقف هو الذي يمثل الحس الجمعي، ويجهر به.والحقيقة التي يروِّج لها الغذامي وغيره من نقاد الدراسات الثقافية أن المثقف هو أيضاً صوت مؤسساتي من نوع ما، حتى وإن بدا معارضاً، إلا أن المعارضة ذاتها هي مؤسسة نسقية تملك عيوباً تماثل عيوب السلطوي بالفعل.

وكانت أولى علامات تغير عصر الميديا سقوط فكرة أن المثقف هو ضمير الأمة، وأنه يمثل الشعب بمعناه العريض. فما يكتبه المثقف وهو يقارن أرقام مبيعات كتبه بأرقام مبيعات توزيع الكاسيت الغنائي هو تعبير عن ذات تنعي نفسها، بعد أن فقدت سلطتها ورمزيتها، ولم تعد تملك الادعاء بجماهيريتها. ومن هنا فإن فقدان المثقف لدوره الريادي والقيادي إنما حدث لأن الناس صارت تقول رأيها مباشرة وتعبر عن ذوقها مباشرة (الغذامي، السابق، ص 58).

وفي الخطاب النقدي المعاصر كما أشارت الراحلة مي غصوب في كتابها «العرب في لقطة فيديو/دار الساقي» هناك شيوع لفكرة ترفض مفهوم «الطليعة» وتروج لاختفاء مثقف الطليعة التي لم يعد من حاجة إليها. فنظامنا الاجتماعي أغنى في المعلومات وأكثر معرفة وتعلماً، وهو اجتماعياً على الأقل أكثر ديموقراطية، بمعنى كوننة العمل المستخدم. وبالتالي فهو نظام جديد لم يعد بحاجة إلى أنبياء، إذ ثمة سخرية من النمط الحداثي الرفيع سواء وجِد لدى مثقفين أو سياسيين، وكلنا نعرف تعبير موت الطليعة. فبالنسبة لفردريك جيمسون النخبة، وأكثر من أي وقت سابق، تبدو بلا نفع إذ لم يعد الناس بحاجة إلى أنبياء أو أوصياء، إنهم يستطيعون أن يتوصلوا إلى قناعاتهم من دون تدخّل من أحد، ومن دون شخصيات كبرى وأرواح عظيمة.

أمينة خيري

هـذه المـرة التهليـل والتصفيـق لم يكـن لموكـب الرئيس الدكتـور محمد مرسي الذي خفتت شعبية موكبه بعد ما طال انتظار تحقيق وعود المئة يـوم الأولى، ثـم الثانية، ومنها إلـى الثالثة، دون جـدوى! كان التهليل واسـتقبال الفاتحين والتشـجيع مـن نصيب عربة القمامـة الضخمة التي اختفت طيلة أشـهر طويلة مضت حتى بات السكان يميزون بيوتهم بلون أكياس القمامة الملقاة أمامها، ويشرحون للزائرين أن البيت «ثاني يمين بعـد ثالـث كوم زبالة»، ولم يكن يتبقى سـوى أن تحوي خرائط «غوغل مابـس» شـرحاً تفصيليـاً لها، أو أن تظهـر على متن «غوغـل إيرث» من الفضاء الخارجي.

المسخرة.. عبقرية الربيع العربي!

هـي طبيعة عجيبة غريـبة، لكنها وسيلة مفيدة فريـدة للبقاء على قيد الحياة! هي شعوب تضحك على نفسها، وتسخر من مشكلاتها، وتنكّت على حكّامها على مدار الساعة. ولم لا وسلاح السخرية هو أحد أبرز وأقوى وأقدم سبل التنفيس عن الغضب، والتعبير عن الغيظ وتفريغ شحنات الكبت الاقتصادي والسياسي والمجتمعي بل والجنسي أيضاً؟

ويكفي أن السخرية السياسية والنكات الاستراتيجية التي تلعب بمقدرات الوطن خلسة، وتدغدغ مشاعر المواطنين سراً هـي وحدهـا القـادرة على منافسة بل وزحزحة الإسقاطات الجنسية والنكات الخارجة أخلاقياً من عرش اهتمامات الشعوب العربية.

رياح ربيعية مضحكة

الرياح الربيعية التي هَبّت على أرجاء عربية عدة لم تكن مجرد زعابيب وسحب ملبدة بالأتربة ونيازك تضرب السماء، وتقتل العباد فقط، ولكنها انطوت على نبوع متفجرة من السخرية التي ضربت أرجاء ميادين الثورات لتؤكد أنه ما خاب من نَكَّتَ وضحك على حاله وأحوال مَنْ حوله، وسخر من نفسه قبل أن يسخر الآخرون منه!

يـقـول «لـسـان الـعـرب» إن كلمة «سخر» هي من التسخير أو التذليل أو القهر أو الاستهزاء، وإن حرفي السين والخاء يـدلّان على اللين بمعنى التذليل والإخفـاء وعدم الإظهار. ويقول خبراء أمراض الضغط والقلب إنه لولا النكات السياسية والإسقاطات الاجتماعية لمات كثيرون بسكتات دماغية وجلطات قلبية تحت وطأة حكّامهم وحكوماتهم وآثار سياساتهم منذ وجِد ما يعرف بـ «الأمة العربية» أو «منطقة الشرق الأوسط» التي أنعم الله عليها بخير كثير ووفرة عظيمة في الموارد البشرية والعقول الذكية التي باتت قادرة على إسقاط أنظمة بأسرها بالمسخرة.

أسلحة المسخرة

وتبقى مصر سيدة العالم العربي في أسلحة المسخرة الذي يثبت بعضها يوماً بعد يـوم قـدرة فائقة، إن لم يكن على إسقاط أنظمة، فعلى زحزحة جذورها وجعلها آيلة للسقوط! ومنذ لـوّح الثوار الشباب بإسقاط أنظمة ديكتاتورية أكل عليها الزمان وشرب في ميادين عربية عدة، والسخرية كانت ومازالت جزءاً لا يتجزأ من سـلاح الاعـتـراض والاحتجاج والإسقاط والانتقال وحتى ركوب الثورة وموجاتها الثانية في محاولة استعادتها.

ولأن القدرة المصرية المتفردة على إطـلاق نكتة كالسهم هـنـا، أو تعليق كالطلقة هناك، أو تمرير فزورة كالصفعة هنا وهـنـاك هـي من أبـرز طرق تأريخ الأحــداث ووصــف الـعـصـور وتـوثـيق الأزمـات، فإن الإطلالات الدورية على ما يتم إطلاقه من نكات هي طريقة بديلة لعمل جردات حقيقية بطعم الدعابة.

وكما أن الـثـورات العربية اعتمدت الـ«فيسبوك» و«تويتر» عقيدة لها، فإنها كذلك انتهجت نهج النكتة والسخرية والتغريدات الحادة والتشبيهات المضحكة ضحك كالبكاء في كل خطوة صغيرة وتفصيلة دقيقة من تفاصيل الربيع العربي، ولا سيما في النسخة المصرية. وفي النسخة المصرية نجد النكتة ذات جنور ضاربة في التاريخ.

حرب بالنكات

ويـقـال إن الرئيس السابق حسني مـبـارك اتصل بـوزيـر الداخلية الأسبق اللواء حبيب العادلي مُوبِّخاً إياه على سوء تصرفه مع المتظاهرين وفشله في التعامل مع التظاهرات، وقال له: «انظر ما يحدث في اليابان: زلازل، تسونامي، انفجارات نووية، وليس رصاصاً مطاطياً

وقوات أمن مركزي وقناصة وشغل عيال. هو ده الشغل المضبوط».

تلك واحدة من النكات الكثيرة التي انطلقت مع ثورة 25 يناير وبعدها، والتي يمكن التأريخ لها ولتوابعها بتتبع النكات التي ظلت تنطلق يومياً بحسب تطور الأوضاع في ميدان التحرير وقصر الرئاسة والطرق الواقعة بينهما.

والنكتة المصرية جذورها ضاربة في التاريخ، وملكة إطلاقها ليست وليدة ضغوط عهد عبدالناصر أو قيود عهد السادات أو طغيان عصر مبارك، أو هزل عصر مرسي، لكنها وليدة ثقافة عمرها آلاف السنوات. ويحكى أن فرعوناً توجّه إلى النيل بغرض الصيد، فلم يجد ما يصطاده، فما كان منه إلا أن ألقى بمصري في النهر ليعيد اصطياده. ملكة إطلاق النكتة والسخرية سمة عربية خالصة، مكوّناتها خفة دم شديدة ومكر عميق، وقوامها سوداوية مطلقة، ونتيجتها ضحك وكركرة ومن ثم تفكير عميق!

نكتة في الصميم

ويخطئ من يعتقد أن النكات السياسية تُلقى جزافاً، لا سيما النكات الربيعية، فكل كلمة فيها تدفع سامعها دفعاً إلى قراءة ما بين السطور بحثاً عن المعاني.

وفي مصر، مثلما فَجَّر الشباب ثورة 25 يناير، فجّروا كذلك سيلاً من النكات والشعارات واللافتات التي عكست عمقاً فكرياً ووعياً سياسياً وخفة دم فطرية ومواكبة غير مسبوقة لروح العصر الثوري وميادينه!.

وقد قيل إن الرئيس مبارك حين وافته المنية التقى بكل من الرئيسين عبدالناصر والسادات فسألاه: «سمّ أم منصة؟ فردَّ مبارك: لأ... فيسبوك»!

هذه المعلوماتية هي ذاتها التي دفعت أحدهم لإطلاق نكتة عن حوار بين مغيبين سأل أحدهما الآخر: ما هذا الفيسبوك؟ فرد الثاني: شيء يطيح بالحكام!

ورغم أن الميادين قد أطاحت بالحكام، لكنها أتت بحكام آخرين على ما يبدو أنهم أقوى وأعتى وأكثر التصاقاً بكراسي الحكم، وهو ما يعني أن عجلة السخرية ماضية إلى مزيد من الازدهار وليس الانطفاء - كما يظن البعض- تحت وطأة الضغوط والإحباطات التي تأبى أن تتوقف.

ويخطئ البعض حين يعتقد أن قدرة العرب والمصريين على السخرية والتهكم تعرضت للعطب أو العطل أو البطء تحت وطأة عقود، إن لم تكن قروناً، من القمع والفساد والإحباط . فالسخرية ثقافة راسخة يحتفظون بها - وسيظلون- على مدى آلاف السنوات. وهناك من القدرات والإبداعات ما كان يتعرض للكبت والتعطيل في ظل عهود بائدة، لكن الثورات والرغبات الشعبية الحقيقية في التغيير للأفضل أعادت تفجير هذه الملكات الإبداعية، ومنها القدرة الفطرية البديهية السريعة على إطلاق النكات. هذه القدرة هي التي أجّجت ميادين مصر مثلاً طيلة أيام الثورة تنكيتاً وضحكاً، وخلال المرحلة الانتقالية «الانتقامية» سخرية وانتقاداً، وموجة ركوب الثورة الحالية تقطيماً لاذعاً وتفجراً للمسخرة التي تقف بالمرصاد لكل «سقطة ولقطة» للنظام الحالي. وما يحدث في ميادين مصر من سخرية ومسخرة سياسية يحدث في ميادين الربيع العربي.

نكات ملتزمة

وإحقاقاً للحق، فإن السخرية في الميادين كأداة من أدوات الضغط السياسي والتنفيس عن الغضب والتعبير عن الرغبة الملحّة في التغيير ليست حكراً على أعداء الإسلام السياسي، بل رصد البعض محاولات تنكيتية من قِبل إسلاميين ومناصرين لهم، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر السردية التالية: «مرة واحد إخواني دخل الانتخابات. نجح، قالوا بسبب الشعارات الدينية. سقط، قالوا: خاين أنه دخل الانتخابات أصلاً. قاطع الانتخابات قالوا: شفتم رغم أنه يتكلم عن الإيجابية والمشاركة. دخل بغالبية، قالوا: يريد أن يستحوذ على المقاعد وتبقى دولة دينية. دخل بثلث المقاعد قالوا: عشان حق الفيتو. دخل بأقلية، قالوا: هل رأيتم؟ هنا هو حجمهم الحقيقي. ترك البلد واستقلّ طائرة، فقالوا: خربوا البلد وتركوها خراباً».

(ملحوظة: انتهت النكتة. برجاء الضحك)!

ويلوّح بعض الخبثاء إلى أنه، وبغض النظر عن خفة دم النكتة أو ثقله، إلا أن أهميتها مستمدة من صدقيتها وقدرتها على تحليل الماضي وقراءة الحاضر واستشراف المستقبل.

وسواء كان المستقبل وردياً مشرقاً أو ظلامياً قاتماً أو في حالة تأرجح منتظراً أن يأذن الله أمراً كان مفعولاً، ستظل ميادين الثورة - أو على الأقل من سيظل باقياً على قيد الثورة - ساخراً منكّتاً ضاحكاً على نفسه قبل أن يضحك على الحكام، أي حكام! إنها عبقرية الربيع العربي الوحيدة المؤكّدة حتى الآن!.



حوار - إيلي عبدو

سَحِر السوريون من ديكتاتورهم. قلدوا لدغته بحرف السين محوّلين عبارة «سورية الثورة» إلى «ثوريا السورة». شخصية بشار الأسد المقدّسة جرى تحطيمها عبر العديد من الأعمال الفنية التي أفرزتها الانتفاضة الشعبية. فرقة «مصّاصة متّة» التي تضمّ عدداً من الفنانين الشباب، جعلت «القائد الرمز» عبارة عن دمية تدعى «بيشو» ليعلّقوا من خلالها على الأحداث الجارية من خلال سلسلة حلقات ساخرة مصوَّرة، وتُبَثّ بانتظام على موقع التواصل الاجتماعي YOUTUBE.

فرقة «مصّاصة متّة» السورية

ليس أفضل من الفن ليخاطب الجميع

■ انطلقت فرقة (مصّاصة متّة) في الشهر الثامن من الثورة، ما هي ظروف هذه الانطلاقة؟ هل دفعتكم أحداث معينة في الثورة إلى البدء بعملكم؟

- بدأت الفرقة العمل كفريق فني في الشهر الثامن من بداية الثورة السورية بعد أن شارك معظم أفرادها في المظاهرات التي اشتعلت في دمشق. ولكن بعد فترة، ونتيجة لموقف بعض الفنانين من الثورة السورية، وخاصة فناني النظام، وكذلك الإحساس العام والمرير عند الناس في الشارع بالخذلان من موقف نجوم الفن والثقافة في تلك المرحلة، قررنا أن نبدأ العمل ضمن اختصاصاتنا كفنانين مع الثورة وكحالة رد فعل وإعادة اعتبار للفن المستقل والمنبثق من مجتمعه والبعيد عن الانتهازية وتصيد الفرص. من هنا جاءت فكرة العمل، ولكن كان من المهم أن نختار آلية تضمن حماية الهوية الشخصية لأكثر من عشرة فنانين، فكان لاختيار الدمى التي تسمح للفنان بإخفاء هويته، ذلك حماية له من ردّ فعل النظام الذي يكون في معظم الأحوال رداً قاسياً. وهنا ما حدث مع كثير من الفنانين فعلاً مثل: علي فرزات، إبراهيم القاشوش، تامر العوام، باسل شحادة، عدنان زراعي، زكي كرديلو...» وغيرهم الكثير.

■ كيف كانت ظروف عملكم في الداخل؟

- صعبة جداً، وخاصة في البداية، حيث تمّ التحضير للعمل بشكل سرّي جداً، فمثلاً قمنا بالتحضيرات الأولية من تصميم الدمى والسيناريو والأزياء في سورية، ومن ثم تم اختيار أن يكون التصوير في بلد مجاور، لأنه، وكما تعلم، ليس سهلاً اجتماع فنانين مع أدوات تصويرهم دون لفت الانتباه في دمشق، خاصة مع كلّ هذا الاستنفار الأمني. قمنا بتهريب الدمى والأزياء ليتبعها الممثلون وكاست العمل. حيث كنا نصوّر الحلقات في كل جزء ونعود بعدها إلى سورية. والآن معظم مجموعة العمل لا تزال داخل سورية.

■ لماذا اخترتم الدمى «مادة» أساسية لعملكم؟ كيف صُنعت هذه الدمى؟ كيف تتم صناعة الأصوات؟ وضمن أية معايير ؟

فن الدمى فن ساخر وقادر على نقل الكثير من الأفكار بشكل بسيط ومحبَّب لدى الجمهور، وهو قادر في الوقت نفسه على حماية هوية الفنان ودفعه إلى رفع سقف انتقاده، أو حتى كسر هذا السقف نهائياً. صُنعت هذا الدمى من مواد بدائية جداً كعلب للمياه الغازية أو بعض الورق والكرتون، ونُفّذت من قبل فنان صديق وموهوب لا أستطيع ذكر اسمه هنا لأسباب أمنية. في ما يخص صناعة الأصوات فالمعيار الوحيد كان قدرة صوت الفنان على نقل الحالة النفسية أو الساخرة التي يقتضيها العمل أو فكرة الحلقة، فتمَّ تغير صوت بيشو (الرئيس السوري بشار الأسد) مثلاً بين أكثر من صوت. وهنا ما تمَّ مع



باقي الدمى والشخصيات.

كيف هرّبتم الدمى خارج سورية ؟

- تمَّ ذلك بنقلها عبر الحدود بشكل طبيعي، بعد أن تمَّ تغيير ملامح بعض الشخصيات وتحديداً شخصية بيشو (الرئيس السوري بشار الأسد) إذ أضيف إليها مزيد من الشعر والشوارب وهكذا....

هل التركيز على شخصية «بيشو» أمر مقصود بحكم الطبيعة الشخصانية لنظام الحكم في سورية ؟

- يمكن أن نقول ذلك، اسم العمل «الشبّيح الأول» حيث أن معظم الأحداث تدور عن بيشو الشخصية الرئيسة، وتحاول من خلالها التعليق على ما يحدث في سورية....

* كم عدد أفراد الفرقة؟ كيف توزعون العمل بينكم؟

- عدد أفراد الفرقة حوالي عشرة أشخاص. طبعاً تمَّ تجديد الفرقة في كل مجال جديد وخاصة الممثلين، ولكن العدد الثابت عشرة فنانين من اختصاصات متعددة: المسرح، السينما، الصحافة، تصميم الأزياء، وغيرها...قبل الثورة، كل منا كان يعمل في مجال اختصاصه. الآن نعمل كورشة عمل أي ضمن آلية العمل الجماعي.

لماذا لا تعلنون هوياتكم الحقيقية؟ هل الأمر علاقة بفنِّكم أم هو إجرائي محض؟

السبب الرئيسي في إخفاء الهوية هو السبب الأمني. خاصة وأن معظم الفريق لا زال داخل سورية. وحتى عناصر الفريق الذين اضطروا إلى الخروج من سورية لا يزال أهلهم داخل سورية. وفي حالة النظام السوري الذي لا يستطيع أن يعاقب الفنان ذاته يصل الأمر به إلى الاقتصاص من أهله ومعارفه.وقد تم الحسم بإخفاء هوية أعضاء الفرقة خاصة أن بعض أعضائها يتمتعون بشهرة لابأس بها.

هل تبدو لكم السخرية سلاحاً فعالاً ضد نظام دموي ووحشي كنظام الأسد، لا يكتفي بإسكات من ينتقده، بل يعمد إلى تصفيته ؟

- حقيقةً لم نكن نحلم كفنانين شباب بأن تتاح لنا الفرصة للتعبيرعن موقفنا الحقيقي في ظل وجود نظام الحكم القائم والوضع السوري بشكل عام قبل قيام الثورة وتجدُّد الأمل بإمكانية التغير في بلد حزين وساكن كسورية وإحداث فرق حقيقي نحو سورية جديدة ديمقراطية ومدنية. ما شاهدناه من مظاهرات سلمية وطريقة تعبير الناس في هذه المظاهرات وأساليب الرقص والسخرية من الدكتاتورية المتبعة، هي ما عززت فكرة السخرية والنقد والهجاء لدى الفريق.

وأظن أن السخرية والفن الساخر

من أنجح الطرق في مقاومة الطغيان، خاصة إن كان هذا الطغيان من نوع النظام السوري الذي لا تحدّه قيم أو قوانين في التعامل مع معارضيه، يمتلك كمّاً هائلاً من العنجهية والغرور. وأكبر دليل على رعب النظام الديكتاتوري من الفن الساخر أو تحرّك الفنان هو ما فعله من تصفية لكثير من الفنانين، القاشوش وغيره كما ذكرت آنفاً. لقد أحاط الدكتاتور نفسه بهالة من القدسية وخاصة في سورية فقد وصل الناس إلى حدّ أنه لا يمكن الحديث بشكل مباشر أو غير مباشر عن بشار الأسد مثلاً وقبله عن حافظ الأسد. دائماً يتم الكلام عن الحاشية المحيطة وكأنها هي من تتحمل المسؤولية فقط عمّا حدث ويحدث.

باختصار شديد ما قامت به «مصّاصة متّة» هو جلب هذا الدكتاتور ونزع هذه الهالة القدسية عنه مستخدمة السخرية وسيلة لذلك. إن أهم ما يمكن أن يردّ بوجه هذا العنف الهمجي هو السخرية منه وإثبات أننا شعب يرغب بالحياة، وأن ثورتنا ثورة لأجل الحياة وليست لأجل الموت، أي تدمير الدكتاتورية من الداخل من خلال السخرية والضحك.

وكما ذكرت سابقاً الدكتاتور يخشى الحياة والضحك والسخرية. ومن أهم مقومات الشعوب الحية الفن الساخر والهادف. من هنا تعتبر السخرية أداة من أهم الأدوات لإحراج القامع وتفنيد أكاذيبه ومقاومة آلته القمعية وللتواصل دون حواجز مع الناس والوقوف على النبض الحقيقي للشارع. وهنا ما كان ولازال يحدث. فأيّ مراقب لحركة المظاهرات السورية يرى فيها الكثير من الأغاني الساخرة والرقص والنكات والهجاء والنقد اللاذع.

■ معظم حلقات «مصّاصة متّة» تدافع عن السلميّة، كيف واجهتم تحوّل الثورة إلى العسكرة، بالمعنى الفني أقصد؟

- في الحقيقة السلمية هي خيار وحيد ونهائي للمجموعة. ولكن هذا لا يعني أن المجموعة ضد الدفاع عن النفس وخاصة بوجه نظام وحشي كنظام الأسد. في النهاية إن من سيعيد بناء سورية هو الفكر والعمل السلمي، ولذلك لا تزال السلمية خياراً أساسياً لعمل الفرقة وخصوصاً اليوم بوجود الكثير من المجموعات والناشطين السلميّين على امتداد الوطن. ونحن نعمل على نقل هذه الصورة السلمية وهذا العمل المدني الذي تجاهلته وسائل الإعلام حيث صورت الثورة السورية، وخاصة في المرحلة الأخيرة، كثورة تحولت إلى السلاح، ولا يوجد شيء آخر غير السلاح. وهذا إجحاف كبير بحق الكثير من الناشطين والمجموعات المدنية التي تصل الليل بالنهار بالعمل وضمن ظروف غاية في الصعوبة.

ما قامت به «مصّاصة متّة» هو جلب هذا الدكتاتور ونزع هذه الهالة القدسية عنه مستخدمة السخرية

■ قمتم بعرض أعمالكم في بلدة منبج (محافظة حلب)، كيف يمكن أن يتقبل جمهور منكوب أعمالاً ساخرة؟ هل يمكن أن تكون السخرية علاجاً للنكبات والتهجير؟ كيف كانت التجربة؟

- في الحقيقة لا يوجد علاج واحد لكل ما ذكرت. ونحن لا نطرح أنفسنا كمعالجين من أي نوع. نحن مجموعة من الفنانين نقوم بعرض أعمالنا على جمهور غاية في الفهم، مثلاً في مدينة منبج تستطيع أن تلاحظ، وبمنتهى اليسر، أن الناس وبالرغم القصف والتدمير والهجمة الشرسة من قبل النظام لا يزالون يمارسون حياتهم اليومية بإصرار وتحدّ، ففي منبج وحدها صدرت أكثر من خمس صحف محلية بعد التحرير، إضافة إلى الجماعات والناشطين المدنيين الذين يقومون بالتواصل والنقاش كما فعل شباب سورية «موزاييك» (فرقة موسيقية) من خلال إقامة مهرجان فني كبير هناك. الحياة تستمر تحت القصف وهذا ما علّمنا إياه الناس. وهذا ما نقوم به بعيداً عن أي أهداف علاجية ليس لنا بالأصل معرفة بها.

■ لا تكتفون في أعمالكم بنقد النظام. ثمة حلقات توجّه الانتقادات لسلوك المعارضة أو الجماعات المنضوية تحتها، ما الهدف من ذلك؟

نُفِّذَتْ كثير من الحلقات التي تنتقد العنف والتطرف والأخطاء داخل الثورة مثل حلقة الوحش وحلقة التحقيق في الجزء الثاني، أيضاً حلقة الشبح، سلمية سلمية... وغيرها حتى أنه وردتنا كثير من الرسائل التي تستنكر انتقاد الثورة. الحرية هي وحدة لا تتجزّأ. ونقد المخطئ هو هدفنا أياً كانت هويته، وهذا ما فعلته مصّاصة متّة، وما ستفعله لاحقاً... الهدف الأساسي لنا هو المشاركة مع الكثير من الشباب على امتداد الوطن في بناء سورية حرّة ديموقراطية مدنية.

■ هل تبلوَر خطّ للفنون الساخرة في الثورة السورية؟ كيف تقيّمون الأعمال التي أبصرت النور؟

- أعتقد أن سورية قبل الثورة هي غير سورية بعد الثورة وهذا ينطبق تماماً على الفن وعلى الكثير من النواحي الأخرى. فقد اختلف فهم وظيفة الفن في سورية كما اختلف مفهوم الفن بعد أن كان الفن هو صنيعة النظام الصانع الوحيد لنجوم وأوساط فنية يختارها بنفسه، هذا ما اتضح في بدايات الثورة السورية حيث فوجئ الكثيرون بالمواقف الهزيلة لنجوم وشخصيات كبيرة في عالم الفن والثقافة بموقفها من الثورة السورية. وهذا ما أسّس لظهور فن شبابي ثوري جديد حطّم



جدار الاحتكار الفني الذي فرضه النظام وأجهزة مخابراته، كما فعلت كثير من التجمعات الفنية الشبابية مثل فرقة نص تفاحة، فرقة الدب السوري، مجموعة الشعب السوري عارف طريقه، مجموعة دولتي، صفحة الفن والحرية، تجمُّع أمارجي للفنانين الأحرار.. وغيرها كثير. هناك فكر فني جديد وحالة بمنتهى الخصوصية تتشكل في سورية على معظم الأصعدة، وخاصة عند الفنانين الشباب.

■ قمتم بجولة في أوروبا، وتحديداً في هولندا. وعلى الأرجح فإن حلقة أُعِدَّت خصيصاً من أجل ذلك. هل خاطبتم الغرب بأسلوب معين؟

- بالنسبة للجولات التي قمنا بها كانت كثيرة، إذ شاركنا في العديد من المعارض الفنية عن الثورة في سورية، وتركيا، وأميركا، وبريطانيا، وفرنسا، والدنمارك، والعديد غيرها. لقد أعطانا ذلك حافزاً للاستمرار بالعمل ومتابعة الطريق وأملاً كبيراً بأهمية الفن ومدى تأثيره. في ما يخص الجمهور الغربي، فقد خاطبناه من خلال الفن بما أنه وقع تحت تأثير الإعلام الذي صوّر مايحدث بسورية على أنه حرب أهلية. وليس أفضل من الفن ليخاطب الجميع.

سورية قبل الثورة غير سورية بعد الثورة وهذا ينطبق تماماً على الفن وعلى الكثير من النواحي الأخرى

■ ماذا عن اختلاف ردّ فعل الجمهور ؟ كيف يتلقّى الناس النكات والسخرية بين الغرب وعندنا؟

- لا اختلافات كبرى في ردود الأفعال بالنسبة للجمهور، فالسخرية جانبة وخاصة أن كانت ذكية ومعالجة بشكل جيد. لكن من ملاحظاتي لمتابعي الحلقات فإن الجمهور العربي، وخاصة السوري، هو في تزايد كبير جداً مقارنة بالجمهور الأجنبي الذي لايزال يتابع الحلقات، ولكنه ليس كما الجمهور السوري والعربي . وأيضاً هناك ملاحظة مهمة يمكن أن نلحظها هي حركة التغطية الإعلامية من صحف ومجلات وتليفزيونات عربية قليلة جداً مقارنة بالغرب، فقد تمت تغطية العمل في العالم وخاصة أوروبا بشكل منقطع النظير بينما اقتصرت التغطية العربية على مقال أو مقالين هنا وهناك و(هذا يردّك بالضرورة إلى أن الإعلام العربي مسيَّس وغير مستقل كما أنظمته).

■ شاركت الفرقة في مهرجان الشباك بلندن مؤخراً، هل وصول الفرقة إلى العالمية يمكن أن يفسد قضيتها؟

- العالمية هدف من أهداف الفرقة لنقل مايحدث من مجازر في سورية على سمع ومرأى العالم أجمع. أما في ما يخصّ إفساد القضية، لا أظن، لأن الهدف الأساسي للفرقة هو مساندة الثورة السورية والشعب السوري لتحقيق أهدافه في بناء بلد ديمقراطي تعدّدي ومدني يضمن العيش المشترك. وهنا أكبر ماتصبو إليه الفرقة.

ضحكات من ماضي
شعب ابن نكتة

شريف الصيفي



«زِدْ كثيراً في مسرّاتك، ولا تجعل قلبك يبتئس، واتبع ما تشتهي وما يطيب لك، وهيِّئ شئونك على الأرض حسبما يمليه عليك قلبك، إلى أن يأتي يوم مغيبك»

مقطع من أغنية من مقبرة الملك « إنتف»، الدولة الوسطى، 2100 ق. م.

يقول سبينوزا في كتابه «الأخلاق»: «البهجة هي سبيل الإنسان من حالة أدنى لحالة أعلى من الكمال»، ورغم عدم وجود أثر يدلنا على الدعابات الأولى للبشر، ومتى حدث أول موقف مضحك أو أول مَنْ وقف أمام جمع وسَرَد سرداً باعثاً للضحك ومثيراً له، لكن من المؤكد أنه بدأ بشكل عام مع الفعل الإنساني على الأرض انطلاقاً من مقولة سبينوزا بأن البهجة شعور مصاحب للنشاط الإنساني.

وأقدم ما حفظه التاريخ لنا من إرث فكاهي هي مدوَّنات ورسوم المصري القديم، ويضيف جيمس بريستد: «المصريون هم أول من رسم النكات والرسوم الهزلية على جدران المعابد والمقابر» فقد حرص المصريون على مدّ موتاهم بكل ما يحتاجوه في العالم الآخر من أثاث جنائزي وقرابين من طعام وشراب. وزيّنت الجدران بمشاهد من حياة المتوفى على الأرض، أما الرسوم والتعبيرات المضحكة فقد كانت قليلة، منها على سبيل المثال مقبرة «أوخ حتب» حيث نشهد رسماً لأحد الخدم يشوي أوزة بالغ الرسام في حجمها، والتعليق المصاحب على لسان الخادم: من قديم الأزل وأنا أقوم بالشواء ولم أرَ أي أوزة بهذا الحجم في حياتي. ومن مقبرة من عصر تحتمس الثاني تخص «با-حري» كبير كهنة معبد الربة نخبت في الكاب - شمال أسوان- نجد رسماً يجمع صاحب المقبرة وسيدات عائلته في مشهد يسخر فيه من نهمهن لشرب النبيذ. عرَّف بالسيدة الأولى متهكماً: «ابنة أخت أم أمي»، أي هي خالته الكبرى. تقول إحداهن له: أعطني ثمانية عشر كأساً من النبيذ، وأريد أن أشرب فَجَوْفي جاف، ويرد عليها قائلاً: اشربي حتى الغرق وتمتعي بيوم جميل (في صحتك)، وفي نفس المشهد تقول سيدة لجارتها: خذي رشفة واحدة فقط واعطني جرة النبيذ. مشهد أخر من نفس المقبرة يصور أحد الفلاحين وهو يحمل القمح، ويحفزه الإقطاعي قائلاً: احمل القمح وأسرع ! الفيضان جاء وسيغرق القمح. من المؤكد أن الفلاح فهم النكتة، لأن ميعاد الفيضان يأتي بعد جمع محصول القمح بشهرين.

ماذا أراد صاحب المقبرة من وجود هذين المشهدين ضمن المشاهد الجنائزية، سوى الرغبة في استمرار حالة مبهجة معه في العالم الآخر؟

هناك مشهد آخر من عصر الدولة القديمة يعرض واقعة سرقة اللبن من مواشي السيد الإقطاعي، والتعليق المصاحب على لسان أحد اللصين: احلب بسرعة قبل أن يأتي السيد. أراد الإقطاعي صاحب المقبرة أن يرسل رسالة، بأنه كان يعرف أن ألبان أبقاره تسرق، وأنه تعامل مع الأمر بتسامح، والدليل دعابته تلك.

وصلنا أيضاً بعض مما يمكن تسميته بالسخرية بالذات، مثال الكاتب الذي يسخر من نفسه: أنا بوص كتابة، أو المُعَلم الذي نعت نفسه: أنا صندوق كُتب، أو ما دوَّنه أحد الخدم على لوحة جنائزية من عصر الدولة الحديثة: «كنت كلباً وفياً محبوباً من سيدتي»وصلنا نص مصري قديم من العصر الانتقالي الأول من عام 2154 إلى 2040 ق.م تقريباً، كتب من قبل أحد كبار الموظفين يدعى «خيتي بن دواوف» لابنه «بيبي» الذي يعد نفسه لمهنة الكاتب وفيها ينصحه بأهمية مهنة الكاتب (الميري) بالمقارنة بمهن العمل اليدوي: فعامل المسابك يخشن جلده وتلازمه رائحة نتنه كرائحة البيض الفاسد والسمك المتعفن، وعامل البناء يتقوس ظهره من العمل الشاق وصانع الطوب من طمي النيل يحيا حياة متسخة كحياة الخنازير، وحال عامل النسيج في ورشته كحال امرأة تعسة، فهو حبيس عالمه المظلم، والإسكافي لا يجد ما يمضغه سوى الجلد... إلخ.

النص وإن قصد منه تحفيز الابن للدراسة حتى يهنأ بحياة عملية رفيعة لكنه يعكس وجهة نظر شرائح المجتمع العليا الرافضة للعمل اليدوي وتحقيرهم له بتعبيرات ساخرة وتهكُّم لاذع.

نعرف القليل عن الحياة اليومية لحرافيش مصر الفرعونية، لأنهم ببساطة لم يعرفوا الكتابة، وتراثهم الشفهي نثره الأثير

دير المدينة... استثناء تاريخي

نحن نعرف القليل عن الحياة اليومية لحرافيش مصر الفرعونية، لأنهم ببساطة لم يعرفوا الكتابة، وتراثهم الشفهي نثره الأثير، وما كتب عنهم من قبل كتبة الدولة أو المعبد لم يعكس الصورة الحقيقية لتفاصيل حياتهم، لذا فالأمانة تحتّم علينا أن نقول إن أغلب التراث المصري القديم هو تراث المشترك الأعلى، الملك وحاشيته والأمراء والكهنة وقواد الجيش وكبار موظفي الدولة مع استثناء وحيد وصلنا من مدينة العمال في دير المدينة.

تطلَّبَ بناء المعابد الجنائزية وحفر مقابر الدولة الحديثة في غرب طيبة بناء مدينة كاملة لسكن العمال والفنانين، يطلق عليها اليوم (دير المدينة) وسبب التسمية يرجع لوجود معبد من العصر البطلمي استخدم في العصر القبطي المبكر كدير للرهبان. زودتنا وثائقها بمادة غزيرة تعكس نزق الحياة وخصوبتها، منها بردية تحمل رسماً كاريكاتورياً للأوضاع الجنسية المختلفة بقدر عالٍ من المبالغة، مع تعليقات مرحة، وهي محفوظة حالياً بمتحف تورين شمال إيطاليا.

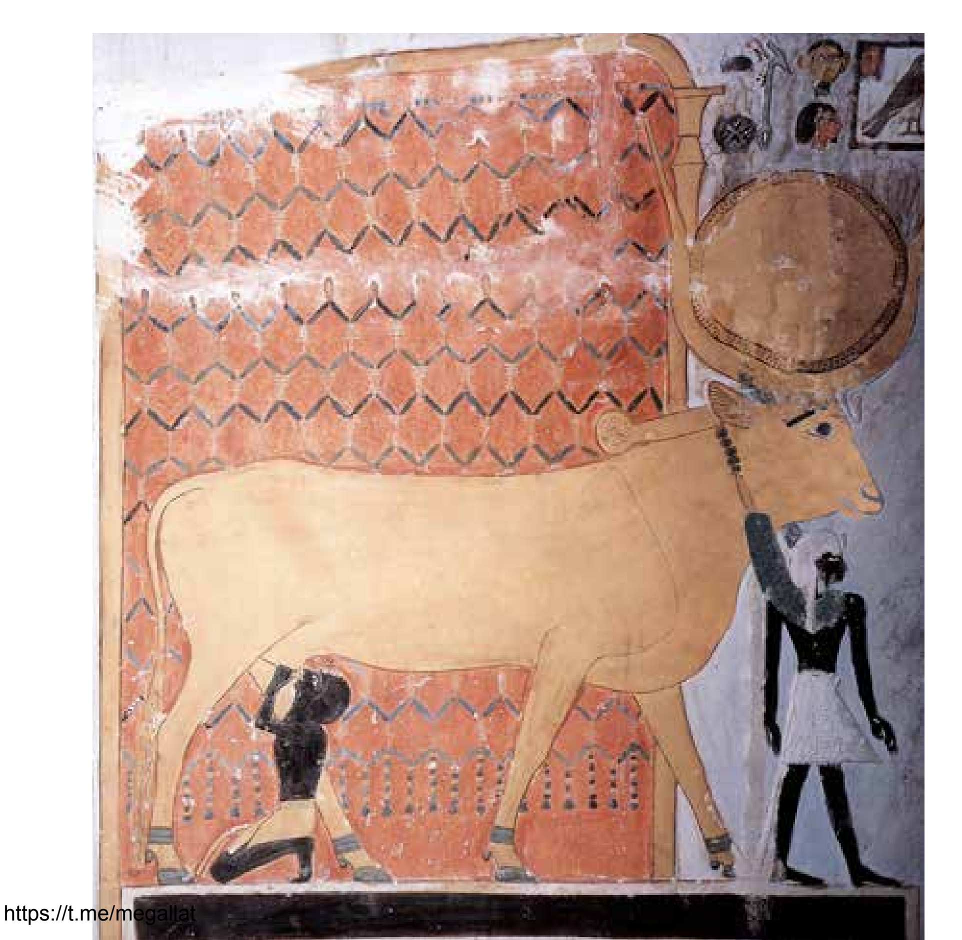
عرف المصريون حكايات الحيوانات منذ آلاف السنين، ووصلتنا مع رسوم كاريكاتورية من دير المدينة، مثل القصص التي تتناول صراع القطط والفئران، ففي إحداها تهاجم الفئران القطط وتحاصر قلعتهم، ولا يخلو السرد من السخرية من الفرعون، حيث يظهر فرعون الفئران على عجلته الحربية متخذاً نفس الوقفة الملكية التقليدية،

وثمة رسم كاريكاتوري آخر يصور قطّاً يقدم النبيذ للفأر، أما التعليق المصاحب للرسم فهو على لسان القط: عندما تأتيني، سيخدمك كل القطط فور وصولك للمكان.... هل هي مكيدة للفأر؟، ورسم آخر يصوِّر مباراة ملاكمة بين فأر وقط ويقف نسر بينهما حكماً.

وكان للفنانين بصمتهم على جدران المقابر والكهوف، فقد رسموا لأنفسهم صوراً هزلية، ومن مقبرة رقم 217 في طيبة مشهد مرح لم يتكرر في التاريخ المصري يُظهر العمال وهم منهمكون في بناء المقبرة، حيث يجمع بين مشهد جنائزي جاد ووقور وبين مشهد هزلي لبعض السلوكيات، مثلاً نجد عاملاً يكحّل عين زميله، وآخر ثملاً يحاول رفيقه إفاقته، وثالثاً يغني، ورابعاً ترك العمل ووقف يسمعه، وآخرين منهمكين في العمل.

وُجِد أيضاً في إحدى المغارات رسم ساخر للوزير سنموت مع الملكة حتشبسوت في وضع جنسي مهين للملكة، وربما كان هذا أول كاريكاتير سياسي ينتقد فيه صاحبه ويسخر من العلاقة غير المعلنة بين الملكة ووزيرها.

وكما في كل مجتمع هناك شريحة ما تتعرض أكثر من غيرها للسخرية، مثل أهل الوجه القبلي في مصر، أو سكان شرق بحر الشمال في ألمانيا، أو الشقراوات في أوروبا. بشكل عام كانت النكات والتعليقات اللاذعة تنصبّ على بدو سورية وفلسطين، فقد كانت نظرة المصري لهم فيها قدر من الاستعلاء. اشترى مصري حماراً من بدو فلسطين ورسمه في مقبرته وكتب معلقاً: بعد أن كنت تمشي على



«بس» هو إله للمرح والنشوة لدى الفراعنة، استوحوا هيئته من الأقزام، التي كانت تجلب من أفريقيا

رمال الصحراء صرت تمشي على العشب الوفير. وعندما يجتمع بدوي من سورية ومصري، رُسِم المصري في أغلب الأحيان بالمقاييس التقليدية في حين رُسِم البدوي هزيلاً أشعث الشعر بالي الثياب.

في العصر البطلمي كانت الإسكندرية مدينة مفتوحة متفتحة يقصدها الكثير للعلم والتجارة، واشتهر سكانها بالقوة والجراءة، حتى أنهم مرة عزلوا الملك وعيَّنوا غيره، وكانوا يتمتعون بروح السخرية والدعابة، وامتدت أحياناً لتنال من شخص الملك نفسه، مثال ذلك نعت أهل الإسكندرية لبطليموس الثاني عشر بـ «الزمّار» وكانوا لا يسمونه إلا بهذا الاسم لمجونه وعبثه.

تخبرنا المصادر القليلة أن الإسكندرية في القرن الرابع الميلادي كانت منقسمة بين المؤمنين بالدين الجديد الوافد من فلسطين وبين أنصار الديانة الوطنية وبينهما الفرق الغنوصية، وكانت الأغاني التهكمية سلاح كل الأطراف قبل أن يدخل الجميع دائرة العنف، من هذه المصادر رسالة تسخر من المصريين منسوبة خطأً للقيصر «هدريان» ظهرت في كتاب «التاريخ القيصري»:

«وكما تعلم جيداً فإن المصريين متقلبون ومتهورون ومتبجحون وظالمون ومنشغلون بالتوافه ومتعطشون للانقلابات إلى حد أضحت لديهم أغان يغنونها في الشوارع عن هذا الموضوع، كما أنهم يكتبون الأشعار الساخرة وقصائد المديح، وهم أيضاً منجّمون وعرّافون وأطباء. يوجد بينهم المسيحيون والسامريون وكذلك مجموعة ممن لا يعجبهم عصرهم أبداً...... تأكدت يا عزيزي أن مصر التي كنت تكيل لها المديح بكل هذا القدر، طائشة، متذبذبة وسريعة التفاعل مع أي أثر للشائعات. أتباع سرابيس هناك مسيحيون، والأتباع متقدو الحماس لهذا الإله هم من يُطلق عليهم اسم الأساقفة. وحتى هذا البطريرك، عندما يأتي لمصر يرغمه البعض على تمجيد سرابيس، والبعض الآخر على تكريم المسيح. إنهم من ذلك النمط من البشر الذي يميل لخلق الاضطرابات.».

آلهة المرح

قبل ظهور عبادة ديونيسوس إله النبيذ والمرح عند الأغريق وباخوس عند الرومان، كان للمصريين «بس» هو إله للمرح والنشوة، استوحوا هيئته من الأقزام، التي كانت تجلب من أفريقيا ابتداء من الأسرة السادسة (حوالي 3000 ق. م)– مجموعة عرقية تسمى «بيجمي»، وتتميز بقصر القامة مع اكتناز الجسم وبروز في الفكين- لتشيع البهجة والسرور بحركاتها ورقصاتها، وتشير المصادر إلى انبهار المصريين بها بسبب مظهرها الطفولي فعدّوها من الكائنات الحامية للنساء أثناء الولادة، وتمتعت بعناية خاصة في البلاط الملكي وبيوت الأثرياء.

يُصَوَّر «بس» بقامة قصيرة بدينة، وبرأس كبيرة لها لبدة أسد وأذنان كبيرتان. وكانت تُصنَع التماثيل بشكل واسع من أغلب الخامات المعروفة، وقد وُجِد الآلاف من هذه التماثيل في أغلب مدن البحر الأبيض المتوسط، وبشكل خاص الإسكندرية، واستمر تقديسه حتى القرن الرابع الميلادي قبل الانتصار الحاسم للمسيحية على الديانة الوطنية.

كذلك كان في بوباستس - تل بسطة، محافظة الشرقية- مركز لعبادة الربة «باستت» ربة الخصوبة والمرح، وكان يقام كل عام في معبدها احتفال شعبي ماجن ساخر، وصفه لنا الرحالة هيرودوت الذي زار مصر في القرن الخامس ق.م.: «كان الرجال والنساء ينزلون في جماعات كبيرة بإحدى السفن، وكانت بعض النسوة يرقصن بالصنوج، بينما يعزف بعض الرجال على الناي. أما بقية الرجال والنساء فكانوا يغنّون ويصفقون، وكلما رست سفينتهم على شاطئ إحدى المدن يقومون بالتهكُّم على نساء تلك المدينة والسخرية منهن، وكان البعض يرقص في حين يقوم البعض الآخر بأعمال غير لائقة وعندما يصلون إلى بوباستس كانوا يحتفلون بالعيد احتفالاً كبيراً، وكان النبيذ الذي يستهلك في هذا اليوم أكثر مما كان يستهلك طوال العام».

أخيراً يضيف هيرودوت: مصر أرض المزاج والدعابة.

الإله بس إله المرح



هدى بركات

كنّا نضحك

كنّا نضحك ضحكاً صافياً. صافياً نقياً وغير مشوب بمواد دخيلة. كانت أفواهنا تنفتح على كامل قدرات الحنك. وكانت حناجرنا تستدعي حبالها الصّوتية كلّها، حتى تلك التي لم تكن قد ولدت بعد. للبنات، وللصبيان أيضاً ذلك السوبرانو الجميل، العالي والحادّ والكهربائي، الذي ستخرّبه السجائر وهورمونات الذكورة وبروز عظام الرأس بكامله حتّى كهف الحلق.

كنّا نكرّ ضحكاتنا التي لم يكن لأيّة سلطة أن تكبحها، لا في البيت ولا في المدرسة، ولا حتى في دور العبادة حيث طغيان الرّهبة مرفق بـ «قلّة الأدب والاستهتار بأرفع القيم». لا شيء، لا أحد، لا مكان يوقف قهقهاتنا. ذلك أنّها، حين تجتاح الرئات الصغيرة، لا تحذير ولا تأنيب يردّها مهما خفنا. فالضحك كان، من دون روادعه، مفصولاً عن القصاص الذي بالتأكيد سوف يلي نوباته مهما كرّر الكبار تهديداتهم النازلة فينا لا محالة.

لم يكن ذلك الضحك «بريئاً» كما يصفه الأدباء والمتعلّمون. فحين وقعت المعلّمة السمينة وهي خارجة من كرسي الاعتراف في كنيسة المدرسة، وبان ما تحت الثياب «الحصينة»، واجتاحت الصفوف المتعاقبة من المقاعد الخشبية المرصوصة تلك الموجة من تسونامي الضحك، كنّا ننتقم قليلاً من صرامة المعلّمة.. هي نفسها التي كانت شديدة ظالمة في قضايا الضحك «من غير سبب...». وسيهرع إلى دعمها غير المشروط هذه المرّة كافة أعضاء الإدارة ومجلس تمثيل الأهالي... وسـ «يلعب» ضدّنا أنه يوم جمعة، كان، ومن يضحك يوم الجمعة - يوم آلام يسوع - يبكي يوم الأحد... لكنّ الأحد، ونحن نتداعى على المقاعد، كان بعيداً.. جداً.

ولم يكن ذلك الضحك مقطوعاً عن حسّ التقاط تناقضات الوعي الجماعي، ولو أنه - أي هذا الحسّ- لم يكن إلّا في بدايات تلمّسه للعالم الخارجي. فحين راح أستاذ التاريخ يصرخ في المراهقات الصغيرات جميعهنّ كلّما حاولنا إخفاء الرأس خلف ظهور بنات الصفوف الأماميّة، علا ضحكنا المكتوم حتى صار جهاراً ومدوّياً. فالأستاذ - القومي العربي - كان يشتم رفيقتنا «سيلين» التي تلفظ القاف وكأنها كاف، على عدم وعيها بعروبتها وعدم أهليّة أهلها بالتربية القوميّة الصحيحة... وكلّما حاولت إحدانا أن تشرح للأستاذ ظروف «سيلين» التي ولدت وتربّت في إفريقيا قبل أن يرسلها والداها حديثاً جداً إلى لبنان خصيصاً لكي تتعلّم العربيّة، صرخ الأستاذ واستشاط غضباً على غضب حتى... أغشي علينا من شدّة الضحك.. فصار يطردنا واحدة تلو الأخرى وبقي وحيداً في الصف. و سمعناه من الممرّ يتابع الدرس للجدران والمقاعد الخالية، ويشرح الخرائط على اللوح الخشبي بصبر وأناة، سعيداً بالاحترام الذي ساد صمتاً على غرفة الصفّ...

•••



ثم... ثمّ كبرنا. وتغيّر ضحكنا كثيراً.

صار ممزوجاً بما ليس منه. صار قاسياً هدّافاً. وصار بالألوان المسمومة، أصفر من السخرية، أسود من القهر والمرارة. أو من «النكاء» والشماتة والعنصرية والكراهية...

صار الضحك تهكمّاً على الضعيف لإبراز القدرة والتعالي على العموم. صار ثقافة العنجهيّة والاستهزاء بدونيّة نلصقها بالآخرين كي نصعد على وهنهم... صار عالي الضحك في اجتماعات الحزب - أيّ حزب - هو الأعلم ببواطن الأمور وخفايا السياسة، وهو الأقدر على استشراف «المرحلة»، وصار الأكثر جدارة بقيادتنا، رغم الجدّية الهائلة التي تتصف بها تلك «المرحلة» بالذات. صار الضحك بديلاً للكلام المنطقي، وجواباً على أسئلة لا جواب لها. صار حسماً نهائياً قاطعاً للنقاش الصعب...

صارت نكات البالغين الذين أصبحناهم سهاماً سامّة موجّهة للأعداء، وسلاحاً فتّاكاً في حربنا مع من ينبغي «استئصالهم» من تاريخنا المهيب. كلّ النكات لطحن أفكار الجهة المقابلة، المأجورة العميلة الجاهلة.

صار الضحك من مستلزمات التميّز والرفعة النضالية على «الآخر» الذي لا يحسن الضحك كما هو لا يحسن الحرب.

على أجهزة «التوكي ووكي» كان الضحك مفرقعاً باستمرار على الحواجز العسكرية المتقابلة المتقاتلة عند خطوط التماس. الشتائم المقذعة بالألفاظ النابية، الجنسيّة على نحو خاص، كانت تمرّ في الأجهزة فتُضحك المقاتلين، ولكن أيضاً الشعب، بحسب أهوائه الحربيّة طبعاً، فيلتقطها ويعمّمها، في مزيج من العنصرية المرحة التي لا حدود لبناءاتها المُبهجة التي تُميت ضحكاً...

لكن، كان هناك أيضاً ضحك ممنوعاً. أن تضحك على الحواجز المسلّحة، ولو خفيفاً، ولو تبسّماً من الخوف والجبن، ولو استرضاء وميلاً للاستسلام أو التعاطف الاحتزابي، كان يعني عدم الجدّية في أحلى الحالات، والاستخفاف بوكلاء الحياة والموت، وبمهمّاتهم التاريخيّة في أسوئها.

وصلت السيارة إلى الحاجز ولم تنتبه زوجة صديقنا في المقعد الخلفي فواصلت الضحك. أنزل المسلّح كافة الرّكاب وسدّد بندقيته إلى صدر زوج المرأة التي كانت تضحك. قال له إنه لا يملك خصيتي الرجال لأن امرأته لا تحترم الموقف وتعرّض حياته وحياة ركاب السيارة للموت. حصل خير، هي لم تدرك في الخلف أن... راح صديقنا يقول. وضع المسلّح بندقيته في رأس الرجل وقال للمرأة: الآن اضحكي، أريدك الآن أن تضحكي.. عليه، على هذا الغضنفر وهو يرتعد خوفاً... وراح المسلّح في ضحك طويل...

كانت البلاد تتلوّى من شدّة الضحك، منقلبة على ظهرها كصرصار كبير قذف آخر ذرّة هواء من رئتيه، في حشرجة تشبه القهقهات العالية.


MBW

إبراهيم الحَيْسن
ناقد تشكيلي من المغرب

يحتل فن الكاريكاتير مكانة مهمة داخل نسيج الإبداع التشكيلي، لذلك فهو يحظى باهتمام وتقدير الجميع، لأنه أداة تعبيرية تتجاوز الإرسالية الأيقونية Iconique لـ «تزعزع» الخطاب السياسي الملفوف بكل أنواع الرقابة الخارجية والداخلية.

الكاريكاتير الجداري
الغرافيتا الجديدة!!

لهذا الفن - كما يقول الباحث الفرنسي روا - جنور تاريخية قديمة جدّاً، ولقد بدأ كحركة قديمة بدائية في التصوير الفني أو التشخيص الهزلي، حيث انطلقت جنوره من العهد القديم عندما سخر قابيل من أخيه هابيل. والدليل القصة التاريخية التي تقول بأن أختهما أحبّت هابيل أكثر من قابيل عندما أصبح قابيل يرسم أخاه هابيل، ويعلّق عليه بجمل حادة»(1)..

في البدء كانت الصحيفة

خرج فنُّ الكاريكاتير من رحم الصحافة، وظهر لأوَّل مرَّة في أروبا. ويدّعي الإيطاليون أنهم مؤسِّسوه أثناء عصر النهضة، حيث نما هذا الفن في أعمال الفنان الكبير تشيمبولدو، كما عبر الفنان ليوناردو دافنشي L. De Vinci عن سخطه واستيائه من الحرب، فرسم معركة «دانجاي» الشهيرة التي وقعت بين الفلورانسيين وأعدائهم بأسلوب تهكّمي كاريكاتيري. ويرى آخرون أن التاريخ يؤكد أن الفنانين الفراعنة هم أول الممارسين لهذا النوع من الفن(2).

يُعتبر كل من أنابال كراتشي(A. Caracci (1609 - 1560، وبرنيني هما الرائدان الفعليان لفنِّ الكاريكاتير.

كما يُعدّ بيير ليون غيتزي (1674 - 1755) أوّل رسام مارس فن الكاريكاتير بشكل محترف، إذ كان يتاجر بشكل حر في رسوماته الكاريكاتيرية في مدينة روما في وقت لم يكن ينظر إلى هذا الفن بعين الرضا. هذا الفنان ليس بالطبع فنان كاريكاتير، بل إنه كان معروفاً بسبب أعماله في الكنائس الرومانية وفي جدارياته الموجودة في عدَّة فيلات إيطالية(3).

موازاة مع تطوُّر فن الحفر Gravure، ولا سيما باستخدام الألوان في الطباعة، ازدهر الرسم الكاريكاتيري وانتعش حيث بدأت تكثر فيه المساحات والكتل الملوَّنة، وأصبح ذا جاذبية جمالية. وعندما بدأ تطوُّر فن الحفر باستخدام الألوان في الطباعة، فتح أمام الرسم الكاريكاتيري طريقاً جديداً انفرد به في ما بعد، وحقّق نتائجه الباهرة الأولى.

غير أن الكاريكاتير سيشهد نقلة نوعية بعودته المجدّدة إلى سند الجدار، لاسيما مع اندلاع مجموعة من الأحداث السياسية الدولية والعربية، أبرزها بالمكسيك والتشيلي وفلسطين ومصر وتونس وسورية وليبيا وغير ذلك من الأقطار العربية المأزومة.

الغرافيتا: فنُّ الشارع

الغرافيتي Graffittis هو فَنُّ الناس في الشارع.. هو فن تفاعلي مع المكان بالفطرة. لا يكتسب شرعيته إلاّ في وجوده في عرض الطريق ووسط الجماهير.. في قلب الأحداث معايشاً لها ومسجِّلاً لتطورها. فالجدار يمثل صفحة التاريخ البيضاء التي يكتبها الغرافيتي، ثم يأتي كل عابر سبيل ليضع فوقها شيئاً من تجربته الإنسانية باللون والرسم والكتابة(4).

نشأ فن الجرافيتي منذ رسوم الإنسان الأول في الكهوف قبل 22 ألف عام، مروراً بتزيين جدران الكنائس وأرضياتها في العصور الوسطى والحديثة، لكنه نما وتطوَّر عبر العصور، وتحوَّل من فن بدائي إلى فن شعبي له مقوماته التعبيرية والجمالية الخاصة بعد أن خرج من رحم سلسلة من الثورات التي أفرزتها حروب وانتفاضات وانقلابات سياسية عديدة، بدءاً من حرب الاستقلال الوطنية في أميركا والثورة البورجوازية الفرنسية، مروراً بثورة أكتوبر الاشتراكية عام 1917، وكذلك انتفاضة الشعب الفلسطيني من أجل تحرير الأرض وإقامة دولة فلسطينية

حرَّة ومستقلة، وقد ظهر كبداية للتمرُّد على الفكر المركزي الأوروبي في الفن الكلاسيكي اليوناني-الروماني القديم.

ارتبط فنُّ الغرافيتي بموسيقى الهيب هوب. ربَّما لكونهما من إنتاجات الطبقات الكادحة، وبثقافة الأفارقة الأميركيين الذين ما زالوا يُعَدُّون الأكثر فقراً بين مكونات المجتمع الأميركي المختلفة. وقد شهد هذا الفنُّ تطوراً كبيراً منذ سبعينيات القرن الماضي وعصر «الهيبيز» ليصبح أكثر تعقيداً من حيث الأساليب الفنية أو التقنيات المستخدمة(5).

على مستوى الجُدرانيات وفي الفترة ما بين 1910 و1920، كانت المكسيك شهدت تحولات اجتماعية هامة بانتقال الثورة من المرحلة العسكرية إلى مرحلة التدعيم السياسي. وقد شجع قادتها الفن الجداري Art mural لتوجُّهه نحو الشعب وارتباطه بالواقع الاجتماعي وصفته الملحمية. وفي هذا المجال برز عددٌ من الفنانين المتميِّزين أمثال: دييغو ريفيرا D. Rivera، ألفارو سيكيروس A. Siqueiros، تامايو..وشخصيات فنية أخرى كالبرازيلي كانديو بورتيناري الذي تمكن من إيجاد صورية خاصة تميزت بطابعها التعبيري العنيف. أمَّا الفنان لازال استغال- يهودي روسي تجنس بالجنسية البرازيلية- فشارك في الحركة التعبيرية في درسد، ثم انتقل إلى البرازيل ليصور صفحات ملحمية كما في مجموعة من الأعمال الفنية الأخرى(6)..

في المكسيك، زمن الثورة، كان من الصعب فصل الفن عن السياسة، إذ كان الرسامون يقومون بمهمات ثورية، أبرزهم سيكيروس الذي كان يشترك في القتال وفي الدفاع عن الثورة، بل كانوا جميعاً يرسمون وهم يحملون معهم المسدسات وتولى بعضهم مناصب قيادية في النقابات والتنظيمات العمالية والطلابية.

خلال عام 1942، وبعد أن أنهى مجموعة من اللوحات الجدارية التي أطلق عليها عبارة: «موت الغزاة» وذلك بمدينة سيلان في تشيلي. إلى جانب ذلك، «برزت في رسومات سيكيروس خصوصيات القمع البوليسي والدكتاتوريات العسكرية المشهورة في بلدان تلك المنطقة.



لقد استلهم فنانون تشكيليون معاصرون فن الغرافيتي، وبدت أعمالهم الصباغية أشبه بحيطان متآكلة طالتها الشيخوخة. منهم على سبيل المثال لا الحصر الفنان الإسباني أنطونيو تابييس A. Tapiès الذي تمتلئ لوحاته بكثير من «العنف اللوني». يقول تابييس بأن سبب تعلُّقه بالجدران يرجع إلى أيام الصبا والشباب وإلى ذكريات عهد طفولته ومراهقته الأولى التي عاشها بين حيطان برشلونة، تلك الحيطان التي شاهد بينها معنى الحروب، ومقتل أهاليه، ومشهد الاعتقالات غير الإنسانية(7).

سلاح في يدِ المقاومة المدنية

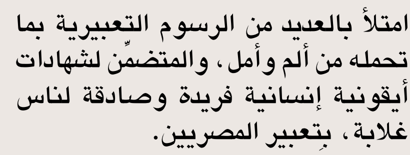
لم يعد الكاريكاتير- بمفهومه التقليدي- مجرَّد رسومات تصدر على صفحات الجرائد والمجلات لمرافقة المقالات والتعليقات قدر ما أصبح سلاحاً في يدِ المقاومة المدنية منتشراً على الحيطانِ والجدران، في الدروب والممرات والحواري الشعبية وعلى واجهات المباني والساحات العمومية والميترو..إلخ. أصبح فنّاً شعبياً يسكن في الناس ومعهم. غايته تعرية السياسة وفضحها..فنٌ تولَّد من رحم المحن التي انفجرت في ظل الثورات الشعبية الراهنة التي أطاحت بأنظمة عربية بائدة، ولا تزال ملتهبة تواصل النضال والاحتجاج..

هكذا، وعلى المستوى العربي، انتعش الكاريكاتير الجداري كثيراً في ظل الاحتلال الإسرائيلي لفلسطين، حيث امتلأت كل الحيطان الفلسطينية بالكتابات والشعارات والرسوم التعبيرية التي تطالب برحيل الاحتلال المصطبغ بكل أنواع الحصار والقمع والتنكيل.

ومع اندلاع الربيع العربي، تطوَّر الغرافيتي والكاريكاتير الجداري العربي (والورقي أيضاً) أثناء وعقب موجات الغضب، وبرزت رسومات ساخرة، وانتعشت ضدَّ الغطرسة والجبروت والاستبداد. من ثم، أمسى هذا الفن الشعبي إعلاناً عن موقف..وهو بالتأكيد عمل تشكيلي يحمل في ثناياه ومظاهره الجمالية الكثير من مكونات العمل الفني. كثيراً ما ألهم حماس الجماهير ولعب أدواراً توعوية وتحريضية في آن لسرعة تلقِّيه وقوَّة نيوعه وانتشاره.

إنه واحد من الوسائل التعبيرية التي أفرزتها الثورة العربية نقداً لظروف مأزومة ممتلئة بتردي الأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، لاسيما في مصر. شاهد ذلك -كمثال- شارع محمد محمود في القاهرة التي





امتلأ بالعديد من الرسوم التعبيرية بما تحمله من ألم وأمل، والمتضمن لشهادات أيقونية إنسانية فريدة وصادقة لناس غلابة، بتعبير المصريين.

لم يعد الغرافيتي والكاريكاتير الجداري اليوم في مصر بعد الثورة مرادفاً لحرية التعبير والحق في الاحتجاج عقب عقود من القهر والظلم وتكميم الأفواه، بل أصبح موازياً للثورة، يسير على دربها ويسجل أحداثها، ويكتسب كل يوم مساحة من المصداقية والأرض الجديدة في الشارع المصري. لقد تداخل الغرافيتي والكاريكاتير الجداري في الحياة اليومية الآن، وأصبح- بحق- فن الجماهير بامتياز (8).

في تونس أيضاً ازدهر الكاريكاتير الجداري كوجه آخر لثورة الياسمين. وفي ليبيا حيث عكست الرسوم التعطش للحرية الحقيقية. وفي البحرين، واليمن، وسورية التي يتم فيها قمع حرية التعبير على نطاق واسع، كما حصل للرسام علي فرزات الذي قادت مواقفه النضالية ضد الفساد ببلاده ومساندته الأخلاقية والإبداعية لشباب الثورة إلى تعرضه لاعتداء شنيع بالضرب المبرح ألزمه دخول المستشفى لأسابيع!!

عموماً، صار الكاريكاتير من أدبيات الثورة العربية، وتخلى عن الشكل المألوف للورق المطبوع والصحيفة مستبدلاً إياهما بحوامل وتعبيرات أخرى مجسدة على الحوائط والأقمشة لدى البعض، وفي شكل أداءات جسدية (برفورمانس) وعرائس ملونة لدى البعض الآخر. ويظل هذا الفن بتعدد ألوانه وسنائده توثيقاً للثورة وداعماً لمنجزاتها الشعبية الباهرة.

هوامش:

1- ذكره الباحث الفلسطيني عاطف سلامة في مقالته: «الجذور التاريخية لفن الكاريكاتور» المنشورة بموقع: www.arabcartoon.net .

2- يومية الصحراء المغربية/العدد 5191 - الاثنين 7 إبريل/نيسان 2003.

3- شاكر لعيبي: «لمحة عن تاريخ فن الكاريكاتير الأوروبي». مقال وارد ضمن موقع الكاتب: www. perso.ch/slaibi .

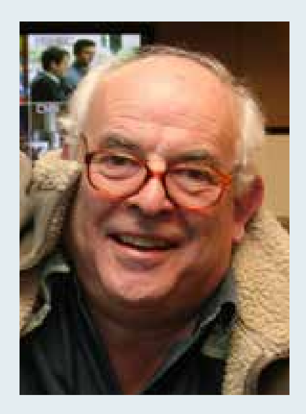
4- رضا شحاتة أبو المجد: «جسر معلق من النكريات» - جريدة أخبار الأدب، ملف حول الغرافيتي. العدد 1009 - 25 نوفمبر/تشرين الثاني 2012 (ص. 18).

5- زينب عساف: الغرافيتي بين الفن والفوضى- مقالة منشورة بموقع «الجزيرة نت»: www.alja-zeera.net.

6- واردة في مقالنا: «عن صباغة الجداريات»، يومية الاتحاد الاشتراكي/الاتحاد الأسبوعي (المغرب): العدد 1-7/30 نوفمبر/تشرين الثاني 2002.

7- ثريا البصمي: «العنف وفن التنكر للرقة». مقالة واردة بكتاب «الفن والعنف»- أشغال ندوة تخصصية أقيمت بالشارقة أيام 9 - 11 إبريل/نيسان 2003، منشورات دائرة الثقافة والإعلام (ص. 160). وأيضاً: Antonio Tapiès: La pratique de l'art. Ed. Gallimard, 1974.

8- رضا شحاتة أبو المجد: «جسر معلق من النكريات» - جريدة أخبار الأدب/ملف حول الغرافيتي- العدد 1009 - 25 نوفمبر 2012 (ص. 21).



رالف ستيدمان فنان إنجليزي ولد عام 1936.

بدأ رساماً للكاريكاتير وخلال رحلته المهنية استطاع أن يبدع في العديد من المجالات كتأليف الكتب وكتابة النصوص الأوبرالية.

قام برسم العديد من القصص الكلاسيكية مثل "أليس في بلاد العجائب"، "جزيرة الكنز" و "مزرعة الحيوانات" كما ألف العديد من الكتب على سبيل المثال حياة سيغموند فرويد وليوناردو دا فينشي و "بيغ أنا".

في عام 1989 كتب نصا أوبراليا للبيئة يسمى "الطاعون" و"زهرة القمر" اللذين عُرضا في خمس كاتدرائيات في المملكة المتحدة وكانا موضوعاً لفيلم بي بي سي 2 في عام 1994.

كتب رالف "عناقيد رالف" و "لا تزال الحياة مع زجاجة" اللذين حصلا على جائزتين .كما حصل على الدكتوراه الفخرية من جامعة كينت.

في ظهيرة أحد أيام شهر مارس/آذار وضوء الشمس يغشى البصر. بينما يتراءى سراب رمال الصحراء أمام العين خالقاً إحساساً غريباً من الفراغ والشرود وكأنه سراب في الروح، كنت في طريقي من القاهرة إلى الإسكندرية وبين انعكاسات الشمس الشديدة، وبذهن شارد، كنت أحاول أن أتصفَّح ألبوماً قديماً لصور الشاعر الإيطالي جوزيبي أونجاريتي، الشاعر الذي وُلِد في الإسكندرية عام 1888 والذي تأثر بتلك المدينة متعددة الثقافات والتيارات الفكرية التي كانت موضع فخر مصر وأوروبا خاصة في النصف الأول من القرن العشرين.

طبرمين الصقلّيّة من وجهة نظر الإسكندرية

مدن الشِّعر

أرنالدو دانتي مارياناتشي

ترجمة: نجلاء والي



المسرح الروماني بمدينة طبرمين

توقفت عند صورة للشاعر باسم الثغر، وقد ارتسم على وجهه تعبير ملائكي يتسلّم من يد الشاعر سلفاتوري كوازيمودو بمدينة طبرمين الرائعة جائزة تاورمينا للشعر (وتاورمينا هو الاسم الإيطالي الشائع لمدينة طبرمين) وقد صورت بشرفة على شكل فراشة، جائزة رفيعة نالها من قبل شعراء مثل ديلان توماس وآنا اشامتوف، وسيكون من الجميل إحياؤها.

هذه هي المرة الثانية التي أزور فيها مدينة الإسكندرية، وأعود إليها هذه المرة من أجل أونجاريتي والذي يبدو لي أن علاقته بمكان الميلاد لم يتم إبرازها بالشكل الكافي مثلما حدث مع غيره من الشعراء والكتاب الإيطاليين من أمثال (مارينيتي، كاوزيمودو، أنريكو بيا، فاوستا تشالينتي) الذين قضوا في مدينة هيباتيا فترة هامة من حياتهم.

أتمنى تنظيم مؤتمر عالمي عنهم وعن آخرين من الكتاب الأوروبيين الكبار الذين ارتبطوا بمدينة الإسكندرية من أمثال كفافيس ، دريل وفروستر والأخوين تويل.

وقد زرت الإسكندرية للمرة الأولى بعد فترة قصيرة من وصولي إلى مصر، عندما نظّمنا احتفالية عن الشعر حضر فيها أليساندرو ابن الشاعر الإيطالي الكبير كوازيمودو الحائز على جائزة نوبل، لقراءة شعر أونجاريتي.

قرأ أليساندرو أثناء الأمسية أبياتاً خالدة من شعر أونجاريتي كان يتحدث فيها عن مدينة الإسكندرية من مجموعته «الميناء المدفون»، وهو عنوان استلهمه من أسطورة عن ميناء قديم غرق تحت البحر دارت حوله الكثير من الحكايات دون العثور على أي أثر له.

وقد أعادت إلى ذهني صورة كوازيمودو وأونجاريتي في المنظر الرائع للمسرح اليوناني بطبرمين صوراً وخيالات شتى من تلك المدينة الجميلة التي فتحها العرب في شهر يوليو/تموز عام 902، وتحدّث عنها عالم جغرافي ومؤرّخ عربي فوصف جمال المدينة والبركان مثل «فوهة نيران».

لايزال الكثير من الجوانب التي لم تكشف بعد عن العلاقة بين العرب ومدن جزيرة صقلية. ولا تزال بطبرمين شواهد على روعة المعمار العربي مثل قصر الدوقة سان ستيفانو أو قلعة الشرقيين. وقد لمسنا هذا خلال مؤتمر نظمناه عن ترجمات حديثة لأعمال كتاب صقليين إلى اللغة العربية (بيرانديللو، برانكاتي، فيتوريني، شاشا، بونافيري، كونصلو، كاميللري).

كنت أفكر في ذلك والسيارة تقطع الطريق بسرعة وسعيد (السائق) ممسك بعجلة القيادة. تذكرت المرة الأخيرة التي زرت فيها مدينة طبرمين في يونيو/حزيران 2007 بمناسبة تقديم كتاب لي. وجدتها كعادتها مدينة مرحة مليئة بالشمس والحياة. وتذكرت كم من المرات تحدثت فيها خلال رحلاتي في العالم عن جمال المدينة وعن الشخصيات الهامة التي ساهمت في ازدهارها وجعلها واحدة من أشهر المدن في العالم.

عندما كنت أعيش في براغ في أوائل الثمانينيات من القرن الماضي نظمت العديد من الأمسيات للتشيكوسلوفاكيين الذي لم يكن السفر متاحاً بالنسبة لهم للتعريف بجمال المدن الإيطالية.

أتذكر أن الأمسية التي خُصّصت للحديث عن طبرمين تميزت بالإقبال الشديد، وقد صاحب ندوتي عن المدينة عرض مصور عن الأماكن والأشخاص كما تخلل حديثي استشهادات هامة شهيرة لكتاب وشعراء وفنانين ورحالة وموسيقيين ممن زاروا المدينة ووصفوها مثل: جوته، موباسان، ستراوس، إليوت، جيد، جيلينج، برهامس، كوكتو، وأيضاً شخصيات من المسرح، ومن زيّنت رؤوسهم التيجان مثل إدوارد السابع وملك مصر فاروق الذي وصل إلى طبرمين عام 1951 على ظهر اليخت الملكي في رحلة شهر العسل.

وانتقلت من مدينة براغ إلى مدينة دبلين ثم ادنبرج، ومن ادنبرج إلى بودابست. وشاهدت في العاصمة



المجرية بالطابق الثاني من المتحف الوطني لوحة تيزونتافري «أطلال مسرح طبرمين القديم» والذي كان يشكِّل جزءاً من الصور التي عرضتها أثناء الأمسية بألوان زاهية براقة تنطبع بقوة في عيون الزائرين مثل حلم كبير. وعندما انتقلت إلى فيينا رأيت اللوحة الجميلة لكليمت والتي تزين مسرح «برج» والتي يتلصّص فيها الرسام من فتحة مزلاج على أطلال المسرح القديم وقد سكنته نساء فاتنات ليقدّم لنا لوحة بديعة مثيرة يظهر فيها البركان الذي ينحدر إلى البحر.

وعلى أبواب مدينة الإسكندرية يشتد زحام المرور والعربات، وتصبح الشمس أكثر حرارة تماماً مثل الصيف على شاطئ طبرمين الجميل أمام جزيرة بيلا.

أبحث في ذاكرتي عن العلاقة بين مدينة الإسكندرية التي أصل إليها والمدينة الصقلية، ويتبادر إلى ذهني كنيسة صغيرة زرتها في المركز التاريخي لمدينة طبرمين، تشبه كنيسة سانت كاترين بالإسكندرية. والكنيسة المصمَّمة بطراز باروك وقد زين بابها الرخام الوردي البديع لمدينة طبرمين.

أعتقد أن الكنيسة بالداخل مكوَّنة من صحن واحد وتمثال من الرخام يجسِّد القديسة على يمين المدخل مستندة إلى عمود. أتذكر أني قرأت في أحد الكتيبات أن الكنيسة تأسست في أوائل القرن السابع عشر على أطلال معبد يوناني قديم للإلهة أفروديت أجمل الآلهة والتي جعلها هوميروس ابنة للآلهة زيوس وديون. وينفرط عقد الذكريات مثل حبات الكرز وتعود إلى ذهني بين المقدس والدنيوي رواية فرنسية مشهورة بعنوان «أفروديت» صدرت في أواخر القرن التاسع عشر وأثَّرت كثيراً في الشاعر دانونزيو. وهي تحكي بحسية وشاعرية عن موت المرأة الجميلة. وعندما زرت مدينة طبرمين في عام 2007 بمناسبة تقديم كتابي، حيث كان يقام مهرجان سينمت وقد دعتني ديبورا يونج إلى احتفالية لتكريم جوزيبي تورناتور. وحضر هذا التكريم بالمسرح اليوناني الذي تلألأ بأنوار الاحتفالات العديد من الشخصيات



صورة للكاتب داخل مكتبة الإسكندرية



الشهيرة.

كما قابلت في تلك الليلة «بن جزار» الذي سبق وكرمناه في مدينة بسكارا بجائزة فلايانو والذي توفي منذ شهرين، ولم أكن أدري أن الجائزة للعام التالي ستكون من نصيب المخرج المصري إبراهيم البطوطي، وأنني سأنتقل لمصر، وسأشاهد الأماكن التي قام بتصوير أفلامه فيها.

وبين ذكرى وأخرى نصل إلى مدينة الإسكندرية الباهرة ونعبر الميناء بخطوات بطيئة. المدينة المزدحمة المكتظة بالسكان والتي يسكنها أكثر من خمسة ملايين نسمة تستقبلنا بأصوات آلات تنبيه السيارات المزعجة.

وبينما أتوه في بحرها «الأونجاريتي» أرى من بعيد سفينة من السائحين تصل رويداً إلى الميناء. وثلاثة فتيات يرتدين حجاباً أسود ويتريضن بطول الشاطئ. تثير رؤيتهن في نفسي فضولاً كبيراً، فلا أستطيع أن أفهم إن كن يركضن نحو المستقبل أم نحو الماضي. في النهاية لا يهمّ. تريُّضهم بهذه الملابس هو المعجزة ذاتها.



أمجد ناصر

المتاهة المائية

(إلى علي البزاز)

أقول، أنا زائرها، إنني أعرف المدينة. رأيتها في النهار ورأيتها في الليل. صحيح أن ليلها يختلف عن نهارها، ليس بألوان التوليب المتغيرة فقط وإنما بأولئك الذين يفعلون في الليل ما لا يفعلون في النهار، ولكن، مع ذلك، في ذاكرتي بضع نقاط عَلام، ولا أحتاج دليلاً. فكيف لا تُعرف راحة كفٍّ من نظرة أو اثنتين؟ ذلك إحساس خادع، سرعان ما أتبيَّنه بعد شارع أوصلني إلى قناة وقناة أفضت بي إلى جسر وجسر أعادني إلى الشارع نفسه ثم اختفى . أعلل نفسي، أنا الزائر الذي لا يعوِّل عليه، بالقول: حتى البصّارة لا تعرف راحة يد مارقٍ أو قديسٍ من نظرة أو اثنتين.. سأبدأ، إذن، بتصنيف العلامات، وأفرد عدَّتي على الأرض، وأقيس الأبعاد كما يفعل مخططو المدن المتوحّدون. أكتشف أن منظاري عاطل عن الجهات وملاحي الآليّ يرتدي زعانف غواص؛ إذ هنا ما ألهته بصيرته الميكانيكية بفعله أمام مياهٍ ارتفع منسوبها. قناة وجسر وبيت مائل.. هذه هي العلامات التي اعتبرتها نقاط ارتكازي وصَنَّفْتها في خانات منفصلة. ولكن هنا، بالضبط، يكمن خطئي، وتبدأ المتاهة. إذ لا شيء، هنا، أكثر من القنوات والجسور. أبدأ من الساحة التي تؤدي إليها كل الطرق، أو هكذا يقال. أحدد مربعاً صغيراً وأقول لنفسي إن ذلك المقهى أو المطعم، أو تلك الدخنة التي تُسْطِلُ الهواءَ، كانت تطلُّ على قناةٍ في مربعٍ يشبه هذا المربع. أمسح المربع شارعاً شارعاً ولا أصل. حتى لو سألت فلن يفهمني، بلساني هنا، أحد. فأي قناة أقصد؟ أستعيد صورة جسر وأقول بالقرب من الجسر، وأشحن منظاري ببقايا الفراسة التي هجرتني. ولكن ذلك لم يفدني. فأي جسر هو الذي أتحدث عنه بين الستمئة أو الألف؟ فالقنوات والجسور ها هنا مثل الخطوط والشعيرات الدموية في راحة اليد. أنسى القناة والجسر كنقطتي عَلام وأقول: آه.. بالقرب من بيت ذي شنكل حديدي يتدلى من السقف! أنظر جيداً. البيوت كلها، تقريباً، يتدلّى منها شناكل حديدية كخطاطيف القراصنة. الماء ومجازاته يتكرران ويتداخلان في مرافق المدينة. الماء، هنا، مثل الصحراء، متاهة؛ فإن استطعت أن تعلّم الصحراء تستطع أن تترك أثراً على الماء. أتذكر أني رأيت بيتاً مائلاً إلى الأمام، بيتاً يكاد يقع على وجهه. فأرفعه أمامي كعلامة مؤكّدة. إن فعلت ذلك فأنا قطعاً لا أعرف المدينة. فأيٌّ من بيوتها يكاد أن لا يقع على وجهه؟ أيٌّ من بيوتها لا يستدرجه الماء الماكر إلى شِباكه المنتظرة؟ أتذكر أني سمعت مهاجراً من بلاد السندباد، دخل هذه المتاهة المائية ولم يخرج منها، يسمّي قنطرة عبرتها في ليل مترنح. سمعت كلمة «أزرق». لا أعرف إن كان يسمّي الجسر أو يتحدث عن لون الكوابيس التي تراود الأهلين هنا في رابعة النهار. التسمية قد تكون مفيدة. قد تقرِّب الصورة من ذهن رجل تتدافع الخاءات على لسانه كما تتدفق الآهات من حنجرة عربيّ. لكني لم أسمع خاءات كثيرة. فللمدينة أكثر من لسان، وأكثر من حرف واحد تُولَد منه الكلمات. للمدينة ألسنة متشعبة كألسنة بابل. هناك، أيضاً، مَنْ يفكِّر ببابل عندما يقف على نهر ضفة النهر. المهاجر البابلي، مثلاً، الذي شيَّبَتْه حروب بابل يظنّ أنه في بابل رغم الغيوم الرازحة في القبة القاتمة كقطعان من الأبقار الطائرة.

***

ليس هكذا، على ما يبدو، يصل الزائر إلى ما كشفته له المدينة، ذات يوم أو ليلة، وحجبته. قلت لنفسي: ربما أحتاج خريطة. رأيت كثيرين يفردون الخرائط أمام وجوههم ويمشون. لكن الخريطة متاهة أخرى.. ثم هذا الماء، هذه الشرايين الزرقاء التي تخترق الخريطة من كل جهاتها، هذه الأحزمة التي تطوّق نوم المهدّدين بالغرق، كيف لي أن أقرأها؟ يمكنني أن أقرأ الكلمات، رغم تراقصها والتباس معانيها، ولكن كيف لي أن أقرأ الماء؟ أفرد الخريطة أمامي. أرى سبعة أحزمة زرقاء. أرى ألف عقدة اتصال وانفصال. هناك مفاتيح للخريطة. ولكنها رموز. عليّ أن أحلّ الرموز أولاً. أبدأ برمز يشبه القنطرة، فأقول: هذا جسر. ورمز يشبه القارب، فأقول: هذه قناة. ثم أرى سريراً فأقول: فندق، ثم عيناً محدّقة فأقول: تعويذة لدرء العين الشريرة. هناك نصيحة مكتوبة بخطّ صغير مائل تقول: اذهب حيث ينهب الأهلون! ولكن أين ينهب هؤلاء؟ أين هم الأهلون في بابل المياه والألسن هذه؟ أتذكر صديقاً لي يدعى «علي» فَيَصِلُ سريعاً إلى الساحة التي تؤدّي إليها - كما يشاع خطأً -كلُّ الطرق. القنوات والجسور لا تحيِّر «علي» الذي لا يكف عن فتل شاربيه التركيين. أحدّثه عن متاهة المياه والجسور، يفتل شاربيه، ويحدّثني عن الأرشيف. أقول له: لا أعرف المدينة. ظننت أني أعرفها. في رأسي ثلاث أو أربع علامات، ولكني أضعتها في الطريق إلى الساحة، فيقول لي: ابعث رسالة إلى مواطن هنا ستجدها في أرشيفه بعد عشرين عاماً. قال، كذلك، إن العلب الزجاجية تزحف على المدينة وتطوّق الكاتدرائية، ثم قال: دعنا نذهب إلى رجال الحرس الليلي قبل أن ينطلقوا بأردية برونزية في جولة على بوابات المدينة السبع. من دون أن يدري حلّ «علي» لغز أحزمة المياه السبعة على الخريطة. إنها بوابات المدينة إذن. قلت لـ «علي»: كيف تمشي هنا؟ فقال: على قدميّ! رأسي مشتَّت ولكن قدميّ لا تخطئان الطريق. يحاول أن يسمّي ما نعبر. يستعير من الأرشيف تاريخاً وأشخاصاً. فأقول له: دعنا نمشِ. فلن تزيدني التسمية إلا تبلبلاً.



ملف



100 تمثال لجبل

قصائد لشاعرات من أفغانستان



ليست أفغانستان مكاناً للحروب والقتل والتدمير فحسب. ولا يمكن اختصارها بالغطاء الطالباني ولو كان محكّماً. ثمة ما يتفتح تحت الغطاء الفولاذي: صوت النساء الشاعرات الأفغانيات، يشهرن إنسانيتهن في وجه عالمٍ قاسٍ يريد إخراسهنّ وقمعهنّ، من خلال الشعر الذي يشفّ عن مفاجآت ولا أجمل، وعن قدرة في التعبير بحريّة وحساسية فريدتين، شيءٌ جميل مباغت يشبه عينيّ شربات جولا، أو الموناليزا الأفغانية صاحبة العينين الخضراويين الشهيرتين، ويشبه معنى اسمها: فتاة زهرة الماء العذب، هنا قصائد لأفغانيات جميلات من سلالتها.

كتب

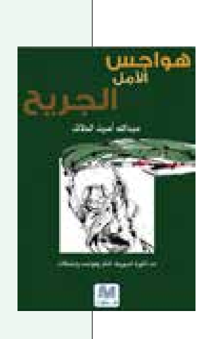
116

الملك فاروق



- لا يكفّ الملك فاروق عن أسر الباحثين والكتّاب لينبشوا حياته مرات ومرات، مسائلين قدره المأساوي تارة، وطباعه الخاصّة تارةً أخرى، أمّا الكتاب الفرنسي الصادر تواً «الملك فاروق، مصير صاعق» فيركّز على حوادث القصاصين وأثرها الحاسم على الملك الشاب.

هواجس الأمل الجريح



- تحضر الآلام السورية عبر الكتابة باستمرار وبغزارة لافتة. تصدر الكتب غرباً وشرقاً لتخبّر عن السوريين وقد كسروا مملكة صمتهم الشهيرة. هنامراجعة نقدية لـ «هواجس الأمل الجريح»، وإطلالة تعريفية على التجربة الذاتية للمقدّمة السورية المقيمة في باريس والـ «منفيّة».

بروفيل

قــاصّ بالفطــرة



88

قلم «سليمان فياض» هذه المرّة، يصيد الموهبة الأدبية في أوج إغوائها لقارئ محتمل، من خلال قصّة قاصّ تزوّج قارئته الأولى وركَن الأدب على الرفّ.

نصوص

106

- صور — رباب كسّاب
- حين يفنى الحبّ — غمكين مراد
- نسائيّات — بنسالم حميّش
- زهرة اليامابوكي المتفتحة — عبدالعزيز الزهايمر
- أغنيات صغيرة — عبدالكريم الطبّال

ترجمات

94

امتيازي الكبير هو أنني كنت ساعي بريد



- يبدو النقد متواضعاً، وممتلئاً بالمعرفة والحكمة من خلال حوارٍ شائق ومستفيض مع الناقد والمفكر الفرنسي جورج ستينر، فصاحب الثقافة الموسوعية الذي يتقن من اللغات خمساً وأكثر يضيء الثقافة الغربية الراهنة ويربط بين الأدب والسياسة والعلوم، من دون أن يغفل أثر تراكمات الماضي والاحتمالات التي تبطن مآل الحاضر مستقبلاً.

حوار

الشعر مساهمة فنية في تحرير الواقع



84

- تلتقي الدوحة الشاعر التونسي طاهر البكري المقيم في باريس، لتسأله عن ديوانه الأخير، من دونِ أن تغفل سؤاله عن الربيع الذي ولد تونسياً وانتشر عربياً وعن أثره في المجتمع، ورهاناته القاسية التي لن يتوانى الكاتب التونسي عن الإجابة عنها بصراحة.

يتابع الشاعر التونسي المقيم في باريس طاهر البكري مساره الشعري والأدبي من خلال كتابين جديدين صدرا مؤخراً: الأول بعنوان «في حضرة يونس إمره»، صدر بالعربية وبالفرنسية عن دار (أليزاد) في تونس، والثاني عنوانه «شعر من فلسطين» وهو مختارات شعرية لشعراء فلسطينيين يجسّدون مرحلة ما بعد محمود درويش، وقد صدر بالفرنسية عن دار (المنار) الباريسية. وكان سبق للشاعر أن نشر عام 2010، إثر عودته من رحلة إلى فلسطين، كتاباً بعنوان «سلام غزة».

طاهر البكري في حوار حول ديوانه الجديد:

الشعر مساهمة فنية في تحرير الواقع

باريس- أوراس زيباوي

نتاج طاهر البكري مسكون بالمنفى والتيه والسفر، وهو ينفتح باستمرار على آفاق جديدة وعلى أرض بلا حدود.
مع الشاعر طاهر البكري كان لنا هذا اللقاء في باريس:

كتابك الجديد «في حضرة يونس إمره» هو بمثابة تحية إلى شاعر الحب التركي يونس إمره، وتسعى من خلاله إلى التعبير عن موضوع الحرية. ما الجامع بين هذا الكتاب وما يحدث في تونس اليوم، لا سيما أنك تهديه إلى شهداء الثورة التونسية؟

- سابقاً نشرتُ «نشيد الملك الضلّيل» على لسان إمرئ القيس و«مسابح الوصل» على لسان ابن حزم الأندلسي. وجاء هذا الديوان بعد زيارة إلى تركيا تجمع بين علمانية مصطفى كمال أتاتورك وناظم حكمت وكبار المتصوفين من أمثال جلال الدين الرومي ويونس إمره، ويتداخل الوجهان بالنسبة لي في حوار مستمر داخل المجتمع وكذلك داخل النفس البشرية. وليس من المجدي أن نعلن القطيعة بين الروحانية والعقلانية في نظري. لا يمكن لأيّة ثورة حقيقية أن تبني مستقبلها على عقيدة الفرض والإلزام والمنع والتحريم، سواء أكانت دينية أم سياسية. الحرية ضرورية للإنسان ولا تنازل عنها. وهذا ما نادى به من استشهد من أجلها في تونس وغيرها من البلدان العربية. هواجس الأشعار تبحث في حرية العقيدة وماهيّة الحبّ ديناً ودنيا، بعيداً عن التشدد والعنف والظلامية.

ما هي الرسالة الإنسانية التي ينطوي عليها هذا الكتاب؟

- من ينادي بالموت ،ويتغطرس، ويهدد، ويقتل لا يحبّ الإنسانية، ولا يمكنه بناء مجتمع متحضّر أو «مدينة فاضلة». مهما كانت الدوافع والأسباب العقائدية، لا بدّ من التنكير بمقولة



لغة الكتابة هي قبل كل شيء عملية توليد وليست طبقاً جاهزاً

المؤرخ الكبير عبد الرحمن بن خلدون وصرحه شامخ في مدينة تونس وفي شارع الحبيب بورقيبة الذي عاش الثورة ولا يزال: «العدل أساس العمران» وما الشعر إلا مساهمة رائقة وفنية ووجدانية في تحرير الواقع والخيال وتأسيس لرؤية كونية تسمو بالإنسان،وترفع من قيمته شعوراً وأخلاقاً، ولذلك كانت القصائد تحاول السفر في كنه الأشياء وباطنها،وتحطّ رحالها في محطات التأمّل في الحياة والحبّ والموت. وتكاد الأبيات تكون حكماً تراثية منطلقة من الحضارة العربية الإسلامية، ولكنها تتوق إلى الأبعاد الحداثية والهموم الراهنة للإنسانية عامة.

وضعت بنفسك الترجمة العربية للكتاب، كيف تعيش هذا الانتقال في نتاجك بين اللغتين العربية والفرنسية؟

- تكويني منذ الصغر في تونس كان مزدوج اللغتين، وأصبحت هذه الحالة اختياراً حرّاً وممارسة مقتنعة أعيشها كإثراء لما في المقارنة من أهمّية جمالية ثرية في رحلة الإبداع الشعري، مع الشعور القوي بأن لغة الكتابة، بأي لغة كانت، هي قبل كل شيء عملية توليد وبحث ومعاناة، وليست طبقاً جاهزاً أو كلاماً مجترّاً وباهتاً.

تابعت أحداث الثورة التونسية وأنت في باريس. هل زرت بلدك بعد الثورة؟ وما هي الانطباعات التي أتيت بها؟

- عدت إلى تونس عدّة مرّات بعد الثورة، وكانت الفترة الانتقالية قبل مسك زمام الحكم من طرف حكومة «الترويكا» تعطي بوادر ديموقراطية حقيقية تنعم بحرية لا سابق لها وبدأت تؤسّس لتونس جديدة، لكن ما راعنا بعد الانتخابات المشرّفة للشعب التونسي والتي تعبّر عن وعيه الكبير هو أن الحركات السلفية المتشدّدة التي نمت وترعرعت في ظل الحزب الحاكم أصبحت تهدّد السّلم الاجتماعي، وتعمد إلى القتل والتكفير والتخويف والمسّ بالحريات العامّة، وهذا يشكل عائقاً أمام الثورة والنهوض الاجتماعي والاقتصادي بالبلاد وتقدّمها.

كيف تفسِّر، أنت المقيم في باريس، إقبال نسبة كبيرة من المهاجرين التونسيين في فرنسا على التصويت لصالح حزب النهضة؟

- الإخوان المسلمون لا يكتفون بالعمل الديني السياسي، بل يلتحمون اجتماعياً بالطبقات الشعبية ويؤدون كالحركات الدينية المسيحية التبشيرية عملاً خيرياً دعائياً لا بأس به، وربما كان دعمهم يتمتع بأموال خارجية علنية أو خفية تساعدهم على كسب الأصوات. ولكن لدى ممارستهم السلطة اليوم في تونس اكتشف التونسيون أنهم لا يختلفون كثيراً عن سابقيهم، وفقد الكثير منهم المصداقية. والأمثلة عديدة في الإدارة التونسية.

مع صعود الإسلاميين، هل تخشى على تراجع المنجزات التي حقّقها المجتمع التونسي على المستويين الاجتماعي والثقافي؟

- مع الأسف، لقد تركت المنجزات بعد الاستقلال قسماً كبيراً من الشعب التونسي مهمّشاً وفقيراً وعاطلاً عن العمل رغم الشهادات العليا. وهؤلاء هم من قاموا بالثورة، واستشهدوا في سبيلها. المنجزات لم تطل كافة المناطق التونسية، وحرم أهاليها من الثروة الوطنية. وما احتراق الشاب محمد البوعزيزي إلاّ أكبر دليل على ذلك. المسألة بالنسبة لي ليست في صعود الإسلاميين بل في خلل البرامج السياسية عامة. وهناك يأس من إيجاد الحلول الفعلية وخيبة أمل في أنّ العدالة الاجتماعية ممكنة. حتى أن عملية الاحتراق تتواصل من حين لآخر لدى المعوزين، ويحاول الشباب الهجرة بأيّ وسيلة كانت، حتى وإن كلّفهم ذلك الغرق في البحر أو مغادرة الحياة.

حققت المرأة التونسية تقدُّماً ملحوظاً مقارنة مع النساء في



الدول العربية الأخرى. هل يؤثر الواقع الراهن على مكتسبات المرأة التونسية؟

- كأنّي أشعر بأنّ الحداثة التونسية، وفي صلبها قانون الأحوال الشخصية، يزعج المحافظين في الدول العربية، ويعمد أصحاب الدين السياسي إلى التلاعب بالألفاظ في صياغة الدستور للمسّ بحقوق المرأة في تونس. المجتمعات الذكورية والسلطوية تخاف دائماً من تحرير المرأة، وتعمد إلى جعلها مواطنة في مرتبة ثانية. وهذا ما لا يقبل به العصر، ولي قناعة في أنّ المرأة التونسية سوف لن تتخلى عن حقوقها وهي المحامية الشجاعة التي دافعت عن الإسلاميين أنفسهم عندما كانوا في السجون، وطالبت بحريتهم. وهم الذين يريدون اليوم تقييد حريتها، ولعمري، فهذا من أغرب أطوار التاريخ العربي الإسلامي.

يواجه الواقع الثقافي في تونس منذ سقوط بن علي حتى اليوم تحديات جديدة مع صعود التشدّد الديني. كيف يستطيع المثقف التونسي أن يواجه هذه التحديات؟

- المثقف التونسي، كاتباً أم مسرحياً أم مغنياً أم سينمائياً، لم يخلّ يوماً بمسؤوليته قبل وبعد بن علي، أعني المثقف النزيه النظيف والمخلص. سيواصل بكل قواه كفاحه من أجل التسامح والديموقراطية والحريّة وبناء دولة القانون، وسيعمل قبل كل شيء على إثراء الإبداع بالأعمال الفنية الجيّدة والجادّة. وبعضها وصل مرحلة العالمية، بعيداً عن السجال الرديء والجهل المخزي والدعاية المشينة في بحث دائم عن الحق والحقيقة.

في حديثك مع صحيفة «لوموند» الفرنسية تتحدث عن ربيع عربي هشّ، لكن أليست هي بداية مسار ديموقراطي صعب ومعقّد؟

- صحيح هو مسار ديموقراطي صعب، ولكننا كنا نأمل من هذا الربيع العربي أن نتعلّم درساً في تاريخ الشعوب الأبيّة والثورة على الواقع المأساوي العربي حتى ننهض بالحلم إلى تحقيق دخول العصر من باب العزة ونحن ننشد مع الشاعر أبي القاسم الشابي «أغاني الحياة». ولكن أفسد علينا سلطان الجهل العنيد روعة الضياء، وأطفأ مصابيح من رفعوا راية الكرامة، وبنوا صرح الشهامة. هل يكون الربيع ربيعاً بكل هذه الدماء؟ بقتل الإخوة المسيحيين، بالإرهاب، بتعنيف المرأة، بتهديد المثقفين، بهدم المعابد وأضرحة الأولياء الصالحين؟

بالعودة إلى كتابك «شعر فلسطين»، ما هي الإضافة التي يمثّلها هذا الكتاب الجديد حيال ترجمات الشعر الفلسطيني في فرنسا؟

- بعد زيارتي لفلسطين عام 2009 آليت على نفسي، لهول ما رأيت، أن أسخّر قلمي بكل جوارحي للتعريف بالإبداع الفلسطيني، فجاء هذا الكتاب. وهو أنطولوجيا متواضعة لعشرة شعراء من جيل ما بعد محمود درويش. القصائد مترجمة من العربية والإنكليزية لشعراء يعيشون داخل فلسطين وخارجها، وتجمع بينهم حداثة التجربة الشعرية والإنسانية. غالب الشعراء التقيت بهم، ولي معهم ذكريات أردتها أن تكون كتقديم للمختارات حتى يبرز الشاعر في إنسانيته. لا فائدة من قصيد لا يحرّك ساكناً، ويبقى نصّاً بارداً معروضاً في مجموعة كلمات وأحرف معلّقة في الهواء.



أمير تاج السر

سِنّ تقاعد للكتابة

لطالما سألت نفسي كثيراً:

هل توجد سن معينة، يتقاعد بعدها الكاتب عن كتابته، أسوة بسِنّ التقاعد الرسمية التي نجدها في الوظائف الحكومية؟، وهل يمكن أن تشيخ الكتابة بشيخوخة الجسد، وتنتج ما يسيء إلى تاريخ الكاتب، بدلاً عن الإضافة الحقيقية إلى هذا التاريخ؟

في رأيي الشخصي، نعم، فالكاتب أسوة بأي كائن بشري، له طفولته، ومراهقته وصباه، وسنّ حكمته، ثم شيخوخة لابد منها لتكتمل دورة الحياة العادية، وإذا طَبَّقْنا هذا المبدأ على المسألة الإبداعية، والتي تشكل الذاكرة جزءاً كبيراً وحيوياً منها، نجد بالفعل مراهقة إبداعية، وصبا وفتونة، وعمراً ناضجاً متوهجاً، ثم عمراً آخر يتّسم بالنسيان. وبالتالي كل ما ينتج فيه إما إعادة لما كتبه المبدع من قبل أيام أن كان متوهجاً، وإما كتابات بدائية، ينقصها كثير من التحليق، وكثير من خيال الكتابة الحقة.

وفي تاريخ الكتابة الطويل، توقف كثيرون عن الإبداع بمحض إرادتهم، بمجرد بلوغهم سنّاً معينة، وكان هنا في رأيي خوفاً من خوض تجارب جديدة لا ترقى لمستوى تجاربهم السابقة، بينما استمر آخرون في الدرب، غير عابئين بما قد تحدثه تجاربهم الجديدة، في أذهان عشاق عرفوهم من قبل وأحبّوهم كثيراً، وقد ذكرت من قبل في شهادة لي عن الراحل العظيم الطيب صالح، أنه عرف جيداً متى يتوقف، وأين، تماماً مثل لاعب الكرة النجم الذي يعتزل المباريات، وهو ما زال في أوج تألُّقه، ويستطيع الجري وإحراز الأهداف، وهو ما يفعله عادة في مهرجان الاعتزال الذي يقام له. كان بإمكان الطيب أن يستمر سنوات أخرى، وأن يكتب موسم هجرة آخر، وعرس زين آخر لكنه لم يفعل، ورحل، وكان تاريخه هو تاريخه نفسه، ذلك الذي لن تغيِّره كتابة متأخرة.

بالنسبة للكولومبي الأعظم في تاريخ الكتابة، غابرييل جارثيا ماركيز، كان الأمر مختلفاً، فماركيز الذي أنتج: «في ساعة نحس» وهو صبي، و«مئة عام من العزلة»، وهو في سن الشباب، و«الحب في زمن الكوليرا»، وهو في سن النضج العظيمة، كتب بعد ذلك:«ذكرى غانياتي الحزينات»، تأثراً برواية الياباني ياسوناري كواباتا «الجميلات النائمات»، كما هو معروف، وكما ذكر ذلك هو نفسه، وإذا كانت رواية «كواباتا»، هي الأصل وهي الطازجة والناضجة جداً، فـ«ذكرى غانياتي الحزينات»، لم تكن أكثر من كتابة (شيخة)، لروائي عظيم، كان من الممكن أن لا يكتبها، ويظل التاريخ الإبداعي الذي يحمله نظيفاً من خدوش فكرة لم تكن فكرته، ومعالجة لم تكن كمعالجاته السابقة.

لقد قرأت في مواقع القرّاء تعليقات بالعربية والإنجليزية، عن «ذكرى غانياتي الحزينات»، وكان معظمها يردِّد أن ماركيز قد تعب، وروايته القصيرة هذه، لم تضف جديداً سوى لكتابته شخصياً، أو للكتابة الإبداعية عموماً.

على نهج ماركيز، ما زال بعض الكتّاب اللامعين في العالم يسيرون، فما زالت مارجريت أتوود تكتب، ونادين غورديمر تكتب،وماريو بارغاس يوسا، صاحب «مديح الخالة»، يكتب، وما زال كتّاب في بلادنا العربية يكتبون، فهل ستكون كتابتهم هي كتابتهم نفسها، أم ترى يستعيدون ما كان ماضياً متوهِّجاً، وانطفأ؟.

قــاصّ بالفطــرة

سليمان فياض

أول كل شهر، وفي منتصفه كان يأتيني بقصة، كنت أنشرها له في الأسبوع نفسه بالمجلة الأسبوعية المصورة التي أعمل بها محرِّر مكتب، ومسؤولاً عن اختيار المواد الأدبية، من شعر، ونقد، وقصة. وضاق بي وبالكاتب وبالنشر لقصصه كل أسبوعين من يقوم بمنصب رئيس التحرير. كان رئيس التحرير جالساً هناك في مكتبه في مبنى وزارة الداخلية، ولم يكن يفهم في فنون الكتابة الصحافية، أو غير الصحافية، لا يعرف العجوة من الطوب الأحمر، كما يقول عامة الناس. كان، فقط، ماهراً في القفز على الحواجز بالخيل، في ميادين السباق، ويشغل وظيفة أركان حرب الوزارة، ولم أكن أكثر من شخص أدركته حرفة الأدب والصحافة، يعمل بالمكافأة. قال لي القائم بعمل رئيس التحرير حين وقعت عيناه على اسم كسّاب:

- ما هنا؟ كل أسبوع وآخر ليس هناك قصّاص سوى كسّاب.. كسّاب. حسبه من مجلتنا نشر قصة واحدة له كل شهر أو شهرين. غيِّر. غيِّر. قارئ المجلة يحبّ التغيير. أعطِ فرصة لكتّاب آخرين.

وسكت لحظة، ثم قال لي مؤنِّباً:

- أبينك وبينه صداقة؟ أهو قريبك؟

قلت له:

- لا. لكنه أفضل شاب يكتب القصة القصيرة، ويبادر بتقديمها لمجلتنا، ولا أحد أفضل منه أو مثله يأتي إلينا بقصة.

فقال لي بحسم:

- اتصل بغيره، واطلب منه قصة.

وجمت. وقلت له باختصار:

- أمرك. سأفعل. لكن، إذا سمحت، اسمح لي بنشر هذه القصة له هذه المرة، فليس عندنا سواها.

أدرك أنني مضطر، فقال لي:

- انشرها.

وأنا عند الباب قال لي:

- ما الذي يعجبك في قصص كسّاب هذا؟

قلت له:

- إنه قصّاص بالفطرة. لغته سليمة، وجمله قصيرة وسلسة، ويعرف كيف يستخدم وسائل القصّ في التطوُّر بقصته.

فهزّ رأسه قائلاً بسخرية خفيفة:

- أفادكم الله يا مولانا.

ولم تمض سوى ساعة حتى أرسل إليّ مع ساعيه بقصة، وقد كتب بأعلاها: تنشر هذا العدد. كانت القصة بعنوان: «أرزاق». كان القائم بعمل رئيس التحرير صحافياً ماهراً، وكانت قصته «أرزاق» هي أول قصة يكتبها في حياته، وأدرجت قصته في ملف عدد الأسبوع دون أن أقرأها، لأرسلها إلى مطبعة دار الهلال، ووضعتها في رول المجلة قبل قصة كسّاب، تجنُّباً لأي غضب أو عتاب.

***

إثر نشر قصة كسّاب بالمجلة جاء كسّاب إليّ مع العصر، وسَلَّم عليّ، وشكرني لنشر قصته، وذهب إلى المحاسب وتسلَّم منه أربعة جنيهات أجراً لقصته، وعاد إليّ قائلاً:

- أتأمرني بشيء؟

فطلبت منه أن يجلس معي لنتحدث معاً، في أموره وأمور الدنيا.

كان لا يزال طالباً بكلية الحقوق، وكان وحيد أمه، ولا أخت له، ويعيش معها على معاش أبيه، في حي الدرب الأحمر قريباً من القصور الغورية بالقاهرة، والمنشآت الفاطمية. سألته عما قرأه من قصص، فقال لي:

- لم أدع كتاب قصّ قصير أو روائي يقع في يدي، أو تقع عليه عيناي، مؤلفاً بالعربية كان أو مترجماً إلا قرأته، رديئاً كان أو جيداً أو رائعاً. شببت قارئاً، ولم أفكر يوماً في صباي في أن أكون كاتباً. وحين حاولت ذلك لأول مرة صدمتني لغتي، حين تكون معربة بالحروف. سألت صديقاً لي أزهريّاً. فنصحني بدراسة كل كتيبات النحو العربية لعلي الجارم، وهكذا أصبحت كاتب قصة لا تعجب أحداً، فيما أعرف، سواك.

وسكت كسّاب برهة، ثم قال لي:

- أنا لم أذهب إلى أي مقهى من مقاهي الأدباء، ولم أنشر كتاباً حتى أهديه لناقد، وليست لي شلة أدبية.

صحت بدهشة:

- أنت أول حالة من نوعها أعرفها.

فقال لي:

- حسبي ككاتب أن أعيش تجارب حي الدرب الأحمر، وأن أسمع وأرى. وصدقني أنا لم أعرف الطريق للنشر في أي مجلة لقصة من قصصي سوى هذه المجلة.

ولزمنا الصمت. وحرت في أمري. فلم أعرف كيف أخبره وأصدمه بما قاله لي القائم بأعمال رئيس التحرير عن كثرة نشري لقصصه، فأجّلت ذلك إلى حين آخر.

***

قبل أن يفد كسّاب إليّ حاملاً قصة جديدة، جاءت إلى مكتبي بالمجلة فتاة، ظننت لأول وهلة أنها خريجة كلية الإعلام، وأنها ستطلب عملاً بالمجلة. كانت تحمل كتباً وصحفاً وقالت لي:

أأنت رئيس التحرير؟

قلت لها:

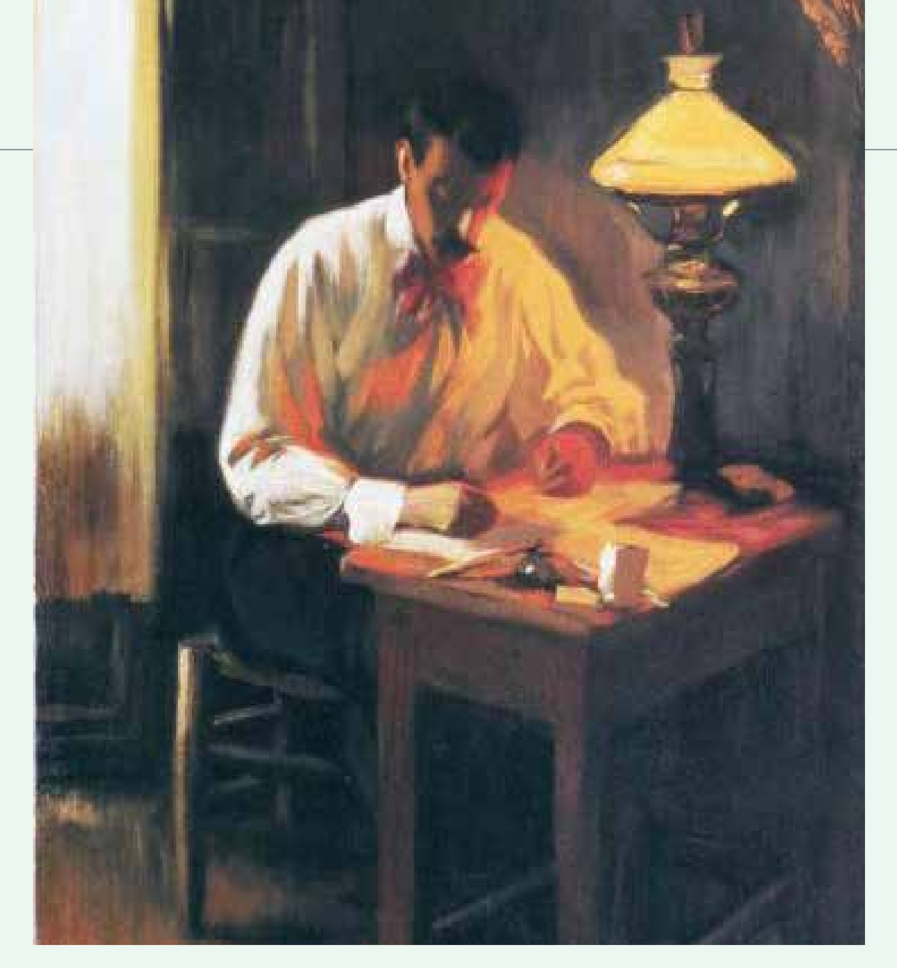
أنا مُجَرّد محرِّر مكتب، ومسؤول فيها عن نشر المواد الأدبية لا أكثر.

فقالت لي:

- حظي حسن إذن. أتسمح لي بكوب شاي؟

وهي تشرب الشاي قالت لي:

أنا قارئة جيدة أعشق قراءة القصص، وقد جئت إلى المجلة لأسألكم عن عنوان



الكاتب القصصي الرائع كسّاب. ضحكت فرحاً بها. وجدت أخيراً قارئة تحب قراءة القصص، وتعرف كيف تختار قاصّا أثيراً لها من بين قبيلة القصّاصين في مصر. ووضعت كوب الشاي على حافة المكتب.

قلت لها:

- أحب أن أسمع رأيك في قصص كسّاب.

قالت:

- جمله!! جمله قصيرة. لم أعثر فيها قط على كلمة: الذي أو التي. أحسب أن اتجاهه الأثير في القص إلى موضوعات العلاقات الاجتماعية بين البشر، في بيئة معينة، وفي حي معين، وكأنه يكتب قصصه لأهل هذه البيئة، وذلك الحي.

قلت لها:

- لديك حس نقدي جميل، وملاحظة دقيقة. أقترح عليك أن تشتغلي بالنقد.

فقالت لي على الفور:

- حسبي أن أكون ناقدته، فهو كاتبي الأول.

حسست أمراً. قلت لها:

- أتعيشين في حي الدرب الأحمر؟

قالت لي بجرأة وشجاعة:

- نعم. أهو من سكان حي الدرب الأحمر؟ أعطني عنوانه، أو رقم تليفونه. لهذا جئت. أحب أن أكون راعيته.

ابتسمت. وفكرت أنه سعيد الحظ. هاهي فتاة تحبه. تحب أن ترعاه في الصحة وفي المرض، وفي السرّاء والضرّاء. قلت لها:

- حتى لو كان فقيراً يعول أمه، أو لم تعجبك شخصيته؟

فقالت لي:

- دع هذا الأمر لي وله. قد لا أعجبه أنا. فنكتفي بأن نكون صديقين.

أخرجت من درج مكتبي نصف صفحة وكتبت لها عنوانه، ورقم تليفونه، وأعطيتها لها. وتركتني مغادرة حجرة مكتبي والمجلة. مشت فَرِحة، وكأن مشيتها رقصة. كانت متوسطة الطول، ممشوقة القوام، جميلة، خفيفة الظل، تبدو على وجهها البشاشة، والطيبة.

***

مرت سنوات عديدة. هجرت الصحافة، واشتغلت بالتدريس، لأبتعد عن الصحافة، فقد أدركتني بوري حرفة القصّ، وحرفة كتابة التمثيليات، لأكمل منهما رزقي.

في شارع بستان الخشاب، فوجئت بكسّاب شاخصاً أمامي يستوقفني. فرحت بلقائه. عانقته وقبلت وجهه من الجانبين، وفاجأني بقوله:

- أليست لك قضية في محكمة؟

قلت له:

- لا.

قال لي:

- هل يمكن أن تضرب لي أحداً، أو تسبّه، أو تستفزّه، وتجعله يسبّك؟

وسكتَ وسط دهشتي وصمتي من طلبه الغريب وصمتي. ثم قال لي:

- مجرد خدمة لي. منذ أن تخرجت في كلية الحقوق حتى اليوم لم أدخل ساحة محكمة، مع أحد، أو ضدّ أحد. وفشل كل وكيل محام استأجرته في جلب أيّ مُدَّع، أو مُدَّعى عليه من ساحات المحاكم إلى مكتبي، وهو بهذا الشارع.

ضحكت مما قاله لي، وأدركت أنه لم يتدرَّب في مكتب محام كبير بضع سنين، ودعوته لنجلس معاً، ونكمل حديثنا في مقهى الحرية.

خطرت ببالي المعجبة به. سألته:

- هل تزوجت من المعجبة بك؟

فقال لي بعصبية: :

- هدى. هي التي تزوجت بي. أقنعتني فتزوجتها. لي منها ابن وابنة وهي وارثة وغنية، ووحيدة أمها، وأنا مجرد «زوج الست» وأبو ابنها وابنتها، وتعاملني بودّ وحبّ ليس مثله حب. انشغلت بها وبابني وابنتي عن كتابة القصص. ويئست هي من حملي على كتابة أية قصة. ويئست من مشروع مكتب المحاماة، ويئست أيضاً. ولا أدري ماذا أفعل؟ أنا مُجَرَّد زوج للست وأب. وأهرب دائماً من عيني حماتي، ولهجتها الساخرة بمهارة، حين توجِّه إليّ كلاماً.

نظرت إليه بحدّة وغضب. واجهته بنفسه قلت له:

- معك موهبة منحها لك الله: قدرتك الفطرية على القصّ. أنت كاتب جيد. لماذا لم تحوِّل مكتبك إلى مكتب خاص بك لتؤلِّف فيه، وتتفرغ لكتابة القصص؟ هل أصدرت مجموعتك الأولى؟

قال لي:

- لا. خفت من القرّاء والنقّاد، وأصبحت أهرب من محاولة الكتابة خوف الفشل. حاولت الكتابة مرة بعد مرة، ومَزَّقت مرة بعد مرة كل ما كتبت. ولم أتمّ مما كتبته قصة قطّ.

وسكت. وسكت. كان شيء ما في داخله قد هُدِم وانكسر. ولم ألقه بعد ذلك بأية مصادفة. ورحت أبحث عبثاً عن لافتة تحمل اسمه، تحت نافذة، أو بمدخل عمارة، بشارع بستان الخشاب، لأرى ما فعل الله به.

خمس سنوات على رحيل محمود درويش

الشاعر غاب، فهل تبقى أرض الحلم عالية ؟

ديمة الشكر

في نهاية شهر أكتوبر/تشرين الأول عام 1997، رافق مطرٌ خفيفٌ هبوط طائرة في دمشق. يتذكر الراكب الاستثنائي محمود درويش تلك اللحظة جيداً، يقول إنه تفاءل بالمطر الخفيف. لتلك الزيارة وأمسيتها الشعريّة المميزة، نكهةٌ خاصةٌ لدى كثيرٍ من سكان هذه المدينة. كانوا في غالبيّتهم من الشباب، ولعلّهم أظهروا لدرويش كيف يتجاوب الجمهور مع شعره بطريقة أثّرت في نفسه، حدّ أنّه قال في لقاءٍ صحافي وقتها: «أشعرُ بأنني ممتلئٌ برغبة في كتابة قصيدة حبّ دمشقيّة، وأعدكم بتحقيق ذلك في أقرب وقت»(1). وفى الشاعر بوعده وكتب قصيدةً، تشعر السوريين كلّهم بالزهو والغبطة، يدركون من خلالها بأنهم مصطفون من بين غيرهم من عشّاق الشاعر الآسر. صحيح أنها ليستْ المرة الأولى التي تدخل دمشق عالم درويش الشعري، لكن قصيدة «طوق الحمامة الدمشقي»(2) تبدو مفصليةً وحاسمة في بلورة علاقة الشاعر بدمشق. فهذه المدينة تفيض عن حدودها واقعاً، إذ تتنزّه باستمرار بين لفظين: دمشق، والشام. وتفيض عن حدودها مجازاً، إذ إن تاريخها مرصّعٌ بلحظات مضيئة تشفّ عن تنوّعها، فهي حاضرة الجاهليّة، ومهد المسيحيّة المبكّر، وعاصمة الخلافة الأمويّة، مدينة الشعراء والأدباء والعلماء والمتصوفين، وهي كذلك المدينة التي «أرسلت» صورتها عبر المتوسط، فولدت منها الأندلس أخت الجنّة. كلّ هنا وكثيرٌ غيره، حفظ للمدينة المزنّرة بالأخضر مكانة خاصّة تقترب من المقدّس من دون أن تكونه تماماً، لكأنها إحدى المدن المقدّسة سرّاً لا علانيّة.

ولعلّ هذا الثقل التاريخيّ للمدينة، هو ما دفع درويش وغيره من الشعراء العرب المعاصرين، إلى «إدخال» دمشق (أو الشام) إلى القصيدة عبر بابٍ تاريخيّ. فالمرّة الأولى التي ظهرت فيها المدينة لدى درويش، تعود إلى العام 1973، في ديوانه (محاولة رقم 7). ففي قصيدة «كأنّي أحبك»، مرت المدينة بصورة طفيفة: «حين دخلت إلى الجامع الأموي تساءل أهل دمشق/من العاشق المغترب؟». تبيّن الإشارة إلى الصرح الديني الشهير، نظرة الشاعر إلى الجانب التاريخي في شقّه الإسلامي من جهة، مثلما تبيّن أن هاجس تعرُّف سكّان المدينة على الشاعر يبطن رغبته في توسيع حدود هويّته عبر ربط فلسطين بمحيطها العربي. الأمر الذي سنلمسه مجدداً في الديوان نفسه، حيث خصّ درويش المدينة، بأولى قصائده المكرّسة لها فقط: قصيدة «طريق دمشق» تظهر أوضح من قبل نظرة الشاعر إلى المدينة الممتلئة بالتاريخ، باعتبارها رمزاً مستمرّاً للعرب في أوجهم. المدينة هي صورتها في التاريخ، ودورها في الحاضر. ركيزة النصر الأولى، ومتّكأ لصدّ الغزاة. صورة للتماهي المشتهى بين عربيٍ وآخر: «اغتسلي يا دمشق بلوني/ليولد في الزمن العربي نهار» أو «وتسألني الفتيات الصغيرات عن بلدي». المفارقة أن هذه القصيدة التي تحمل عنواناً يبطن الجانب المسيحيّ لدمشق، لم تتطرّق إلى رمزيّة «طريق دمشق» الشهير بالطريق المستقيم. وآثرت أن تكون معبّرةً عن الهمّ القوميّ الذي كان رائجاً وقتها. فدمشق في القصيدة هي «دمشق النداء/دمشق الزمان/دمشق العرب»، حيث «يبتدئ الزمن العربي وينطفئ الزمن الهمجي»، ولها دورٌ قومي واضح «كوني دمشق فلا يعبرون».

تظهر المدينة مرّة أخرى بعد عقد ونيّف، ففي ديوان (وردٌ أقل) يكرّس درويش قصيدةً ثانية لها، «وفي الشام شامٌ». القصيدة مكلّلةٌ بالعتاب وبالحبّ، وموجّهةٌ من الشاعر إلى «صاحبه». أكثر من هنا، فالقصيدة التي كُتبتْ بعد الاجتياح الإسرائيلي لبيروت- مكان إقامة الشاعر المؤقت وقتها -، تخفي



بذكاء ولباقة، الجانب السياسيّ لتعقّد العلاقة - على أقلّ تقدير- بين فلسطين وسورية: «أمِنْ حَقّي، الآنَ، بعْد الرُّجوع من الحبِّ أنْ أسألَكَ/لماذا اتّكأت على خنْجر كي تراني؟»، أو «ما أجْمَلَ الشَّام، لَوْلا جُروحي». الأمر الذي يصيب مباشرةً نظرة الشاعر الفلسطيني إلى هويّته أوّلاً، وإلى انتمائها لمحيطها العربي ثانياً. وهو ما سيتكفّل الحبّ بإظهاره في القصيدة: «فَضَعْ نِصْفَ قَلْبِكَ في نِصْفِ قَلْبي، يا صاحِبي/لِنَصْنَعَ قَلْباً صَحيحاً فَسيحاً لَها، لي، ولكَ/فَفي الشَّام شامٌ، إذا شِئْتَ، في الشَّام مرْآة روحي». هذا الجانب السياسيّ إن جاز التعبير، سيمرّ خفيفاً من دون أن يثير «ضجّة»، إذ إن درويش أميل إلى الحب، فضلاً عن أن نظرته السياسيّة للأمور من حوله، لم يسلّمها ألبتة للانفعالات الآنية. الشاعر الفطن لا تخدعه مظاهر «الخطاب الرسمي»، لذا ينبذ الآثار المدمّرة لتعقّد العلاقة إياه، متكئاً على الجوهر والثابت بين هويّتين أختين. المفارقة أن هذه القصيدة التي تبتعد عن تاريخ المدينة التليد، وتنظر إليها في حاضرها وفي «دورها المتبدّل»، ستتلقّفها نحن- السوريين- باعتبارها أولى قصائد الحبّ

شاعر ماهر في تعامله مع اللغة العربية، طبعها ببصمة لا تُمحى

بين درويش وبيننا. قصيدة الشيفرة السريّة بيننا وبينه، نحن الذين قال غير مرّة عنّا: «بيني وبين الدمشقيين كيمياء شعوريّة».

استناد درويش إلى الجوهريّ والثابت، يبطن نظرته إلى التاريخ المشترك والجغرافيا المشتركة أيضاً، سيبتعد درويش كلّما امتدّت قصائده وازدادت جمالاً ورفعةً، عن المباشرة والقول الفجّ. إذ إن هذا الشاعر الأثير ماهرٌ بتعامله مع اللغة العربيّة، طبعها ببصمة لا تُمحى مفردةً فأخرى، حدّ أن كثيراً من الشعراء يتجنّبون استعمال مفردات استعملها هو، نظراً إلى قوّته في التأثير على إلهام الآخرين وصنيعهم. كذا تمتدّ المدينة، تفيض عن حدودها التي يتناوبها لفظان: دمشق، والشام، لتظهر

في حيّز جغرافيّ ذي دلالة. ففي ديوان (لماذا تركت الحصان وحيدا)، الذي يمثّل سيرة درويش وقصّته الشخصيّة التي لا تنفصل عن سيرة مكانه وقصّته، تحضر صورة من صور المدينة بعينيّ الشاعر، في القسم المعنوَن (غرفة للكلام مع النفس)، القسم الأكثر حميميةً وصفاء، حيث يكتب في قصيدة (قال المسافر للمسافر: لن نعود كما): «أنا ابن الساحل السوريّ/أسكنه رحيلاً أو مقاماً»، موائماً بذلك بين التاريخ والجغرافيا المشتركين لسورية وفلسطين من جهة، ومصوّباً الجانب المعقّد في هويّته، ذاك الجانب الذي أساءت السّياسة إليه، وأرادت عبره احتكار رغبة الفلسطينيين في أن يكونوا صوتهم الخاصّ، لا صورتهم الموزّعة في أوراق سياسيّة من ذاك النوع المريب والمثير للشكوك... على أقلّ تقدير. يتكفّل الحبّ كعادته، بنسج العلاقة بين درويش وبيننا، إذ تظهر المدينة ثانيةً في الديوان نفسه، وفي القسم الخاصّ بالحبّ (مطرٌ فوق برج الكنيسة). يكون نصيبنا، اليوم السابع من (أيام الحبّ السبعة): «أمرّ باسمك إذ أخلو إلى نَفَسي/كما يمرّ دمشقيّ بأندلس». حيث تقترن المدينة بصورتها في الأندلس، هي أخت تلك الجنّة التي انكسرنا فيها، ورحلنا قسراً عنها، أخت الخسارة وقرينة الحنين.

احتفظ درويش بإحدى أجمل قصائد الحبّ لدمشق، فقصيدته الشهيرة «طوق الحمامة الدمشقي» تتميّز بأمورٍ شتّى، من أهمّها ابتكاره لشكلٍ شعريّ خاصّ به، فهي مؤلفة من اثنتين وعشرين مقّطعةً، تبدأ كلّها بجملة (في دمشق)، وتتردّد أصداء قوافيها بين المقطّعات وفي داخلها. الأمر الذي يؤدّي دوراً كبيراً في إظهار قوّة الإيقاع الدرويشي الذي يشدّ بنيان قصيدته، ويهندس العلاقة بين الشكل والمعنى، ليطيح بضربة واحدة بتلك المقولات التنظيريّة التي تَخلط بين الإيقاع والوزن وشكل القصيدة، فتعدّها كلّها شيئاً واحداً، بل وتفصل أثر تلك العناصر في بلورة المعنى. وفضلاً عن الشكل المبتكر، يظهر الجانب التاريخيّ للمدينة متألّقاً، غير مفصول عن حاضرها، الذي تزيد من وقعه (في دمشق)، على نحوٍ نجح

فيه الشاعر بإبعاد الجانب السياسيّ الذي يجرّح الهويّة ويوهنها، مفضّلاً الذهاب نحو الحبّ بأبهى صوره. فعنوان القصيدة يذهب نحو صدى أخت الجنة، «طوق الحمامة» كتاب الأندلسي ابن حزم، الأشهر والأجمل في تراث العشق العربي.

تظهر دمشق مدينةً ممتدّة في الزمن، ففيها مفردات دالة على الأمس والحاضر والمستقبل (القيامة أو بعدها، فعل المضارع، الأبديّة، نمشي إلى غدنا، في أمسنا، ماضينا المشترك). وفيها مفردات أقلّ دالّة على التاريخ (الجاهلية، الأموية)، إذ إن درويش - وهو المحاور الذكي للتاريخ- تحرّر من وطأة أثر تاريخ المدينة في شدّ قصيدته نحو ما لا يريد، مؤثراً التركيز على الحميم والشخصي فيها. يظهر الأوّل من خلال انتباه درويش إلى تفاصيل صغيرة، يدرك شيفرتها أهل المكان، كالحمامات التي تطير، والطرقات القديمة، وطقس المدينة «تجفّ السحابة عصراً». ومن خلال قصّة الحبّ التي توحي بأنها تنضح من ماء التجربة لا من بنات الخيال، حيث تظهر الأنثى جميلة ومحاورة بالقدر نفسه. وتحضر في القصيدة إشارات شبه دينية- إن جاز التعبير (سدرة المنتهى، يوسف، إلهاتنا)- تحيل على مقدس متنوع (إسلامي، مسيحي، وثني)، وتحيل على أثر الحب في نفس درويش. تبقى القصيدة على تخوم الحسيّة من دون أن تكونها، فالقصد هو التركيز على حالة الحبّ، التي يختصرها الشاعر: «في دمشق/ أعرف نفسي على نفسها». وليست هذه الجملة نافلة، بل هي تمثّل مفتاحاً رئيساً لفهم عالم درويش الشّعري، من إحدى جوانبه، جانبه القائم على العلاقة بين الأنا وآخرها والآخر. درويش صاحب البصمة الخاصّة في استعمال الضمائر، قام من خلال هذه الجملة وعبر القصيدة كلّها بإعطاء دمشق حيّزاً كبيراً في قلبه. فمن خلال لغته الشفيفة هذه، بدأ ينسج علاقة مميّزة مع المدينة وأهلها، علاقة شخصيّة وإنسانيّة. إذ إن هذه الحميميّة التي نجدها عند درويش تجاه دمشق لا تظهر في قصائده عن مدن أخرى، فمصر تبقى مقيمة في السياسة والتاريخ. ويظهر العراق من خلال شعرائه (السياب، سعدي يوسف، سركون بولص).

أمّا بيروت- مكان إقامته المؤقت-، فتتخذ صورة الضحية، ضحية الحرب والاجتياح الإسرائيلي، على نحوٍ يبقيها واقعة بين التاريخ المعاصر والسياسة، وإن اقترب الحبّ منها، فهو للمفارقة يأتي: «من تعبٍ ومن ذهبٍ وأندلس وشام». ويتّضح أثر العلاقات الشخصية والإنسانية والحميمة التي ربطت درويش بدمشق من خلال قصيدة رابعة عنها (في الشام)، في ديوانه (لا تعتذر عمّا فعلت). فمطلع القصيدة يبدأ من انتفاء سؤال الأنا وهواجسه: «في الشام، أعرفُ مَنْ أنا وسط الزحام». وتبدأ الدلائل واحداً واحداً (قمر، حجر، بردى، شعر، ريحانة، شعراء.. الخ) لكأن المطلع جواب نهائيّ على السؤال القديم في قصيدة «طريق دمشق»: «منْ العاشق المغترب؟». فكلّ دليل يبطن قصةً شخصيةً وعلاقةً حميمةً، إلى أن يصيبنا الشاعر في مقتلٍ إذ يقول: «هناك عند نهاية النفق الطويل مُحاصَرٌ/ مثلي سَيُوقِدُ شمعةً، من جرحه، لتراهُ/ ينفضُ عن عباءَتِه الظلامَ»، حيث يمزج بين السوريّ والفلسطيني، لينوبا معاً في صورة الضحيّة. فالشاعر الشفّاف المرهف، أدرك وأحس بالحصار الخانق لأهل المدينة التي يتنزّه اسمها بين دمشق والشام، فأبعدَ التاريخ، تاريخَ العظمة التي مضتْ، وأبعدَ السياسة التي باسمها، غدا السوريون والفلسطينيون «صورةً» لا أكثر، لصمود وبطولة تنقصهما البراهين. وآثر الانحياز إلى الضحية المحاصرة، متبادلاً معها المرايا، ومتماهياً حدّ أنه يطمئن فيكتب: «في الشام/أمشي نائماً، وأنام في حضْن الغزالةِ/ماشياً». من دون أن يغفل - وهو العارف بحصار أهلها- أن للحلم فيها حصّة: «هناك أرضُ/الحُلْمِ عاليةٌ».

قصيدة:
طوق الحمامة الدمشقي

محمود درويش

في دِمشْقَ
تطيرُ الحماماتُ
خلْفَ سياج الحريرِ
اثنتينِ...
اثنتَيْنِ...

في دمشقَ
أرى لغتي كلّها
على حبّة القمح مكتوبةً
بإبرةِ أُنثى
يُنَقِّحُها حجَلُ الرافِدَين

في دمشق
تُطرّزُ أسماءُ خيلِ العرَبْ
من الجاهليّةِ
حتى القيامة
أو بعْدها ،
... بخيوط الذهب

في دمشق
تسيرُ السماءُ
على الطرقاتِ القديمةِ
حافيةً ، حافية
فما حاجةُ الشعراءِ
إلى الوحْي
والوزْنِ
والقافية ؟

في دِمشق:
ينام الغريب
على ظلّه واقفاً
مثل مئذنة في سرير الأبد
لا يحنُّ إلى بلدٍ
أو أحدْ...

في دمشق
يُواصل فعل المضارع
أشغالهُ الأُمويّة:
نمشي إلى غدِنا واثقينَ
من الشمس في أمسِنا.

نحن والأبديةُ ،
سُكّانُ هنا البلَدْ !

في دمشق
تدور الحوارات
بين الكمنْجَةِ والعود
حول سؤال الوجودِ
وحول النهايات:
مَنْ قتلتْ عاشقاً مارقاً
فلها سِدْرَةُ المنتهى !

في دمشق
يُقطّعُ يوسُفُ ،
بالناي
أضْلُعه
لا لشيءٍ
سوى أنَّهُ
لم يجِدْ قلبهُ معَهُ

في دمشق
يعودُ الكلامُ إلى أصلهِ
الماء:
لا الشعْرُ شعرٌ
ولا النثْرُ نثرٌ
وأنت تقولينَ: لن أدعَكْ
فخُذني اليك
وخُذْني معَكْ !

في دمشق
ينامُ الغزالُ
إلى جانب امرأةٍ
في سرير الندى
فتخلعُ فستانها
وتُغطّي بهِ بَردى !

في دمشق
تُنَقّرُ عُصفورةٌ
ما تركتُ من القمحِ
فوق يدي
وتتركُ لي حبةً
لتُريني غداً
غدي !

في دمشق
تداعبُني الياسمينةُ :
لا تبْتَعد
وامشِ في أثَري
فتغارُ الحديقة:
لا تقتربْ
من دمِ الليلِ في قمري

في دمشق
أسامرُ حُلمي الخفيفَ
على زهرةِ اللوزِ يضحكُ:
كُن واقعياً
لأُزهرَ ثانيةً
حول ماء اسمها
وكُن واقعياً
لأعبر في حلمها !

في دمشق
أعرّفُ نفسي
على نفسها:
ههنا ، تحت عينين لوزيّتيْن
نطيرُ معاً توأمَيْن
ونُرجئ ماضينا المشتركْ

في دمشق
يرقُّ الكلامُ
فأسمع صَوْتَ دمٍ
في عروقِ الرخام:
اخْتَطفني مِنَ ابني
تقولُ السجينةُ لي
أو تحجّرْ معي !

في دمشق
أعدُّ ضلوعي
وأُرجِعُ قلبي إلى خَبَبِهْ
لعلّ التي أدْخلتني
إلى ظلّها
قتلتْني ،
ولم أنتبِهْ...

في دمشق
تُعيدُ الغريبةُ هودجها
إلى القافلة:
لن أعودَ إلى خيمتي
لن أُعلّق جيتارتي
بعْدَ هذا المساءِ ،
على تينةِ العائلة...

في دمشق
تَشفُّ القصائدُ
لا هي حسيّةٌ
ولا هي ذهنيّةٌ
إنّها ما يقولُ الصدى
للصدى...

في دمشق
تجفُّ السحابةُ عصراً ،
فتحفُرُ بئراً
لصيف المحبّينَ في سفْح قاسيون ،
والنايُ يُكْملُ عاداته
في الحنين إلى ما هوَ الآن فيه ،
ويبكي سدى

في دمشق:
أُدوّنُ في دفتر امرأةٍ:
كلُّ ما فيكِ
من نرجسٍ
يشتهيكِ
ولا سُورَ ، حولَكِ ، يحميكِ
مِنْ ليل فِتْنتك الزائدة

في دمشق
أرى كيف ينقُصُ ليلُ دِمشْقَ
رويداً رويداً
وكيف تزيدُ إلهاتُنا
واحدةْ !

في دِمشْقَ
يغنّي المسافر في سرّه:
لا أعودُ من الشام
حياً
ولا ميتاً
بل سحاباً
يخفّفُ عبءَ الفراشة
عن روحي الشاردةْ

يُعتبر ستينر(باريس، 1929) ظاهرة متفردة في مجال النقد والفكر والفلسفة، لأنه ينتمي إلى أوروبا وأميركا، ويتقن خمس لغات فضلاً عن اليونانية القديمة واللاتينية. وهو يستطيع أن يقرأ الروائع الأدبية بلغاتها الأصلية، وأن يحاورها ويضيئها انطلاقاً من ثقافته الموسوعية نادرة المثال.

جورج ستينر: امتيازي الكبير هو أنني كنت ساعي بريد

ترجمة: محمد برادة

من هذا المنظور الإنساني، تكتسي كتابات وأطاريح ستينر أهميتها على رغم ما قد تتسم به أحياناً من غلوّ وتطرُّف، خاصة عندما حاول أن يحاور وجوهاً «ملعونة»أو مغضوباً عليها من الرأي العام، بسبب تعاونها مع النازية أو الفاشيستية. إلا أن «أستاذ القراءة»، كما يحلو له أن يسميَ نفسه في تواضع، أثبت أن نزعته الإنسانية هي ما دفعته إلى التوغل بعيداً في صياغة إشكاليات العصر الراهن. والحوار التالي أجراه نيقولا ويلْ، مراسل لوموند الفرنسية، مع جورج ستينر في منزله بجامعة كامبردج حيث يعيش مُجاوراً «أمراءالعلم» الذين يمنحونه متعة الحوار وإضاءة الأسئلة الغامضة.

نشهدُ تقهقُراً في فكرة أوروبا. هل يقلقك هذا الانحسار؟

- بطبيعة الحال، إلا أن تشاؤمي معتدل لأن أوروبا، كما نعرفها اليوم في سنة 2013، هي أيضاً ضربٌ من المعجزة. نحن نتحدث معاً ونحن جالسان في كامبردج، بينما حرْبانِ عالميتان خرّبتا القارّة. والمحرقة النازية ابتلعت اليهود. وخلال الحرب العالمية الأولى فَقَدت الجيوش البريطانية أربعين ألف جندي في أول صباح لمعركة باشنديل(سنة 1917)، لدرجة أن حجم الجريدة لم يتسع لنشر جميع أسماء الضحايا! نعم، كوْن أوروبا بَعْد كل هذه الكوارث استطاعت أن تستأنف نوعاً من الوجود، وأن تمتلك أجواقاً أوركسترالية كبيرة، ومتاحف، لَهُوَ معجزة في حدّ ذاته. كان من حقنا أن نظنّ أن أوروبا انتهت؛ وبعض الحضارات الكبرى الأخرى انطفأتْ، وقد سبق لبولْ فاليري أن تنبأ في عام 1919 بانتهاء حضارتنا.

والمشهد الثقافي الغربي عرف تغيّراً كبيراً هو الآخر؟

- راهِناً، العلوم هي التي تحتلّ الصدارة، لا الإنسانيات. وعندما استقررتُ في برنستون بدار إينشتاين ثم في كامبردج ببريطانيا، اخترتُ أن أعيش وسط أمراء العلم، لأن العلوم هي الشعاع الموجِّه الكبير للمستقبل. وحتى عندما نكون دون المتوسط في هذا المجال، نحسّ أننا مندمجون في فريق يتقدم نحو الأعلى فوق بِساطٍ آليّ. إلى جانب ذلك، قبل أن تنتصر اللغة الإنجليزية-الأميركية بوصفها اللغة المنتشرة عالمياً، فإن الرياضيات كانت تضطلع بهذا الدور. أنا أتذكّر أنه كان باستطاعتنا، في برنستون،



الطب غيّر علاقتنا بالموت ،لكن تقدم العلوم لم يغير شرطنا النهائي

أن نرى طلاباً روسيين ويابانيين وأميركيين يكتبون بسرعة فوق سبورة، وأصابعهم كأنها البرْق. ذلك أنهم، على رغم انتمائهم إلى جنسيات ولغات مختلفة، كانوا يتفاهمون بفضلِ هذه اللغة العالمية التي هي الرياضيات والعلوم. إنها نوع من الإسبرانتو من حيث الدقّة.

إن أحد مصادر حزني الكبير يعود إلى التباعُد المُتزايد بين ما يفهمُه الجاهل في العلوم الدقيقة وما يدركه أولئك الذين يمتلكون حقيقة تلك العلوم. ليس فقط أن الطبيعة، كما يؤكد غاليليو، تتكلم الرياضيات، وإنما هي تتكلم الآن «رياضيات عُليا» ولا نستطيع الاقتراب منها. وأنا لا أستطيع أن أترجم لنفسي ما يدرسه العلميون إلا من خلال الاستعارات التي هي الملجأ الأخير للجهل... لقد كان أفلاطون يقول بأن الاستعارة هي أن نُقيم علاقة بين فضاءيْن من المُخّ. وهذا حسّ عجيب من لدن الفيلسوف اليوناني. وغير مُستبعَد، في فترة وجيزة، أن تتوافر على استعارةٍ إلكترونية.

■ وإذن، العلم انتصر على الإنسانية، بل وعلى المذهب الإنساني؟

- ربما. لكن في الآن نفسه، فإن هيدغر، ذلك العملاق الشرّير، مُحقّ في قوله إن العلوم هي في منتهى الابتذال، لأنها لا تملك سوى الأجوبة. وهذه ملاحظة رائعة، لا تقبل التسامح وتثير القلق، لأنه صحيح أن تقدّم العلوم لم يغيّر شرطنا النهائي، وإن كان الطب قد غيّر عميقاً علاقتنا بالموت. وعندما يقول ويتجنستين بأن العلوم لم تقدّم شيئاً للمآزق الأخلاقية، نحسّ في كلامه استفزازاً. لكن فكِّروا في خراب السرطان وفي جوع العالم: ألا نلاحظ في إنجلترا اليوم وجود أمراض للأطفال كان الروائي ديكنز يفرح لأنها اختفتْ في زمانه؟

لقد شيّدنا آمالاً عِراضاً على علم النشوء الإحيائي الذي تُعَدّ جامعة كامبردج أحد مراكزه، آملين أن يسعف في توضيح الجدالات السياسية والاجتماعية الكبرى. لكن إلى أين وصلنا؟ عملياً، لقد زاد هذا العلم من غموض النقاش. ذلك لأن العلم يمكن أن يخدم أيضاً الاستبداد واللاإنساني كما هو معلوم. إنه لا يحلّ التساؤلات الكبرى المتصلة بالموت؛ ومِنَ الممكن أيضاً كما يتصوّر بول ريكور، أن تمنعنا ذاكرة المذابح الفظيعة الجَماعية، للقرن العشرين، من أن نفكِّر في نهايتنا الخاصة كأفراد. وفي هذا الصدد، علينا أن نتأمل باستمرار عبارة ستالين القائلة:موتٌ فرديّ هو تراجيديا، ومليون ميّت هو إحصاء! وفي جميع الأحوال، لا أظن أننا فقدنا إمكانية التفكير في موتنا. فقط أصبح ذلك أكثر صعوبة.

الآن وأنا على مقربة من أَجَلي، أجدُني أتعلّق بمزحة تنطوي على عمق يقطع الأنفاس. إنها صادرة عن نوادي الإيدِش في بروكلين:«هل يوجد إله؟ - بطبيعة الحال موجود، لكن لم يظهر بعد». هذه العبارة «لم يظهر بعد» تهبُني قوة داخلية.

■ في كتابك «شعر الفكر»(2011)، توضّح أن كل نظرية مهما كانت مُجَرَّدة، هي مرتبطة بموسيقاها وإيقاعها. أليست هذه وسيلة لامتصاص الهوّة الفاصلة بين عمل الناقد النظري والعمل الأدبي؟

- طوال حياتي أحسستُ أن هناك هُوّة بين المبدع وأفضلِ المُؤوِّلين، وأن التعليق بما في ذلك الأكثر إلهاماً، إنما هو طفيليّ قياساً

إلى غموض الإبداع. وهو غموض لا نفهم منه شيئاً على رغم الآمال التي نعلّقها على الشروحات البسيكولوجية أو الأعصابية. ما الذي يستثير عند المرأة او الرجل انطلاقة المطلق التي تسمح بإبداع شخصيات أكثر حيوية منّا نحن: فيدرا، فولسطاف، هاملت، بيرينيس؟ شخصيات نبدو جنبَها نُسخاً جدّ صفراء؟ ما الذي يؤثث واقعَ النصوص التخييلية؟ ما الذي يجعل مشاهد رسّام كبير أكثر متعة في النظر وأكثر إقناعاً من الفوتوغرافيا (مع أنني معجب بالصور)؟ ما الذي يجعل كلود ليفي ستروس ذا مصداقية عندما يقول: «ابتداع الميلوديا (اتساق الأصوات) هو غموض أعلى لعلوم الإنسان»؟

إن امتيازي الكبير هو أنني كنتُ «ساعي بريد»، وحملُ الرسائل ليس دائماً سهلاً، ووضعُها أحياناً في الصندوق الملائم لا يخلو من صعوبة. وعندما خلفتُ إدمون ولسون في صحيفة نيويوركر لمدة ثلاثين سنة تقريباً، استطعتُ أن أقول للقرّاء: اقرؤوا هذه النصوص فهيَ ستغيّر حياتكم. وأنا نفسي نشرتُ روايات، إلا أنها، باستثناء بعض الصفحات، عبارة عن مسْرحةٍ لأفكار وصوْغ دراميّ للفكر؛ ومن ثمّ ينقصها غموض البراءة ذاك الذي يميّز الإبداع الحق. وهو امتياز كبير ولا شك أنني كنتُ ساعيَ بريد. إن الشاعر بوشكينْ يمكنه أن يكون مديناً للنقّاد ولناشريه، لكنه هو كتبَ الأدب، أمّا أنا، حتى وإن كنتُ منافساً بين زملائي الذين لا يغفرون لي هذه الامتيازات الطفيْلية في الإبداع، فإنني أبقى أستاذاً للأدب قبل كل شيء.

■ ألا تعتقد أن سيرورة الإبداع تتعلق أيضاً بالجمهور أو النقاد الذين يتلقَّوْن عملَ المبدع؟ أوَ ليس تلقّي النص هو إبداع على طريقته؟

- كلا. العمل الأدبي ليس في حاجةٍ لأحد. وقد كتب والتر بنيامين بأن العمل الأدبي يمكنه أن ينام خمس مائة سنة ثمّ يجد قارئاً: ذلك أن النص سيكون دائماً شابّاً. وإذن لا يمكن الزعمُ بأن التلقّي هو الذي يخلقه. انظر إلى موسيقى فيفالدي التي أصبحت الآن هي البساط الصوتي اليومي؛ فقد ظلت أمداً طويلاً مفقودة تسجيلاتها، لا نكاد نعثر على توليفة لها! ولم تُبتعَث من النسيان إلا في القرن العشرين.

في الحقيقة، أعتبر أننا نحن المحظوظون إذ نتلقى العمل الأدبي وليس العكس. والنص يكون موجوداً ويقول: «أنا أنتظر، ومعي كلّ الوقت»، لأن الصبر هو في جانب العمل الأدبي والفني.

بطبيعة الحال، هناك محاولات نقدية لها قيمة كلاسيكية، لكن، هل كنّا سنقرأ اليوم محاولة مارسيل بروست النقدية التي عنوانها «ضدّ سانتْ بوف» لولا أن بروست هو كاتبها؟ علينا إذن أن نظلّ متواضعين بدقةٍ أمام هذا الاختلاف. وأنا أوجِّهُ كلامي هنا لأولئك الذين يزعمون أن نصّاً هو في أهمّيته نفسها عندما نفكّكُ بناءه، أي أن أهميته تتساوى بين ما هو عليه وما يمكن أن نقوله عنه: أنا جورج ستينر في حاجة، ليلَ نهار تقريباً، لأشعار راسين، لكن هذا الأخير لا يحتاج مطلقاً إليّ. أن ننسى لحظة هذا التمييز (بين العمل ونقده) هو ما أعتبره خيانة المثقفين الحقيقية.

■ هل عملت التقنيات، مثل الإنترنت، على تطوير موضوعة الكاتب؟

- في أي شيء يمكن للإنترنت أن يغير الوضع الاعتباري للعمل الأدبي؟ هل سنشهد من جديد إبداعاً جماعياً؟ هل سنعود إلى مرحلة الغُفْلية؟ لقد كان هوميروس، قبل كل شيء، غفلاً. ونحن لا نكاد نعرف شيئاً عن شكسبير. ومع ذلك فإن هذا السيد القصير القامة الذي هو من بلدة ستراتفورد إيبون-أفون، كان يعرف أكثر منا عن كل شيء تقريباً. ومن الممكن أن تكون مرحلة «الأنا المتضخّمة» قد انتهتْ، وهي في جميع الأحوال قصيرة. وكان بيتهوفن واعياً أنه بيتهوفن، إلا أنني لا أظن أن شكسبير قد وعى قطّ أنه كان شكسبير.

■ يبدو أن التمييز بين عمل أدبي جادّ وآخر للتسلية، هو مقياس يوجه رؤيتك إلى الإبداع الأدبي. إلا أنه عندما يلتقي هذان النوعان، كما هو الحال أحياناً في السينما، ألا يمكن أن نكون أقلّ تشاؤماً حول مستقبل العمل الفني؟

أقرّ أنني مذنبٌ لأنني لم أفهم أن السينما ربما هي الشكل الأكثر أهمية في الإستتيقا الحديثة. لقد كان والدي من المدرسة القديمة، واتبعتُ دراسات جامعية جدّ تقليدية. وكما لم أفهم لماذا كانت فرقة البيتلز الموسيقية تثير ثورة عالمية، فإنني أعترف أنني لم افهم كذلك أهمية التليفزيون ولم أدرك الثورة التي فجّرتْها السينما. لقد تحدثتُ عن معجزة الإبداع، غير أن هناك أيضاً معجزة الأكثر مبيعاً (البيست سيلر). إذ كيف يتمكن ذلك النتاج الخالص لمناخ ومعجم وتراكيب متصلة بجمهور المدارس الإنجليزية، وأعني «هاري بوتر»، من أن يثير مثل ذلك الافتتان والتعلق؟ لماذا أطفال من الإسكيمو ينامون أمام مكتبة لكي يحصلوا على نسخة من الرواية بمُجَرَّد صدورها؟ هناك، ولا شكّ، علاقة لهذه الرواية بالساغات السكندينافية، إلا أنها لا تكفي لتبرير هذا الإقبال. أنا لا أدرك عنصر الخيال العلمي الموجود وسط أسطورة آرثر، وأبنائي يأخذون عليّ ذلك. وبنفس الطريقة، أحببتُ كثيراً أساتذة الجازْ عندما كنتُ طالباً في شيكاغو، ثم جاء الهيرو- روك والفنّ المفهومي، فلم أعد قادراً على المتابعة. لدينا روزنامة داخلية، وفي وقتٍ ما يأتي



أقر بأنني مذنب لأنني لم أفهم أن السينما ربما تكون الشكل الأكثر أهمية في عالم الجمال الحديث.

شهر ديسمبر نفسه، فلا نكون قادرين على أن نحبّ ونفهم كل شيء. لا ينبغي أن نكذب مثل ما تفعله غالباً السوسيولوجيا الجمالية الفرنسية. إن لكل واحد روزنامته الفيزيولوجية-العصبية، ولا مناص من احترامها.

لقد كتبتَ: «ليس مجرد صدفة إذا كان الشعراء يمتدحون المستبدّين». هل يعني ذلك أن الديمقراطية لا تخلق سياقاً ملائماً لا للعبقرية الأدبية ولا للتراجيديا بوصفها جنساً تعبيرياً؟ فهل لا يزال بالإمكان أن نتصوّر ظهور شخصيات مثل أنتيجون أو أبراهام؟

- عندما عاد أنصار بيرون إلى الحكم في الأرجنتين، اقترح السفير الأميركي على خوسي لويس بورجيس الذي كان يعمل بمكتبة بوينوس إيرس، أن يلتحق بالولايات المتحدة ليشغل منصبَ أستاذ كرسي يحمل اسم الشاعر شارل إليوت نورتون. لكن بورخيس ابتسم ابتسامة كما وحده (أعمى يستطيع أن يبتسم) وأجاب: «أنت لا تفهم أيها السيد السفير، أن التعذيب هو أمّ الاستعارة». هي عبارة فظيعة إلا أنها صحيحة. ذلك لأن الشاعر الكبير والكاتب هما المعارضان بامتياز، لأنهما يجعلان مُقابل ما هو قائم، المُمكنَ قيامه. لكن، في مجتمع «حيث كل شيء سالك» , anythink goes، حسب تعبير الفيلسوف الأميركي رشارد رورتي، يغدو من الصعب على الشاعر أن يخلق عالماً مُضاداً. وقد كانت لي خصومة ضارية مع الشاعر جوزيف برودسكي (الروسي الحائز على جائزة نوبل)، لأنه كان يجد أن الثمن المُؤدّى عن عمله الأدبي هو جِدّ مرتفع، ولا عمل يُساوي الألم، ولبْرودسكي مشروعية تامة لتأكيد ذلك. من دون أن يكون لي حق أخلاقي في معاكسة رأيه. ومع ذلك، أحس أن من حقّي أن أتساءل: هل تعرف الديموقراطية كيف تحبّذ هذا الفعل التمرُّدي، الصادر عن ثورة داخلية تقع في صميم الأدب والفنّ العظيمَيْن؟

ومن هنا يأتي اهتمامك بملعُونِي الأدب: سيلين، روباتي، هيدغر... أولئك الذين توافقوا مع الفاشيستية والنازية؟

- كنتُ من بين الأوائل الذين قالوا: «نُغنّي شوبيرتْ في المساء، ونُعذّب في الصباح». أريد أن أفهم، ولكنني لم أهتدِ أبداً إلى جواب. وأنت تعلم كم اشتغلت، من دون أوهام، على فلسفة هيدغر، وحصلت على تفسير وحيد، عجيب حول حالته من تلميذه الفيلسوف الألماني هانز جورج كادمير (1900 - 2002)، الذي كانت له يدان كبيرتان، لدرجة أنه كان يستطيع أن يضعهما على كتفَيْك فتختفي نهائياً. قال لي: «ستينر، يا ستينر، لماذا تعذب نفسك؟مارتن هيدغر كان أعظم المفكرين، وأحقر الناس(في الآن نفسه)». لعلّ هناك رابطة بين اللاإنساني والفن. وكما قال بنيامين: «كل عمل أدبي عظيم هو منغرس في الوحشية». ومع ذلك يظل اللغز قائماً. أنْ لا نفهم شيء رائع، وأن نطرح أسئلة هو بمثابة أكسجين للكينونة.

أنت على اتصال بالشباب الطلابي، فما هو مستقبله حسب رأيك؟

- إنه مستقبل يخيفني. نحن بصدد خلْق فتور عند الشباب، نوع من اللامبالاة التي سبق لدانتي والقديس توماس الإكويني أن كتبا عنها أشياء رائعة. وهذا الشكل من التخدير الروحي يرعبني، ذلك أن الطّوابعي المستعدّ لأن يقتل من أجل طابع بريد، أعتبره محظوظاً.

عنوان الحوار:

George Steiner :« L'Œuvre n'a pas besoin de personne »
Le Monde ,11 mai,2013

توي ديريكوتي

أن يتقدّم العمر بكاتبة

ترجمة: أحمد شافعي

اكيف يكون ذلك؟ لو لم تكن أنت نفسك كاتبة، فلا يمكن أن أصدق أنك مهتم. ما الذي يجعلك تهتم بالقراءة عن مصاعب تحسب أنك لن تمر بها ما حييت؟ آلام الرقبة، آلام الركبة، آلام الفخذ. أنا نفسي لم أقدر على الاعتراف بذلك حتى اليوم، وأنا في العيادة، والطبيبة تنظر إلى أشعة رقبتي وتهز رأسها في حيرة قائلة «عمري ما كنت سأصدق وأنا أراك جالسة أمامي هكذا أنها بهذا السوء. انظري إلى هذه البقع السوداء. لا مكان تقريباً للنخاع الشوكي. وهو يحتك بالعظم مع أي حركة تقومين بها.».

• • •

ماذا بيدك؟ ولا علاج إلى اليوم لما تيبست بسببه عظام الفراعنة.

• • •

تعلمت طول عمري كيف أعيش مع الألم، وكيف أنقب مناجمه. أصدرت ستة كتب وأنا صابرة عليه إلى أن استوى، وتأهَّب للانفجار، ففتحت عليه صنبوراً، صنبوراً يتم التحكم فيه بحذر، صنبوراً اسمه الشعر. لكن آخر كتبي استنفده، استهلكه حتى آخر قطرة.

• • •

يمكن أن أجري جراحة، لكن الطبيبة تفترض، عن حق، أنني غير مستعدة لهذا. ومع ذلك، بالنسبة للركبة على الأقل، هناك ما يمكن عمله. شيء تضعه عليها وتشده إلى الفخذ وقصبة الرجل. وتسألني الممرضة عن إحساسي به: «كأن تمساحاً مربوط على ساقي، وركبتي في فمه». تقول، في هذه الحالة، ربما لا يكون هذا هو الرباط المناسب. سأنظر مرة أخرى إلى صورة الأشعة.

• • •

ولكن هذا خبر جيد، هذا يعني أنني أبليت الماضي. وعليّ الآن أن أبدأ حياة جديدة. حياة أقوم فيها يوماً بعد يوم، ولحظة بعد لحظة، بالتكيف، أعتني فيها بالحاضر، أعيشه لأنه الآن.

• • •

ليلة أمس. عشاء جميل وغال مع صديقة عزيزة. بعد شهور لم نجد فيها وقتاً للجلوس والكلام. لقاء مثير، وفيه مناطقه المخيفة أيضاً، كتلك اللحظات التي توسَّعنا فيها، ورحنا نتكلم عن التغيرات، التغيرات الإيجابية، كيف أن كتفيها بعد شهور من اليوغا صارت أقل حدة. هي الآن تخضع لعلاج رولف، رولف! شيء لم أسمع به منذ أن كشفت مقالة في مجلة نيويورك تايمز (أكان ذلك في السبعينيات؟) أن الناس يصرفون آلاف الدولارات (بقيمة منزل!) - ليكتسبوا كدمات في أبدانهم باسم التخلص من الذكريات السيئة المختزنة في العضلات. يضغط المعالج إلى أن تطفو الذكرى على السطح طفو عملاق من قلب عضلة باكية.

• • •

إنما الحق أنها بدت جميلة وهي تمشي باتجاه المائدة - أربع وستون سنة وتبدو في الأربعين. ولما حكت قصة تحرر كتفيها من خلال ممارسة اليوغا صار بوسعي أن أرى من أين يأتي الجمال. الاسترخاء فتح حلقها حتى أمكن لشيء كأنه السعادة أن يطلع منه، نور لا بد أنه كان حبيس صدرها. بدت جميلة، لا جمال من أضافت شيئاً إلى نفسها، بل جمال من تخلصت من شيء كان يثقلها ويحني ظهرها. وها هي وقد بدت صورة من نفسها. ففهمت أن المفترض فينا جميعاً هو الجمال. وما أقبح أننا مرغمون جميعاً أن نكدح للوصول إليه، لأننا هكذا ولدنا.

• • •

كان صعباً عليّ وأنا في التاسعة عشرة وحبلى في الشهر الرابع أن أكتشف أن عليّ أنا أن أعتني بأمر نفسي. كان صاحبي ذكياً حلو اللسان، لا يصدر الأحكام (وتلك صفته الأحب لديّ)، ساحراً، وفناناً اعتاد إلى حد كبير أن يعيش على أقل القليل. كان مدمناً على الكحول لا يستطيع الاستمرار في وظيفة. كان يحب أخريات. وأنا التي ما كان يمكن أن تخطر ببالي فكرة الرحيل عن بيت أبوين كانا ينتهكاني، وجدت نفسي حبلى بلا أحد أعتمد عليه. لم يطردني أبواي. أنا التي قررت أنني أوثر الرحيل على إخبارهما، على أن أظهر لهما وجه المحتاجة. ما كنت لأحتمل الشفقة والأسف والخيبة، أو الغضب.

كان عليّ أن أعبر طبقات عديدة من الخوف ومن كراهية الذات. لقد كنت رئيسة فصلي، وكنت قد قُبلت لأكون راهبة. وبدأت بطني تكبر، وإذا بالذات التي أنفقت عمري في صياغتها تتشقق كالبيضة. (ماذا فعلت؟ لم أسيطر على حياتي! ما الذي كان أبي يضربني في طفولتي بسببه: أني ضيعت المفاتيح!).

• • •

أتذكر مرات محددة في حياتي تغير فيها تفكيري تغيراً فعلياً.

تحرك شيء، فإذا بي كلي في عالم آخر. مثل ذلك حدث حينما قررت أن زوجي لا بد أن يرحل. كان ابني عمره سنتان. كنت أفكر منذ شهور في الانتحار، وفي كل لحظة كنت أمنع نفسي من القفز من نافذة في الطابق الرابع عشر من المشروع. وذات صباح صحوت ونظرت إليه نائماً في السرير الآخر - سرير المراهقة الذي جلبته معي من بيت أمي - فقلت لنفسي: صح، هو هذا. نهضت. لبست للذهاب إلى وظيفتي النهارية (كنت مدرّسة احتياطية في ذلك الوقت) رجعت إلى غرفة النوم، ولمست كتفه «أنا خارجة الآن، وأريد حين أرجع ألا أراك هنا». أظن أن ما خطر له هو أن ذلك، كما في الماضي، لم يكن إلا مؤشراً على أننا سنخوض شجاراً كبيراً. ولكن بداخلي أنا كانت هناك أنا جديدة.

• • •

ليس بوسعك افتعال الأمر. لكن ببطء، شروقاً بعد شروق، وقمراً بعد قمر، شيء ما تغير. مرة سألت أمي كيف عرفت أن الوقت حان للطلاق؟ فقالت إن ذلك ما لا يمكن لأحد أن يجيبك عنه. لكن حينما يحين الأوان ستجدين أنك تعرفين.

• • •

ربما فكر عقلي لثانية بطريقة مختلفة، كأن يحدث وتستخدم عضلة لم يسبق لك أن استخدمتها من قبل لأنك لم تكن تعرف بها ولم تعرف الفارق بينها وبين ما يحيط بها من عضلات أخريات، كأنما كل تفكيرك من قبل لم يكن غير بقعة من كراهية الذات، ثم حدث في ثانية، ودونما محاولة منك أو إدراك، أن تنحت كراهية الذات تلك عن الطريق.

• • •

أتنكر بوضوح متى حدث ذلك، فقد مرت عليّ ليلة كدت أقتل فيها نفسي ثم لم أفعل. جارة لي، لم تكن لديها أدنى فكرة عما أمرّ به، طرقت بابي لسبب ما وفي يدها طبق فشار وقالت، سأجلس أنا أتفرج على التليفزيون، وأنت نامي وارتاحي. سألت، ولكن أين أبناؤك؟ أجابت: لا تشغلي بالك، معهم جليسة أطفال، ادخلي أنت ارتاحي.

صحيح أنني كنت أعاني مرضاً عضوياً، وأنني كنت قضيت قبل فترة قليلة أسبوعاً في المستشفى بسبب ما تصوروا أنه تكتل دموي في ساقي، لكنني لن أعرف أبداً ما الذي جعل تلك الجارة تظهر تلك الليلة عند بابي. وفي تلك الليلة، وأنا مستلقية على سريري الصغير، شعرت بنفسي تطلع من جسمي. ظننت أن الجنون يصيبني، وأن ما خفت منه على مدار شهور قد بدأ يحدث ولكن صوتاً بداخلي كان يقول: دعي نفسك تطلع، سيمنحك هذا شعوراً أفضل من أي شيء شعرت به على مدار سنين. وأنا أطير في تلك الليلة، كما لو كنت أطير حول العالم، بل حول الكون، مطلة من أعلى على زوجي حينما عاد، تلك الليلة تخلصت من الألم. ويوماً بعد يوم صرت أتحسن، وبعد شهور استيقظت في الصباح وقد عرفت. مثل جرح أحدثته بنفسي في جسمي، جرح محاولة الحب، الذي تبين من بعد أن عليّ بنفسي أن أجعله يندمل، وذلك لأنه تبين لي أن جرحك لنفسك ليس هو السبيل إلى الحب.

• • •

كان بالأسفل عقل آخر، عقل ظل حتى ذلك الوقت مختبئاً تمام الاختباء، عقل بطريقته الخاصة كان يسحب الجسم والإرادة من ورائه. كان عقلاً بارداً، وصافياً، كان عقلاً يعرف فجأة متى ينبغي أن تغلق باباً، عقلاً قال لا وهو يعنيها، عقلاً لم يكن يقبل الفصل. كان عقلاً نهائياً. كان عقلاً يقف على قاعدة من غريزة واضحة، وكان له شريك برغم أنني قد أكون لم ألاحظ وجوده في ذلك الوقت، ربما كان مثل أولئك الإخوة التوائم الذين يدورون حول أنفسهم في مركز هذه المجرة أو تلك، هذه التي تواجهك، أو تلك البعيدة، كان شريكه صوتاً عميقاً، صوت غضب، وثورة، صوت قال: لا تموتي.

• • •

لكن شيئاً ما حدث قبل ذلك التحول الذي طرأ على مخي. شيء اندفن، كما لو كان اختفى تحت تجعيدة في الجلد، كأن يتفتح الكون فإذا بمجرات تتلاشى بداخل هوة عميقة ساكنة. شيء مَرَّ بالقلب مرور النور أو الظلام. شيء أبدي، حقيقي، بشري يجفل بداخلنا، رعشة في إبصارنا، رقيقة غاية الرقة فلا نشعر بها، أو مؤلمة أشد الإيلام، شيء أنساه أو نسيته، غير أنه شيء ليس لأحد سبب فيه ولا حاجة، شيء لم يتكون نتيجة لسواه. حدث في اللحظة التي نحيت فيها أشد الألم البشري، حين لم أعد قادرة أن أخرج من حوار مع العالم إلى حوار مع نفسي. كان شيئاً تسهل رؤيته تماماً، وفهمه، شيئاً أولياً بدائياً أصيلاً، وإن هي إلا لحظة، لحظة التفاتة. ما أبسطها وما أشد بداهتها، وإن هو إلا سؤال، سؤال بسيط للغاية لكنه لم يطرح من قبل.

---

*مقتطفات من مقال سِيري طويل
نشر في العدد 143، عدد شتاء 2013
من مجلة ترايكورترلي



تمثال لجبل

قصائد لشاعرات من أفغانستان

تقديم وترجمة عن الفارسية: مريم حيدري

لطالما كانت المرأة في المجتمعات الشرقية والمسلمة، فارسية أم عربية، كائنة خلف الستائر وفي الحريم المخبَّأ. فمنذ رابعة العدوية حتى فروغ فرخزاد عانت الشاعرات من التعصُّب والتزمُّت في مجتمعاتهن، ولا تستثنى الشاعرات الأفغانيات من ذلك بل هن أشدّ حرماناً ومعاناة نظراً إلى التزمُّت الديني والثقافي الذي يمارسه المجتمع الأفغاني ضد المرأة وحريتها وحضورها في المجتمع. لكن هذا لم يَسُق المرأة الأفغانية نحو الخضوع والانصياع سواء في مجال النشاط المدني أو الحضور الثقافي والأدبي.

تحاول المرأة الأفغانية - لاسيما في السنوات الأخيرة - أن تطلق صوتها بل صرختها أمام أية مؤسسة تمارس ضدها القمع والكبت، دينية كانت أم عائلية أم اجتماعية، ما يلاحظ حتى في ما تكتبه الشاعرة الأفغانية، فهي تريد أن تعيش كما تطلب فطرتها بحرية، وأن تخرج من خلف ذلك الحجاب والستر والحريم الذي طالما خدش روحها الحرة.

هناك الكثير من الشاعرات الأفغانيات يكتبن الشعر الفارسي على الطريقة الحديثة (التفعيلة وقصيدة النثر)، والكلاسيكية (الشعر العمودي). ولقد تمَّ اختيار خمس شاعرات هنا من الشاعرات الشابات الأفغانيات ممن يكتبن قصيدة النثر، وهن من أبرز الأصوات الشعرية الحديثة في أفغانستان.



خالدة فروغ

دائماً في الساعة الخامسة مساء

عبثاً
تشطب الخطوط البنفسجية نظرتي
هناك من يكسر مفرداتي
هجاء هجاء
بقلم سحابي
لكي لا أقرأ بيتاً من الحب
قطعوا صوتي
فبتّ أسجِّل الحب على شريط القلب
بالرغم من أنه دامٍ
ومجروح
لكن اليأس أقوى
خطواتي لا تألف التقدُّم أماماً
والحركة هي ذَنْب العمر الذي لا يُغفَر
لطالما نصحوا مرآتي
بالجلوس والانكسار والصمت
وساعتنا
دائماً الخامسة مساء
لم تكن الخامسة فجراً يوماً ما
لم يمّحِ عن غدير ذاكرتي
أن الحركة ذَنْب العمر الذي لا غفران له
رائحة الغروب تحزنني دائماً
يتجسد في تمثال لجبل
ينهار كل ليلة
إثر بكاء طويل
المدينة صراخ صدئ
ومتعبة
وحديث بيتنا كئيب
إنه يبوح للجدار
يقظته التي لم ينلها.
هذه المرة
يهب المطر
حول الريح
ويرمي أيدي الأشجار على الأرض
دون اكترا ث
ناي..
ينبغي أن نعزف ناي الوحدة.

حقيقة الحب البيضاء

حين أفكر بأحزان الليل
أتنكر جدائلي
إذ كانت تفوح رائحة الغربة والنكسة
من سلم سلالاتها المضطربة
والآن وإذ وضعت وسادة صمتي
تحت إبط الليل
لن أطأ أزقة النوم
ومن الآن فصاعداً
سأرافقك يا حقيقة الحب البيضاء
فالأرض لم تحتمل ملحمة صوتي
بلغت حدّ تفكر الغيوم
وصوتي أصبح شلال القمر
فأخذ يسود وجه غبطة العطش.

ليلى صراحت

شظايا صراخ

عارية أنا
عارية
عارية
كحدائق كرم «بروان»
غطّني بشال نظرتك الدافئ
صراخي..
تسمعه شظية شظية
وضعوا خنجراً على نحري
وأنا واقفة في مهبّ الريح
بلا زمن
وبلا تقويم
أخاف
أخاف
أين مروج عينيك الخضراء
لأختفي
لا تدعني أمتزج مع الريح
ومع التراب
لا تدع شظايا صراخي تضيع
في عاصفة
اللاشيء اللولبية
ارفع الخنجر من نحري
بيديك العاشقتين
وبعدئذ
انفجار الألم
وبركان من الصراخ
الصراخ
الصراخ.

الضياع

وكنا
ضائعين
نحن كنا ضائعين
كنا
ضائعين في الزقاق الخامس
وكان هناك قلق
في منعطفات الزقاق
قلق من الاغتراب
ومن الضياع
واضطراب فينا هائم ومتشرّد
اضطراب
في التشرُّد
وفي الضياع
منعطف بعد منعطف.. آه..
لم تكن هناك نهاية للزقاق
الزقاق آهة..
الزقاق محاط بالضجر
ونحن محاطون بالزقاق
أنفاسنا متضايقة
واللحظة واقفة
اللحظة نسيت
جريان أفكارها الذي يمتد إلى اللانهاية
كان يجري فينا الضياع فقط
يجري الضياع فينا فقط
عباءاتنا منطلقة
في خدر أسود

وجدائلنا حائرة

كما حلم مشوش

المجانين

المجانين

كنا مجانين

علّ

عابراً يشعل نظرته بلهيب آه

وَهَبَنا عابر شهاباً ثاقباً من ابتسامته

وتمتم متسائلاً:

عم تبحثون؟

فرددنا بأجفان منكّسة

وبصوت منخفض:

عن بيتنا

جاشت ابتسامة مرة بين شفتي العابر

وجفَّت

...

حين كنا ضائعين

في الزقاق الخامس

كان مطر الهول يهطل

وفيضان الليل يجري متجاسراً

...

النجمة نظرة الليل

كان الليل آنذاك بلا نظر

والنجوم باتت عمياء

بخنجر الصاعقة

وكنا ضائعين

في الزقاق الخامس..

...

وقد تركنا الزقاق الخامس

مطر الهول فينا

وفيضان الليل

وبعدئذ

نبتت فينا

حمّى هذيان آخر

وكان الوهم السميك المظلم

يقتاد سفينة

لحظاتنا المصابة بالحمّى

وهروب

هروب

كنا نهرب

من منعطفات الزقاق الخامس

دون نظرة واحدة إلى الوراء

نهرب

من مطر الهول

ومن فيضان الليل

الذي يسكننا

نهرب

من الاغتراب

من التشرد

ومن الضياع

وجدنا الغابة والبحر

وجدنا الغابة والبحر في الليل

الغابة والبحر في الليل

كانا مدهشين

تخلت الغابة عنا

فالتحقنا بالبحر

وجدنا حلقه يابساً حتى الأقصى

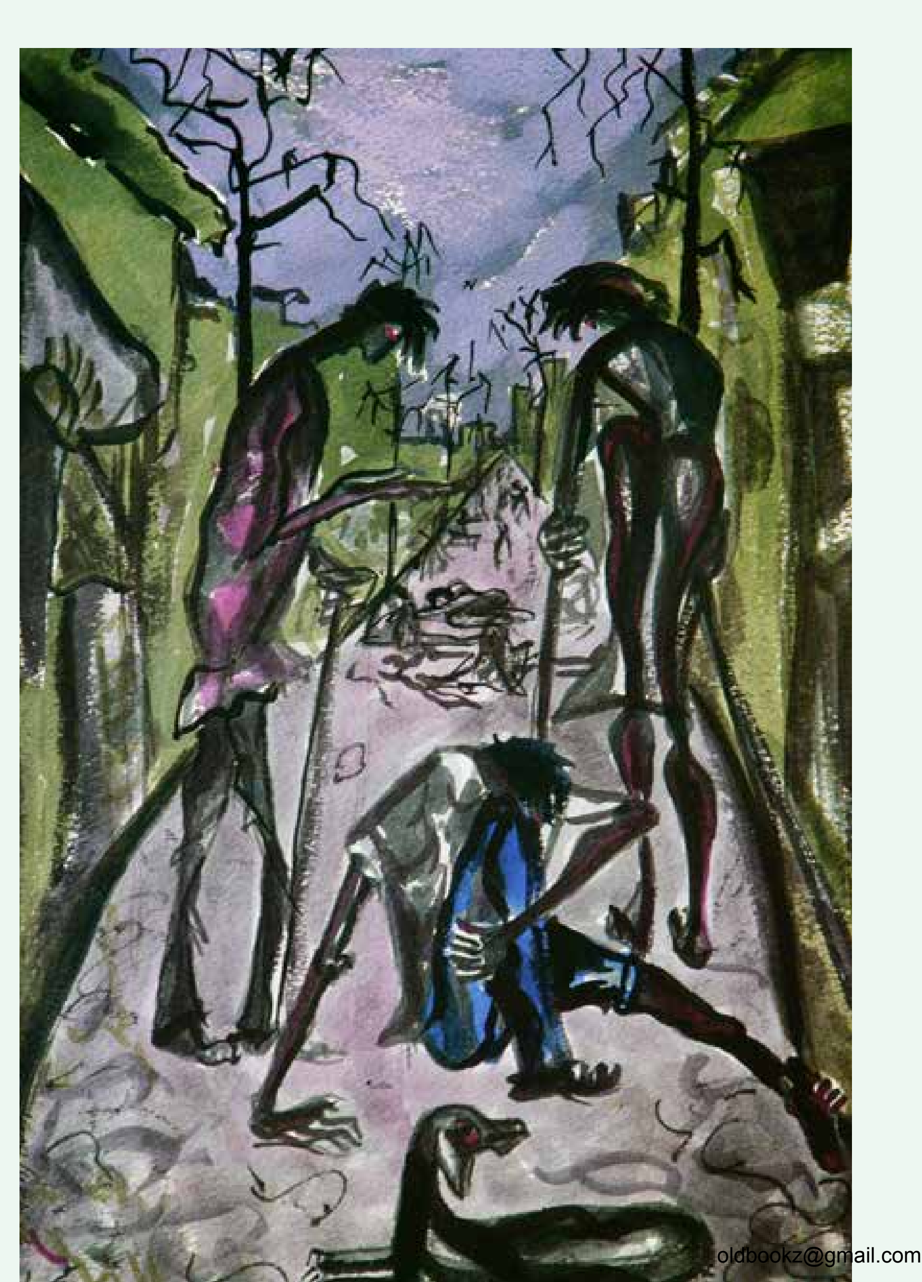
من دون أي صراخ

فغطسنا

في حلق البحر اليابس

نحن الذين كنا ضائعين

في الزقاق الخامس.



ناديا انجمن

الإنسان، الحجر، الحديد

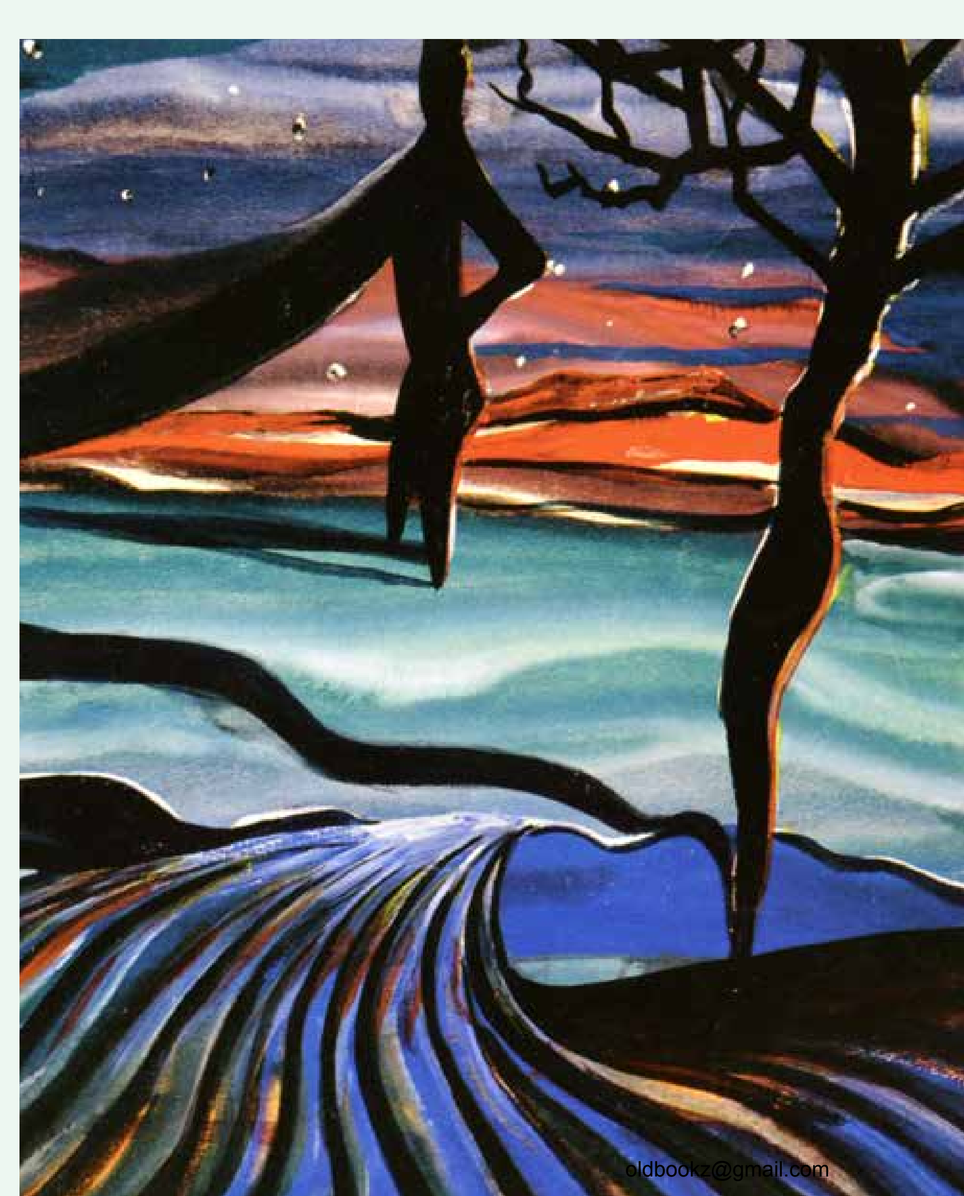
في هذا الحصار الفولاذي
لجسد الجدار قرابة خالدة مع جثة الباب
قرابة لا تقبل الانحلال
يا حارس الباب!
كفّ، فلا فائدة من ضربك بالحجر
هاهنا هو المفتاح ولكن القفل يفور في المرمى
اذهب أيها الحارس
وَدَعْ ذهني يرتاح للحظة
فقد ألفت هنا فصائل الحجر والحديد

لي عقدٌ مع الحجر على الصبر
فدعني أواكبه على أرض الصبر الحجرية
لست أخشى زمهرير الموت
ضربات يد الطوفان على روحي
ليست حدثاً مؤلماً
لا تحدثني عن كيمياء المياه
ولا عن الأزرق اللامتناهي
فقد تعلّق قلبي بسماء المستنقع القاتمة
وجذوري هنا
في أرض حديدية ستحدث فيها إعصاراً
تلك السحب الرصاصية في سماء الفولاذ

انسني
فكل لحظة تنبت السلاسل في أغصاني
اذهب أيها الحارس
اذهب ولا تؤلم يديك بضرب هنا الفولاذ
أنت لن تستطيع كسره
غير أني أعرف أن الإنسان والحجر والحديد
يسيرون يداً بيد حتى نهاية طرق الألم
ولن يخففوا من طغيان الأهوال وجَوَلان الظلمات
اذهب أيها الحارس
فيداك ليستا فارغتين
تحمل فيهما أسطورة عالمي الثقيلة
فاذهب واحكِ قصتي في أرجاء المدينة
قل إن وراء هنا الجدار الحجري
هناك فتاة لها عقد خالد مع الحجر
وقد التحقت بفصيلة الحديد
في أعماق المشقات.

فتيات هذا القرن

يا فتيات انزواء هنا القرن
أيتها الراهبات الصامتات الغريبات بين الناس
يا من ماتت الابتسامات بين شفاهكن
وقد زحفتن صامتات إلى زاوية الاغتراب
بسلالة الذكريات النائمة بين آلاف الحسرات
إن وجدتن الابتسامة بين ثنايا الذكريات
قلن لها:
ليس للشفاه شهوة التفتُّح كالأزهار ولكن
بين همساتنا المضمَّخة بالدموع
ليتها بين حين وآخر
تضيف لوناً ولو باهتاً للحديث.



هدية يزدان ولي

قصائد قصيرة

تنطلق عيناي
من النافذة
وأبقى في الأسر
عمياء
***
بتروا
الأيدي
وتركوا لنا
الصخور
تعال نتلمّس ذواتنا!
***
سفَّت الريح بذورنا قرب بعضها
فأصبحنا شجرتين خضراوين
كل ليلة
تهزّ الريح أغصاننا
كل يوم
جذورنا تشرب الماء معاً
ولكن
يا للحسرة
ظلالك
أخذت الشمس مني
***
قيل:
لا ثواب أن تكون مسلماً قلباً
فيا لسعادتي!
أنا الكافرة قلباً!
***
فناء بيتي نضر ونظيف
أطفالي أنقياء ونظيفون
مائدتي شهية ونظيفة
أُبعِد مخّي
أخشى
أن يتلو ث كل شيء
إثر انفجاره

***
الليلة
ولا أعرف لماذا
أحب أن أتابع رجلاً
يتمشى في الجانب الآخر من الطريق
ولا يراني
قد لا يراني
إن استمر كذلك
ولن يمكنه أبداً
أن لا يحبني
***
على الدم أن يفور
على النهار أن يكون المحشر
على الليل أن يكون مظلماً
في عروقك
عندما تمرّ من النهار
لتصل إلى الليل
وتكون نجمة
معي
***
شككت في صدق المرايا
منذ تواطأن
وقلن لي:
قبيحة!
***
ينبغي أن نحول العاطفة
من يد إلى أخرى
وإن لم نفعل
فلن تصل
إلى العالم الآخر
***
وصية الشجرة:
احرقوني
بعد موتي
ولا تدفنوني
في تابوت من جسد الإنسان
***
أنظر إلى السماء الغارقة في النجوم
وأعرف أن هناك في البعيد
البعيد
البعيد
بعيداً جداً عن هذه الأرض
هناك كوكب
يسكنه أشرف الخلق
***
أضع علم التسليم على رأسي
عندما تقولون لي:
اقرأي!.

مارال طاهري

أفكِّر بسعادة رجل

- 1 -

ليس الحق عليّ إن متّ بشكل آخر
الملاحف تلفظ الوجهَ جهة الشارع
وأنا فارغة من النرائع أكثر من منديل
أمي الأحمر
ومع رفيقي الذي لا اسم له
نوقّع بأصابعنا
أن نضيق مكان أحد ما.

- 2 -

أفكر بسعادة رجل
يقذف كل يوم
زهرة
نحوي
من شباك مستشفى المجانين الصغير
ويدعوني للرقص.

* - تلبس البنات عباءة بيضاء حين ينهبن إلى المدرسة.

صُــــوَر

رباب كساب



كوب الشاي إلى جوارها، ساعة وأكثر ترتشف منه على مهل، ينبِّهونها لبرودته، لا تستمع، ترتشف ببطء وتحملق في الفراغ.

الصور تتدافع أمامها، تهشّها كما لو كانت بعض ذباب، صور لا ترتبط ببعضها لكنها تصرّ على أن تمرّ بذاكرتها، ويستمرّ العرض.

محل الملابس الفخمة الذي تحوَّل إلى محلّ حلويات سورية قبل أن تتسنى لها فرصة شراء فستان واحد، كم أوجعها الفَلَس الدائم ولعابها يسيل على الفساتين الرائعة والتي تجد دائماً إلى جوارها رقماً له أصفار ثلاثة.

نظراتهم الحمقاء لكوب الشاي لا تلفت عقلها ليبعد عن صُوَرِه، تلمسه بيد أشد برودة منه وتعود لتنتظر.

سيارة الشرطة المحترقة بالقرب من المتحف المصري والنيران تأكلها في بطء يتلذذ به المتفرجون بمن فيهم هي، لذة تفوق الخوف من انفجار السيارة في أية لحظة.

صدفة عابرة وجلسة طعام كانت الأجمل (كان ينقصها فحل بصل) هكذا اعتقدت من دون أن تفكر أنها لم تأكل، وحكايات عن بنات يصرّ عقلها دوماً على أنهن غير موجودات في الكون، ينقطع خيط الحديث بأصوات ضرب النار التي فاجأتهم بينما أطباق الطعام لم تهجر طاولتهم. (الشعب يريد إسقاط النظام) شعار يردِّده الشباب المحترق بنار الدم وهم يجوبون المكان، وهي تشاهد هذه المرة غير مشاركة.

اتصال هاتفي من أمها التي تجلس أمام

التليفزيون وتشاهد كل شيء تطلب منها العودة، تطلب منها الرجوع إلى الموت بلهفة!

شربوا شاياً مرة أخرى، سألوها أن يُعِّدوا لها كوباً آخر بدلاً من الكوب الذي برد، تستنكر قولهم قائلة : لسّة ما بَردش.

محلّ البنّ الذي يفتح دائماً أبوابه وقتما لا تريده. رائحة البن التي تتسلل إليها فتنتعش حواسها جميعها وتنتصب خلاياها العصبية، وتصبح مستقبلاتها الحسية في أوجها. لكن لا شيء لتستقبله.

ترتشف رشفة جديدة، لا يبدو معها اختلاف، لازال كوب الشاي على حاله. لا تلمح ابتساماتهم. إحداهن تضحك وهي تقول: اللي واخد عقلك يتهنّى به.

القصيدة التي تركت ورقتها على الكوميدينو ذات صباح، قتل صاحبها كل الحروف وصنع من لا كلمة قصيدة، لم تحسّ بها، المجد للسراب، هكذا قال، تركتها في غضب وهي تردد: المجد للدم الذي تحنّت به كفوفنا يا هذا.

سائق التاكسي المحاسب الذي يريد أن يثبت لنفسه قبل أي أحد أن الليبرالية ليست حراماً، ويسألها في تعجب: هل هناك مصري يمكنه تأجير آثارنا؟ أن يبيع تاريخنا؟!

تضغط على الكوب بكلتا يديها لتدفئهما، تقرّبه من فمها.. تأخذ رشفة أخرى. عيناها لازالتا تتعلقان بالفراغ، تلمح عصفوراً على الشجرة التي تقترب أفرعها من الشباك، هو الآخر ينظر إلى كوب الشاي، مَدّت له يدها به وهي تبتسم ثم أعادته إلى فمها لتشرب مرة أخرى.

خرائط دورة الأرز، زميلتها التي بين حين وآخر تتنكر أنها مهندسة الدورة الزراعية وليست إدارية فتثور ثورات متقطعة حين تجد أنها تقوم بكل أعمال القسم الكتابية.

تلمح ابتسامة سخرية في عيني زميلتها مهندسة الدورة. لا تفهم سرّ الابتسامة! تتلمّس كوب الشاي دون أن ترتشف منه شيئاً، تشيح بوجهها عنها لتتعلق نظرتها بالكوب الساكن حضن كفّيها.

أخوها الذي اشتاقت ابنتيه فتفتح باب الشقة لتجده يجلس في جلباب أبيها الميت دونهما.

دعاء ابنة صديقتها لها بأن ترزق بأولاد تأتي لهم بالكيك والشيبسي، دعوة صادقة لم تتمنّها ثمنها كيس شيبسي، وقطعة كيك جاهزة تقابلها روح شغلتها الوحدة عن طلب الأمومة.

هلع صديقتها حين استمعت لصوتها المكسور، ظنته خيبة قلبية جديدة، لا تعرف أنها لم تعد تملك قلباً. لقد أعارته للمجهول وجلست تنتظر.

بادلت كوب الشاي بابتسامة.. إنه أجمل كثيراً من ذلك الذي تشربه في المقهى، لكن هناك لكل شيء مذاق مختلف، ترشف رشفة جديدة وبفمها مذاق شاي المقهى.

المقهى وجلسات النميمة التي لا تنقطع. حكايات قديمة تستمع إليها تحملها سنوات عمرهم الكثيرة. كل الحكايات تزخر بالأسماء. لا تملك مثلهم حكايات، لا تملك أسماء. وما تسمعه منهم يسقط منها أوّلاً بأوّل، لكنها تستمع بحب!

لازال العصفور على الفرع القريب من الشبّاك متعلّقاً به وبها. ثمة حديث خفي بينه وبينها، خشيت أن يعرف أنها لا تحب زقزقته فيرحل، حديثه ودي خالص، لا ينبئها بجديد، لكنه يطلب عطفاً، تمدّ له يدها بكوب الشاي مرة أخرى، ثم تعود وتسحب يدها نحو فمها لتأخذ منه رشفة صغيرة، إحساس خفي بأنه كان سيمدّ منقاره إلى الكوب لكنها خذلته.

بائعة الملابس حلوة اللسان، نقابها يكشف عن عينين شقيّتين، أسلوب حديثها دفعها لتسألها عن تعليمها فقالت بثقة : ليسانس لغة عربية جامعة الأزهر. ابتلعت غصّتها وحسرتها على السيدة الصغيرة البائعة المتجولة، التفتت لشراء بعض الملابس الداخلية، لا أحد يفسّر- حتى هي- المتعة التي تشعر بها حين تشتري (اللانجري) هكذا يسمّونه حتى لا يسمون القطع بأسمائها، تمتلك الكثير وحريصة على الشراء دائماً وخاصة تلك القطع السفلية المحببة: كل الألوان، كل الأشكال، وآه من الرسوم، لم تجرّب بعد تلك التي تضيء، ولا هذه التي تصفّق لها فتسقط، لا تحب التقليعات، فكل بدعة ضلالة وكل ضلالة في النار!

تتجلّى ابتسامتها والسيدة تمدّ لها يدها بنوع جديد في الخفاء حتى لا تلتقط عيون الرجال في المكتب ما بيدها. نعومته أربكتها، تخيّلته عليها، ستحتاج لشراء سوتيان جديد يليق به، ساومتها على شرائه، حين عادت للمنزل لم تفسِّر سرّ الفرحة بأنها لم تشترِ منها، وإن كان الشكل الجديد راودها كثيراً !

ضحكاتهم أخرجتها من قلب معرض الصور الذي لا ينتهي، ذاكرتها تلقي بكل ما لديها دفعة واحدة، نظرت إليهم في اشمئزاز وهي تمسك بكوب الشاي لترتشف رشفة جديدة، وتتذكر أنها تفتقد سجائرها، فتعود بحزن لصورها.

الوقفة الاحتجاجية. الميدان الزاخر بنساء يصررن على أنه لا سبيل لمحوهن من خريطة الوطن، لم تنس أنها لم تسر تحت المطر في يد حبيب كان، لكنها تظاهرت تحت الأمطار الغزيرة هاتفة بسقوط حكم المرشد والرئيس التابع. جفت ملابسها عليها وهي لازالت بالشارع تقطع الطريق بين المقهى والميدان كل ساعة. وفي الليل وهي تخلع حذاءها الرياضي وجدت قدميها المبللتين بعد نزع الجوربين يكاد جلدهما المكرمش يسقط عنهما من طول مدة بقائهما في الماء، سقطت فريسة للمرض بعد أيام، لكنها كانت سعيدة !

رشفة جديدة من كوب الشاي، استفاقت وتِفْل الشاي يملأ فمها، وضعته وهي تبتلع المرارة، وتمسح بقاياه التي تناثرت على فمها، ذهبت المرارة ولم يتوقف شريط الصور.

حين يفنى الحُبّ

غمكين مراد

حين يلج الخوف مخاض اليوم
تنسى أن تكون أنتَ أنتْ
حين تفغر المشيئة فاه سُمّها
ترتعد سيقان
الحياة
مضياً في صدفتها
سؤالان وحيدان
تخطّهما الفكرة الخائفة حين تلدُّ
أين ستكون؟
متى تحيا؟
غريبةٌ اللحظة في امتحاننا!
ذكيةٌ جداً
هي الحقيقة في مفاجأتنا!
أسألُ:
أين يكون المرء
حين يرى في الأعين كلّها
خنجر الموت
على رقبة غنيمة هو أنتَ؟

أيُّ وقت يكون للحياة
حين تؤول الخطوات إلى
ضرباتِ فأسٍ لحفر قبرْ؟
لا مكان
لا وطن
لا حلم
لا حياة
حين يفنى الحبّ
ليس الخوف ذاك
أن تفقد عُنريتك كرجل
ليس الخوفُ
أن تمتحن الرزايا جَلَدك
هو
ذاك الخوف
المتربّص ثأراً من حبّ
هو من تتوه في ظلّه الكلمات

تتبدّد السماء
تغدو كلّ الجهات وقلبها سواداً
في سواد.
ما يبقى
هسيس الخوف نفسهُ من غيبه
حشرجة الأقدام بحصى رحيلها
ما يبقى
تـردّدُ الشاعر في خيـاره أن
يكون قاتلاً
أو قتيلاً
داهيةٌ هذه الحرب
إخطبوط بأذرع خانقة للأنفاس
سمٌّ في بدائيته يُغبّر الرياح
لا خيار حين يفنى الحبّ
الأرواح تلوّح للأرواح
وداعٌ مفاجأة
موتٌ مفاجأة
حياة مفاجأة
حزن مفاجأة
ما منْ موعد بين اثنين قائم
ما من غد ينتظر
ما من حلم يكتمل
هي شقوقٌ تسدُّها المفاجأة
حين يفنى الحبّ.
حين يفنى الحبّ
أوراق الشجر تنسى فراقها
ينسى الرضيع صراخه

ينسى العاشق اسمه
وحدها ذاكرة الوجع تنفث
آهات الكلّ

وحدهُ الحبّ حين يفنى
يغدو الكلّ سائراً في جنازته.
تشكو الحيرة من قدرها:
حين يحيا الحبّ أكون خلوداً
حين يفنى الحبّ
غدوت فناءً
أين ذاك التائه في نفسه
الغارق في أتون النار
ذاك المغسول بدم الموت حوله
حين كان يختارني ليحتار

فيخلقْ.
تردُّ السكينة صدىً لشكواها:
في المدى المعسول بنجاة
الوجود
حين يفنى الحبّ
أتحوَّلُ رماح سموم
أغدو هدوءاً عارياً
هيئتي شبحٌ تقود المرء حين لا
يكونْ.
سجالات
حسرات

حين يفنى الحبّ
يفقد العراء أذرع الاحتضان
يفقد التأمُّل أجنحة الخيال
فقط
حين يفنى الحبّ
لا أسئلة
لا أجوبة
الصوت مُغتال
الأصابع مبتورة
فمن يغني؟
ومن يكتب؟
الجمود هذيان روح أخيرة
فمن يحلم؟
حين يفنى الحبّ
خواءٌ للحياة من حبّها

خواء للموت
من بحثنا عنه
خواء للطريق
في ضياعنا به
حين يفنى الحبّ
تغادر الأمكنة نفسها
وتغادرنا أرواحنا
أشباحنا في انتظار اكتمال
هيئات كانت لنا
تجوبُ
صادحة بخوفها
غارقة في وحدتها
حين يفنى الحبّ
يندم العدم.



نسائيّات

بنسالم حِمّيش



- 1 -

الحبُّ؟

تلازمٌ بالروحِ وحسنُ التلاحم. قال المحبان: تلازمنا بالعينِ وتلاحمنا حتى توحّدنا.

أمّا إذا اشتكى المحبان من الرتابةِ والأضجار، فاعلمْ أن حبهما لغوٌ وهراء.

- 2 -

بين نسوةٍ، كلهنَّ حسناوات ونكيات، كان يجد نفسه دائماً معلقاً في البينية. لكنه مع ذلك، ميّال هو إلى من منهنَّ تعلنُ تشاؤمها الشديد بإطلاق ضحكاتٍ صاخبةٍ مرفقةٍ بدموعٍ حارة.

- 3 -

ادَّعى رجلٌ، قبل أن يطلّق امرأته بإحسان، أن الحجة الدامغة الوحيدة التي تردعها، هي حين يصير كفيلٍ في متجرٍ للخزفيات، فيقْلبُ طاولةَ الأكل، ويمعنُ بكثيرٍ من الدقة والإصرار في تهشيم الأواني والأثاث، وكلِّ ما تصادفه يداه ورجلاه.

ولما سئل عن سبب فعله التهشيمي هذا، أجاب على الفور: حتى أتجنب ضرب عقيلتي بحزمة حرير أو بكمِّ عباءتي.

- 4 -

هذي مضيفة فائقة الجمال، في أعالي أجواء الطيران، لاحظتْ ميلَ نظري إليها، فسألتني متلطفةً مبتسمة:

- هل تودون شيئاً، سيدي؟

- تأمُّلَ وجهكِ الآمنِ الوضاء، أجبت، حتى أغالب اضطرابي اللامعقول بقدر ما هو واقع.

ردت هادئةً مطَمْئنة:

- لكن، ليست هناك مطبات هوائية، والريح طيبة مساعدة.

- بل إنه حسنكِ الأخاذ الذي يزحزحني، وعن طوري يخرجني، يا آنستي.

أبدت المضيفة ابتسامةً مشفقة، وعادت إلى مزاولة مهامها المعتادة. أما أنا فلزمتُ الرّزانة وحسنَ الأدب، منطوياً على

كلماتها الدافئة الناعمة، آخذاً في مراودةِ نومةٍ لعلها تجودُ عليَّ برؤيا توافقُ الموقفَ والمقام.

- 5 -

كان دائماً في بلاد الفرنسيس يُعجبُ أيما إعجاب بكلمةِ مضيفاتٍ أو مستقبلاتٍ جميلاتٍ أنيقات، يأتيهنَّ طالباً معلومةً أو خدمة، ويهتز انفعالاً حين يترجم إلى لغته الأم كلمتهنّ بعد السلام: «الآن أنا لك»، فيوشكُ يجيبهن مندفعاً: و«أنا أكثر، أنا لك».

- 6 -

بين كتابةِ حكمةٍ وانتظار أخرى، يعاودني طيفها قطعةً قطعة وجسماً ونفساً. وحين يبلغ في رأسي وكياني منتهى أريحيتهِ وعراه، أشطبُ كل حِكمي، وأهيمُ على وجهي في صحراءِ يومي، باحثاً عن رسومها وأفياءِ ذكراها، شاهراً سيفي في وجهِ من ينكرُ الحبَّ ويلهجُ بالبغضاء.

- 7 -

حياتها؟

كالريشة كانت: خفيفةً، رهيفةً، ناعمة.

فتاةٌ هي في غايةِ النحول، تكاد لا تُلحظ إلا إذا كحّت أو من الأعماقِ تنهدت.

حياتها؟

بل كالفراشة هي، تهفو إلى نورٍ محرقٍ، وحدَها تدركه ولا تراه.

- 8 -

لو وُجدت هناك مباراة ميس موند الدمامة، لكانت هذه الشابة نالت تتويجها فيها بالإجماع وبلا نزاع.

إنما العجيب والجميل عندها أنها لا تتستر أبداً عما طمستها به الطبيعةُ والطبخاتُ الجينية القاهرة، بل على العكس، لكي تجتث كل شعور بالنقص أو التضايق، كانت تعرضُ خِلقتها كما لو أنها ميداليتُها الذهبية وإكليلُ تميزها الأصيل واختلافِها الجدير.

من لا يحيّي في هذه الشابة جرأتها المثيرة وذكاءها اللامع، فهو إما غبـيٌّ لكيع أوعنصريٌّ لئيم.

- 9 -

اعترضت طريقي امرأة عجوز، مقوَّسةُ الظهر، لم يبقَ من شعرها المبيضِّ إلا عشرة أو أقل، فخاطبتني بلهجة التوبيخ والعتْب، محرِّكة عصاها:

- قراءتي لأشعارك أفسدت عليَّ أيام عطلتي، يا هذا!

مغالباً ذهولي وخوفي، سألتها:

- وكيف يا مولاتي؟!

- تشاؤمك المريع، قالت، ومدحك للمرارة والموت! صفحاتُ أمثالك تُلحق الأذى بالأُوكسِجين بل وبطبقة الأوزون، يا هذا!

استفسرتها متحرجاً:

- وما العمل، سيدتي؟

- أن تُخليَ الكتابة منك، أجابت، وترفع عنها يديك...

لم أجد بداً من الردِّ عليها بلهجةِ الرقةِ والاعتذار:

- لكني، يا قارئتي المبجلة، لم أطلب منك حملَ نصوصي ولا مجاراةَ أبياتي.

رفعت عصاها في وجهي مهددةً، فهربتُ منها كما يهربُ طفلٌ من جنيةٍ شمطاء في عز الليل.

- 10 -

حوار مأتمي:

- أيَّ مخلوق تحبه أكثر، يا زوجي الحبيب؟

- أيعقل توجيه سؤال كهذا إلـيّ؟! بالطبع هـيَ أنتِ، وحيبتي، لا شريكة لك. وإذن، وحق من تعبدين، أعاهدك بدوام حبّي ووفائي إلى أن يفرقنا الموت.

- الموت! موتك أنت أم موتي؟

- طبعاً موتي أنـا... من باب انحيازي الحار وتقديري الفائق للجنس اللطيف، على كل العتبات وفي كل الخدمات ما تهاونتُ مرة في تقديم المرأة وتفضيلها، حسناءَ أم دميمة، شابة أم مُسنّة، متلفظاً بالعبارة المواتية الصادقة: من بعدك مولاتي. والاستثناء الأوحد لقاعدةِ اللياقةِ واللباقة هاته هي تلك التي تُفرض عليَّ معكِ على عتبةِ الموت، حيث سأترجّاك لاهثاً: أمرُّ قبلكِ حبيبتي! فأحيطي جثماني بالرعاية المستحقة والحنان، واسهري على غسله وتجميره وتطييبه قبل مواراته التراب...

زهرة اليامابوكي المتفتحة

عبدالعزيز الزهامر

فتح خزانته العتيقة بانتعاش، متحفِّزاً لاختيار ما يناسب نزهته القصيرة هذه الظهيرة، وحبورٌ خفيٌ يغمره إثر استعادته لمشاهد من الفيلم الذي شاهده الليلة الماضية. منذ تقاعده كان قد طوَّر هوساً غريباً اتجاه الأفلام اليابانية الكلاسيكية، بكامل أجوائها التي تبدو كما لو أنها تمنح كل شيء قدراً مفرطاً من الحساسية الشاعرية، كما لو أن ذلك الشغف الجديد أخذ يشبع حاجة بداخله كان يكتشفها للمرة الأولى. يفكر في حركة النساء الرقيقات وسط أردية الكيمونو وثياب اليوكاتا الصيفية بطبقاتها الملونة ورسوماتها الأنثوية المزيّنة بنقوش لزهور وأغصان ناعمة، والأحزمة العريضة التي تلفّ خصورهن، وتنعقد بشكل أنيق من الخلف. يفكر في الرجال بابتساماتهم المؤدبة وتعابيرهم المتحفِّظة وتحاياهم الصباحية السخية وتنهيداتهم المكتومة بهمهمة تمدّد أثرها. يفكر في الطقوس العائلية الوفية لتأبين الموتى وترديد الصلوات التكريمية وتقديم القرابين التنكارية لهم. يفكر في كل هذا ويملؤه شعورٌ وفير بالانتماء، كما لو أنه اكتشف فجأةً الياباني الذي بداخله.

يسحب من أحد الدواليب الخشبية للخزانة قميصاً لا يبدو أنيقاً بمقاييس العصر الحالي، لونه الكاكي القديم وياقته الصغيرة المتهدلة وأكمامه القصيرة الواسعة كانت تجعل مظهره يبدو بشكلٍ ما كسائح، لكن شيئاً من الحميمية في ذرات الغبار المتطايرة منه تحت ضوء الشمس كان يمنحه تألُّقاً جذاباً. وبشكلٍ ما بدا له تحت تلك الجاذبية اللحظية كما لو أنه يشبه ما كانَ يرتديه بطل فيلم الليلة الفائتة -المصور الفوتوغرافي المتقاعد الذي قرر أن يبحث عن امرأة مجهولة من ماضيه، بعد أن عثر صدفة على صورة غامضة لها كان قد التقطها أيام شبابه- وبدا له هذا سبباً مقنعاً لارتداء القميص. حزم أمره وارتدى ملابسه بتأنق، ثم تأكد من حمله لمحفظة نقوده ومفاتيحه وهاتفه النقال، وخرج في نزهته إلى المقهى المجاور.

أخذ يسير بأريحية، متمهلاً كما لو كان يكتشف حكمةً سرية في معنى أن تمنحَ الطريق حقّه من الوقت. يقف قليلاً كمن يريد أن يقيس اعتدال الجو، وهو يفكر كم كان سيكون مدهشاً لو يجد الآن على جانب الطريق زهرة اليامابوكي المتفتحة، ببتلاتها الصفراء المفعمة بالمرح، ووهجها الداخلي المشعّ، وحزنها السرّي الدفين، الذي يحيله لكونها لا تنتج بذوراً.

يأخذ نفساً عميقاً مستشعراً الهواء الرطب، بكثافته الرقيقة، يعبره مضمخاً برائحة البحر، في تلك الظهيرة الدافئة من أواخر الخريف، ويواصل السير. يصل إلى أول الشارع التجاري المنحدر مؤدياً إلى المقهى، حيث كانت المحلات التي تصخب عادةً في الليل بكامل أضوائها وبهرجتها مطفأةً الآن بواجهاتها المربعة المغلقة، وكان يفكر أنها في هذا الوقت الهادئ من اليوم تبدو على نحوٍ مجازي كوجوه فتيات غيشا لم يضعن بعد مساحيق زينتهن اليومية، ويبتسم لشاعرية التشبيه.

يجلس في إحدى الطاولات التي ظن أنها تحمل كمية مناسبة من الضوء، ويطلب قهوته. وبعدها ببرهة يحطّ أحد طيور الغاق أمامه على عمود الإنارة القصير خارج المقهى في لقطة فريدة. ولم يكن مستغرباً أن يوجد هذا النوع من البجعيات في تلك المنطقة المجاورة للبحر، لكن الطريقة التي كان يبدو بها الغاق مبتهجاً بوجوده فوق عمود الإنارة هذا تحديداً كانت تدفعه لأن يمسك هاتفه النقال ويلتقط صورة للمشهد، وهو يفكر أن حظه كان جميلاً لأن خروجه في هذه الساعة كان له أن يصادف هذه اللحظة النادرة. يحضر العامل الآسيوي حاملاً القهوة، ثم ينحني بخجل معتاد عند تقديمها على الطاولة، ويشعر هو بحاجة أن يقوم بانحناءة مشابهة فقط ليبدوان كما لو أنهما يابانيان يتبادلان التحايا الصباحية باحترام مفرط. يشكره بلطف سخي ثم يشرع في احتساء قهوته بتلذذ، فيما يحاول أن يتذكّر أحد أبيات الهايكو التي يمكن أن تختزل بكثافتها لحظةً بهذه المثالية، وتغمره حسرة دافئة طفيفة لكونه لم يزر المقهى سابقاً بما فيه الكفاية.

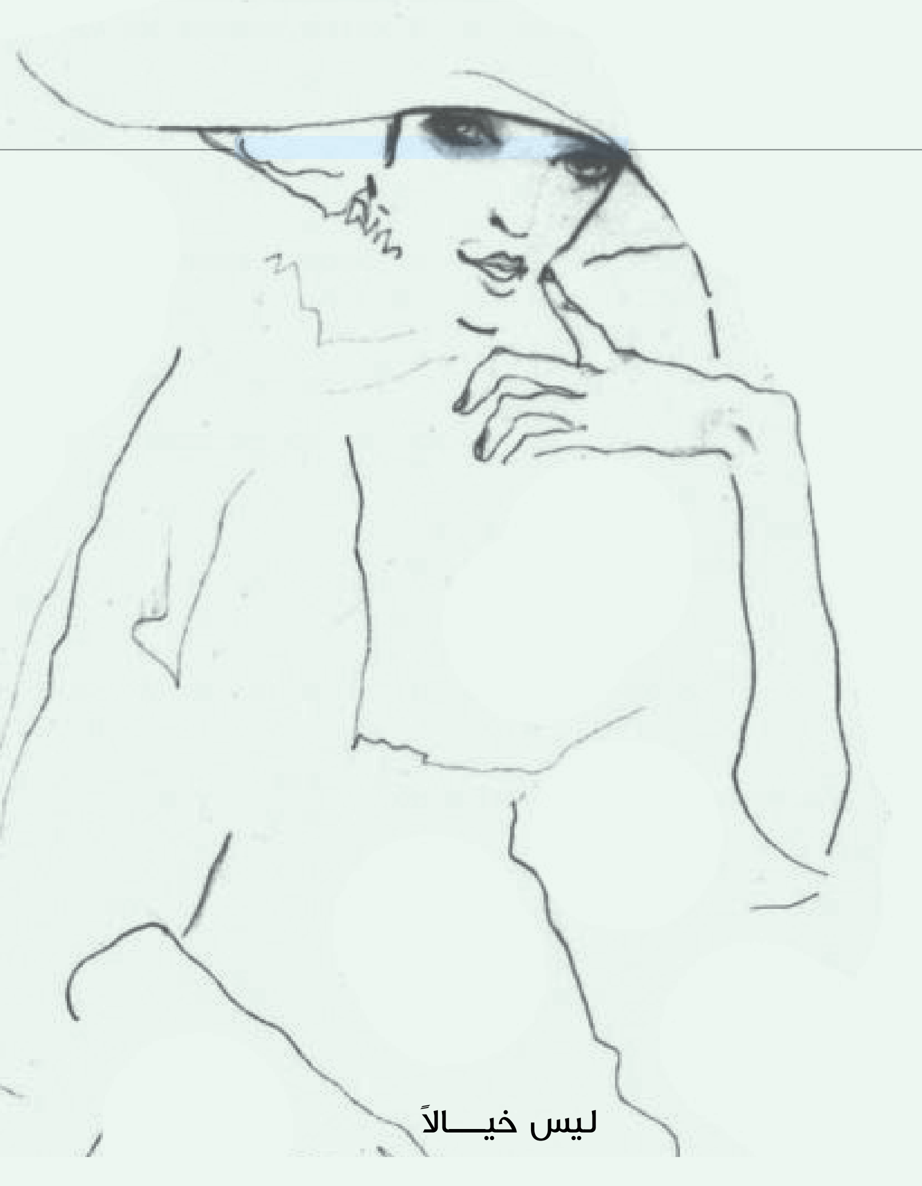
يدخل شاب في الثلاثينات من عمره ويطلب قهوته على

عجل، فيما يجلس إلى طاولة مجاورة وينشغل ببضع اتصالات هاتفية مرتبطة بعمله. يتأمله العجوز أثناء هذا، وهو يفكر أنه لو كان له ابن لكان بمثل سن هذا الشاب. يبتسم ناحيته محاولاً أن يخوض حديثاً عابراً عن اعتدال الطقس هذا اليوم، والهدوء الشعري للشارع هذه اللحظة، وطائر الغاق فوق عمود الإنارة. فكر أن يخبره عن الجيب الذي يملكه هذا الطائر في عنقه لتخزين الأسماك، كما شاهد في أحد تلك الأفلام، وكيف يستخدمه الصيادون الآسيويون بلفّ بعض الخيوط حول عنقه لمنعه من التهام ما اصطاده لهم من سمك، لكن لم يكن يبدو أن الرجل يلحظ وهج هذه الحماسة بجانبه. ينهي الرجل اتصاله فيما يلمح العجوز أخيراً بالتفاتة سريعة، يصطنع ابتسامة عابرة، وينهض ليستلم قهوته في كوب بلاستيكي ويرحل. تنحسر ابتسامة العجوز ببطء، كما لو أن شيئاً ما ينكّره بزهرة اليامابوكي المتفتحة، وهي تنغلق هادئةً على أساها السرّي. يمسك هاتفه مرة أخرى، ويلتقط صورة لكوب القهوة الوحيد على طاولته.

كانت حزم الضوء قد بدأت بالانسحاب عن الطاولة، فيما يلتفت العجوز متتبعاً إياها بتحديقة ساهمة، راحلةً ببطء كسول ناحية الواجهة الزجاجية للمقهى، حيث يلمح من خلال النصف المضيء من الزجاج عدداً من الفتيات المراهقات يندفعن للمحلّ المجاور، مغتبطات بحيوية صاخبة لا يدركن مداها، بكامل ضجة الحياة داخلهن وألق الزينة خارجهن، ولسببٍ ما بدَوْن له تحت تلك الإضاءة، بطريقة اندفاعهن هذه، كنوعٍ ما من البطاريق. لم يكن متأكداً لماذا كان ذلك يحزنه. كل ما كان متأكداً منه أنهن يشبهن على نحوٍ غامض بطاريق متشابهة، وأنه لم يكن راضياً عن الصور المتلاحقة التي التقطها لعبورهن. أعاد التحديق ناحية عمود الإنارة الذي صار عارياً الآن، حيث لم يعد طائر الغاق فوقه، فيما كان يقرر أن الوقت قد حان لإنهاء هذه النزهة.

دفع الحساب بإكرامية جزيلة للعامل الذي كان يفتح له الباب بأدب جمّ، وبادله الابتسامة بلطف مماثل فيما خرج متجهاً إلى البيت. كانت المحلات عندها تشرع واجهاتها حول المقهى، والشارع يستيقظ في صخب متصاعد، والسيارات تداهمه في دبيب متراكم، فيما كانت إحداها تدق أبواقها خلفه معجلة إياه قطع الشارع. أخذ يسير مرتبكاً بأنفاس لاهثة، محاولاً أن يتفادى حصار هذا الزحام، فيما كان العرق يملأ ظهر قميصه الذي كانت جاذبيته تتلاشى وسط كل هذا الاضطراب. وحالما يصل إلى البيت، يخلع قميصه هذا بإنهاك ويلقيه في الخزانة كيفما اتفق، ثم يغلقها عليه برعونة. يستلقي للحظات، حتى يستعيد أنفاسه وضربات قلبه المتلاحقة. يرمق الساعة بنظرة مرهقة، وهو يفكر أنه لم يحن الوقت بعد لموعد قيلولته القصيرة. وما إن تهدأ نفسه، حتى ينهض ليفتح الخزانة مرة أخرى، يعدّل من وضعية القميص الملقى فيها، قبل أن يأخذ بترتيب باقي محتويات الخزانة، كما لو أنه يعتذر لها بهذا عن رعونته السابقة.

يشرع في تقليب محتويات الخزانة، حيث يجد في أحد دواليبها الداخلية ألبوماً عتيقاً، ويتناوله فيما يطلق تنهيدة ثقيلة، وهو يتذكر الصور الفوتوغرافية المُخبَّأة فيه قبل أن يفتحه. يبتسم بأسى فيما يلمح صوره أيام شبابه إلى جانب صور والديه وزوجته ومن يميز من أصدقائه وأقاربه. ولم يكن الحزن الذي داهمه لحظتها ناتجاً عن حسرته على رحيلهم جميعاً بشكلٍ أو بآخر، لكنه على نحوٍ لم يسبق أن أدركه، كان يفكر بمقدار التطور الذي طرأ على طرق التقاط الصور هذه الأيام. يفكر كيف اندثرت دهشة الالتقاطة الواحدة، الانتظار المترقب للتحميض، متعة اقتناء البراويز، قابلية الصور للثني والتمزيق وتكديس الغبار والاحتفاظ بآثار الزمن. يفكر في كل هذا وتغمره حسرة دافئة كثيفة، حسرة غامرة، تمتد إلى نقطة عميقة من جوفه، وتنطلق في تنهيدة ثقيلة يكتمها بهمهمة متعبة لا يُدرَك أثرها. أعاد الملف إلى مكانه الأثير، وقبل أن يغلق أبواب الخزانة، جلس على ركبتيه، وضمّ كفيه بشكل مستقيم إلى بعضهما، مطابقاً أصابع كل يدٍ مع ما يقابلها من اليد الأخرى بشكل متساوٍ تماماً، وانحنى بمهلٍ، مغمض العينين، إكراماً للوهج الغائر في الأشياء الذاوية.



أغنيات صغيرة

عبد الكريم الطبال

«نصفي عش
نصفي طير
أمشي بين الأعشاب والجناح
وأنا أغرد»
شاعر فنزويلي

بين الرمال

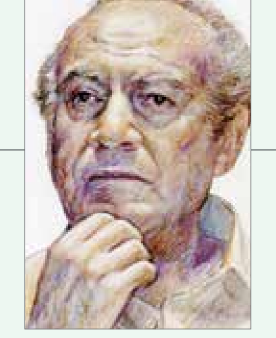
هَا أنتَ
بعد التيهْ
فِي العُشّ
الذِي انغرَسْتَ فيهْ
قصيدةً مُجنَّحةْ
تقْرَؤها السَّماءْ
أمَّا أنا
فما أزَالْ
فِي طريقِ التِّيهْ
خارِجَ الأشجَارْ
خلفَ النهرْ
أسْألُ عنهَا الرِّيحْ
وأنا
بيْنَ الرمَالِ والرِّمالْ

سـمـر

انسِكابُ المَساءِ
على الرَّأسِ
قهْوتُنا المُرَّةُ
المُشْتهَاةُ
نَلوذُ بهَا
طِيلةَ اللَّيلِ
منْ وسْوسَاتِ الجُنونْ
فَنَنْهَلُها
كالْهَواءِ
ونحنُ نُرمِّمُ أروَاحنَا
أوْ نُطرِّزُ أشوَاقنا
ساهِرِينَ
إلى أنْ تَجِفَّ الدِّنَـــــانْ

ليس خيـــالاً

أثَـــــرٌ للْغَزَال
على العُشْبِ
كالضَّوْءِ
يُشْبِهُ عَيْنَيْهِ
يُشبهُ قرنَيْه
يُشبهُ بَغْمَتَهُ
كَأنِّي أراهُ
على العُـــــــشبِ
مُتَّكئاً
حالماً
ضاحِكاً
بعدَ صُبحٍ طوِيــــــــلٍ
منَ الجَري
حتى اخْتَفَى
عنْ عُيُونِ الذئـــــابْ



د. محمد عبد المطلب

بعد ما بعد الحداثة

في البدء لا بد من الاعتراف بأن التطور الثقافي والمعرفي في العالم العربي، ما هو إلا صدى للتطور الثقافي في العالم الغربي، مع مفارقة لها أهميتها هنا وهناك، ولعل هذا يفسر لنا كيف أن مراحل التطور لم تظهر في الثقافة العربية إلا بعد انتهاء زمنها في الغرب.

ومن الملاحظ أن هناك ثلاث مراحل متتابعة مرت بها الثقافة: (مرحلة الحداثة - مرحلة ما بعد الحداثة - مرحلة بعد ما بعد الحداثة). وقد استهدفت الحداثة استعادة (النظام) الذي افتقدته الإنسانية خلال الحربين العالميتين التدميريتين، ثم جاءت مرحلة ما بعد الحداثة لتقويض هذا النظام، ودخلت المرحلتان في جدل معرفي مهَّد للمرحلة الثالثة (بعد ما بعد الحداثة) التي بدأت فاعليتها مع بداية التسعينيات من القرن العشرين، ويمكن تلخيص فلسفة هذه المراحل في: أن الحداثة سعت (للنظام)، وما بعد الحداثة اعتمدت (المحاكاة الساخرة)، وأما بعد ما بعد الحداثة، فقد سعت إلى تكثيف الإحالات والتعارضات والتداخلات النصية وربط المجاز بالتداول الحياتي.

ومن المهم أن نشير إلى أن المرحلة الأخيرة وصلت في منجزها إلى ما يسمى (الحداثة الرقمية) وهو منجز كان بالغ التأثير في الخطاب الأدبي، وبخاصة في تعديل مصطلح (النص المفتوح)الذي كان المقصود منه: النص الذي تتعدَّد نواتجه الدلالية مع تعدُّد القراءات، وهو ما يغاير مفهوم الانفتاح مع الحداثة الرقمية، إذ أصبح مفهومه (تعدُّد المؤلفين) وتعدُّد مستويات النص اللغوية والأدبية، إذ إن لهذا النص أداة نشره (صفحة الإنترنت)، ومن ثم يتتابع عليه القراء بالتعليق تارة، والإضافة تارة، والحذف تارة، وكلها تنتمي إلى أصحابها المتداخلين، وقد تتوافق مع النص الأول، أو تتنافر معه.

معنى هذا أن (الحداثة الرقمية) تكاد تلغي (الإبداع الفردي) ليحلّ محلهُ (الإبـداع الجماعي)، وغياب الفردية لحساب الجماعية، يقود - تلقائياً - إلى غياب البصمة التعبيرية، وإلى تعدد مستويات النص صياغياً وثقافياً، وهو ما يهدِّد الجمالية البلاغية المحفوظة أو الحديثة، بل ربما يهدِّد النصية ذاتها بالتخريب، لأن التدخُّل في إنتاجيتها، تم رغماً عنها ورغماً عن مبدعها الأول.

ويبدو أن (النصية الرقمية) قد أتاحت لبعض المبدعين (سرعة الانتشار)، وكان مثل هذا الانتشار يحتاج - فيما مضى - إلى تراكم زمني وإبداعي، أما اليوم فإن هذا الانتشار المزَّيف قد أتاح لبعض أنصاف الموهوبين، وفاقدي الموهبة أن يمارسوا الإبداع والنقد فيما يشبه (الغشّ الصناعي)، وقد ساعد على كل ذلك أن معظم المتعاملين مع (النص الرقمي) هم من أجيال الشباب والطلبة في المراحل التعليمية المختلفة الذين لم تكتمل ملكاتهم وأدواتهم الأدبية.

ويهمنا في هذه الإطلالة الموجزة على المراحل الثلاث أن نقف على موقفها من (التراث)، إذ كان لكل مرحلة موقفها الثقافي منه، وكل من عايش مرحلة (الحداثة) أدرك أن مقولها الحضاري، هو (القطيعة مع التراث)، وجاءت مرحلة (ما بعد الحداثة) لتوغل في هذا الموقف الثقافي، وطالبت (بالخلاص من التراث)، وكأنه مبنىً خَرِب يجب إزالته، أما مرحلة (بعد ما بعد الحاثة) فقد استردَّت للتراث حقَّه في أن يكون شريكاً في الحاضر دون قطيعة، ودون هدم، شريكاً يربط الحاضر بالجذور الممهِّدة الأولى، وهو ما يتوافق مع المقولات التراثية، من مثل قولهم (لا جديد لمن لا قديم له) وقولهم: (كل قديم كان جديداً في زمنه) وقولهم (لا أبناء دون آباء).

ولا شك أن هذا الموقف الثقافي كان له تأثير في مسار الإبداع، إذ أخذت النصِّية تحاصر الغموض وتحجمه، وقادت المجاز إلا الارتباط بالواقع الحياتي المعيش، كما استعاد السرد بعض تقنياته التي افتقدها، حيث استعاد نسقه المحفوظ في التسلسل والترابط، وتفادي الفجوات الزمنية والمكانية، أو تحجيمها على الأقل، مع اختصار تِقنيات (علم السرد) التي جاوزت الخمسين تقنية، وهو تجاوز يمكن أن يفتت النص ويحيله إلى تكوين عبثي ممزِّق.

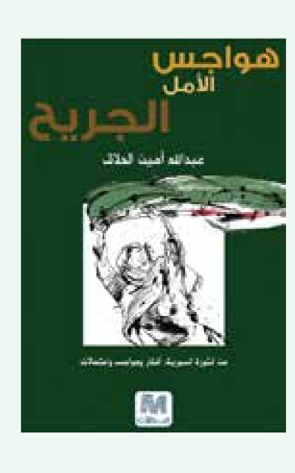
المرض بالثورة

عمر قدور

إن نظرنا إلى عنوان كتاب عبدالله أمين الحلاق «هواجس الأمل الجريح»، الصادر حديثاً عن دار (مدارك- دبي)، فأول ما يتبادر إلى الذهن الابتعادُ عن اليقين، الثورة بوصفها أملاً تبدو جريحة منذ العنوان، والأفكار المتعلقة بها قد تذهب منهب الهواجس والشكوك. هذا ليس انتقاصاً من الأفكار المتضمَّنة في الكتاب، إذ لا يجوز لنا أن ننسى فعل الثورة بِعَدِّه فعلاً لا يمنح اليقين إلا بعد اكتماله، لذا لا ينبغي لنا الوثوق بتلك الكتابات الجازمة، الجامعة المانعة، التي تدَّعي استشراف أفق الثورة من دون الخوض في منعرجاتها الحالية.

يشبّه الكاتب حدث الربيع العربي بانهيار جدار برلين الذي فصل بين حقبتين تاريخيتين، ويكرّس الفصل الأول الذي وردت فيه هذه المقارنة للنقاش النظري حول عودة الشعوب العربية إلى التاريخ، من دون أن يفوته الانتباه إلى نقاط الاختلاف بين التجربتين. الشمولية التي حكمت شرق أوروبا كانت ضمن إطار نظري وتاريخي يخص أيام الحرب الباردة، أما أنظمة الاستبداد العربي، بما فيها التي كانت محسوبة على الكتلة الشرقية، فقد كان بقاؤها واستمرارها مطلبين غربيين أيضاً بداعي الحفاظ على الوضع الجيوسياسي للمنطقة العربية.

يستغرق الفصل الأول ما يمكن تسميته مدخلاً نظرياً لأسباب اندلاع الثورة السورية، مع محاولة الإحاطة بمجمل الظروف الممهِّدة للثورة والضاغطة عليها في آن. لكن لا يفوت الكاتب التعريج منذ البداية على القضية الفلسطينية باعتبارها همّاً أساسياً من هموم أبناء المنطقة، ولأنها بخاصة استُخدمت ذريعة من قبل أنظمة الاستبداد لتمرير وجودها القمعي ولعسكرة الدولة، لذا يرى أن الانتفاضة الفلسطينية الأولى، والتي كانت سلمية الطابع تماماً، هي النقيض الأمثل لعسكرة



المجتمع، إنذار قد يكون مبكراً بين دفّتي الكتاب من عسكرة الثورة السورية رداً على عسكرة المجتمع التي قام، ولا يزال يقوم بها النظام.

إذاً تبرز الهواجس مبكرة في النص، غير أنها لا تمنع من إفراد قسم منه بعنوان «في هجاء استقرارهم ومديح فوضانا»، هنا يتعرض الكاتب للمآلات التي تُهَدِّد بها أنظمة الاستبداد في حال سقوطها، وعلى رأسها الفوضى والحرب الأهلية أو الاقتتال الطائفي. يا للهول عندما يقارب الاستبداد جادة الصواب! هكذا يعبّر النص عما قد يحمله تهديد الأنظمة من جدّية ومصداقية، إلا أن الكاتب يحيل الاستقرار الذي تتبجح به الأنظمة المعنية إلى وضع أشبه بالموت السريري، فكرة ربما تكون مركزية ومُلِحّة الآن بسبب عدم وصول دول الربيع العربي إلى حالة من الاستقرار السياسي الفعلي لا الموات الذي كان سائداً من قبل. ففي الواقع قضى الاستبداد على «كل الإرهاصات التي بدأت تلوح بعد إنجاز معظم الدول العربية لاستقلالها عن الكولونيالية الغربية»، وهي، كما يحددها الكتّاب، التقاليد الديموقراطية التي قُضي عليها بالانقلابات العسكرية، وما تلاها من عسكرة للمجتمع ككل، ما أدى أيضاً إلى تكريس ثقافة راديكالية «تتزيّا بالدين الإسلامي في مواجهة الآخر».

تعود المقاربة بين الاستبداد والأصولية لتلحّ في الفصل الثالث من الكتاب تحت عنوان «تحطيم أبو الهول وتثبيت الصنم السوري، والحرية كخيار»، هنا، في سورية، تبدو الأمور مقلوبة نوعاً ما، أو من الأنسب القول بأن المقاربة فاضحة بين الاستبداد والأصولية. النظام نفسه يقوم بأشنع دور يمكن أن تقوم به أعتى الأصوليات، وبينما تهدِّد إحدى الجماعات السلفية بتدمير تمثال أبي الهول في مصر يقوم النظام فعلاً بتدمير الأوابد الأثرية في سورية، أي أنه يباشر دور الجماعات التي يلوّح بخطرها فيما لو سقط النظام. المقاربة لا تتوقف هنا فحسب، لأن النظام نفسه خلال أربعين عاماً ملأ الشوارع والساحات السورية بصور وتماثيل الرئيس الأب، ومن ثم بصور الرئيس الابن. وبوسع أي متابع ملاحظة أسوأ أنواع التقديس والعبادة لدى مؤيدي النظام الذين يركعون على صور رئيس النظام أو أمام تماثيله، ويعبّرون باعتزاز عن رغبتهم في تقبيل الأرض التي يدوس عليها. إذاً النظام ليس مضاداً في الجوهر للأصولية، بل هو يريد تأبيد أصوليته الخاصة، تلك التي تدمّر التاريخ السابق له وترفع من شأنه فقط إلى مستوى القداسة، أو حتى ما يداني الألوهة بإصراره على أنه باقٍ للأبد.

لا يخفى على الكاتب أن النظام نجح أحياناً في الترويج لروايته في خصوص أنه لا يواجه ثورة، بل يواجه عصابات أصولية، هنا قد يكون من الدوافع المهمة ليفرد الكاتب فصلاً توثيقياً لحوادث مَرَّ بها، أو كان جزءاً من صناعتها. في الفصل الثاني الذي يوثّق فيه جانباً من حوادث الثورة تحتل مدينة السَّلَمِيّة- مدينة الكاتب- حيِّزاً مهماً، كذلك هو

الأمر بالنسبة إلى الشخصيات الثقافية التي يورد ما عانته من اعتقال وتعسُّف أو حملات تشهير، حيث لم يأت اختيار السَّلَمِيّة كمكان لمحض انتماء الكاتب إليها، مثلما كان اختياره للشخصيات الثقافية انتقائياً بغرض تفنيد روايات النظام عن الثورة. السَّلَمِيّة مدينة صغيرة مختلطة طائفية، وهذا حال العديد من المدن المشابهة في سورية إلا أنها تمتاز بتاريخ طويل من معارضة النظام. تعود نسبة معتبرة من أصول أهل السلمية إلى المذهب الإسماعيلي، لكنها كانت من أوائل المدن المنتفضة ضد النظام، الأمر الذي ينفي ما يروّجه الأخير عن كون الثورة سنِّية متعصبة. حاول النظام منذ بدء الثورة عزل المدينة عن الإطار الوطني العام بواسطة أزلامه وشبيحته، وحاول في الآن ذاته إثارة النعرات الطائفية فيها ليخفي انتسابها إلى الثورة، وربما يكون قد ساعده على ذلك ضعف تغطية القنوات الإخبارية الكبرى أو غيابها عما يحدث في المدينة. عبدالله ونوس ومولود محفوض شاعر وطبيب من أبناء المدينة لاقيا الاعتقال مرات والتشهير أيضاً، بما في ذلك التشهير الجنسي على يد أعوان النظام، جزاء على وقوفهما مع الثورة. الكاتب نفسه لم يسلم من الاعتقال بعد حوالي شهرين من مشاركته في أول مظاهرة في المدينة، وبعد الإفراج عنه عاد ليصبح ملاحَقاً من قِبَل المخابرات، بينما في مكان آخر، كما يسرد الكتاب، كانت الكاتبة سمر يزبك تحت ضغوط حملات التشهير نفسها التي لا تتورع عن الافتراء الجنسي، وصولاً إلى اتهام هؤلاء المثقفين العلمانيين بالأصولية والتكفير، وحتى بمحاولة إقامة إمارات سلفية!.

مدينة حماة كان لها أيضاً حضور في هذا السرد ليوميات الثورة، سرد يثبت أن المدينة التي روّج النظام منذ ثلاثة عقود لأصوليتها لم تنتفض إلا بأرقى الوسائل المدنية، ولا تزال ذاكرة الثورة تحتفظ بمشهد أطفالها وهم يقدّمون الورود لرجال المخابرات الذين أطلقوا عليهم النار فيما سمّي آنذاك بـ «جمعة أطفال الحرية».

لعل الفكرة الأساسية التي تطلّ من ثنايا الكتاب كلما لاحت الهواجس المزعجة أو الخطرة هي أن أسوأ ما يمكن أن تواجهه سورية هو بقاء هذا النظام. هذه الفكرة يشدد عليها الكاتب عبدالله أمين الحلاق خصوصاً في الفصل الثالث المُعَنْوَن بـ «في المآلات المحتملة للثورة». هنا أيضاً تطلّ الهواجس التي تحذّر سواءً من التعلق بآمال وردية أو من «المرض بالثورة»، حيث يكون الأخير على شاكلة دفاع المؤيدين الأعمى عن نظامهم.

يأتي الفصل الأخير بمثابة هواجس ومخاوف من طغيان عسكرة الثورة على المتن السلمي لها، بخاصة إن أصبح الجيش الحر أسير المال الأصولي وتوجُّهاته. مخاوف أيضاً من الإخوان المسلمين وطبيعتهم الأيديولوجية الممتنعة على متطلبات الدولة الحديثة، وهي كلها تستند إلى سلوكيات راحت تتسلل إلى المستوى السياسي والعسكري أحياناً. لكن للتأكيد لا يرى الكاتب في فصل أخير مكاناً للمثقف إلا بعيداً عن السلطان، مع الاحتفاظ بحسّه النقدي عندما يكون في موقعه الطبيعي مع الشعب.

مقتطف من كتاب «هواجس الأمل الجريح»

ربيع دمشق، هو الفترة التي لا يزال يذكرها جيداً كل من خاض غمار الأحلام التي كانت تداعب مخيلة السوريين بالانفتاح السياسي والتغيير آنذاك، ووجد السوريون يومها في الصحف اللبنانية البيروتية والصادرة في المهجر مكاناً للتعبير عنهم وعن نواتهم فكرياً وسياسياً، قبل أن يتلقى الربيع الدمشقي ضربته، وليغلق الباب نهائياً ولتبقى الصحافة اللبنانية والعربية التي كانت منبر من لا منبر لهم (أي منبر مثقفي سورية)، من دون طيف ربيع دمشق، باستثناء كتابات جريئة ممن بقي خارج السجن من رموز تلك الفترة، ولتبدأ بالانحسار محاولات سورية جريئة لخلق صحافة سورية معارضة أو على الأقل، متوازنة في الطرح الثقافي والسياسي المتعلّق بالشأن السوري. من تلك المنابر مثلاً جريدة «الدومري» للفنان الكاريكاتوري العالمي علي فرزات، والتي أغلقت وسحِب آخر عدد منها من الأسواق السورية بعد فترة من صدورها في عام 2001، وصحيفة «قنطرة» التي كان يشرف عليها الكاتب السوري ياسين الحاج صالح وبإمكانيات مادية وتقنية مطبعية متواضعة. توقف ياسين عن إصدارها لأسباب متعددة منها الشخصي ومنها العام المتعلق بمآل سورية بعد العودة القسرية إلى الشتاء. واليوم، يتبدى أنه من باب الهزالة والاستخفاف بالمسار التاريخي لأنظمة الاستبداد العربية عدم ربط تلك الفترة من بداية هذا القرن، بما نال علي فرزات قبل حوالي ثلاثة أشهر من اعتداء عليه في ساحة الأمويين وتكسير أصابعه، في الوقت الذي يغيب فيه ياسين الحاج صالح عن الأنظار نهائياً من باب الحذر الضروري وتقليل احتمالات أن تناله حزمة الإصلاحات الموعودة بمكروه. هذا المكروه قد يستدعيه الموقف من السلطة والجهر بالحقيقة في مواجهة التضليل والديماغوجية التي يتفنن النظام ومؤيدوه في صناعتها وبثّها. أي باختصار، يمكن ربط مقالات ياسين المنشورة في الصحافة «غير السورية طبعاً»، وبين تخفّيه واستغنائه حتى عن هاتفه الشخصي، كما حال علي فرزات الذي اعتُدِي عليه رمزياً عبر إغلاق جريدته قبل حوالي عشر سنوات، وجسدياً مؤخراً بتهمة قول الحقيقة وتمثيلها رسومات معبِّرة عن واقع الحال في سورية. ينسحب هذان المثالان: علي فرزات وياسين الحاج صالح على كل مثقف سوري أو عربي يقف في مواجهة السلطة والأنظمة العربية الحاكمة، ويسمي الأشياء بمسمياتها الحقيقية.

ملك يرتدي النظارة السوداء

أوراس زيباوي





«الملك فاروق، مصير صاعق»، عنوان كتاب جديد صدر بالفرنسية عن دار «ريفنوف» في باريس للمؤرخة والأكاديمية الفرنسية كارولين غوتييه كورهان المعروفة بتخصّصها في مرحلة حكم سلالة محمد علي في مصر التي امتدت من عام 1805 حتى عام 1952. عاشت المؤلفة في مصر سنوات طويلة حيث عملت مسؤولة عن قسم التراث الثقافي في جامعة سنغور في مدينة الإسكندرية، وهي، إلى ذلك، متزوجة من الأستاذ الجامعي علي كورهان المتحدّر من أسرة محمد علي من ناحية والدته.

يؤرّخ الكتاب، وبأسلوب واضح وسلس، سيرة الملك فاروق. ومن خلاله لتاريخ أسرة محمد علي. وبحسب المؤلفة، غرقت أخبار هذه الأسرة في النسيان في فرنسا، حتى أنّ الكتب الصادرة حولها قليلة، ولا تقدم رؤية متكاملة عنها. فالمراجع الفرنسية الهامة والموثّقة قديمة وترجع إلى مطلع القرن العشرين وقد كتبت بطلب من الملك فؤاد نفسه، والد الملك فاروق. من هذه الكتب كتاب المؤرّخ جورج دوان الذي يتناول حياة الخديوي إسماعيل وتجربته. ولقد استعانت المؤلفة بنصوص الرحالة الفرنسيين الذين زاروا مصر في تلك المرحلة، وكتبوا عنها. وكان العديد منهم تعرّف بالعائلة المالكة عن قرب وقدم وصفاً دقيقاً عن عاداتها وعن أسلوب حياة الأمراء والأميرات فيها.

في كتابتها لسيرة الملك فاروق تعود المؤلفة إلى نشأة أسرة محمد علي. ومن الأمور التي تشير إليها أنها من أصول أناضولية وليست ألبانية كما شاع في الكتب، وأنّ الحديث عن أصولها الألبانية بدأ في عصر فؤاد الذي عاش في إيطاليا قبل استقراره في مصر، وكان يطمح قبل أن يتربّع على العرش المصري أن يصبح ملكاً على ألبانيا التي حصلت على استقلالها بعد اندلاع حرب البلقان.

تميزت العلاقات بين أفراد الأسرة الواحدة منذ عصر المؤسس محمد علي بخلافاتها الحادة، وكان لهذا الصراع على السلطة أثر هام على نشأة فاروق الذي أمضى طفولته في «قفص ذهبي» في قصر القبّة معزولاً مع شقيقاته لا يختلط بأفراد عائلته الكبيرة، وذلك بحسب رغبة والده الذي كان على حذر دائم من أقربائه. عند تولّيه العرش بعد وفاة والده.

كان الملك فاروق «شاباً مصرياً وسيماً»، وكان عربيّ اللسان بعكس والده الملك فؤاد، كما كان يملك العديد من الصفات الإنسانية والوطنية التي جعلته محبوباً من شعبه وأهّلته لأن يكون «من الملوك الكبار»، على حدّ تعبير المؤرخة التي تناولت أيضاً مشاريعه الإصلاحية في المجالين الاجتماعي والاقتصادي، وصراعه مع الإنكليز ومحاولته التحرر من سلطتهم، وهو بذل كل ما في وسعه حتى لا يكون إلى جانبهم عند اندلاع الحرب العالمية الثانية عام 1939. لكن الأمور لن تجري بحسب طموحاته. كان في العشرين من عمره، ولم يتمكن من الإمساك بملفّ الصراع الفرنسي-الإنكليزي الحاد، كما أنّ بقاء مصر على الحياد في زمن الحرب كان أمراً غير ممكن بسبب موقعها الاستراتيجي.

من الأمور التي تتوقف عندها المؤلفة وتعتبرها نقطة تحول أساسية في حياة الملك فاروق الحادثة التي حصلت له عام 1943 عندما اصطدمت سيارته المرسيدس التي أهداه إياها الزعيم الألماني هتلر. وكان يقودها بنفسه بسرعة كبيرة بسيارة عسكرية إنكليزية عند الساعة الثالثة صباحاً. كادت هذه الحادثة المعروفة بحادثة القصاصين أن تودي بحياته. وكان وقتها في الثالثة والعشرين من عمره. ومنذ ذلك التاريخ صار بديناً، وتحوّلت طباعه تماماً حتى أنّ أحد المقربين منه عبّر عن صدمته بقوله إن الإنكليز اختطفوه، ووضعوا مكانه شخصاً يشبهه ليبعدوه عن الحكم لأنه كان على خلاف معهم، ولم يكن دمية في أيديهم. وتبيّن المؤلفة في الكتاب الانحرافات الخطيرة التي طرأت على تصرفاته والتي صارت واضحة للجميع بعد مرور أكثر من عام على الحادثة. وفي هنا الإطار، فهي تشبّهه بملك إنكلترا هنري الثامن الذي تعرّض هو أيضاً لحادثة أثّرت على دماغه (كان ذلك عام 1536)، وتحوّل على إثرها إلى شخص طاغ وشديد العنف، كما أنه صار بديناً، وجاوز وزنه المئة وثلاثين كيلوغراماً.

لقد بدّلت حادثة عام 1943 مستقبل الملك فاروق، وهيّأت لسقوطه السياسي ولموته المبكّر، فبعد أن كان محبوباً، ويتمتع بشعبية كبيرة أمسى - وبصورة تدريجية - عبئاً على الدولة والأسرة المالكة التي كانت ترغب في عزله ودفعه إلى التخلّي عن العرش،

لكنها فشلت في ذلك بسبب خلافاتها الدائمة.

في فترة ما، لم يعد الملك قادراً على التحكم بتصرفاته، ومن الأمثلة التي ترد في الكتاب والتي تعكس فقدانه لتوازنه، قيامه في إحدى المرات برمي مكعبات الثلج على صدور الأميرات في حفل استقبال رسمي. ومما زاد من سوء حالته النفسية، تخلّي والدته عنه وطلاقه من الملكة فريدة. كما أنّ الشعب المصري لم ينظر بعين الرضا إلى زواجه للمرة الثانية من ناريمان صادق عام 1951. وقد ساهمت مغامراته النسائية الكثيرة، وكانت إحداها مع الممثلة المعروفة كاميليا، في تكريس صورته بصفته «ملك النساء» و«غولاً جنسياً».

منذ عام 1945 صار يرتدي نظارات سوداء، وفقد وجهه كل تعبير، وبدا كأنه قد فارق الحياة فأصبح يدمن على شرب الليموناضة الحاوية على كميات كبيرة من السكر، لكنه لم يكن يتناول أبداً المشروبات الكحولية بعكس الفكرة الشائعة. من هنا فإن نهايته كانت متوقعة ونتيجة حتمية لتردّي أوضاعه على جميع الأصعدة. يشير الكتاب إلى أن أفراداً من العائلة المالكة قاموا بإنجاز فيلم تنبأوا فيه بالانقلاب الذي أنهى حكمه قبل أشهر من وقوعه وكان بعنوان «نفط ورمال» وهو من إخراج زوج الأميرة فايزة، شقيقة الملك.

الفصل الأخير من الكتاب مخصص لسقوط الملك وغربته التي استمرت من عام 1952 حتى وفاته عام 1965 في أحد مطاعم روما، وهو في الثالثة والأربعين من عمره، وكان برفقة امرأة تدعى آنا ماريا غاتي، وكانت حلاّقة في الثانية والعشرين من عمرها.

صفحة من الكتاب
«يسقط فاروق .. تحيا الملكة»

بدءاً من العام 1948، أخذ الملك يعاني من تغيّرات على المستويين الشخصي والسياسي، بل ويمكن القول إنّ زمن القطيعة بدأ في تلك المرحلة.

في السابع عشر من شهر نوفمبر عام 1948، أعلن طلاقه للملكة فريدة مردّداً العبارة التقليدية: «أنت طالق»، ثلاث مرات. تخرج الملكة فريدة من حياة الملك والبلاط. حينها ورد في إحدى الصحف التحليل التالي: «عندما انفصل الملك عن الملكة كان قد قرّر الانفصال عن مصر أيضاً.. والأمل الكبير الذي محضه أيّاه الشعب تبدّد بصورة نهائية».

لقد انتقد الشعب المصري الملك فاروق لأنه أقدم على هذا الطلاق، والنساء المصريات رأين فيه «تهديداً لاستقرار الحياة العائلية المسلمة وبالأخص الموقع المتميّز الذي كانت تتمتع به الزوجة الأولى التي لها أبناء». كانت النظرة سلبية لذلك الطلاق حتى أنّ شعارات ظهرت للمرة الأولى ومنها على سبيل المثال: «ليسقط فاروق»، «تحيا الملكة فريدة»... كانت هذه الملكة تتمتع بشعبية كبيرة حافظت عليها طوال حياتها، شعبية متزايدة في موازاة لا شعبية الملك، وهذا ما جعل عائلته بأكملها تعيش حالة من القلق، وكانت شاهداً على التيه الذي أصابه وعلى ضعف قراراته في تلك السنوات المفصلية من تاريخ مصر. هكذا اتفق الجميع آنذاك على أنّ الملك مريض وتبادلوا في ما بينهم نصائح سرية وصلت إلى حدّ إقرار إبعاده عن السلطة. وتمّت صياغة نص يطالب بذلك، وكان من المفترض أن يوقّع عليه الجميع. غير أن المفاجأة بدت حين رفض عمّ الملك الأمير محمد علي توفيق التوقيع لأنه، حسب رأيه، لم يكن أوّل الموقّعين. ولهذا السبب أخذت الملكيّة تترنّح أكثر فأكثر باتجاه مصيرها المأساوي.

الملك فاروق يتزوّج ثانيةً في السادس من شهر مايو 1951 من ناريمان صادق، ابنة أحد أعيان مصر، ولقد خطفها من درب الشخصية المعروفة زكي هاشم. تعليقاً على هذا الزواج وضعت بعض الصحف الأميركية العنوان التالي: «قرصنة الحب». أما الخطوبة فكانت قد أُعلنت في الحادي عشر من شهر فبراير عام 1951 المصادف ذكرى ميلاد الملك. وللاحتفال بهذه المناسبة تمّ توزيع ألوف وجبات الطعام على فقراء القاهرة والإسكندرية، كما تمّ توزيع بعض الأراضي الزراعية على فلاحين لا يملكون أرضاً. كان الزواج باذخاً، لكنه جرى في أجواء قاتمة. وجاءت التهاني من العالم أجمع. رئيس الولايات المتحدة ترومان قدّم أربع أوان من الكريستال، أما ستالين فأهدى مكتباً صغيراً مطعّماً بالحجارة الثمينة.

غير أنّ أمراء العائلة المالكة والمسؤولين المحيطين بالملك فاروق راحوا ينتقدون أكثر فأكثر طلاقه وإقباله على الزواج مرّة ثانية. الشعب المصري هو أيضاً كان معارضاً لهذا الزواج، وظلّت الملكة فريدة تحتلّ موقعاً كبيراً في قلوبهم. وضاعف من حالة الرفض هذه أنّ الملك اختار فتاة شابة كانت على ارتباط بشاب آخر. على أيّ حال، الصحافة المصرية لم ترحم الملكة الجديدة خاصة أن أخوات الملك كنّ أكثر جمالاً بكثير منها.

أهواء الملك وفضائحه أثارت الكثير من القرف واليأس عند المصريين. إحدى صحف القاهرة رسمت صورة للملك عام 1951 تحت عنوان: من هو؟: هل هو فطن ذكي، أم إنه رجل أبله؟ لا نعرف الجواب، لأنه إذا كان يمتلك أحياناً عبقرية الذكاء، فإنّ تصرفاته تنمّ عن شخص مجنون. في ملامح وجهه تنعكس البراءة، ونظراته تشي بالإجرام. هل هو صالح؟ هل هو جبان؟... نخاله يرى، وفي الوقت نفسه يبدو أعمى. إنه على قيد الحياة، ونظنّه، أحياناً، متوفّياً. وهو في السماء والجحيم في آن واحد».

بالنسبة إلى عائلته وأصدقائه، كان الملك رجلاً ينهشه المرض ويدمّره، أمّا الشعب المصري فكان ينظر إليه بصفته ماجناً وفاسقاً ومن أكبر اللصوص.

استيراد المجازات وتصدير الاستعارات بين الشاعر ومترجمه

سعيد بوكرامي

وقع اختيار المترجم المغربي الدكتور سعيد بنعبد الواحد، أستاذ اللغتين البرتغالية والإسبانية في كلية بنمسيك بالدار البيضاء على منتخبات من أشعاره الشاعر البرتغالي نونو جوديس تمتد من 1972 إلى 2010.وصـدرت تحت عنوان «منهل الصور».

هي إذن قصائد مختارة بتنسيق مع الشاعر نفسه الذي حضر إلى معرض الكتاب بالدارالبيضاء مساء السبت 6 أبريل 2013 لتقديم أشعاره المترجمة إلى العربية بكفاءة عالية وجدِّية وذكاء تجعل من سعيد بنعبد الواحد أهم مترجم عربي من اللغة البرتغالية وإليها.

يعتبر الشاعر نونو جوديس من أهم الأصوات الشعرية في الأدب البرتغالي الحديث. يكتب القصيدة بروح الشاعر المتأمِّل في أدوات اشتغاله، إذ يتحدث عن الكلمة والقصيدة والإيقاع ومكوِّنات أخرى من مكوِّنات الإبداع الشعري، كما يتطرق إلى مواضيع مختلفة تتراوح بين القضايا الإنسانية الكبرى، كالحب والموت، والاهتمامات الفلسفية والشعرية، التي يشتغل عليها كذلك في كتاباته النثرية ومقالاته التحليلية.

ولد الشاعر سنة 1949 في ألغارف بمكسويرا غراندي. وفي هذه القرية الصغيرة بجنوب البرتغال يعترف الشاعر أنه أصيب بفيروس الشعر.

يتحدث الشاعر عن مفهومه للقصيدة قائلاً: «...لقد تمكنت من استيعاب الآثار القوية للقصيدة، والإرادة غير المنظمة، وروح الابداع القلقة... من جهة أخرى، هذا الأمر له علاقة بنوع من النزوع المضيء لصورة معينة تحدثها أية قصيدة، مادية كانت أم مجردة، في من يقرؤها. إننا نرى يومياً الشيء، نفس المناظر نفسها، الوجوه نفسها. وما يحدث هو أنه، بعد قراءة قصيدة تتحدث عن كل هذا، تغيِّر القراءة نظرتنا لذلك الشيء، لتلك المناظر، أو تلك الوجوه. إن الصابون الذي أغسل به يدي كل يوم، بعد قراءة قصيدة الشاعر بونج، يحمل بداخله كلمات بونج. والبحيرة التي نراها، عندما نتذكر قصيدة لامارتين، تصبح ذات كآبة تغلفها غيوم حبٍّ ضاع في لقاء لن يكتب له أن يكون ثانية. والوجوه التي نصادفها، في مترو الأنفاق، هي مثل الأوراق المتساقطة في القصيدة الصورية للشاعر إزرا باوند. من البديهي أنه، كي نحس بالقصيدة، يجب أن نتوافر على قدرة التجربة والذاكرة التي تسمح لنا بالتماهي مع كلمات الشاعر. لكن، فوق ذلك، وفي كثير من الأحيان، فإن ما تقوله لنا القصيدة هو ما كنا نعرفه دائماً، دون أن نتمكَّن من التعبير عنه قط) .

يميل الشاعر نونو جوديس في قصائده إلى التعبير القوي عن الأحاسيس، فهي أكثر جوَّانية، لكنها تتبلور بكثافة لغوية تعبر من خلال الشاعر وتعدده المرجعي إلى قارئ نموذجي لا مفرّ له من امتصاص محتمل لروح الإبداع القلقة.

يقول الشاعر في قصيدة «مسار» التي تعود إلى ديوانه الأول «مفهوم القصيدة»

يتعلق الأمر بسرد الوقائع. ولدت وسط البكاء
غير المنقطع للغزالات وعتمة الرغبة الأدرياتيكية.
سيدتي، ذات اللبدة المنحوتة في غضب
أكتوبر، تنبأت بندمي الناضج على الشاطئ العقيم
لفاكهة كئيبة. لقد أسنت في جسدي ذاكرة طفولة
صوتية. لن أرى ثانية، في أدراج رصيف الميناء، بالكلمات المسرنمة
لمرتجل اللاطمأنينة. لن أعود إلى الضفاف المعتمة للوحشة الهائجة.

في هذا الديوان الأول لنونو جوديس نجد تنويعات على السيرة الذاتية والإبداعية. نجد منشأ التكوين بين الواقع والأحلام. وتشكّل البدايات بين الحياة والقصيدة. أما في ديوان «نظرية الاحساس العامة» نقرأ من قصيدة «الشاعر».

إنه يشتغل حالياً في الاستيراد والتصدير
يستورد المجازات، ويصدِّر الاستعارات.
يمكن أن يمتهن عملاً حرّاً،
مثل أولئك الذين يملأون دفاتر ذات أوراق
زرقاء بأرقام مدينة وأخرى دائنة.
فعلاً، ما يحتاجه هي الكلمات،
وما يزيد عن حاجته تلك الجمل
التي تأتيه عندما يستند إلى الزجاج،
شتاءً، والمطر يهطل في الجهة الأخرى.
فيفكّر، حينئذ، أنه يمكن أن
يستورد الشمس، ويصدِّر السُّحب.
يمكن أن يكون واحداً من تجّار الطقس.
لكن، بشكل ما، لا يختلف عمله عن عمل نحّات الحركة.
يجرح، بحجر اللحظة، ما يمضي نحو الخلود،
ويعلِّق الفعل الحالم بالمساء،
ويثبت، في صلابة الليل، خفقان الأجنحة،
والزرقة، والانقطاع الحصيف للموت.

وفي ديوانه الأخير «دليل المفاهيم الأولية» الصادر عام 2010 نقرأ الهاجس الأنطولوجي نفسه لإثبات العلاقة بين الكينونة والإبداع. والنزوع نفسه لإيجاد معادلة لا تفضي إلى الخسران بين الشاعر وقصيدته:

استعن بالقصيدة لوضع استراتيجية
من أجل البقاء على خارطة الحياة.
استعمل عدة الصورة، واعلم أنها
ستعطيك مفاتيح موارد روحك.
تجنَّب التوحُّل في الكآبة،
وأَوْقِدْ نوراً يأتِكَ بصباح
مستقبلي عندما يشرف وقتك على النفاذ.
لو اضطررت لتعويض الأحاسيس المتعبة،
فضع من جديد الرغبة على لوحة مفاتيح الجسد،
وانقش المعاني في كل كلمة جديدة.
لن تحتاج للتحكُّم في كل شروط النظام:
سِرْ قُدُماً وأنت تنظر عبر المرآة العاكسة للذاكرة،
باحثاً عما يسعفك لتجاوز الحصار.
اختر لنفسك مساحة مسطّحة:
ودَعْ بصرك ينزلق عبر مرفأ الرود،
حتى يدفع تيار الأحاسيس نحو المصب.
تأكَّد، حينئذ، أن كل الخيارات بين يديك:
واكشف عن تاريخ وساعة تحوُّل الحلم إلى واقع،
كي تتطابق القصيدة والحياة».

إن الصدق في الإبداع كان هدفاً سامياً في تجربة الشاعر البرتغالي نونو جوديس، وعَبَّرَ عنه في مختلف مراحله الشعرية، التي قدمها المترجم في «منهل الصور».

هذه الأنطولوجيا صدرت عن دار التوحيدي في حلّة أنيقة تتخلَّلها لوحات فنية وباللغتين البرتغالية والعربية، وفي 148 صفحة.

صدر كتابها بالفرنسية قبل العربية

مقدمة التليفزيون السوري «منفيّة»

صدر مؤخراً عن دار النشر الفرنسية ميشيل لافون، كتاب - شهادة لعلا عباس المقدّمة الشهيرة في التليفزيون السوري الرسمي تحت عنوان «منفيّة» (ترجمة إلياس ملقي). عباس التي قدّمت استقالتها رسمياً من تليفزيون النظام - بعد عشر سنوات- عبر صفحتها على موقع التواصل الاجتماعي الشهير الفيس بوك في شهر تموز عام 2012، تعيش حالياً في باريس، من بعد أن وصلتها تهديدات بالقتل نتيجةً لانضمامها إلى صفوف المعارضة وانحيازها التام إلى الثورة السورية.

وقد بثّت قناة العربية مساء السابع والعشرين من تموز/يوليو العام المنصرم شريط فيديو لانشقاق علا عباس، اتهمت فيه النظام السوري بقتل الشعب السوري. تقول عباس «ها قد مضى أربعون عاماً ونحن في انتظار تحقيق المواطنة، بينما النظام يسعى لحرماننا من ذلك، ويمنعنا من الوصول إلى دولة القانون والتمتع بالحرية... ها قد مضى أربعون خريفاً والنظام ينسّ في إنسايتنا، ويبذل ما في وسعه من أجل القضاء علينا. اليوم يلجأ النظام إلى مختلف الوسائل الديكتاتورية كي يوقظ الوحشية بين الطوائف والأديان».

تشرح عباس أثر عملها كمقدّمة تليفزيونية إذ تقول: «نحن نساهم في سحق أجساد المدنيين السوريين عبر وقوفنا إلى جانب النظام، ونساهم أيضاً في قتل الأرواح السورية... نحن جميعاً قتلة بما فيهم أنا».

تحاذر عبّاس أن تقدّم نفسها في الكتاب باعتبارها ضحيةً أو بطلة مقنّعة، بل تفضل أن تظهر باعتبارها امرأة حرّة قررت عدم السكوت ودفع ثمن موقفها. فقد كانت عباس تتمتع بحياة مريحة يوفّرها عملها في التليفزيون الرسمي من جهة وتحرّرها من طائفة الرئيس من جهة ثانية، لكنها قررت ترك كل شيء وراءها: عائلتها ووطنها لئلا يلتصق بها عار تأييد نظام الأسد وفق تعبيرها: «كنت أظن أنني أمتلك كل شيء، لكن ثمة لحظات في الحياة تصدمنا بشكل كلي، في لحظات كهذه نحسّ بأننا لا نملك أي شيء، هذا ما حصل لي في بداية الثورة».

وتشرح عباس السبب في «تأخرها» في الانضمام إلى المعارضة من خلال كلمة واحدة: «الخوف»، إذ كانت خائفةً من انتقام النظام منها وإلحاق الأذى بها وبعائلتها. وهي لا تجامل في كتابها ألبتة، بل تضع نفسها عاريةً، وتسرد لنا عن هذه الآلة الجهنمية المسماة الإعلام السوري «كان من المستحيل بالنسبة لي أن أستمر في خدمة هذه البروباغاندا، وأن أبقى صامتة تجاه الدم المسفوك».

تستنكر علا اليوم الطريقة التي يعمل بها الإعلام السوري، وتكشف في كتابها «كواليس العمل الإعلامي»، وتقول إنه وثيق الصلة بالمخابرات السورية، فتروي كيف كان يتمّ استبدال مفردات بأخرى، لم يكن مسموحاً ألبتة استعمال مفردة مظاهرات، وكانت تُستبدل بمفردة «تجمُّع»، وبالطبع لا تستعمل مفردة «الثورة» بل «الأزمة»، وهكذا. وتوضّح في كتابها كيف لم يكن بمقدور الصحافيين السوريين العمل بحرية إطلاقاً في ظل نظام الأسد، وتؤكد أن الأمور غدت اليوم أشدّ خطورةً. وتخبر في شهادتها أيضاً، عن بداية علاقاتها واتصالها ببعض المعارضين السوريين، وكيف كان ذلك يتمّ سراً وفي الخفاء.

تركّز علا في كتابها على أهمية انشقاق رئيس الوزراء السابق رياض حجاب وتقول إنه يمثل «هجوماً آخر ضد بشار الأسد». وتشجّع أصحاب المناصب الرفيعة كي يحذوا حذوه: «هذه بداية نهاية نظام بشار الأسد»، وتؤكد أن انهيار الحكومة الثانية منذ بدء الثورة يمثل بالنسبة لها منعطفاً حقيقياً، ويثبت إن ثورة الشعب لا يمكن إيقافها، وأن نهاية الأسد قريبة».

ينضم كتاب عباس هنا إلى طائفة الكتب- الشهادات التي تنحاز إلى الثورة السورية، وتعارض نظام الأسد، وتخاطب القارئ الغربي.

الكرنفال والحلم في رواية «مَحَلّك سِرْ»

هويدا صالح

«إن الهوس الكرنفالي بصخبه ومرحه وتطاير أفكاره وسرعة بديهته وطاقته العارمة التي لا تهدأ لم يعد يظهر، وإذا تبدّى يكون نادراً وتشوبه القتامة». هذا المعنى هو ما أرادت سمر نور أن توصله للقارئ عبر فصول روايتها «محلك سِرْ» (دار النسيم بالقاهرة). روح كرنفالية تحولت إلى قتامة تحاول سمر نور أن تستجلي أسباب قتامتها من خلال سيرة فتاتين صغيرتين تتبعت حياتهما في المكان. وتحاول أن تكتب سيرة المكان والزمان وهي تتبع حياة لمى وصوفي: «حين ملّتْ من الاحتفال المنقول من الأستاد مباشرة.. سرحت في عالمها الخاص، مع أنقاض هدية أبيها الجديدة، لعبة السيارة التي تحولت إلى ركام وبقايا معدنية وبلاستيكية».

تفتتح الكاتبة السرد بصوت الراوي العليم من لحظات الطفولة للصديقتين، لكن السرد لا يسير في زمن خطي، بل يستعير الراوي العليم منطق الحلم الذي لا يحدّه زمان ولا مكان، فتتشظى لحظات ذاكرة الراوي العليم، فيقفز قفزات رجوعاً وإياباً في الزمان والمكان لا ليصور لنا حياة طفلتين وصلتا إلى سن الثلاثين فقط، بل ليصور لنا حياة مصر كلها في عقود ثلاثة كان فيها المشهد الاجتماعي والسياسي كله «محلّك سِرْ» رسمت لنا الكاتبة الخلفية الزمنية للأحداث عند لحظة اغتيال «السادات»، وسارت بنا دون أن تقدّم لنا أحداثاً عظيمة طوال ثلاثين عاماً، اللهم حدث سقوط بغداد ومظاهرات المصريين في ميدان التحرير عام 2003، لنصل معها إلى قبيل ثورة يناير عام 2011.

الكرنفالية ذاتها التي استعارتها من مقال لمحمد المخزنجي، كانت وسيلتها الفنية للبناء الجمالي للرواية، فقد استعارت الكرنفالية لتقدم لنا أصواتا بولِوفونية متعددة، فلم يكن الصوت المهيمن على السرد هو صوت الراوي العليمَ فقط، بل عددت لنا الأصوات السردية لتكشف لنا كل أجزاء المشهد من زوايا مختلفة، فالراوي العليم الذي رافقنا معظم فصول الرواية يفسح المجال لصوت المؤلف الضمني في فصل «هواجس إيشارب صغير» ليحدثنا عن ذاكرة الفتاتين اللتين تنتقيان لحظات معينة من الذاكرة وتغفلان بعض اللحظات، فنرى المؤلف الضمني يحاول أن يتمرّد على الراوي العليم وعلى المؤلفة الحقيقية، ويعلن لنا أنه مستعدّ للاستقلال عنهما، ليكشف لنا عما غفلا عنه من لحظات في حياة الفتاتين: «لَمى وصوفي تقودانني للجنون، تصران على اختيار دور ثانوي لي لأكون مجرد راوٍ وسيط بين أفكارهما. تكتفيان بدوري كوسيلة عرض لتصورهما في لعبة مراجعة الوعي».



تؤرّخ الرواية لفترة زمنية على المستوى الاجتماعي والاقتصادي من تاريخ مصر، وهى فترة الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي، كما تؤرّخ للمكان الذى تدور فيه الأحداث، وترصد حالات الحزن والفقد، فقد على كل المستويات: فقد الأب الذي مَثّل الوجع الأكبر بالنسبة للمى التي تواصل الغوص داخل شجونها، أو فقد صوفي للتواصل مع محيطها.

تعدّ رواية «محلك سِرْ» صرخة مكتومة في وجه التهميش والإقصاء والعنصرية بشتى تجلياتها، فصوفي الطفلة القروية السمراء حين تأتي إلى المدينة تتعرّض للتهميش والدونية، كذلك نرى شخصية سيد المجنون الذي يعاني بسبب خيانة أخوته له تتعاطف معه ذاكرة لمى التي تمنّت وهي صغيرة أن تصير مجنونة مثله. كما تكشف الرواية المسكوت عنه في علاقة النساء بأجسادهن، فالزمن الذي تطرحه الرواية شهد تنامي المد الديني الذي مارس قهراً على النساء وفرض الحجاب عليهن. تطرح الكاتبة ذلك من خلال علاقة لمى وصوفي بمريم وصديقاتها اللاتي يفرضن الحجاب على البنتين.

تفيد سمر نور في نصها من التقنيات السينمائية من تقطيع المشاهد وعمل مونتاج لها. وساعدها على هذا المونتاج تقنية الحلم، ولم تحضر السينما فقط عبر تقنيات التقطيع فقط، بل جاءت السينما واضحة في استخدام مصطلحاتها من قبيل «ليل داخلي» «نهار خارجي» وغير ذلك .

تتضمن الرواية نصاً آخر يقف موازياً للنص السردي في رواية «محلّك سِرْ»، وهو النص التشكيلي المصاحب للرواية، فقد ضمت الرواية لوحات تشكيلية بالأبيض والأسود بريشة الفنانة حنان محفوظ. يتوازى النص التشكيلي مع النص السردي ، فهو يعتَبر امتداداً للنص السردي، ويقدم رؤى متوازية معه.

القصة العربية الخلاسية!

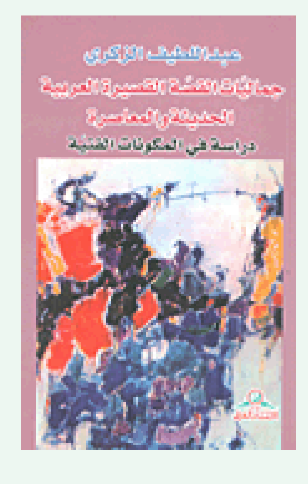
أنيس الرافعي

أهي مصادفة أن يخصص ناقدان مغربيان رصينان مؤلفيهما الجديدين لتسليط الضوء على منجز القصة العربية الموسومة بـ «المحدثة»، أم أن هذا الاختيار أملته معطيات كمية وفنية «موضوعية» دفعتهما لتناوله بالدرس والتمحيص عبر منهجين مختلفين.

فقد أصدر الناقد إبراهيم الحجري كتابه «القصة العربية الجديدة : مقاربة تحليلية» (دار النايا ومحاكاة، سورية، 2013)، وجرَّب بين دفتيه تحليلاً موضوعاتياً لكيفية تشكُّل بنيات عدد كبير من النصوص القصصية العربية الجديدة من شتى الجغرافيات، تلك التي تراهن على عناصر مغايرة للمتعارف عليه، وتطرح قضايا الإنسان في تمثُّلاته الحالية حول الزمان والمكان والعالم المؤطِّر لها.

وفقاً للباحث فإن قيمة دراسة الإبداع، ومنه القصة القصيرة، لا تكمن فقط في اكتشاف جماليات الأسلوب السردي وتحوّلاته، ومدى استفادته من «النظائر الكونية العليا»، بل في مراهنته على خلق أجواء الاستمتاع والمرح في نفوس القراء، وكذا في الوقوف على نوع الإنسان الذي يفكر فيه القاص من خلال الكتابة لأن «البشر ليسوا هم ما يظهرون عليه من سمات فيزيقية، بل هم ما يفكرون فيه من أسئلة وانتقالات ومعايير قيمية تتحول بحكم نسبيتها».

فعبر خمسة مفاصل كبرى تناول فيها إبراهيم الحجري أسئلة الكتابة وأشكال التجديد وموضوعات النص القصصي والتناص والمرجعيات وظاهرة القصة المينيمالية، خلص إلى ظهور جيل جديد من القصّاصين العرب يحملون رؤى جديدة وأفكاراً مغايرة، جيل مسلح بأساليب مختلفة لما كان سائداً في السابق، وهي تغيرات أفرزها العصر، حيث انهارت القيم الكبرى المؤسسة للعنصر البشري الذي راح يتقزم يوماً عن يوم في أفق مبتكرات الثورة التكنولوجية الهائلة، وما نجم عنها من أخلاق وسلوكيات جديدة هَمَّشت دور البشر مقابل تنامي دور الآلة، وأمام ما يفرضه العصر من إيقاع لاهث ومتسارع، ظهرت موجة «القصة القصيرة جداً» كأفق نصي مختزل عصف بأقانيم وتقاليد الكتابة القصصية مفرزاً أدبيات جديدة في القراءة والنقد والإنتاج.





أما الناقد عبد اللطيف الزكري فقد أصدر كتاباً جديداً «جماليات القصة القصيرة العربية الحديثة والمعاصرة : دراسة في المكونات الفنية» (دار الانتشار العربي، بيروت، 2013)، أفرد متنه لاستقصاء جماليات القصة القصيرة، منطلقاً من تصوُّر عام مفاده أن هذا الجنس في تربته العربية عرف خلال العقود الأخيرة أشكالاً من الكتابة، لها خصوصيتها البنائية الجمالية، ولهذه الغاية سعى إلى وضع أسس وأطر نقدية تنفذ إلى جوهر النصوص، وتصنفها من قلب الكتابة لا من خارجها. وفقاً للمنهج الجمالي قسّم كتابه إلى بابين كبيرين : الأول : «جمالية التقليد» التي ارتبطت بنشأة القصة القصيرة العربية الحديثة، ثم بمرحلتها التأصيلية. أما الباب الثاني «جمالية التحديث»، وهي المرحلة التالية للتأصيل بعد ظهور «قوى المعارضة القصصية» ونزعة «التمرد على عروض القصة»، فانبثقت جماليات جديدة، اكتست لبوس الواقعية الجديدة أو الرمزية أو التجريب أو «القصة / القصيدة» أو اللامعقول أو العبث أو السريالية.

تتجسد أهمية المؤلّفين في إحالتهما إلى ما مَسَّ القصة العربية من رجّات فنية وانفتاحات على حواريات من مجالات أخرى. فكما هو معلوم،انتقلت القصة العربية من محطة «تداخل الأنواع» إلى مرحلة «حوارية الفنون»، فأضحى الجنس القصصي مجالاً خصباً للانفتاح والتصادي والتناذر مع خطابات وأساليب تعبيرية أخرى .

وقد تم توظيف هذه العلائق بوصفها فعلاً «انتهاكياً» داخل شعرية المتخيَل، بالاعتماد على شروط تبالغية وحيل فنية. كان له بالغ الأثر على هوَية القصة، التي غدت «استوائية في موضوعاتها وخلاسية في شكلها».

قصائد شخصية

رولا حسن

بدايةً يُشَكِّل عنوان المجموعة الثانية للشاعر مازن الخطيب، الصادرة 2013 في اللاذقية مدخلاً فنياً إلى تركيبة القصائد وتشكيلها، حيث يكمل في هذه المجموعة كتابة القصيدة التي تحاول تلمُّس الواقع بأدواتها الخاصة، لينتج نصاً قد يبدو للوهلة الأولى موغلاً في بساطته، لكنه في الحقيقة يكنز عمقاً يمنحه تلك الأحقية بالوجود كنص مختلف.

ولأن القصيدة الجديدة هي إحدى صور الواقع، أو لِنَقُلْ وبشكل أوضح، عليها أن تكون إحدى صوره التي إن لم نلمحها تمرّ في القصيدة، فالأمر، وبلا شك، سوف يعيد القصيدة إلى أماكن أخرى كانت قد نزحت منها ومنذ زمن بعيد.

في قصيدة مازن لا وجود لقضايا كبرى، ولا وجود لشاعر راءٍ، ثمة عالم صغير وبسيط هو صورة مصغَّرة عن وطن، وعالم يحكي الشاعر تفاصيله وحكاياه. العالم صار ذات الشاعر التي تعكس كمرآة كل ما يحيط به بكل قسوته وبكل حنانه.ويمكن القول إن نص مازن غير معني بالقضايا الكبرى، وفي الوقت نفسه ليست التفاصيل اليومية معبراً إلى حالة كونية. إنه يحاول أنسنة النص الشعري. يمكن القول إنه ثمة شعرية جديدة يمكن أن نلمحها تركز على كل ما هو غير شعري، وهو اختيار صعب.

«أخـي فـي الـبـلاد /أخـي فـي مقعد البولمان /أخي في الراتب المقطوع / أخي في القدم المشوّه /أقلّ ما يمكن /لا تقتلني».

يعرف مازن كيف يختصر حالة في منتهى التشعُّب كقضية الاختلاف وإلغاء الآخر. أمر نقله على بساطته إلى حيز القصيدة الشخصي الذي ينفتح هنا على العام بكل تفاصيله، حيث نلمح الشاعر وكأنه يحمل كاميرا، إنه غائب وحاضر في الوقت نفسه. المشهد أمامنا ينقل لنا رؤية الشاعر، لكننا سنعجز إذا ما حاولنا القبض على أثار مادية تدل عليه.

«خذ عنوانك /أوراقك /أسماء من تحبهم /لا تنس الأشياء القريبة منك / بَلِّغ عنها أقرب مخفر للريح».

الشاعر لم يعد بحاجة إلى تأسيس شعرية الواقع، بل أصبح عليه أن يكتشفها فقط، لأنها موجودة بالفعل، ربما ما يغيبها عنا أنها تندرج داخل علاقات غير شعرية.

وهنا ما يمكّننا من القول إن الشعر لم يعد فعل خلق بل فعل اكتشاف.

نلاحظ أن أغلب القصائد معنْونة بأسماء أشخاص، وهو ما قصدته سابقاً بأنسنة النص الشعري، فالنص هنا هو إنسان يشكله الشاعر مستعيناً بالطبيعة في تمازج أزلي لا يمكن الفصل بين واحدهما والآخر، وهو بذلك يؤكد على ذلك النقاء الذي لا يمكن أن يكون في الإنسان من دون تلك العلاقة الحميمة وغير العادية وبينه وبين الطبيعة.

كل قصيدة مُعَنْوَنة باسم شخص (ياسر، جمال، نجاح...إلخ)تجعل من هنا الشخص عالماً بحدّ ذاته، وفي الوقت نفسه عالماً بالقصيدة من وجهة نظر الشاعر، وهنا يمكن القول إن قصائد مازن يكمن أن تندرج تحت قصيدة «وجهة النظر»، حيث تبدأ القصيدة بالخاص ولا تتجاوزه، وبذلك تسعى لأن تكون شخصية لا تتوجه القصيدة إلى القارئ مباشرة لكنها تقبل التواصل معه.

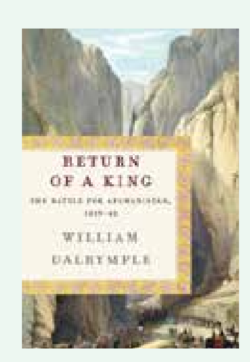
ويمكن القول إن القصيدة تتأسس على الحس الانطباعي، فالجانب الانطباعي من الخبرة الشعرية صار عنصراً مهيمناً داخل النص الشعري، الشاعر يقدم وقائع حياته اليومية، ويختار الحيِّز الذي يتعلَّق بالأشخاص الذين يشكِّلون تفصيلات حياته، وكأنهم الدليل الأكيد الذي لا لبس فيه على وجوده، أو بعبارة أخرى الشهادات الحية الكبيرة التي يمتلكها. وهو يبحث عن تلك الألفة المشتتة في ما حوله محاولاً أن يلملم آثارها من خلال حسية عارمة.

«تـجـوب الأفـق/تـزرع ورداً بلون (بشمس) /تعمر حواكير الريحان والحياة /مستعجلاً /احجز لنا أبداً/لنشعله /من فيض حبك».

كشاعر يكتب قصيدة النثر، لم يعد يهمه أن يطير عالياً فوق الإنسان ولم يعد مهتما بفهم عالم الغيب والمجهول، إنه فقط يريد فهم ذلك الحضور الذي يحيط به بكل تناقضاته، والتقاط ما يتجسَّد أمام العين. وفي ذلك يحتاج إلى لغة تتخفف من البلاغة والمجاز تالياً... يحتاج إلى لغة ليست لغة الاطمئنان إلى الأجوبة، ولا التوصيل والبلاغ ولا حتى التدليل أو البرهنة، بل لغة السؤال والشك والحيرة. وهي لغة ناتجة عن إحساس الإنسان المعاصر بالعزلة والوحشة.

«كلما هربت / من توقع فاجعة / اصطدمت قدمي /بأول درجات السلم /لم أكن يوماً ما أحب /لكني دوماً/ أستفيض في الشرح /لأوصل فكرة سانجة/ وذاكرتي /تستنهض اشتعالي /ولم أشتعل».

حين تقرأ مجموعة مازن الخطيب تدرك تماماً أن الشعر صار فناً إشكالياً يكتبه شخص إشكالي لمتلقٍّ لا يشكل بحال من الأحوال جمهوراً.



القتال من أجل أفغانستان

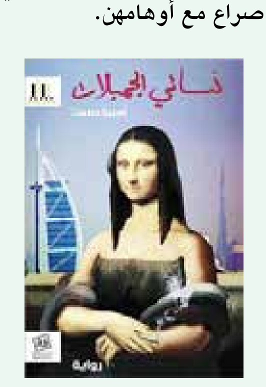
إن تَمَكُّن ويليام دالريبل من الوصول إلى مصادر مباشرة في محفوظات من أفغانستان، وباكستان، وروسيا، والهند،ما جعل المؤلف يقدِّم لنا أكثر الروايات شمولاً ومباشرة عن أولى و أقوى المعارك من أجل أفغانستان.لقد غزت بريطانيا مملكة أفغانستان البعيدة عام 1839 ومعها قوات من شركة الهند الشرقية انطلاقاً من الهند، لكي تعيد إلى العرش الملك شاه شجاع الملك. ولم تلق القوات سوى القليل من المقاومة.

ولكن بعد أكثر من عامين، انتفض الأفغان استجابة لدعوة الجهاد، ووقع التمرُّد. وانتهت الحرب الأفغانية- الإنجليزية بوقوع جيش أكبر أمة في ذلك الوقت في الكمين وتدميره على يد رجال القبائل الأفغان الذين لم يملكوا سوى تسليح بسيط. لكن دالريبل يأخذنا إلى ما وراء الخطوط العريضة لتلك المعركة المشينة، ويلقي الضوء بتعمُّق على أوجه الشبه بين تورُّط الغرب الكارثي في المرة الأولى في أفغانستان والوضع اليوم. فهو يقدم الحقائق المجردة: شاه شجاع وحامدكرزاي يشتركان في الإرث القبلي. وكان المناوئون الرئيسيون لشاه شجاع هم قبائل غـزلاي، الذين يكوِّنون اليوم الكتلة الرئيسية لجنود طالبان والمدن نفسها التي كان يحميها البريطانيون هي التي تحميها اليوم القوات الأجنبية، والتي تهاجم من سلسلة من التلال وممرات حيث كان البريطانيون يلقون الهجوم.

جميلات في دبي

«نسائي الجميلات» رواية أمنية طلعت تدور أحداثها في مدينة دبي التي عاشت فيها الكاتبة حوالي عشر سنوات، حيث تروي قصة أربع نساء من مختلف البلدان العربية بما فيها مصر، وتأثير المكان عليهن وما أحدثه من تغييرات في حياتهن بين الواقع الذي أتين به من بلدانهن والتجربة الجديدة التي يعشنها في دبي.

تعبّر الرواية عن نساء الطبقة المتوسطة في الوطن العربي وما يعانين منه من فرضيات أخلاقية وتقاليد عرفية تسجنهن وتحدّ من حركتهن، حيث تتناول الرواية التابوهات التي تعيش داخلها المرأة بفرضية أن المجتمع هو الذي يفرضها عليها، وتناقش إن كان الرجل يدافع عن هذه التابوهات الذكورية ويرغب أن تظل المرأة تعيش تحت وطأتها أم لا. بين فرضية المجتمع الذكوري المزعوم ومجتمع دبي المنفتح تعيش نساء أمنية طلعت الجميلات، ويدخلن في صراع مع أوهامهن.



يلعب المكان دوراً محورياً في الرواية كونه يسمح لهن بأن يتحركن ويعبِّرن عن أنفسهن بحرية، وبالتالي يستطعن أن يقفن على حقيقة مشاكلهن التي تعوقهن عن التقدم في الحياة. انتقل إلى مدينة دبي، الرواية صدرت عن دار روافد للنشر والتوزيع، وتعد الكتاب الثالث لأمنية طلعت بعد مجموعتها القصصية «منكرات دونا كيشوتا»، وروايتها الأولى «طعم الأيام».



خدع خلق الموتى

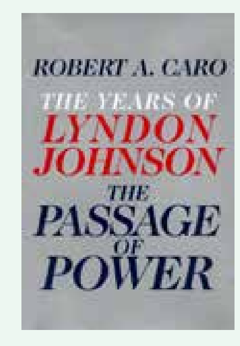
تشكِّل رواية الروائي المصري ممدوح رزق الجديدة مزيجاً متداخلاً من الخدع السردية التي ترفض تعيين حدود فاصلة بين الحقائق والأكاذيب من خلال شخصية أب عجوز يمارس القرصنة الإلكترونية، ويستولي على أحد منتديات الإنترنت ليحوِّله إلى فضاء خاص يحكي من خلاله ذكرياته عن نفسه وعن مدينته وأسرته وصديقه الوحيد.. في الوقت نفسه تأخذ شخصية الابن «عازف الترومبيت» مكان الأب في هذه الرسائل بالتبادل مع شخصية الكاتب نفسه لمنع أي تأكيد من تثبيت حضوره عن طبيعة هذه الشخصيات.

بواسطة تقنية «ما وراء السرد» حقق الكاتب رغبته في اللعب بالأزمنة وبالمقاطع المراوغة والشذرات المفاجئة وبقصص ومصائر الشخصيات، كما استخدمها أيضاً في تحليل الهوامش الخاصة بحياته وبكتابته من دون تورُّط في الكشف عن قصد ثابت يباعد بين الواقع والخيال أو يرسم ملامح جازمة لهما.

ممدوح رزق حصل مؤخراً على جائزة (أحمد بوزفور) المغربية في القصة القصيرة، عن قصته «إنقاذ جيروم». وقد تم الإعلان عن الجائزة في ختام فعاليات مهرجان «مشروع بلقصيري للقصة القصيرة» عن مشروع «التنسيقية الوطنية لجمعيات القصة بالمغرب».

سنوات ليندون جونسون

يتتبع كتاب «ممر السلطة» لليندون جونسون فترات إحباطه وفترات انتصاره، من 1958، حتى 1964. وهو رواية لا نظير لها عن المعركة بين جونسون وجون كينيدي للفوز بالترشيح للرئاسة عام 1960. وكذلك الدسائس من وراء قرار كينيدي إعطاء جونسون منصب نائب الرئيس، وإهانة جونسون وعجزه عن القيام بهذه المهمة.



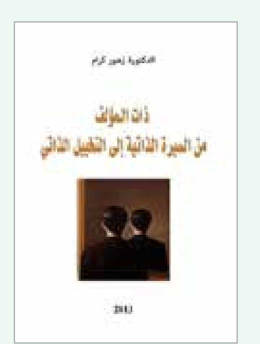
يكشف المؤلف، بمهارة القصّاص الرائع مدى الكراهية العنيفة بين جونسون وروبرت كينيدي، مصوِّراً إحدى أقوى حالات الانتقام السياسي في أميركا. فنحن نرى في وصف كيرو لمقتل كينيدي في 22 نوفمبر/تشرين الثاني عام 1963، ما جرى خلال عين جونسون. ونلاحظ كيف أن عبقريته السياسية مكَّنته من الإمساك بمقاليد الرئاسة، وجعلها خلال أسابيع قليلة خاضعة له، متغلباً على عراقيل غير مسبوقة، من أجل تحقيق أسمى غايات هذا المنصب.

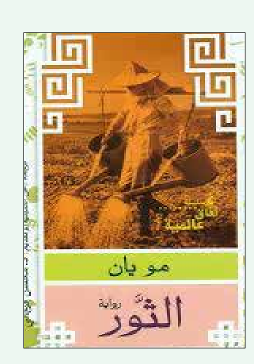
الكتاب، إذن، يُعَدّ قصة ملحمية، تظهر الطاقة السردية والتبصُّر المستنير إلى حدّ دفع صحيفة (التايمز) في لندن إلى أن تشير إلى هذا الكتاب باعتباره بحقّ من أفضل السير السياسية في العصر الحديث.».

لقد فاز روبرت أو. كيرو مرتين، بجائزة بوليتزر عن سيرتَيْه، لروبرت موزيز وليندون جونسون، كما فاز بميدالية من الأكاديمية للفنون والآداب في كتابة السير.

بين السيرة والتخييل

عن المحكي والتخييل الذاتي ومسألة التجنيس وسؤال التخييل وعلاقة نظام السرد بنظام التحولات السياسية والاجتماعية والتاريخية يتحدث كتاب الناقدة زهور كرام «ذات المؤلف من السيرة الذاتية إلى التخييل الذاتي» (مطبعة الأمنية (توزيع دار الأمان - الرباط) يبحث الكتاب في التحولات الجديدة في النص السردي بدخول ذات المؤلف إلى مجال التخييل بشكل معلن عنه، وبدون التحنير أو الاختفاء وراء إشارات وعلامات. وهي وضعية انتبه إليها بعض الروائيين قبل النقاد خاصة في التجربة المغربية، مما أدى بهم إلى إعادة النظر في تجنيس نصوصهم بـ«الرواية» واعتماد تجنيسات جديدة مثل «المحكي» و«التخييل الذاتي» و«رواية الرواية» وغير ذلك من التجنيسات. تحضر كتابات كل من عبالقادر الشاوي، وعز الدين التازي، ومحمد برادة، ومحمد أنقار، وسعيد علوش، وليلى أبوزيد، ونفيسة السباعي باعتبارها مجالات نصية لمناقشة تطورات السرد الروائي مع دخول ذات المؤلف، إضافة إلى استحضار نصوص عبالغني أبو العزم، والروائي التونسي محمد الباردي في إطار النظر في العلاقة بين الأنا الأوتوبيوغرافية والأنا النصية، وما يحدث للنص السردي من تحولات في البناء واللغة والجنس الأدبي.





«الثور» يخرج من الصين

تدور رواية «الثور» للكاتب الصيني مو يان - الحائز على نوبل في الآداب لهذا العام في قرية «تاي بينغ» حيث يقوم المسؤول عن الوحدة الإنتاجية بطلب الطبيب لخصي ثلاثة ثيران.. تتمحور القصة كلها حول الفتى روهان والثور «شوانجين»، الذي ساءت حالته كثيراً بعد المضي خلال أربعة أيام،هي مدة الرواية كلها، يدور به روهان والعم دو في القرية حتى لا يرقد على بطنه ويتلوث الجرح.الرواية تكشف الفقر والبؤس الذي عاشه الفلاحين في تلك الفترة قبل تولّي جيش التحرير الشعبي مسؤولية البلاد حيث كان الناس يجدون السلع واللحوم والأسماك بكثرة، قبل أن تصدّر جميعها إلى الخارج لتحصل الصين على العملة الصعبة. تزداد حالة الثور سوءاً ويموت ليلاً على باب الوحدة الطبية، وتهرُّباً من المسؤولية يكتب طبيب الصحة في تقرير موته أن ذلك حدث بسبب عدوى شديدة. إلا أنه بعد فترة يصاب 300 فرد من قيادات لجان الكومونة الشعبية بالتسمُّم، وتبدأ التحقيقات حول وقائع التسمم. حيث يُتَّهَم فيها رجل مريض بالقلب، توفي نتيجة التسمُّم وتغلق التحقيقات.. وتكشف الرواية عن الفساد الموجود داخل الأفكار البراقة التي تقدمها الثورات أو أحلام الشيوعية والعدالة الاجتماعية التي لا يستفيد منها عبر التاريخ سوى قطاع واحد، ويعاني باقي الناس في كل العهود.

دليل «مراكش» الحكائي

كيف يمكن لمدينة أن تطفو، وتكون راسخة؟ «أريج البستان في تصاريف العميان» جديد القاصّ المغربي أنيس الرافعي (دار العين- القاهرة). هو تطواف قصصي في خيالات ومتاهات مدينة مراكش، من خلال فنانين وأدباء معروفين أمضوا فيها جزءاً من حياتهم، وأبدعوا منها ولها فناً، قد يكون لوحة أو منكرات أو حكايات. يلتقط الرافعي أطيافاً من أعمالهم عن المدينة، ويكسوها بتخليقات جديدة وتأويلات ضافية، ويشكّلها بطين وجدانه، ليبدع دليله الخاص، ما يجعل (الأريج) في واحد من تصاريفه تخييلاً على تخييل.

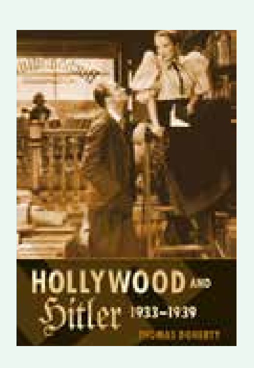
يحمل الكتاب على غلافه توصيفاً، بأنه (دليل حكائي متخيّل)، ليكون مقابلاً للدليل المصوَّر الذي لا يمكن وصفه بأنه متخيّل.



فالصور تُجمّد المكان، أما (الحكائي) يليق به أن يكون متخيَّلاً، حيث يمكن تأويل الحكاية والتجريب معها. وبالتالي تأويل المكان والمدينة نفسها.

يتألف الكتاب من أبواب سبعة، تبدأ بـ «باب القطط»، وتنتهي بـ «باب الآخرة». وفي مدخل كل باب تقابلنا أحجية، وأرقية، أو جدول سحري، قد تكون جميعها سراً لا يعرفه أحد، أو تنويعات على المحبة وسرّها.

سبع قصص، داخل مراكش الراسخة وهي تطفو. هل هو الإبداع ما يجعل مدينة ما، طافية وراسخة في الوقت نفسه؟



هوليوود وهتلر «١٩٣٣ - ١٩٣٩»

بعد مرور ثمان وستين سنة على انهيار الرايخ ما زال النازيّون يفرضون وجودهم. ولكن كما يبين توماس دوهرتي في كتابه الجديد «هوليوود وهتلر، 1933 - 1939» كان الظهور النازي قوياً في السينما الأميركية حين كان وصف الوحشية ذا فائدة كبيرة.لقد كانت الاستوديوهات ترى منذ وقت مبكر الفوضى التي كان النازيون يتسبَّبون فيها في أوروبا، حين قاد جوبلز، الذي لم يكن بعد قد تولّى منصباً رسمياً في ألمانيا، كتيبة أصحاب القمصان البنّية لمنع افتتاح الفيلم المعادي للحرب «كل شيء هادئ على الجبهة الغربية» في برلين عام 1930. وكانوا يستخدمون مسحوقاً يثير العطس صائحين: (فيلم يهودي). واستسلمت حكومة فايمر الضعيفة، وألغت ترخيص عرض الفيلم، وفاز جوبلز بأول انتصاراته الدعائية. وحين وصل النازيون بالفعل إلى السلطة، أسرعوا بإصدار قانون يحظر على اليهود المشاركة في الأفلام الألمانية ما أدى إلى تدمير إحدى أكثر صناعات السينما إبداعاً في أوروبا، ودفع العاملين فيها إلى الفرار إلى أميركا. وامتد نفوذ الرايخ الثالث كما يبين دوهرتي إلى ما وراء ألمانيا، ووصل إلى هوليوود نفسها. وتمّ إيجاد تبرير لهذه الرقابة المفروضة ذاتياً في قانون فضفاض للإنتاج،وتنطوي مادة الكتاب على طريقة معاملة قلة من الأفلام المستقلة والمشروعات التي تجرَّأت على تحدّي هذا القانون.

الرجل الداهية وابنته العاشقة

نزار عابدين

حَجَّت عاتكة بنت معاوية بن أبي سفيان. فبينما هي ذات يوم جالسة وقد اشتد الحرّ، أمرت جواريها فرفعن الستر وهي جالسةٌ عليها شفوفٌ تنظر إلى الطريق، ومرّ بها أبو دَهْبل الجمحي، وكان من أجمل الناس وأحسنهم منظراً، فوقف ينظر إلى جمالها، فلما فطنت سترت وجهها، وأمرت بطرح الستر، وشتَمَتْه. فقال أبو دهبل:

يا حُسْنه إذ سَبّني مُدبراً ... مُستتراً عنّي بجلبابِ
سُبحان من وقوفها حسرةً ... صبّتْ على القلبِ بأوصابِ
يذود عنها إن تطلَّبْتها ... أبٌ لها ليس بوهّابِ
أحلَّها قصراً منيعَ الذرى ... يُحمى بأبوابٍ وحُجّابِ

وشاعت الأبيات بمكة إنشاداً وغناءً حتى سمعتها عاتكة، فضحكت وأعجبتها، وأرسلت إليه بكسوة، وجرت الرسل بينهما، ثم خرج معها إلى الشام، حتى وصلت إلى دمشق، فانقطعت عن لقائه، ولم يعد يراها، ومرض في دمشق مرضاً طويلاً، فقال في ذلك:

وَهيَ زَهراءُ مثلُ لُؤلُؤَةِ الغَوّاص ... ميزَت من جوهرٍ مَكنونِ
وإذا ما نَسَبتَها لم تجدها ... في سَناءٍ مِنَ المَكارِم دونِ
ولقد قُلتُ إذ تَطاوَلَ سُقْمي ... وتقلَّبتُ ليلتي في فُنونِ:
ليتَ شعري أمن هوىً طارَ نَومي ... أَم بَراني الباري قَصيرَ الجُفونِ؟

شاع شعره فيها حتى بلغ معاوية فأمسك عنه، حتى دخل الناس على معاوية وفيهم أبو دهبل، فأمر معاوية باستبقائه، ثم خلا به وعاتبه، فقال: والله يا أمير المؤمنين، إنما قيل على لساني، فقال معاوية: إني أخاف عليك وثبات يزيد، وإنما أراد معاوية أن يهرب أبو دهبل، وتحقق هذا، لكنه ظلّ يكاتب عاتكة، ومما كتب إليها قصيدة وقعت بين يدي معاوية:

أتنسَين أيّامي بربعكِ مُدنَفاً ... صريعاً بأرضِ الشام ذا جسدٍ مُلقى
وأكبرُ همّي أن أرى لكِ مُرسَلاً ... فَطولَ نَهاري جالِسٌ أرقُبُ الطُرْقا
فوا كبدي إذ ليسَ لي منكِ مَجلِسٌ ... فأشكو الذي بي مِن هَواكِ وَما ألقى

فلما قرأ معاوية الكتاب شاور ابنه يزيد الذي قال: إن الرأي لَهَيِّنٌ: عبدٌ من عبيدك يكمن له في أزقة مكة فيريحنا منه، فعنَّفه معاوية. ومما قال له: ألا تعلم أنك إذا فعلت ذلك صدقت قوله وجعلتنا أحدوثةً ؟ قال يزيد: يا أمير المؤمنين، إنه قال قصيدة أخرى تناقلها أهل مكة، وسارت حتى بلغتني قال :

حَمى الملكُ الجبّارُ عنّي لقاءها ... فمن دونها تُخشى المَتالفُ والقتلُ
فلا خيرَ في حبٍّ يُخافُ وَبالُهُ ... ولا في حبيبٍ لا يكونُ له وَصْلُ
فواكبِدي إنّي شُهرتُ بحُبِّها ... ولم يَكُ فيما بَينَنا ساعَةً بَذلُ

فقال معاوية: لقد رفّهتَ عني، فما كنت آمن أنه قد وصل إليها، أما الآن وهو يشكو أنه لم يكن بينهما وصل ولا بذلٌ فالخطب فيه يسير.

وحَجَّ معاوية في تلك السنة، فلما انقضت أيام الحج كتب أسماء وجوه قريش وفيهم اسم أبي دهْبَل، فأجازهم جوائز كثيرةً. فلما قبض أبو دهْبل جائزته دعا به معاوية فقال له: يا أبا دهبل، ما لي رأيت يزيد بن أمير المؤمنين ساخطاً عليك في شعرٍ قد نطقت به ؟ فجعل يحلف له أنه مكذوبٌ عليه.

فقال له معاوية: أي بنات عمك أحبّ إليك؟ قال: فلانة، قال: قد زوجتكما، وأصدقتها ألفي دينار، ولك ألف دينار، فقال: إن نطقت ببيت في معنى ما سبق مني فقد أبحت دمي، وفلانة التي زوجتنيها طالقٌ ثلاثاً. فسرَّ بذلك معاوية، وضمن له رضا يزيد عنه، ووعده بأن يكون له كل سنة مثل الذي أعطاه. وقيل إن معاوية لم يحجج في تلك السنة إلا من أجل أبي دهبل.



عبدالوهاب الأنصاري

نملة أبي ذرّ

في أواخر نوفمبر من العام الماضي في مصر قال رئيس ديوان رئيس الجمهورية إنه «لا تراجع عن الإعلان الدستوري قيد أنملة». لو كان يعلم الذي تخبئه له الأقدار لما قال ذلك! كلنا نعلم ما يعنيه ذلك التعبير، الذي غالباً ما يستخدم في سياق عدم التزحزح عن أمرٍ ما ولو قليلاً، ولو بمقدار حجم نملة. والنملة هي التي تتبادر إلى الذهن لدى سماع كلمة «أنملة»، بضم الألف. وعندما تسأل متحدث العربية عن معنى الآية القرآنية «عَضُّواْ عَلَيْكُمُ الأَنَامِلَ مِنَ الْغَيْظِ» فإن أغلب الناس يعرفون معنى الآية والمقصود منها. فالأنامل هي أطراف الأصابع (المفصل الأعلى الذي فيه الظفر من الإصبع) ومفردها أنملة. والمفصل يسمى أيضاً «سلامى»، بضم السين. وفي الحديث: «كل سلامى من الناس عليه صدقة». وتسمى أطراف الأصابع أيضاً البنان، وفي القرآن «بَلَى قَادِرِينَ عَلَى أَن نُّسَوِّيَ بَنَانَهُ»، و«وَاضْرِبُواْ مِنْهُمْ كُلَّ بَنَانٍ».

ويقال إن «قيد» في «قيد أنملة» إنما هو بكسر القاف، ويعني المقدار. إذن، فرئيس ديوان الجمهورية يقول إنه لن يتزحزح عن الإعلان الدستوري ولا بمقدار رأس إصبع!

وعن قلة المقدار، وعدم احتقاره، يقول القرآن «فَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْراً يَرَهُ * وَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرّاً يَرَهُ». الذَّرّة التي تتبادر إلى الذهن في هذا العصر، الجزيء الصغير، ليست هي الذَّرّة التي تبادرت إلى أذهان الأولين لدى سماعهم الآية. الذّرّة التي في الآية هي النملة الصغيرة. وفي الحديث أن الشرك أخفى من دبيب الذّر (اسم جنس الذّرة)، بمعنى أن الشرك يتسرب إلى النفس دون أن يحس به. لكن الأولين استخدموا كلمة «الذّرّة» لدقيق الغبار أيضاً، بل لكل ما دق. لا أدري في تاريخ اللغة العربية من كان أول من استخدم «الذّرّة» بالمعنى الفيزيائي الحديث إلا أني أظن أن ذلك كان في عصر الترجمة أيام المأمون عندما ترجمت الكتب الفلسفية الإغريقية إلى العربية. وأظن أن مشروع معجم الدوحة التاريخي للغة العربية (المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات) عندما يرى النور سيردّ على مثل تلك الأسئلة.

الذّرّ (كالذرو) إذن مصدر لما يمكن أن يذرى أو ينثر، كالدقيق، والذاريات هي الرياح التي تذري. وحيث أن ما يذرى يترك فهو بمعنى الترك. وللصحابي الجليل أبي ذرّ قصص في كنيته. فمن ذلك أنه إنما كُني بذلك لتركه الدنيا وهجره الناس (إلى الربذة)، أو لهجره عبادة الأصنام (قبل إسلامه). ويقال إنما لأنه خبز خبزاً فطلع عليه الذرّ (صغار النمل). ومن ذلك مثلاً أن أبا ذرّ لما أتى النبي صلى الله عليه وسلم، ثم انصرف إلى قومه فأتاه بعد مدة فتوهم اسمه فقال: أنت أبو نملة. قال أبو ذرّ: يا رسول الله، بل أبو ذرّ.

ثمة أمر آخر يجيب عليه مشروع معجم الدوحة التاريخي للغة العربية. لو أدرك الأوّلون أن أقوى قنبلة ستسمى في عهود لاحقة بالقنبلة الذرّية لأخذهم العجب: كيف يمكن لأصغر شيء أن يكون أقوى شيء. إلا أن «قنبلة» هي الأخرى لم تعنِ ما تعنيها الآن. فالقنبل، بفتح القاف، يعني طائفة من الناس والخيل. والقنبل، بضم القاف صفة للرجل بمعنى «غليظ، شديد». أما القنبلة فهي مصيدة يصاد بها طائر يسمى أبو براقش. إلا أن الفعل «قَنْبَلَ»، تعني ضمن ما تعني «أوقد شجر القُنبل»، بحسب القاموس المحيط. ولا أدري ما هي هذه الشجرة التي ربما أدت قابليتها للاشتعال إلى المعنى الحديث للقنبلة.

فالقنابل لم تعد صفة للرجال الأشداء، والذَّرّة لم تعد تلك النملة الصغيرة، أما رئيس الديوان في مصر فقد تراجع قسراً أكثر من قيد أنملة.



«الجمال العظيم»
لا شيء يعادل الحياة

صلاح هاشم مصطفى

من أبرز الأفلام التي خرجت للعرض التجاري حديثاً في العاصمة الفرنسية باريس فيلم «الجمال العظيم» La grande beauté للمخرج الإيطالي باولو سارنتينو وكان قد شارك في مسابقة مهرجان كان 66 الأخيرة.

يحكي الفليم عن حياة كاتب إيطالي كبير تجاوز الخمسين أو الستين من عمره، وهو أعزب ويعيش بمفرده وفي صحبة خادمة فقط. يعيش في شقة كبيرة على سطح إحدى البنايات العالية التي تطل على «الكولوزيوم» وهو أثر جميل من تلك الآثار الأركيولوجية التاريخية الرائعة التي يتدفق السياح على مشاهدتها في العاصمة الإيطالية روما، والجميل أن أحد السياح اليابانيين يموت فجأة في بداية الفيلم وهو يشاهد ذلك الأثر. يموت بالسكتة القلبية من فرط جمال ذلك الأثر، ومن فرط ذلك الجمال والسحر اللذان ينسكبان في الفيلم مع حركة الكاميرا التي تدور وتتأمل في جمال الأثر، وكأن المخرج الإيطالي يريد أن يقول لنا أن (من الجمال ما قتل)، ويجعلنا ذلك الكاتب في الفيلم نصطحبه في ترحاله وتجواله في شوارع مدينة روما وملاهيها ومراقصها وقصورها وحفلات الطبقات الأرستقراطية وسهراتها التي تمتدّ إلى الصباح الباكر، وتضم أجناساً وأنماطاً عجيبة غريبة من البشر،ويتيح لنا هكذا فرصة الالتقاء بهم والتعرّف إلى عوالمهم وجنونهم وأفكارهم، بل



وحتى اطفالهم، وبقدر ما يبدو لنا الفيلم تشريحاً للبرجوازية الإيطالية، فهو أيضاً كما لو كان تشريح لمدينة روما.

من خلال تجوال الكاتب في مدينة روما، نتذكر فيلم «الحياة الحلوة» LA DOLCE VITA للمخرج الإيطالي الكبير الراحل فردريكو فيلليني FELLINI، وشخصية الصحافي - الذي لعب دوره في الفيلم الممثل الإيطالي الكبير الراحل مارشيلو ماسترورياني المنغمس في الحياة الحلوةفي رومافي فترة الخمسينيات وملذّاتها وهو يبحث عن معنى لحياته وعصره.نتذكر أيضاً فيلم «ثمانية ونصف» للمخرج نفسه.

في فيلم «الجمال العظيم» إحالات ليس فقط إلى أفلام فيلليني. بل يبدو كما لو كان استنساخاً لفيلمه الأثير «لا دولشي فيتا» أي الحياة الحلوة.

كأن الكاتب العجوز في الفيلم الجديد هو الصحافي الشاب الذي تعرَّفنا إليه في فيلم «الحياة الحلوة» لفيلليني، ولعب دوره ماسترورياني، لكن بعد أن كبر وشاخ في الفيلم الجديد. وهاهو وقد اقترب من الموت يتذكر أيام حياته «الحلوة» التي مضت، وتظهر الممثلة الفرنسية فاني آردان بشخصها في لقطة من الفيلم، فتبدو كما لو كانت تمثّل «أيقونة» لذلك الجمال الحلو الذي مضى واندثر، كما تصوِّر تلك الفتاة الشابة الصغيرة التي تظهر لمارشيلو ماسترورياني في آخر لقطة في فيلم «الحياة الحلوة» تصوِّر عالم البراءة وهي تلوِّح له بالوداع.

كما يسترجع الكاتب أثناء تجواله الليلي في شوارع المدينة ذكريات أول حب، ويتذكر الرواية التي كانت نشرت له منذ 17 سنة وحققت له شهرته ثم جعلته يعزف عن الكتابة، يحيل الفيلم إلى كتّاب وأدباء مثل سيلين وفلوبير ومارسيل بروست وجيمس جويس مستفيداً من تيار الوعي في الرواية الحديثة، من ناحية تداعي الذكريات في الفيلم، بل إن الفيلم يبدأ بكلمة مأخوذة عن رواية «رحلة إلى آخر الليل» للأديب الفرنسي سيلين يقول فيها ما معناه أن الحياة هي مجرد لحظات قليلة من السعادة التي نصنعها بمحض خيالنا في الحاضر.

ومن خلال اصطحابنا لذلك الكاتب في رحلته وذكرياته في مدينة روما اليوم وعوالمها وأناسها، نكتشف نحن أيضاً أنفسنا، ونفلسف وجودنا الحي، ونسأل إن كانت الحياة جديرة حقاً بأن تُعاش فقط الآن وفي اللحظة، وما قيمة وجدوى الكتابة، لأنه من يقرأ الآن ومن يسمع، ونحن نشهد كل تلك التحولات الكبرى في حياتنا وعصرنا باتجاه الدمار والخراب؟ وهي رحلة «تنويرية» إن صح التعبير، بالمعنى الفلسفي لموسوعة فلاسفة التنوير في فرنسا. رحلة عبر الفيلم مع كاتب عجوز لا يريد أن يكتب، لكي تخرج بنا في النهاية من نفق اللاشيء والعدم إلى النور. أجل قد لا تساوي الحياة شيئاً كما يقول الفيلم، لكن لا شيء يمكن أن يساوي الحياة.

الفيلم تشريح للبرجوازية الإيطالية، وسرد لذكريات شخصية في مدينة روما.

يمثل الفيلم كذلك تجربة صوفية روحانية، يبحث في معاني الحياة والوجود، وتلك «الروحانية» SPIRITUALITE التي لا معنى لحياتنا بدونها. ويجعلها سرانتينو هنا في فيلمه «حاجة»، بل ضرورة، من خلال سيمفونية سينمائية موسيقية، تتضافر فيها كل العناصر الفنية من تصوير وإدارة ممثلين ومونتاج وإخراج لتخلق «كلية فنية شمولية»، تصبح في التو وبعد مشاهدة ذلك «الجمال العظيم»، تصبح أكبر منا وقبل أن نخطو خلف واجهة الحياة إلى اللاشيء والموت والعدم.

«عشم»
أفراح موزَّعة بالتساوي



محمد عاطف

تنضم المؤلفة والمخرجة الشابة «ماجي مرجان» إلى قائمة مبدعي موجة الواقعية المصرية الجديدة من خلال تجربتها الروائية الطويلة الأولى «عشم» برهافة المبدع الواعي بالتغيُّرات المختلفة التي تدور من حوله، حيث يسرد الفيلم قصص ست شخصيات بالتوازي، يتباينون طبقياً وعمرياً، ويجمعهم التعلُّق بالـ «عشم» وتحقيق السعادة المرجوّة، سواء في الحصول على طفل، أو في الترقي الوظيفي، أو في الهجرة، أو في تغيير الأمر الواقع، أو حتى في استمرار نعمة «الستر».



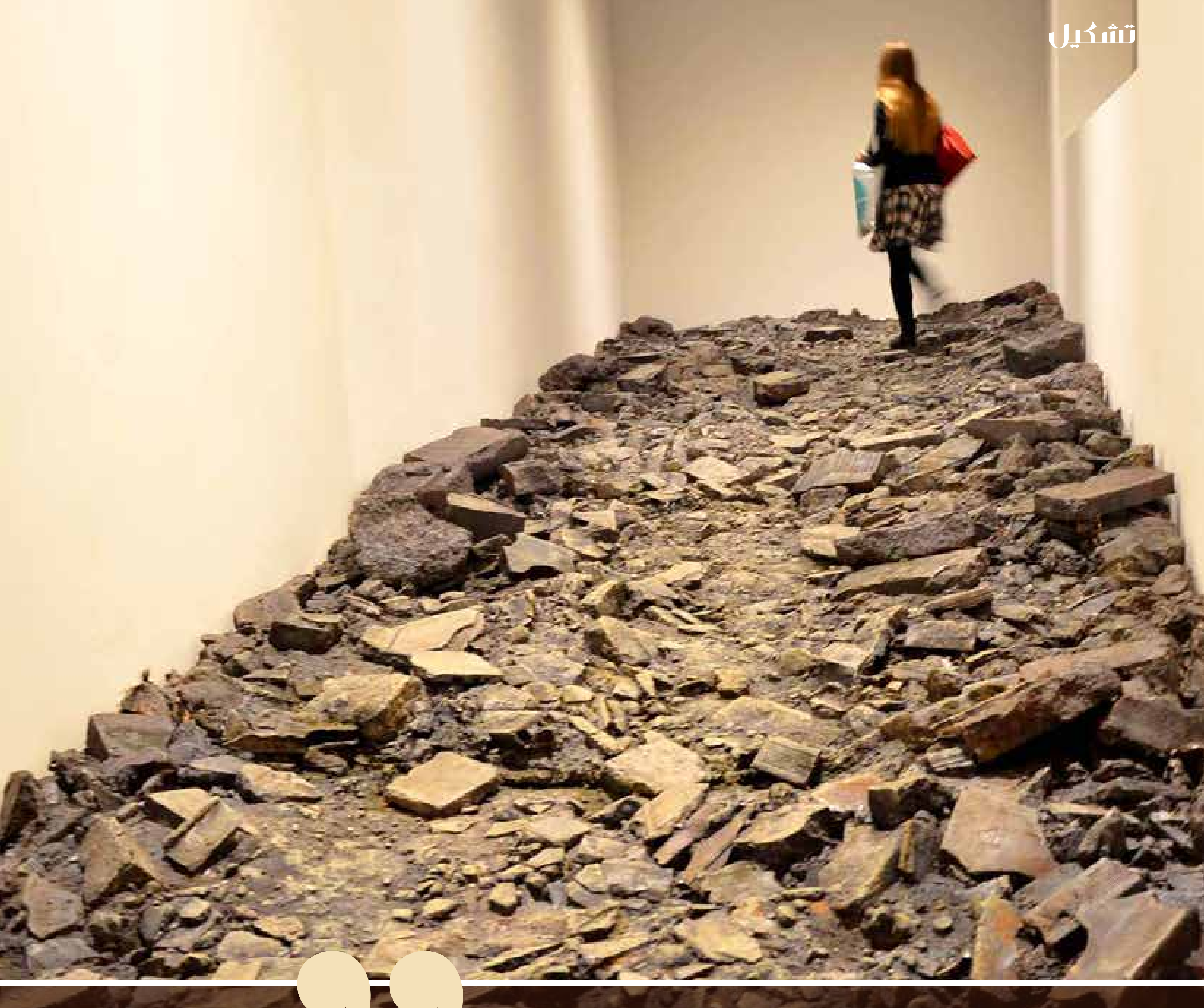
شخصيات فيلم «عشم» من لحم ودم، لا يمكن لمصري أن لا يكون قد صادفها يوماً ما في طريقه، بل وقد يكون هو بالفعل أحد تلك الشخصيات، فمن لا يعرف «نادين/ أمينة خليل» التي تتمنى الحصول على طفل وتعلّق كامل عشمها على حلّ طبيّ يلبّي لها غريزة الأمومة؟ ومن منّا ليس لديه صديق مثل «شريف/ هاني سيف» الذي يبذل قصارى جهده لإيجاد فرصة عمل بالخارج، ولا يتورّع أن يترك خلفه الأهل والأحباب؟ ومن منّا قد لا يكون «مجدي/ مينا النجار» الذي ضاق بما يحيط به من قبح ولامبالاة، ويتطلّع إلى تغيير عالمه عبر الهجرة؟ بل وترصد عين «ماجي مرجان» أناساً من حولنا قد لا نشعر بهم، أو لا نكاد نراهم خارج الإطار الوظيفي الذي يقومون به من أجلنا مثل «ابتسام الممرضة/ منى الشيمي»، و«عاملة نظافة الحمام/ نجلاء يونس»، و«الأراجوز -عامل المصعد/ عشم».

تركت «ماجي مرجان» الحوار ينساب على ألسنة أبطالها بتلقائية تجعل المشاهد يعيش «عشم» كل شخصية على حدة، ويتمنى أن يكون «عشم» كل منها، بينما اهتمّت برسم مرهف للمشاهد في كل لقطات الفيلم؛ فنشاهد «مجدي» يتطلع دائماً إلى أعلى المراتب وكأنه يريد الطيران في كل لحظة إلى عالم أكثر جمالاً وهدوءاً، ونشاهد «شريف» وهو يعطي ظهره إلى صخب وزحام ميدان رمسيس الخانق من فوق سطح بناية عالية متجاهلاً محاولات حبيبته المستترة لإقناعه بعدم السفر. كما نتابع في تلصص «أمينة» الهادئة وهي في المطبخ تستلهم الأمل من حديث جارها العجوز الممتلىء بحب الحياة «عادل/ محمد خان». وكذلك في مشاهد أخرى ساعد في رسم جمالها مدير التصوير رؤوف عبد العزيز بإضاءة طبيعية غير متكلّفة، ومونتاج متقن التوليف قام به المونتير أحمد عبد الله السيد مع شريكه هشام صقر.

جاء الأداء المبهر لفريق العمل الشاب، وبخاصة نجلاء يونس وشادي حبشي ومروة ثروت في أول عمل روائي طويل لهم، جاء مبشّراً بجيل جديد من ممثلين ولدوا نجوماً، فقد أدى الثلاثة أدوارهم بتلقائية مصدرها البساطة والثقة أمام الكاميرا، ويبنبغي هنا عدم إغفال الدور المتميز للزوجة المحبة «نادية» الذي لعبته باقتدار الفنانة «نهى الخولي». وكذلك فإن مشاركة المخرجين الكبيرين محمد خان ومحمود اللوزي بأدوار «عادل» و«عماد» بعثت حالة من البهجة، وأضفت توازناً داخل العمل بين إيقاع الشباب اللاهث حول «عشم» كل منهم، وبين «عشم»« الناضجين الذي يغلب عليه الرصانة والسخرية من المعاناة، كما يبعث على الاطمئنان أن تجربة الواقعية الجديدة للشباب المجدّد مدعومة بسند قوي من جيل الواقعية الجديدة صاحب التجربة الرائدة على مدى عقد الثمانينات والسنوات الأولى من التسعينات، الذي لولا أعماله ما كان للجيل الحالي الوصول إلى هذا المستوى من الإبداع.

خرج فيلم «عشم» إلى النور بلا إمكانات إنتاجية ضخمة متحدّياً طمع العديد من المنتجين الكبار وإصرارهم على الاستمرار في دعم «سينما نجم الشبّاك» لما تدرّه عليهم من أرباح، ليعضد «عشم» مسيرة سينما جديدة يقودها شباب ممتلىء بالتحدي يصنعون سينما حقيقية تُعلي من شأن الفكرة والمضمون على حسابات السوق التجارية، وتكسر من شوكة احتكار المنتجين الكبار لسوق التوزيع السينمائي.

الـ «عشم» هو الميكانيزم الأول للمصريين في تحدى صعوبات حياتهم التي تزداد يوماً بعد يوم بفعل تفاقم الأوضاع الاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية التي باتت تهدّد «الستر» الذي يمثّل عند المصريين جوهر «الرضا»، وأمنيتهم الأولى على اختلاف ثقافاتهم أو طبقاتهم الاجتماعية.. ويصعب ترجمة الكلمة الدارجة في العامية المصرية «عشم»، فقد تتناظر معها في اللغات الأخرى كلمة «أمل» كـ «Hope» في الإنجليزية على سبيل المثال، إلا أنها ليست بالكلمة الدقيقة، فالأمل يمكن تحققه بشكل ما، إلا أن الـ «عشم» يمثل «أمل مُعلّق» مرهون بـ «جبران الخاطر» من قِبل محلّ الـ «عشم»، ويكتظ الفلكلور المصري بكلمة «عشم» سواء في الأمثال كـ «خلّي عشمك في الله» بما يعكس التديّن الطبيعي للمصري البسيط، أو أن يقول فلان لآخر «عشمك في محلّه» بما يفيد بأنه يعد بتمام تحقّق المصلحة إلى طالبها.



بينالي فينيسيا «55»

صورة العالم الهشّة

يوسف ليمود

في عام 1955 وضع الفنان الإيطالي الأميركي مارينو أوريتي تصوُّراً لمبنى هائل الأبعاد يكون بمثابة متحف يحوي كل الاختراعات والمعارف الإنسانية، من العجلة إلى مركبة الفضاء. ولسنواتٍ، عكف أوريتي على صنع نموذج مصغَّر لبرجه الذي بلغ 136 طابقاً، وبطبيعة الحال بقى تصوُّره حبيس هذا النموذج، ولم يتحقق في الواقع.



البينالي يشمل أعمالاً لم تكن فنية بالضرورة



من هذا المنطلق جاءت تيمة بينالي فينيسيا الخامس والخمسين (افتتح في بداية يونيو/حزيران، ويستمر حتى نهاية نوفمبر/تشرين الثاني) لتكون المغزل الذي تدور حوله الأعمال المشاركة لأكثر من مئة وخمسين فناناً يمثّلون أكثر من مئة بلد منها عشر دول تشارك للمرة الأولى، من بينهم أنجولا التي حصدت جائزة الأسد الذهبي لأحسن جناح، الكويت، البحرين، ساحل العاج، كوسوفو، باراجواي، والمالديف...

بينالي فينيسيا الذي يديره هذه الدورة ميليسيانو جيوني (35 سنة) كأصغر مشرف في تاريخ البينالي العريق، استلهم حلم أوريتي لينفتح على آفاق وموضوعات تلامس معارف العالم، سواء العلمي منها أو الروحي، كما لم تقتصر الأعمال المعروضة على الفن المعاصر، بل انفتحت على التجارب والنتاجات العلمية والفكرية والفنية التي أُنجزت على مدى القرن العشرين وما قَبله. فبين مجموعة اللوحات الطباشيرية الملوّنة الشارحة لنظريات الفيلسوف والفنان المتصوّف النمساوي رودولف شتاينر، و«الكتاب الأحمر» برسوم عالم النفس السويسري كارل جوستاف يونج... يحضر «الكتاب» كأرشيف أو وثيقة، وكفكرة بُنِيت عليها أعمال فنية مختلفة لفنانين عديدين. كما نجد استحضاراً لأعمال فنية غشي التاريخ أصحابها، تحكي خطوطهم وأشكالهم عن العوالم الغامضة التي سكنتهم ووجدوا فيها خلاصهم الروحي، عبر محاولات تجسيد اللامرئي في كونٍ من الهندسة الذاتية الملونة بأقلام الخشب، كالسويسرية إيما كونتز، أو عوالم التشخيصية الرمزية المسكونة بالأشباح كأعمال الفرنسي روجي كايوس... بل إن منسوجة الأعمال اتسعت أكثر لتشمل أعمالاً لم يكن يُقصَد بها حين أنجزت أن تكون فنية بالضرورة، ولكن السياق الذي وُضعت فيه، أدخلها، مفهومياً، في حيز التناول الفني المعاصر.

يلفت المعرض زواره بعالم الأشياء الملموسة، الاستهلاكية منها أو ما يدخل في إطار النفايات. فنانون كثر اعتمدت أعمالهم على عالم الأشياء، يخلقون منها عوالم بديلة، ويشحنونها بهمومهم وأسئلتهم الفنية. ومن النماذج في هذا الإطار ما قدّمه الجناح الأميركي



الذي حوّلته الفنانة الشهيرة سارا زي، إلى فضاء من التركيبات الفراغية المدوّخة والمكوَّنة من: علب فارغة، لمبات، أقماع، أواني طبخ، كومات رمل، أسلاك، صور فوتوغرافية، وكولاج ورقي... وكلها عناصر شكلت كوناً موازياً تعتمد جماليته على حس الهشاشة فوق توازنات مرهفة وآيلة للانهدام في أية لحظة. كذلك في جناح البرازيل حيث تكدّست على عربات خشبية بدائية الصنع كل المفردات والأشياء الشخصية للفنان الراحل أرتور بيسبو دو روساريو وقد صارت موضوعاً للرحيل أو بالأحرى لتآكلات الزمن.

وفي إشارةٍ مرهفة وشاعرية، اندلق جبل من كسارت الطوب المستنقَذ من حطام المباني وسط الغرفة الرئيسية في جناح إسبانيا، وتمدَّدت أطرافه إلى باقي غرف الجناح التي ضمَّت في أركانها تلالاً صغيرة من مواد أولية كالرمل والتراب والزجاج المُفَتَّت، تفتح أفق التعبير على هشاشة العالم وقابليته لأن يصير حطاماً. وفي الوقت نفسه تؤكد على الطاقة الكامنة في

الحضور العربي ينهل من الهوية والدين والجنس والاغتراب

التراب كأحد عناصر الوجود الأربعة. كذلك يحضر الماء كعنصر وكقوة مهدِّدة بابتلاع المدن واليابسة في الحوض المائي للفنان التشيلي ألفريدو جار. وتتكهرب قطع الأثاث القديمة بالكهرباء وأعمدة النيون في أعمال النيوزيلاندي بيل كولبرت. وترقد «الشجرة العاجزة» هائلة الحجم بطول الجناح البلجيكي، ويرتفع في فراغ الجناح الألماني تركيب معقد من مئات الكراسي الخشبية يحكمه توازن مرهف وعجيب يقلب بتعبيريَّته الدفينة العالمَ رأساً على عقب. وتأخذ العين والنفس صدمةً صغيرة من لحظة تأمُّل لا اختيارية ولا متوقعة داخل الغرفة المظلمة في الجناح الكوري حيث الصمت والظلام. وتنتشر الأجساد البشرية المصنوعة من هياكل حديدية لُفَّت حولها مواسير بلاستيك رمادية سالت بفعل النار في الجناح البولندي وكأنها نهاية العالم. أجساد كثيرة بتناولات متعددة الوسائط والأشكال في أركان عديدة في هذا المعرض، من كتل الطين الخام الضحمة المنتشية بثقلها وانعدام الملامح البشرية فيها كما في أعمال الروسي هانز جوزيفسون، إلى حدود الانتشاء بتسجيل الروح الشخصية في لوحات واقعية معاصرة كما في أعمال الفنانة الغانيّة المولودة في لندن لينيت يادوم بواكي.

الحضور العربي

فيما عدا المشاركة المصرية التي وصفتها جريدة الدايلي نيوز بالهزلية، جاء الحضور العربي في عمومه على مستوى المعاصر، ناهلاً من هموم وإشكاليات المنطقة، حيث الهوية، الدين، المرأة، الجنس، الاغتراب... تشكل أبعاد الأسئلة التي تثيرها





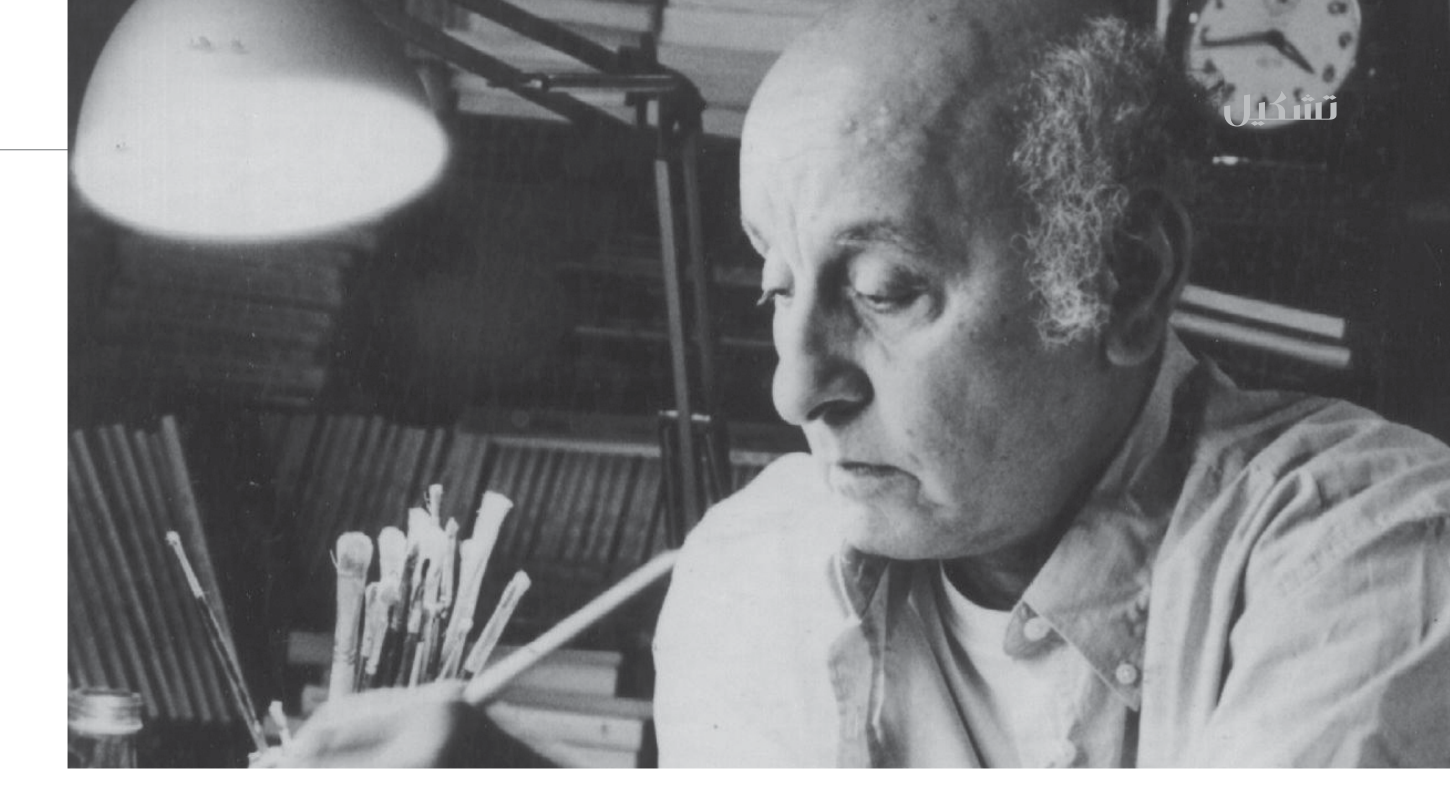
أو تتلامس معها الأداءات متنوعة الوسائط. فعلى غرار كُتيّب ألبير كامي «خطاب إلى صديقي الألماني» بعد الحرب العالمية الثانية، يكتب أكرم زعتري خطابه بالفيديو، كوسيط، إلى الطيار الإسرائيلي الذي رفض تفجير مدرسة أثناء الاجتياح الإسرائيلي لبيروت 1982. ويحضر الهمّ الفلسطيني في عمل الفلسطينيَّيْن بشير مخول وعيسى ديبي، إذ قدّم مخول «الحديقة المحتلة» وهي عمل تفاعلي احتل حديقة كبيرة ملأها بصناديق الكرتون التي تمثل بيوتاً يحفر عليها الزائرون ما يريدون من أشكال أو كلمات، ويرصّونها كما يريدون. أما ديبي، بعمله الفيديو «المحاكمة»، والذي لا تخفى فيه نبرة السخرية من الواقع السياسي المزري والأليم، فيدرك أبعاد المساحة الخيالية البديلة التي يقدمها الفن عن عالم إنساني يتساوى فيه الجميع.

بصهيل أحصنتها البانورامية في لوحتها الضخمة (ثمانية أمتار طولاً) تترك مريم حاجي، في جناح البحرين، المُشاهدَ لخياله في محاولة فكّ شيفرات لوحتها التي نخال اختيارها لعنوانها «النصر» لا يخلو من سخرية ونقد لثقافة ذكورية ولعالم قوانينه أقرب لتلك التي تحكم الغابة.

وتحضر الذاكرة الثقافية والمكانية في كولاجات كاميلا زكريا وخربشاته على صوره الفوتوغرافية بحجم كفّ اليد التي صنع منها انستيليشن حائطياً مؤثّراً بصرياً. أما الكويت التي تشارك للمرة الأولى فقد مثّلها النحّات سامي محمد بنماذج من فنه الوطني بتمثاله الميداني للشيخ عبد الله السالم الصباح وبعض قطع أخرى تتقاطع سياسياً ومفهومياً مع حدث غزو العراق للكويت.

الدايلي نيوز وصفت المشاركة المصرية بالهزلية

وتأتي المشاركة المصرية التي اختير لها كل من الفنانَيْن خالد زكي ومحمد نبوي لتبرهن على التراجع الحزين والمؤسف الذي بلغ مداه في السنوات الأخيرة. فالعمل الذي مثّل مصر وهو انستيليشن مزيج من النحت التقليدي متوسط القيمة عبارة عن جسد حديدي ضخم مطلي باللون الذهبي يشبه المومياء وبه فتحات ينظر منها المتفرج فيرى داخله تمثالاً صغيراً آخر ولوحاً شفافاً منقوشاً عليه أصفار، تواجه هذه الكتلة، شرائط من الموزاييك مدلاة برتابة على الحائط وحتى أرضية الممشى، وثمة تمثال آخر كبير لدرويش يرقص. غرق صاحب فكرة هذا العمل، خالد زكي، في فانتازياه «دورة الإنسان على الأرض» والتي أراد أن يحكي من خلالها، حسب نصه في كتالوج الجناح «ملحمة تتجسد فيها معاناة ملايين الكادحين... السائرين الهائمين الذين اختلطت على جباههم قطرات الندى والعرق والدم بتراب الوادي وطميه...» ناسياً اللغة البصرية التي من المفترض أنها الأساس هنا.



حلمي التوني
تجديد المضامين والعناصر

ياسر سلطان

في مجمل تجربته التشكيلية يقدم الفنان المصري حلمي التوني حكاية واحدة متعددة التفاصيل، حكاية تتآلف عناصرها زاهية ومبهجة على سطح اللوحة بعلامات الوشم وصور الأبطال في الحكايات الشعبية، كما بالأسطورة. فالتوني فنان مولع بالمورو ث الشعبي، ينقِّب عمّا توارى في دهاليز الماضي، ويجمع مفرداته وعناصره من سجلات التاريخ وركام الذاكرة، من قلائد وأقراط، ووشوم، ونقوش منحوتة على أبواب البيوت القديمة، ويستدعي كل ذلك ليتخطّاه بالحذف تارة، وبالإضافة تارة أخرى، حتى تستوي العناصر جليّة وبرّاقة كأنها وُلِدت لِتَوّها من العدم.

في معرضه الذي أقيم مؤخراً في قاعة مشربية بالقاهرة تحت عنوان «خيول ونساء» لا يقتصر التوني على موضوعة المرأة، التي غالباً ما هيمنت على لوحاته، وإنما يُقحم في تجربته الجديدة موضوع الخيول، بما يحمله من دلالات وارتباطات بالمُخيِّلة والذاكرة، فتاريخ الخيول يتقاطع مع تاريخ البشر في الحروب والملاحم كما مع الأساطير.. ويجسد القُنطُور بشكله (نصف حصان ونصف إنسان) صورة التقاطع الخرافية، وكذلك البيجاسوس، أو الحصان المجنّح، المولود من دماء ميدوسا في الأسطورة الإغريقة، وهو الحصان المسحور في حكايات ألف ليلة وليلة، والذي تحقَّقت اللعنة على يديه وأخرج بطل الحكاية من النعيم المقيم إلى كابوسه الأرضي. وتحضر الخيول كرمز للقوة والرغبة، وهي مرتبطة أيضاً بالطموح والخيال. وفي التراث نجدها ترمز للبرق المعبود والخصب والخير والطيران. كما في الخيل شيء من لين المرأة وكبريائها.

انطلاقاً من هذه المرجعية، يقارب حلمي التوني في أعماله التشكيلية الحديثة بين المرأة والخيول، محاولاً تلمُّس ما بينهما من تشابه والتقاء، ذلك



أن الصفات وعناصر الجمال المثالية تتحقق في كليهما. وهما يمتزجان معاً داخل اللوحات ويتبادلان الأدوار، يتهامسان حيناً ويفترقان. تستعير المرأة عيونها الواسعة من الخيول، وتنافسها في خصلات الشعر واتّساق الأعضاء. غير أن الأمر لا يقتصر على جماليات وصفات فقط، بل يتعدّاه إلى إيحاءات بما يدور في مجتمع اليوم، فالمرأة تحضر بقوة، وتتحدى الأصوات التي ضدها. لكن التوني وإن كان قد رسم المرأة من قبل مستلهماً جمالياتها ورمزيتها، فهو يرسمها اليوم كتعبير عن المقاومة والتحدي (كما يقول)، ذلك أن المرأة عنده ليست مجرَّد شريك في الحياة بقدر ما هي حاملة لرسالة، ومحافظة على قيم المجتمع وثقافته. يقول التوني: «كل الرموز التي كنت أقدمها دائماً هي رموز مستوحاة من التراث أو فن الوشم، مثل السمكة والعصفور والهدهد، وغيرها من الرموز الشعبية. ولكل رمز من تلك الرموز دوره، إلى جانب المرأة التي تمثّل العنصر الأساسي داخل العمل. ودائماً ما آتي بهذه الرموز كعوامل مساعدة من أجل إظهار الفكرة وتأكيدها، ولكن في هذه الحالة أصبح الرمز هنا - والمتمثّل في الحصان - مساوياً للمرأة في الحضور، وربما يتفوق عليها أحياناً. لم يعد الرمز مجرّد عنصر ثانوي، ولكنه أصبح مرادفاً للعنصر الرئيس في اللوحة. وللحصان هنا دلالات أخرى متعلّقة بالشموخ والكرامة والاعتداد بالنفس».

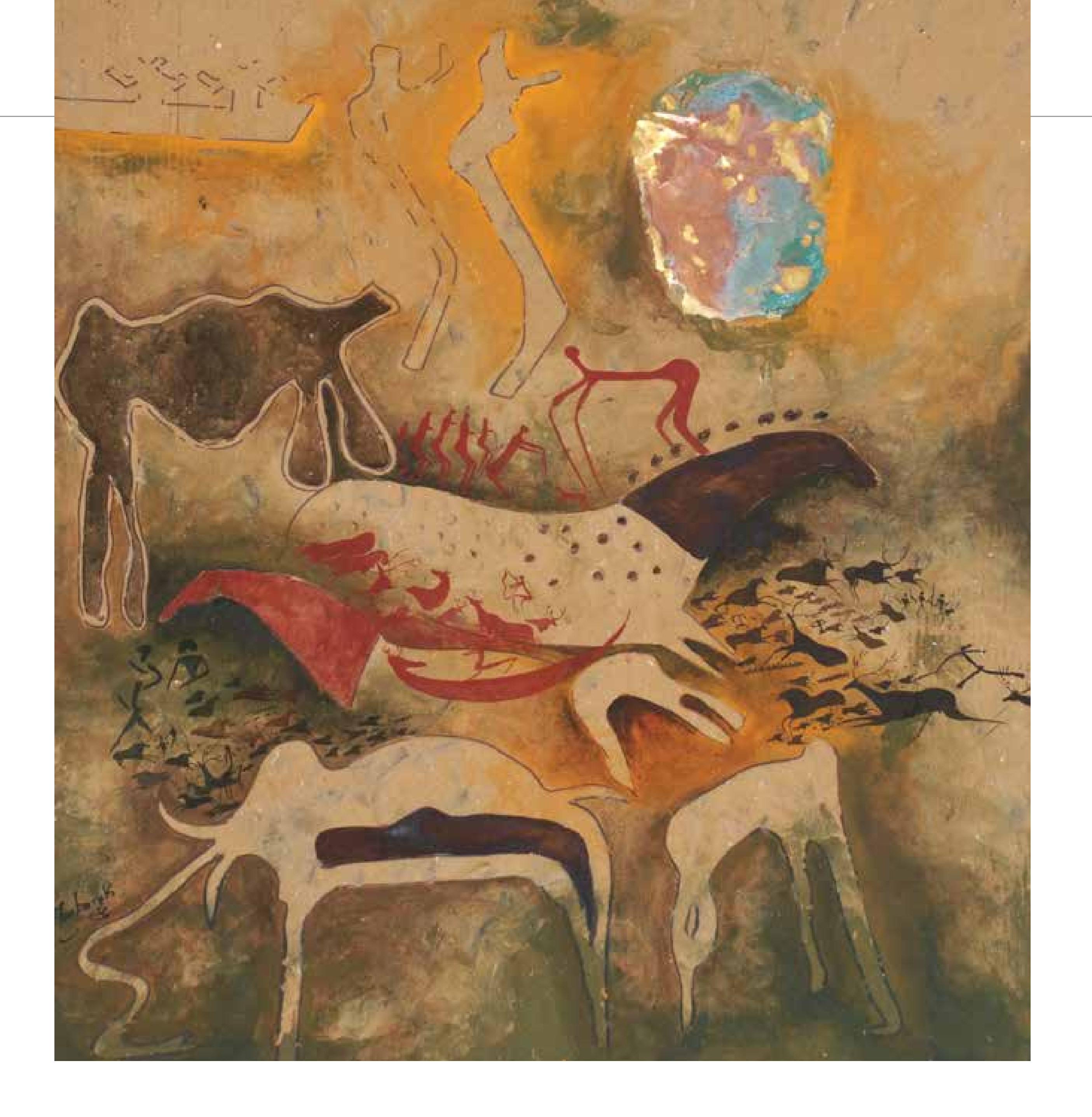
دلالات ومواقف

المضامين في لوحات التوني، بما فيها من سرد ورموز، هي انعكاس لتجربته واشتباكه مع تفاصيل الحياة وقضايا المجتمع والوطن. وعلى هذا النحو يُضمّن أعماله الفنية ما يدور حوله دون إغفال للعلاقات الجمالية في اللوحة. اختار الفن الشعبي لهوى شخصي كما يقول، ثم لرغبته في العودة إلى الأصول والبدء منها. وهو رغم استقراره الفني وتميُّز مفرداته وأشكاله وعناصره بطريقة لا تخطئها العين، إلا أن أعماله لا تتّسم بالرتابة أو التكرار، فتجديده ينمّ عن قناعة خاصة لا يتردّد في قولها «الفنان الصادق لابد له أن يغيّر ويطوّر نفسه باستمرار، وألا يستكين أبداً أو يستسلم للأسر في إطار واحد مهما كانت روعة ذلك الإطار، ومهما سمع من كلمات الإطراء والإعجاب. لابد له أن يغيِّر نفسه، لأن التغيير هو سنّة الفن كما هو سنّة الحياة».

من الفنانين في نظر حلمي التوني مَنْ يكبِّلهم النجاح الآني، وتطفئ كلمات الإعجاب والاستحسان وهج إبداعهم وتبدّده، وفي وصف هذه الحالة يقول: «إن الكثيرين وقعوا في هذا الفخ، دون أن يدركوا أن الفن في حقيقته هو دعوة للتغيير والتجدُّد المستمر... الفن أكثر اتساعاً ورحابة من تلك الفكرة المسطّحة التي يحاول البعض حصره فيها. هو ليس مجرد وسيلة للترفيه أو المتعة البصرية والحسية، بل هو أكثر شمولاً من هذا... وليس الفن رفاهية، بل هو ضرورة وجود وتقدُّم ورقي. الفن يعلي من شأن قيمتين أساسيتين لا غنى عنهما في تقدُّم الأمم والحضارات، وهما الإتقان والابتكار، وهما من أهم القيم التي تعتمد عليها الحضارة الغربية الآن. لذا فالفن مرادف للحضارة دائماً. ولا توجد حضارة من الحضارات العريقة إلا وكان الفن إحدى دعائمها ومقوّماتها.

تخرَّج حلمي التوني في الفنون الجميلة عام 1958، وعمل بدار الهلال المصرية لسنوات فور تخرُّجه، إلى أن تركها مرغماً مع عدد من كتّابها عام 1973 ليسافر بعدها إلى لبنان ويقيم هناك لأكثر من 12 عاماً متواصلة. عاد بعدها إلى القاهرة مرة أخرى في منتصف الثمانينيات.

أقام العديد من المعارض الفردية في معظم الدول العربية، كما شارك في الكثير من المعارض الجماعية المصرية والدولية. عمل في مجال الإخراج الصحافي، ويُعَدّ من أبرز الفنانين في مجال تصميم الكتاب في العالم العربي. كما ألّف وصَوَّر العديد من كتب وملصقات الأطفال التي نُشِرت بعدة لغات.



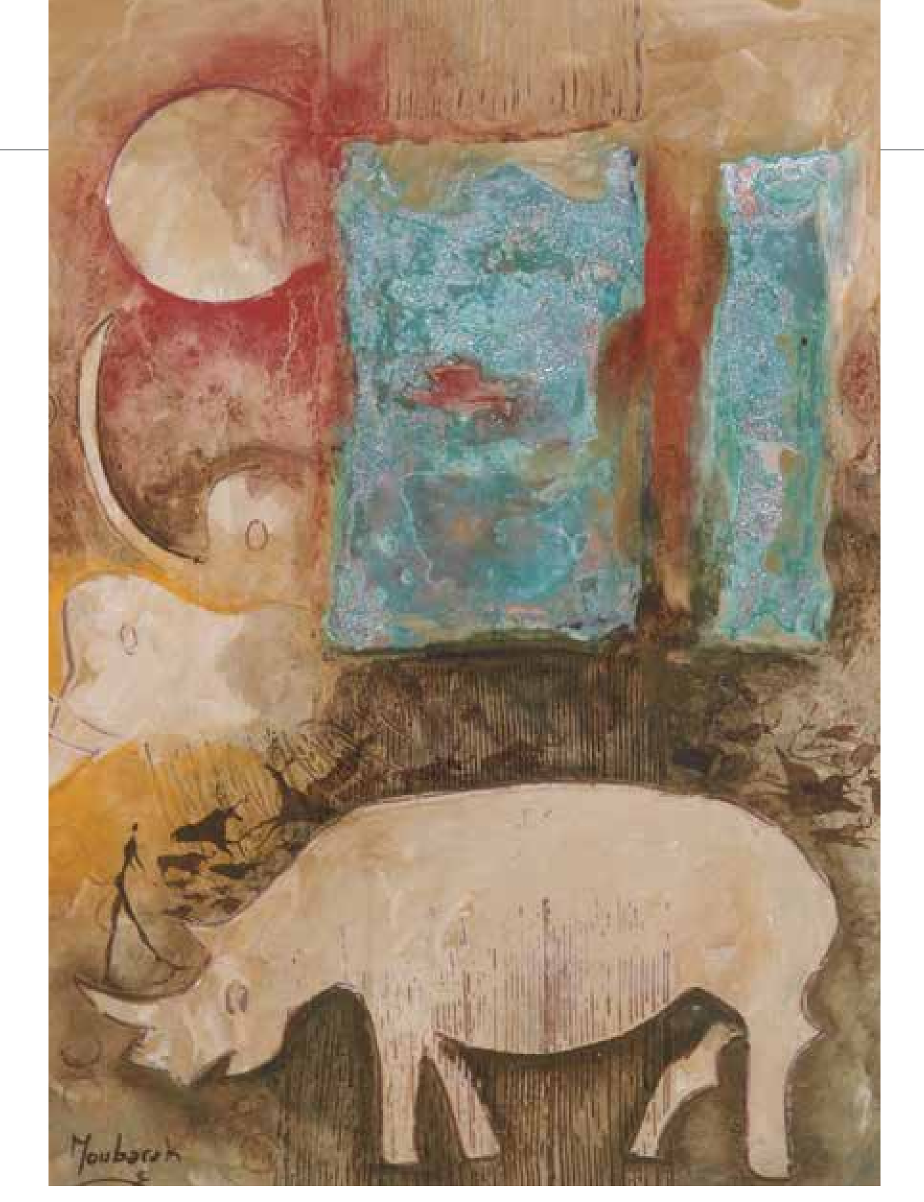
مبارك عمّان

ماضي الأيام الآتية

أنيس الرافعي

من «ذاكرة الجدار» إلى «ذاكرة ما قبل التاريخ»: عنوانٌ يمكنُ أن يكون ملائماً للتمثيل لمقولة مارتن هايدغر القائلة بأنّ «كل عمل فني يفتحُ عالماً على طريقته، ولكن هذا العمل يمضي في ما بعد إلى صورته المتبقية الكامنة ليستقرّ فيها». كما يجوزُ أن يكون كافياً لاختزال ثنائية «الوعي - الفعل» المتحكّمة في التجربة الجمالية للفنان المغربي مبارك عمّان، وهو يقدّمُ مؤخراً معرضه التشكيلي الجديد، تحت عنوان: «جنور» برواق المعهد الفرنسي لمدينة الجديدة.

فمبارك عمّان المُولع بفكرة «أصل الشيء الفني» بوصفه حامل صفةٍ



كهوف ورموز قيد النشوء في مختبر الزمن

ومادةً مُشكّلة وشكلاً مُدركاً، انتقل من مرحلة استلهام مرجعياته الطفولية ضمن نطاقها الشخصي الضيق ذي الصلة الوطيدة بأضغاث الذاكرة، إلى محطة البحث في الذاكرة الجمعية الإنسانية.

ومن هنا، فإنّ اللّوحات التي يزخرُ بها هذا المعرض، تتخذ من الآثار والعلامات التي خلّفها «الكائن البدائي» على إهاب الكهوف والمغارات موضوعة مركزية لها.

للوهلة الأولى، قد يتراءى هذا النزوعُ كما لو أنّه عودة ارتدادية إلى النسوغ الأولى لانبثاق الفن الإنساني الساذج القائم على التشبيه العفوي والمقارنة المباشرة، والمُتصَرف حياله دونما فكرة أو تخطيط، بيد أنّ الأمر مخالف تماماً لتصوُّر من هذا القبيل، لأنّ مبارك عمّان يرتدّ إلى «ماضي الأيام الآتية»، ويسخر بمعنى من المعاني من «الفطرية» (بنفس الإدراك وتطويع الموروث صار بابلو بيكاسو «بدائياً بطريقة حداثية»)، ليقول على طريقته بأنّ هذا النزوع فعل مقاومة لدى الإنسان المعاصر من أجل البقاء على قيد الحياة، ومن أجل قصدية حفظ الأشياء في الذاكرة، لا التصرف إزاءها تبعاً لباعث مباشر، بل تفكيكها وتأويلها لحظة التماس معها، نفياً للعين التي تظهر صورة الشيء نفسه، وصورة الفعل كجسد للفكرة، أي كتصوُّر للشيء لا خَلْق أصيل ومتعمَّد له، فأعمال مبارك عمّان الجديدة تتصيغُ بطريقة متدرجة من البسيط إلى المركب، ومن المشخَّص إلى المجرد، سواء على صعيد الرموز (خربشات، نقوش، دوائر، خطوط، قوارب، آلات موسيقية، أجساد ناحلة، حيوانات ميثولوجية بلا أعين أو ملامح واضحة...)، أو على صعيد المواد (تراب، صباغات طبيعية، خشب، نحاس، كلس، صمغ، برادة الحديد، أو بعض المتلاشيات مثل سدادات القناني أو المفاتيح القديمة...). وهو تدرج لا يشغل السند (القماشة) بطريقة اعتباطية، وإنّما على نحو يتيح تفاعل الرموز والمواد داخل «مختبر الزمن»، نُشداناً لحركية وأكسدة محتملة بإمكانها تحقيق صدفة العتاقة والقدم. فيصير هذا التفاعل «الخيميائي» بُعْدياً وطرازاً من المقاومة ثلاثية الأبعاد: مقاومة البياض بالأثر، مقاومة الصمت بخطاب التصوير وسننه، ومقاومة تجهُّم الحاضر بمحاكاة ساخرة «باروديا» للماضي.

أمّا بخصوص التقنية المعتمَدة في هذه اللّوحات، فهي تمزجُ بين كل من النحت والكولاج، وتشركهما ضمن طبقات مضاعفة تمحو الموجود لينبجس منه ما هو في طور التكوُّن، ليس بهدف إعادة إنتاج أو بعث عالم منسيّ أو منقرض، بل لمساءلته كمتخيَّل إنساني وكرؤية بديلة للفن.

في الحقيقة، تلك الآثار والعلامات التي تظهر على لوحات مبارك عمّان، هي من ابتكاره الخاص آثار وعلامات وكهوف ومغارات «معاصرة جداً»، غير أن الخيال «المتوحش» لصاحبها ونائقته «الاسترجاعية» مغرقان في «أسطورة البدايات»، ليقول لنا بأنّ الفنان عليه أن يظل باستمرار قيد النشوء والتجلّي.



تحت عنوان «رباعيات عمر الخيام»، قَدَّم الفنان المغربي أحمد جاريد مؤخراً مجموعة من آخر إبداعاته التشكيلية بفضاء Loft Art Gallery، إحدى كبريات صالات العرض بالدار البيضاء، وهي الإبداعات التي يجدّد من خلالها وفاءه للمتن الصوفي الذي طالما أسعفه في تسويغ تأمُّلاته وتصريفها عبر توليدية بصرية طريفة تذكرنا بمعرضه «ترجمان الأشواق، 1987» المستوحى من نصوص محي الدين بن عربي.

بنيونس عميروش

أحمد جاريد .. ما وراء رباعيات الخيام

غير أن هذه السلسلة الحديثة تستعيد سيرورة الصياغة التصويرية كامتداد لتجربته السابقة (باب الرواح بالرباط، 2007)، إذ أمست الأعمال الجديدة تتشكّل بتراتبية بنائية متأنية تتخلّص من الترسيمات التشخيصية الدالة لتدفع بالأسلوب نحو ذلك الصفاء القريب من نورانية مطلقة. الأسلوب الاختزالي الذي يُعَدُّ نتيجة لتوليفاته التقنية التي يوليها الفنان أهمية بالغة استناداً إلى بحثه الحثيث في تطويع مواده التي دأب على تطويعها وفق معالجاته الفنية (مواد نباتية ومعدنية، تراب، كربون، مسحوق المرمر، مسوق الجوز...). بينما الخلطة المادية لهذه المساحيق القاتمة والداكنة في مجملها، لا تنتصر إلا للبياض وهي تتمظهر بالكيمياء التي تمنحها حياة «ضوئية» جديدة، مُثْبَتة على الخشب وورق «الآرش» Papier Arches.

الصفاء ،البياض ،النور... هي القيم التشكيلية المهيمنة في «جداريات» جاريد. ولعلها القيم التي تقرِّبنا من قوله: «عمر الخيام ليس صورة بل قيمة. لذلك لم يكن يهمني أن أرسم مشاهد له صحبة عشيقته جيهان أو بورتريهاته... ليس لأن رسمي من نوع الحكائية المضادة فحسب، بل لأني لن أقدم أية قيمة مضاعفة للخيام أو لتجربته. فالذي يشدني هنا أكثر في تجربة هذا الرجل هو اقتسام تلك الحساسية التي تهمّ

زهده وتواضعه وتهمّ شفافية الروح وهشاشة الحب... بهذا المعنى يعيدني الخيام إلى الأعماق. إنه سالِك بالمعنى الصوفي. يأخذ بأيدينا ليعبر بنا من خارجنا إلى دواخلنا. على هذا الأساس أعتبر إعادة زيارتي للرباعيات هي نوع من البحث عني في الخيام أو بحث عن الخيام الذي فيّ».

من هذا المنظور يمكن مقاربة هذا النزوع الإقلالي minimaliste المفرط الذي لا يعتمد تقنية الإبقاء الأولي (الإبقاء على فراغات البياض العذري للسند support)، بل يقوم على متوالية البناء المتبوعة بالمحو عبر تغطية ضوئية مجسّدة بصبغة الأبيض الذي يعمل على إطفاء العناصر الشكلية المختزلة، حيث تنكشف وتتلاشى بحسب قواعد طرسية (palimpseste) تتخذ فيها الشفافية أقصى عنفوانها. بذلك يضع جاريد المشاهد في مجازات الرباعيات وفي روحها على حدّ تصريحه، مضيفاً: «كما يبقي الخيام في رباعياته على ما في الحياة من صفوة، أبقي في الرسم على لب الأشياء. من التفكيك والتشظي إلى السرد المضاد من أجل مديح الصمت ونسيان الجمل البصرية الجاهزة. فهناك أيضاً ما وراء الخيام، أقصد تبدأ لوحتي حيث تصمت الرباعيات، إذ تكتمل اللوحة عندي حينما تمحو فكرتها».

عبر تقنياته المختلطة المنذورة لمشتقات أرضية، يعمل الفنان على صنع تشكيلية plasticité حداثية مُحمَّلة بعناصر الطبيعة إن على صعيد المادة التي تنبثق من التراب والمعدن (المرمر الناري الوضاء) والهواء الموصول بتوظيف الرذاذ (poussière) المتفاعل مع أسناد الورق، أو على صعيد الإيحاء الذي يضيف عنصر الماء عبر مشهدية تجمع بين الإيحاء بالعمق والإيحاء بالانعكاس reflet واللمعان السطحي، كما هو الشأن في لوحته «مائية، 2012».

ضمن هذا المنحى المادي (الترابي والمعدني) في التصوير المغربي المعاصر، بخلاف تجربة الفنان حسان بورقية الذي يشتغل بعجين المادة وسمكها لإبراز جماليتها «المتوحشة» الكامنة في ثقالتها وفي طبيعتها الأصلية الخامة والمستعادة، تتوجه تجربة الفنان أحمد جاريد نحو تنويب وتهذيب المادة إلى حدّ السيولة لبلوغ أقصى درجات الخِفَّة القمينة بترجمة الشفافية transpar- ence باعتبارها المفهوم الجوهري في هندسة «الرباعيات» البصرية التي تتحاور فيها الأشكال اللامكتملة (أطياف حروف وكلمات، علامات، بقع ولطخات، موتيفات زخرفية، غرافيتي، بصمات، نقط، خطوط...). في انقشاع هذه العناصر الزاهدة التي لا تؤثر على اجتياح المونوكروم، ينطبع اللون بتحفّظ شديد (أسود، برتقالي، بني، أوكر...)، باستثناء الأخضر الذي ينبعث بتوريقات ظلّية ترسم ذلك البستان «الخيامي» الذي ألفه الفنان بتعبيرية نباتية جديرة بأجواء اللقاء المستحضر بقوة العنوان المشترك لِلوحتَيْه «لحظات أخيرة مع الخيام، 2012».

من المادة الأرضية إذن، يتسامى الفنان أحمد جاريد بإبداعيته لتشكيل سماواته الباطنية، وفي غمرة شموسها يشير بقوله إلى كونه يسعى دائماً إلى أن يدفع بحثه الفني بعيدا في عالم ينزلق فيه كل شيء نحو الفراغ والوحدة، عسى أن ينعم بالصفاء والضوء وبلحظات صحبة الكروان، صحبة حكيم عمر الخيام*.

* حكيم عمر الخيام (1050-1123م): شاعر وفيلسوف وعالم فلك ورياضي، محسوب على الثقافتين العربية والفارسية.



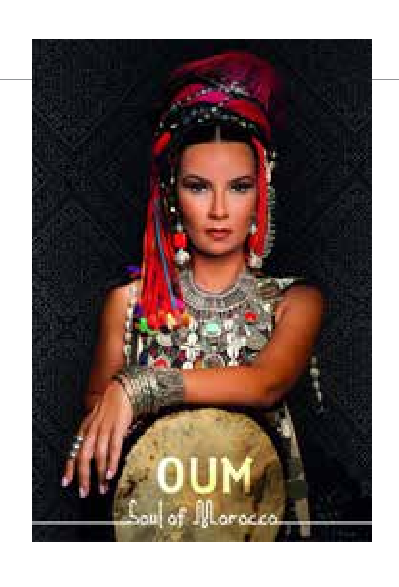
أُمّ الغيث على مقاس البلد

العـودة إلـى مُدَّخـرات الهوية الموسـيقية مسـألة تجعل الفنان فوق العادة الاستهلاكية. أُمّ الغيث بنت الصحراوي المعروفة في الوسط الفني بـ «أُم» صاحبة تجربة غنائية جنينيـة اسـتطاعت بثلاثـة ألبومات حتـى الآن أن تضع صوتهـا فـي صلـب إشـكالية الهويـة الغنائيـة المغربية المتراوحـة بيـن التبعيـة للخـارج واختـزال فلكلـوري لا ينعش الترا ث الموسيقي.

محسن العتيقي

ربما لا تحظى «أُمّ» بالشهرة الكافية في بلدها، وهذا حال من يقصد جمهوراً نخبوياً على كل حال، لكن المهووسين بالتنقيب في عالم الموسيقى يدركون الحسّ الفني والثقافي الذي تقدمه هذه الفنانة المغمورة. اختارت في البداية الاتجاه غرباً متأثِّرة بالسول الأميركي فقدمت هذا الأسلوب في ألبومها الأول «ليكم» (2009)، والثاني «سويرتي» (أي الحظ) عام 2012، وتدريجياً استقرت تنقيباتها الموسيقية في ألبومها الجديد «Soul Of Morocco» (روح المغرب) على توليفة غنائية فريدة تعبِّر عن الثراء الفني المحلي وقدرته على محاورة ألوان وإيقاعات موسيقية عالمية. وبشكل عملي قدمت «أُمّ» في ألبومها خلطة من التراث الحساني الصحراوي بإيقاعاته المحلية، وموسيقى السول الأميركية بما فيها من عناصر الغوسبل والجاز. وعلى غرار ألبومها الثاني «ليكم» وزِّعت أغاني الألبوم على نمط (أكوستيك) خالٍ من المؤثرات الإلكترونية، وذلك بتسجيل جماعي مباشر في أستوديو دافو الباريسي الشهير، اعتماداً على إيقاعات مغربية قحّة بالدربوكة والبندير والطار... وهي عودة تبرِّرها «أُمّ» بالصخب الإلكتروني الذي بات طاغياً في السوق الموسيقية الراهنة، كما تبررها قناعة راسخة بكون ما هو روحي وإثني تليق به موسيقى حية وأصلية تترجم حيوية التعدُّد في حوار الإيقاعات وحيث تأخذ كل آلة موسيقية حقَّها.

ووفق هذه الفلسفة الموسيقية يستعيد ألبوم «Soul Of Morocco» أغاني قديمة (best of) وأخرى جديدة تشكّل في مجموعها تسع أغانٍ، منها



على التوالي: «هو، سلام، ليك (إليك)، هيلالة (تهليلة)، منامة، تاراكالت (منطقة في صحراء المغرب)، مني ليك، آجي». وتتطرق مضامينها إلى قضايا الحب والسلام والمرأة والكون والله والروح والبلاد والأحلام. ففي أغنيات الحب يأخذ الحبيب بيد حبيبته، ويجعلها تعبر الفصول فتغنّي وتكتب من أجله. وفي السلام تحيات إلى جمال الكون والبلاد ونداء إلى الضمير الإنساني، والله خالق الأحباب والقمر والرغبات السعيدة، وباب الصحراء تاراكالت الاسم القديم لمحاميد الغزلان تستحق الغناء. وفي الأحلام لا أحد يعرف الطريق، أو ما سيجري غداً، هنالك دعوة للحياة فقط، وعلى الحبيبين حشد طاقاتهما مع كل ما لديهما من حواس. وفي مضامين المرأة دائماً هناك صرخات احتياطية للأعراس...

بالعودة إلى أغنية «تاراكالت» عن باب الصحراء، وهي الاسم القديم لمنطقة محاميد الغزلان جنوب المغرب، قدمت «أُمّ» هذه الأغنية كإهداء لمهرجان تاراكالت الموسيقي في دورته الأخيرة باعتبارها ضيفة شرف، تماشياً مع موضوع «نساء صحراويات». وهو الشعار الذي اعتمده المهرجان. تستلهم الأغنية بأسلوب إيقاعي الأشعار الحسانية الصحراوية، وثقافة الرحل، وكانت «أمّ»، ذات الأصول الحسانية، قد غنّتها رفقة موسيقيين من مالي والجزائر وفرنسا في سهرة مشتركة لتكون رسالة باسم ضيوف المهرجان تنشد السلام والتعايش الثقافي. وقد استغلت وجود فرقتها في واحة محاميد الغزلان، وصورت أغنيتها بين الكثبان وتحت قمر الصحراء.

الكثير من المجموعات الشبابية في المغرب أعادوا الاعتبار إلى الدارجة المغربية في أغانيهم. ومنهم من طرق أبواب التراث واجتزأ منه ما تيسر من الجمل المأثورة في ذاكرة الأغنية الشعبية. ومنهم من اقتطف بعض الطبوع والنغمات، ضمن ما يسمى «الفيزيون»، لكن «أُمّ» امتلكت ما لم يمتلكه الكثير من جيلها: ثقافة موسيقية عالية، ذوق رفيع في انتقاء النصوص أو كتابتها، وفي تصوير الأغنية، كما في كليب «تاراكالت» هندام صحراوي، رقصات صغيرة، صوت نافذ كسمرتها الخجولة، تمظهر عرافة ملمّة. وبين غنائها وكلامها في التليفزيون أو الإذاعة، يختلط على السامع مكمن الصوت الأنقى، صوت الأغنية أمّ تحدثها! وسرعان ما تبدو المقارنة غير حاسمة بين توأمين.

وقبل كل هذا، فهي صاحبة رسالة إنسانية وثقافية، ومشروع موسيقي مستوعب يتأسّس بتؤدة على مقدرة تلقائية على إيصال الأغنية إلى ما وراء الحدود. وليس من شيمها التفاخر والتباهي فعن غير قصد تتجنب الابتذال الإعلامي فتتجنب بذلك ما يسقط فيه الكثير من الفنانين الذين أدّت بهم حواراتهم السطحية وحظّهم المفرط من الأضواء إلى الابتذال والتنميط والجمود. وعلى عكس ذلك أينما وجدت تجربة فنية ذات شأن وجد نصيب من الفكر يضيء شخصيتها الفنية والاجتماعية، و«أمّ» من التجارب التي تستدعي إنصاتاً مضاعفاً، مرة للأغنية ومرة لمواقفها وتعبيراتها عن شغلها الموسيقي، فكما تعبر غنائياً عن قضية أو عاطفة تنطوي حواراتها القليلة على إتقان الكلام وتضمينه آثاراً ثقافية، وهي من زمرة الفنانين الباحثين عن تطوير ترسانتهم الموسيقية والمعرفية تأصيلاً للنغمة حتى وإن كانت الأغنية نشيد أطفال على مقام في غاية البساطة، شيء كالرسومات التي يمكن أن يرسمها أي أحد، لكن خلفية الرسام الفكرية تجسّر المسافة بين الألوان وصاحبها، وبين أغنية «أمّ» وشخصيتها مسافة لا يطالها نشاز. لقد وجدت نوع الموسيقى الذي يتصف بميزات لا تحصى، موسيقى الشعوب القادرة على تذويب هويات من هوية واحدة، أو إنتاج هوية واحدة من هويات متعددة، وعلى الجانب الآخر موسيقى تمدّ أوتار التسامح والمثاقفة.

في سن الرابعة عشرة التحقت أُمّ الغيث بجوقة الغناء الإنجيلي الغوسبل بمدينة مراكش، وعن طريق المعهد الثقافي الفرنسي تعرّفت على أميركي من أصل جمايكي دعاها إلى تأسيس فرقة خاصة للغوسبل حيث ستساعدها هذه التجربة على تطويع صوتها بأغانٍ جامايكية وأغاني الغوسبل التقليدية.

عام 2003 تركت المدرسة الوطنية للهندسة المعمارية لتستقر في الرباط نحو الدار البيضاء بحثاً عن فضاءات موسيقية أرحب تحقّق حلمها الموسيقي، وخلال هذه الفترة ترددت على فرنسا باقتراح من فنانين فرنسيين بالدار البيضاء بحثاً عن آفاق أخرى، لكن عدم تأثُّرها بالأنواع الموسيقية الفرنسية جعلها عام 2004 تقرّر العودة إلى المغرب حيث ستكتشف إمكانية الموسيقى الصحراوية (الغناوة والتراث الحساني) التي تجري في عروقها، فانطلقت في استلهامها بأسلوب مبتكر يجمع بين هذه الجذور وموسيقى السول الأميركية. وفي عام 2011 عرض عليها عازف السكسفون الكاميروني الشهير «مانو ديبانغو» أن تغني أغنية في ألبومه. وخلال السنة نفسها قدّما معاً سهرة على مسرح «كازينو دي باريس».

غنت «أمّ» للعاطفة والدراما الإنسانية، كما غنّت رفقة مغني الراب الغاني «بليتز ذي أمباسادور» عن الأفارقة الذين يطمحون في الوصول إلى أوروبا. وغنّت ضد العولمة. ومن أغنياتها (سينغل): «أمي» بالاشتراك مع باري (2003)، «الدايم الله» (2004) «إفريقيا» (2004)، «الإنسانية» (2005)، «لا تيأس» (2008) رفقة مجموعة الراب H. KAYNE، و«ليك» مع دون بيغ عام (2010).



مهرجان أفينيون 2013

إفريقيا في فرنسا

مغامرات في جماليات مسرح الهامش

أصبح مهرجان أفينيون المسرحي، الذي ينعقد كل عام في شهر يوليو / تموز في هذه المدينة التاريخية العريقة، وبحق، أهم مهرجانات أوروبا المسرحية السنوية. لأنه باستمراره وتراكم خبراته، وتطوير طموحاته، وارتياده المستمر لأصقاع جديدة من التجريب الفني وبرمجة الأنشطة الثقافية، تحوّل إلى مهرجان أوروبي بلا منازع. تفد إليه، أو بالأحرى تُدعى إليه، فالاختيار الدقيق من أسرار نجاح المهرجانات، أهمّ الفرق المسرحية الأوروبية، وأهم المغامرات المسرحية الجديدة في أوروبا في المحل الأول. فضلاً عن اهتمامه بأبرز إنجازات المسرح المتميزة في الكثير من الثقافات غير الأوروبية، بما في ذلك الثقافة العربية بالطبع، وإن على نطاق ضيق.

أفنيون: د. صبري حافظ

دورة هذا العام هي السابعة والستون من عمر المهرجان الذي وُلد عقب الحرب العالمية مباشرة. وفي المهرجان الرسمي هذا العام 41 عملاً مسرحياً يُعرَض كل منها لأكثر من مرة، وأحياناً لأكثر من عشر مرات في أسابيع المهرجان الثلاثة، و21 مسرحياً من مختلف بقاع العالم في قسم «فنانون ليوم في المهرجان Des Artists un Jour au Festival» يقدم كل منهم لقاء أو ورشة عمل، وعملاً ممثلاً لمنهجه الإخراجي ولتصوُّره لجماليات العرض المسرحي، يعرض لمرة واحدة، في نوع من تجسيد الرؤى النظرية في التطبيق. فضلاً عن اللقاءات المفتوحة مع عدد من ضيوف المهرجان، ومع مخرجيه المشاركين. ثم هناك أيضاً برنامج «مسرح الأفكار Le Théâtre des Idées» الذي يستضيف هذا العام تسعة من أعلام الفكر المعاصر في مجالات الفلسفة والتاريخ وعلم الجمال وعلم الاجتماع يناقش كل منهم ضمن ندوة أو لقاء مفتوح مع مُحاور متخصص أولاً. ثم مع الجمهور أحد القضايا المهمة في الوقت الراهن.

هناك ندوة بعنوان «كيف نخرج من الأزمة الراهنة» يشارك فيها المنظّر الأدبي إيف سيتون، والمتخصص في فلسفة الفن جورج ديدي هوبرمان، تتناول كيفية الخروج من خطاب



«شيدا Shéda» عمل شبه ملحمي استغرق عرضه أكثر من أربع ساعات.

التدهور السائد، والبحث عن منطق في شتات فكر الشباب ورؤاهم، وعن جماليات القرن الجديد التي تتبلور وسط هذا الشتات. وأخرى بعنوان «إفريقيا ومستقبل العالم» يشارك فيها الأنثروبولوجي جان فرانسوا بايار، والمؤرخ آخيل ممبا، والفيلسوف جوزيف توندا، عن الإرث الأوروبي الفادح في إفريقيا وأثره على حاضرها الاجتماعي والسياسي ومستقبلها. وثالثة عما «ستؤول إليه أزمة الضواحي الفرنسية» والتي تشهد على عمق الفجوة الاجتماعية والثقافية المنذرة بالخطر في قلب المركز الرأسمالي ذاته، يشارك فيها عالما الاجتماع ميشيل كوكوروف، وديدي لابيروني.

ورابعة عن «أي مقاومة ثقافية» يشارك فيها الفليسوفان فابيان بروجير وبولين كولونا داستريا، تتناول الفكر الراديكالي الجديد في استشرافه لنظام دولي مغاير، وتأكيده لمفاهيمه الجديدة حول دور المثقف في صياغة خريطة التفكير الجديدة في متغيرات العالم، وبلورة خطابها النقدي، بالإضافة لحوار بعنوان «كيف نفكر في الخلل الجديد في النظام العالمي» مع المؤرخ الإفريقي آخيل ممبا عن كيفية مواجهة فكر ما بعد الاستعمار للخلل البنيوي في نظام العولمة الراهن.

والواقع أن وجود نبوتين في «مسرح الأفكار» عن إفريقيا يتسق مع تركيز مهرجان هذا العام على المسرح في إفريقيا، وعلى قضاياها المختلفة. حيث يستضيف المهرجان كل عام مخرجين يدعوهما بالمخرجين المشاركين Associate Directors، ويتيح لكل منهما تقديم أكثر من عمل، يكون أهمها في أفضل فضاءات المهرجان، حيث يتقاسمان عادة فضاء المهرجان الأكبر وهو«ساحة الشرف في القصرالبابوي» التي تتسع لأكثر من ألفي متفرج. فيقدم كل منهما عمله فيها لعشرة أيام. وكان مخرجا هذا العام هما الفرنسي ستانيسلاس نوردي Stanislas Nordeyالذي سأتناول عرضه الرئيسي بعد قليل، والكونجولي (من الكونغو برازافيل) ديبدونيه (عطية الله) نيانجونا Dieudonné Niangouna. وقدم أولهما عرضه في ساحة الشرف، بينما آثر الثاني أن يقدم عمله الكبير في «محجر بولبون» الشهير الذي كَرَّسَه المخرج الإنجليزي الكبير بيتر بروك كفضاء مسرحي متميز قبل أكثر من عشر سنوات، حينما أصرّ على عرض عمله المسرحي الكبير عن (المهابهاراتا) الهندية فيه.

وهو فضاء مسرحي يتسع لما يقرب من ألف مشاهد، ويعد الفضاء الثاني بعد ساحة الشرف من حيث مكانته في تراتبات فضاءات العرض في أفينيون. قدم فيه نيانجونا وهو كاتب ومخرج مسرحي كَوَّنَ فرقته الخاصة في برازافيل عام 1997، عمله الرئيسي «شيدا Shéda» وهو عمل شبه ملحمي


«طبول وحفْر Drums and Digging» لغة جسدية ومتمردة

استغرق عرضه أكثر من أربع ساعات، وكان من أوائل العروض التي شاهدتها في مهرجان هذا العام. عمل يقطّر فيه نيانجونا خبرته المسرحية في معالجة الحياة اليومية المحيطة به في الكونغو واستخدامها لخلق جماليات مسرحية جديدة. تختلف عن تلك التي كَرَّسَتها الحركة المسرحية في بلده منذ الاستقلال، والتي تُعَدّ استمراراً لتقاليد المسرح الغربي الذي أرساه المستعمر الفرنسي بإخلاصه للمبالغات التمثيلية، والإلقاء التهويلي المفخَّم الذي يذكّرنا في مصر مثلاً بطريقة يوسف وهبي في التمثيل.

وواصلت الحركة المسرحية الكونجولية الإخلاص له بعد استقلالها. إذ انطلقت تجربة نيانجونا من تحدي تقاليد هذا المسرح، وبلورة أجرومية مسرح مابعد الاستعمار الكونجولي الذي يسعى لصياغة لغته المسرحية المغايرة التي تستخدم الفرنسية، وتطعّمها في الوقت نفسه ليس فقط بمفردات من اللغة الإيارية Iari وهي أبرز لغات الكونجو الشفهية ولغة المخرج الأصلية، ولكن أيضاً بالكثير من الأقنعة الإفريقية واستراتيجيات فنون العرض والفرجة الكونغولية. مما يذكر القارئ العربي بشيء مما حاول أن يفعله يوسف إدريس في «الفرافير»، وسعد الله ونوس في استلهاماته لمسرح الحكواتي بعده.

وتتجسد الكثير من هذه التقنيات والجماليات المسرحية في عرضه الجديد الذي يقول إنه ظل يجترّ مشاهد منه طوال 11 عاماً. وظل يعمل على تركيب صوره التي ظلت تخايله بين الفينة والأخرى طوال تلك المدة، وظل يكتب مقاطع منها، ويبحث عن ماضي ما يخايله فيها من مشاهد وصور، كي يفهم ما جرى له، وما جرى لبلده. لأن المسرحية في مستوى من مستويات تلقّيها هي مجموعة من الحكايات المتجاورة والمتداخلة والمتقاطعة التي يمتزج فيها العنف بالحب، والحيرة باليقين، واليأس بالأمل، والحكمة بالجنون، والواقع بالخيال، والماضي بالحاضر، وتتكون من فسيفسائها ومواقفها المتجاورة والمتحاورة حكاية هذا العمل الملحمية، ومواجهاته الدامية بين الشخصيات. أو بالأحرى حكاية الكونجو مع القهر والحروب الأهلية منذ الاستعمار وحتى اليوم. وهي، في الوقت نفسه، ملحمة الحياة في الغابة الإستوائية الإفريقية وبحث إنسانها المستمرّ عن الماء في عالم يجثم عليه الجفاف المادي منه والمعنوي على السواء. ويرزح تحت ثقل الماضي وما اقترفه الأسلاف من أخطاء، لابد أن يدفع الأخلاف ثمنها الفادح.

وقد استخدم نيانجونا فضاء المحجر الشهير بطريقة خَلّاقة. فقد سبق أن شاهدت أكثر من عمل في هذا المحجر، كان آخرها ثلاثية «نساء سوفوكليس» التي قَدَّمَها المخرج اللبناني الكندي الموهوب وجدي معوّض فيه قبل عامين. ولكن نيانجونا أحال الكثير من صور لغته الأم المتوهِّجة بالألوان والحركة إلى مشاهد تنبجس من قلب هذا الفضاء المهيب الذي تحيط بخشبته عن بعد جدران المحجر التي قُدَّت من الصخر، فتتحول الأحجار تحت وقع اللعب بالإضاءة وتقنيات الفيديو الجديد إلى صور وأشباح طالعة من أدغال إفريقيا. وتتداعى في فضائه الرحب أصداء أصوات الأسلاف من بين ثنايا الجروف الحجرية، وقد دبت فيها الحياة، حين



«قادش Qaddish» عرض مسرحي أخرجه كودوس أونيكيكو

تخطر على بال الشخصيات التي تعتقد بوجودها وقواها من ناحية، أو تظهر خيالاتها في أحلامهم التي تستشرف عبرها المستقبل من ناحية أخرى، حتى ولو اتخذت تلك الأحلام طابعاً كابوسياً كما هو الحال في أكثر من جانب في المسرحية.

وكان لنيانجونا في مهرجان هذا العام، فضلاً عن هذا العمل المدهش بصرياً وحركياً، خمسة أعمال أخرى في فضاءات متعددة، أحدها مع المخرج المشارك الآخر ستانسيسلاس نوردي، لأن أحد أهداف المهرجان هو إتاحة الفرصة لمخرجيه للمثاقفة وتلاقح الخبرات، وآخر مع المخرج الفرنسي جان بول ديلور، وعملان عن نصين له، ثم عمل أخير كان عملاً من الرقص الحديث. في نوع من تقديم كل إمكانياته في الكتابة والإخراج. حيث يستضيف المهرجان المخرج الأجنبي المشارك لمدة عام، ويتيح له أن يعمل مع أقرانه من المخرجين في نوع من تلاقح التجارب وحوار الخبرات التي تثري المسرح الأوربي بقدر ما تثري تجربة المخرج المستضاف. لكن نيانجونا لم يكن المسرحي الإفريقي الوحيد، فقد دعا المهرجان، مسرحياً كونجولياً آخر، سبق له أن كان مخرجاً مشاركاً فيه قبل عامين، ولكنه هذه المرة من الكونغو كينشاسا أو زائير: وهو فوستين لينيكولا Faustin Linyekula.

وقدم لينيكولا في باحة «دير السيليستين»، وهي أحب فضاءات أفينيون المسرحية لي، حيث أن بها شجرتين معمرتين مهيبتين يضفيان على الفضاء المسرحي جواً سحرياً، ويجلبان بعمرهما المديد ومهابة المبنى العتيق وطأة الزمن على كل ما يدور فيه، عرضاً جميلاً من الرقص الحديث بعنوان «طبول وحفْر Drums and Digging» سعى فيه إلى خلق لغة جسدية وحركية قادرة على استيعاب رحلته من الصبا حيث شاهد أولى الرقصات الإفريقية المحرمة، وحتى النضج وبناء عالمه الخاص وفرقته المسرحية والبحث عن لغة تعبيرية جديدة، وعن كيان وهوية فنية معاً. وقد استطاع العرض أن يُطَوّع استراتيجياته الحركية والمرئية معاً لجماليات الفضاء الذي يُعرَض فيه، وأن يلجأ للبساطة والاعتماد على غناء الراقصين وتطويع أجسادهم للغة الرقص الحديث الجديدة التي بَلْوَرَ لها أجروميتها الخاصة القادرة على الانتقال بنا من سيولة الحركة في الغابة والتعامل مع الطبيعة إلى انضباط التشكيلات الحركية والجسدية التي تفرضها المدينة بقوانينها الصارمة على كل من يفد إليها. ومن سلاسة الحركة أثناء السِّلْم، إلى توترها وعنفها إبان اندلاع الحروب. وكيف استطاع الراقصون أن يحكوا لنا بكلمات بالغة الكثافة والتركيز، وبقليل من الأغنيات، وقدر محسوب بعناية من إيقاع الحركة وتشكيلات المشهد الحركي، قصة مسيرة الكونغو المتعثرة صوب التحقق.

وبالإضافة إلى هذين المخرجين، كانت هناك عدة عروض إفريقية أخرى لفرقة ثانية من الكونغو برازافيل هي فرقة ديلا فاليه بيديفونو Dela Val-let Bidiefono التي قدمت عرض «فيما وراء Au-Delá» الراقص في دير السيليستين أيضاً. وفرقة نيجيرية يقودها المسرحي ومصمِّم الرقصات كودوس أونيكيكو Qudus Oni-keku قدمت عرضاً بعنوان «قادش Qaddish». وثالثة من بوركينا فاسو بقيادة أستريد تارناجدا Astride Tarnagda قدمت عملاً بعنوان مثير «وإذا ما قتلتهم جميعا سيدتي؟ Et si je tuais tous Madame». كما أن هناك عرض فرنسي لأحد تلاميذ عالم الاجتماع الفرنسي الكبير بيير بورديو وهو ميلو راو Milo Rau بعنوان «راديو الكراهية Hate Radio» عن مأساة رواندا سوف أشاهده في آخر أيام المهرجان.

لكن أكثر العروض الإفريقية إثارة للتفكير، ومغامرة مع لغة العرض المسرحي كان العرض المسمى «ملائكة لاجوس من رجال الأعمال Lagos Business Angels» وهو العرض الذي قدمته فرقة ريميني بروتوكول Rimini Protokoll الألمانية التي تتكون من ثلاثة مسرحيين عملوا معاً منذ تخرجهم في معهد المسرح الألماني في جيسين Giessen على خلق مسرح تجريبي جديد يعمد إلى محو الخيط الفاصل بين الواقعي والفني، وبين الوثائقي والمخترع، وبين التمثيل والمشاركة في التجربة المسرحية. ويسعون لتقديم مسرح يرهف وعي المشاهد بما يدور في العالم من حوله خلال المشاركة فيما يقدمون له على الخشبة، بعيداً عن تقوقعه على مركزيته الأوروبية. وقد سبق لي أن شاهدت لهذه الفرقة التي جاءت بعرضين مختلفين لمهرجان هذا العام، عرضاً سابقاً في أفينيون بعنوان «الأذان بالراديو Ra-dio Muezzin» عام 2009 استقدمت فيه خمسة مؤذّنين محترفين من مختلف أنحاء مصر ليعرضوا علينا قصتهم مع الأذان أولاً، ومع اقتراح وزير الأوقاف وقتها توحيد الأذان وإذاعته من الراديو في ميكروفونات المساجد المختلفة. وقد حكى كل منهم تجربته بلغته وقتها، وكيف تعتمد حياته على الأذان، وكيف احترفه، وكيف أن توحيد الأذان سيدمر حياته المستقرة إلى حد ما. بينما حكى الأخير الذي كان من الحفنة القليلة التي نجحت في اختبارات الصوت للأذان في الراديو تجربته المختلفة، التي وَفَّرَها له تعليمه وجمال صوته معاً.

وقد انطلق عرضهم الإفريقي هذا العام، من تنبؤ بسيط أعلنت فيه مؤسسة الائتمان الدولية الشهيرة

جولدمان ساكس أن نيجيريا ستصبح واحدة من أقوى عشر اقتصادات في العالم بحلول عام 2050. فذهبت الفرقة إلى نيجيريا للبحث عن الحقيقة الكامنة وراء هذا التنبؤ والتعرف إلى طبيعة الفرص الاقتصادية المُتاحة فيها، والتي ستؤهِّلها لأن تكون بحقّ أحد العشرة الكبار بعد ثلاثة عقود من الزمان. وجلبت لنا سبعة من رجال الأعمال النيجيريين أو من العاملين في المجالات الاقتصادية المتنامية، وثلاثة من الأجانب الذين يستثمرون في نيجيريا أو يعتمد نشاطهم الاقتصادي على سوقها. وعلى العكس من عرض «الأذان بالراديو» الذي دار كله أمامنا على خشبة المسرح في نوع من الأصوات المتقاطعة والمتجاورة التي تتشكل عبرها أجزاء الصورة وتتخلَّق الدراما، فإن عرض «ملائكة لاجوس» طَوَّرَ تقنيات العرض وعزز درجة مشاركة الجمهور فيه. لأن الجمهور احتُجِز خارج المبنى في طابور طويل لم يفتح له بابه إلا قبيل العرض بدقائق معدودات، سُمِح فيها بدخول كل عشرين متفرج على دفعات، تمنح كل منها شارات بلون محدد، ويقودها مرشد/ة إلى موقع من المواقع التسعة التي يدور فيها العرض، حيث تلتقي فيه بأحد «ملائكة لاجوس» الذي يقدم نفسه للجمهور، ويحكي لهم قصته، ويُقَدِّم لهم بطاقته الشخصية كي يتصلوا به إذا ما أرادوا الاستثمار في المجال الذي عرضه عليهم، أو لكي يشتروا منه بعض ما ينتج من بضائع.

ويحكي النيجيريون ذلك بالطبع باللغة الإنجليزية بينما يترجم المرشد/ة ما يحكيه للجمهور بالفرنسية. وكان هناك مستثمر ألماني قدم مغامرته في نيجيريا، وكيف حقق فيها مكاسبه الضخمة بالألمانية سواء في مجال التنقيب عن النفط أو تأسيس جامعة تكنولوجية فيها، وكانت معه بالطبع مترجمة تترجم ما يقوله إلى الفرنسية. وقد كشف اختيار هذا الألماني خاصة عن الدور الذي لايزال الغرب يلعبه في العالم، وكيف أنه حرص على أن يراقب ما يتيحه من معارفه وخبراته لأبناء الهامش كي يتعلموه. وكأننا بإزاء نوع من تفكيك التجربة مابعد الاستعمارية



Lagos Business Angels عرض قدمته فرقة ريميني بروتوكول الألمانية

ونقدها في آن. ولا يستغرق العرض في كل موقع أكثر من عشر دقائق، ينتقل بعدها الجمهور إلى موقع آخر بقيادة المرشد/ة: من مستشارة للأعمال، إلى مصرفي يُحَلِّل الأوضاع المالية للشركات، إلى رجل أعمال صغير يتاجر في الببغاوات الممنوعة والأسماك الملونة، إلى هندية نيجيرية أنشأت مصنعاً للتطريز الإفريقي في سويسرا لتصدير كل منتجاته إلى نيجيريا مسوقة معها عقدة ولع الجنوب وتباهيه بأنه يستخدم منتجات سويسرية، إلى قسّ ساهم في اعتناق المئات للمسيحية، ويسعى لأن ينمّي كنيسته كي تصبح كاتدرائية، إلى تاجر ومطوِّر عقارات .. وهكذا دواليك حتى يجتمع الجمهور كله في نهاية العرض في مسرح يُقَدِّم فيه العشرة خلاصات تجاربهم بطريقة غنائية تلخِّص واقع الحياة في نيجيريا وآفاق التطور فيها.

وقد وجدت أنني بإزاء عرض تعليمي لا درامي، يُقَدَّم للمشاهد كأي عمل فني جيد ومن خلال نماذج محسوسة ما يغنيه عن قراءة الكثير من كتب التاريخ والاقتصاد وعلم الاجتماع عن نيجيريا، وعن عادات أهلها وقيمهم ومعتقداتهم، ومقاييس النجاح والفشل في مجتمعهم. ويفكك في الوقت نفسه بعض ملامح الإرث الاستعماري فيها، ويكشف فداحة ترسُّباته على مستقبلها. عرض يسعى إلى إثارة المشاهد للمشاركة فيما يقدم له، ويطلب منه طرح الأسئلة، أو ربط ما يحكى له بخبرته الشخصية، أو الإجابة على بعض تساؤلات النيجيريين عما يتصوره عنهم.

صحيح أننا هنا بإزاء مسرح يمزج بين الواقعي والدرامي، ويكشف للمشاهد الكثير من حقائق الحياة في هذا البلد الإفريقي الذي لا يعرف الكثيرون عنه غير القشور. وقد بدأ القسم الجماعي في نهاية العرض بسؤال الجمهور عن أن يرفع مَنْ زار نيجيريا منهم يدَه، فلم يتعدَّ الأمر حفنة قليلة منهم، لَخَّصَها الممثل/ القس بأن أكثر من 90% منهم لم يزُرها، وأنه قد آن الآوان ليتغيَّر ذلك الأمر.

وإذا كان مسرح الأفكار قد قَدَّم ندوتين عن إفريقيا بسبب استقدام المهرجان لعدد من العروض منها أو عنها، فإن ندوته عن «مشاكل الضواحي الفرنسية» ارتبطت هي الأخرى بعرضين عنها: أولهما بعنوان مثير للتأمُّل وهو «أسفل حائط لا باب فيه Au Pied du Mur sans Porte» عن نص كتبه مسرحي فرنسي من أصول جزائرية يدعى لازار Lazare وهو أيضاً الذي قام بإخراجه. يتناول فيه بصورة استعارية شفيفة حالة «الآخر» الفرنسي الذي كُتب عليه أن يعاني كلّ صنوف التمييز والتحيُّز والاغتراب في عالم مثقل بحتميات الأفق المسدود، كما يقول العنوان حيث يترك قسماً كبيراً من البشر فيه أسفل حائط صلد لا باب فيه. وهو عمل يُعَدّ الحلقة الثانية في ثلاثية لم تكتمل بعد، تكتب تجربة الضواحي الفرنسية الشهيرة والقريبة إلى حدّ ما من تجربة العشوائيات في البلاد العربية. مع فارق في الدرجة وليس في النوع. هو الفارق بين المستوى الحضاري والاقتصادي للعالم العربي وفرنسا. وقد استطاع فيه المخرج أن يطور فيه لغة عرض على درجة كبيرة من الخصوبة والغنى بالدلالات. تلعب فيها تقنيات توشك أن تكون مستقاة من فكرة القرين وتقنيات خيال الظل، أو تطويراً خلّاقاً لهما يستفيد من إمكانيات الإضاءة الجديدة،



«فيما وراء Au-Delá» عرض قدمته فرقة ديلا فاليه بيديفون

دوراً مهماً في الكشف عن الازدواجية التي ينطوي عليها موضوع العمل: الأنا والآخر. فلكل «أنا» ظِلّه و«آخره» الذي يحرص العرض على أن يعكسه بوضوح على جدران المسرح، والذي لو تأمّله قليلاً لوجد أنه لا يختلف عنه، بل إنه هو نفسه الإنسان في كل مكان. كما تلعب فيه عملية تطوير هذه التقنيات، من خلال مشهد الافتتاح الذي يضع فيه إحدى شخصياته في قفص زجاجي شَفّاف يحدِّد حركتها، ويوشك أن ينطبق عليها ويخنقها، ويعوق، بالقطع، انطلاقها. ولكنه لفرط شفافيته غير مرئي، كناية عن مراوغة التحيز والعنصرية والقهر التي يمكن الزعم بأنها غير موجودة. وأنه ليس ثمة ما يحدّ من حرية حركة الآخر، ولكنه هو غير القادر على الحركة، فليس ثمة ما يكبّله، ولكن الواقع غير ذلك بالقطع، لأن القفص الزجاجي برغم شفافيته بالغ القسوة والتحديد. خاصة وأن المخرج عرض ظله أيضاً على حائط المسرح، فبدت الحركة فيه مضخمة وبارزة لكل من له عينان.

وقد اختار العرض أن يجعل آخرية الآخر فيه ليست ناجمة عن أنه مختلف في اللون أو اللغة أو حتى الديانة عن الجميع، ولكنها آخرية مُصاغة من التصوُّر الجمعي له بأنه مُعَوَّق دراسياً واجتماعياً قبل أي شيء آخر. ولكننا ما إن نشهد العرض حتى نجد أنفسنا نتساءل في نهايته: هل بطل العمل مُعَوّق فعلاً؟ أم أن هناك الكثير الذي يُعَوِّق حركته، ويبدِّد قدراته، ويمنعه من الانطلاق والتحقق؟ وهناك عرض آخر لم اشاهده بعد لمريم المرزوقي بعنوان «بداية شيء ما La Debut de Quelque Chose» حول الموضوع نفسه، فقد برمجه المهرجان في أيامه الأخيرة، وأنا أكتب هذه التغطية (للدوحة) قبل انتهاء المهرجان. كما أن هناك عرضاً عربياً لبنانياً فرنسياً هذه المرة حجزت له في آخر أيام المهرجان هو «عربات حرة Wagons Libres» لساندرا إيشا Sandra Ich.

لكن دعنا نَعُدْ بعد هذه الجولة السريعة في العروض الإفريقية والعربية، إلى المخرج الفرنسي المشارك في هذا المهرجان ستانيسلاس نوردي والعرض الجميل الذي قدَّمَه لمسرحية بيتر هينديكه «تجوال في القرى»، كي نقدِّم معه الجانب الأهم في المهرجان، وهو المتعلِّق بمغامرات المسرح الأوروبي. فالمهرجان ليس مهرجاناً عن المسرح الإفريقي أو العربي، ولكنه في المحَل الأول عن المسرح الأوروبي، وعن التلاقح المستمرّ بين إنجازاته المختلفة. وقد لاحظت في السنوات الأخيرة من متابعتي لهذا المهرجان أن ثمة وعي داخلي مضمر لدى عدد كبير من المشاركين فيه من الأوربيين بأن عليهم أن يشاركوا بأعمالهم الدرامية في صياغة ثقافة أوروبا الجديدة، أو بالأحرى في تعميق عرى العلاقات بين ثقافاتها المختلفة. وهو أمر نحتاجه كثيراً في ثقافتنا العربية التي تتعمق الحدود بين تجلياتها المختلفة طوال العقود القليلة الماضية برغم وحدة اللغة.

وقد عزز برنامج هذا العام هذه الملاحظة. باستثناء عروض الرقص الحديث، أو أعمال المسرحي الشامل الذي يكتب نصه ويخرجه، بل ويمثل فيه أحياناً من أمثال الإيطالي روميو كاستيلوتشي Romeo Castellucci والإسبانية أنجيليكا ليدل Angelica Liddell وغيرهما، سنجد أن نوردي، وهو مخرج مسرحي بارز لا يختار حينما يدعى لتقديم عمل رئيسي لهذا المهرجان عملاً فرنسياً، بل عملاً أوروبياً لكاتب ألماني الثقافة نمساوي الأصل، وسلوفيني المحتد. كما أننا سنجد أنه باستثناء المخرج الفرنسي جان فرانسوا بيريه Jean FranÇois Peyret الذي اختار عملاً لكاتب أمريكي هو هنري ثورو، فإن أبرز المخرجين الأوروبيين الذين دعوا للمشاركة فيه اختاروا أعمالاً تنتمي لأصول أوروبية أخرى غير تلك التي ينحدرون منها. فقد اختار الفرنسي لودفيك لوجارد Ludovic Lagarde أن يقدم «الملك لير» لشكسبير، واختارت الانجليزية كيتي ميتشيل Katie Mitchell أن تقدم «قطار الليل Reise Durch die Nacht» عن نص للألمانية فريدريكا مايروكر Friederike May-rocker، واختار البولاندي كريستوف فارليكوفسكي Krzysztof Warlikowski أن يُقَدِّم نصاً لكاتب هولندي هو جون فان دروتين John Van Druten، بينما اختار نيكولاس ستيمان أن يقدم مسرحية «فاوست» لجوته التي تعرض بجزئيها في عرض يستمر لأكثر من ثمانية ساعات في أحدث فضاءات المهرجان La Fabrica الذي يدشّنه هذا العرض الماراثوني.

مازال في جعبة المهرجان الكثير، ومازلت غارقاً في قراءة برنامج المهرجان الهامشيAvignon Off الذي يتجاوز عدد العروض فيه كل عام عدة مئات، وبلغ عددها هذا العام 1230 عملاً. يعرض الكثير منها عدة مرات طوال الشهر. وتغطّي كل مجالات الفن المسرحي من المسرحيات الإغريقية وحتى مسرح الشارع وعروض الفرجة العفوية، مروراً بكل صيغ العمل المسرحي من كلاسيكيات المسرح الأوروبي في مختلف عصوره. ولكنني أظن أنني قدمت للقارئ فكرة عما ينطوي عليه هذا المهرجان الكبير، وعن بعض ما يمكن أن تستفيد الحركة المسرحية أو المهرجانات العربية منه.



محمد المخزنجي

الذيول

عاصفة «المعجزة» لم تكفّ عن اجتياح كافة جنبات الهند في العام 2002، وكانت تجتذب نحوها حشوداً من بسطاء الهندوس للتزاحم على المعابد التي يتردّد أن «المعجزة» قد وصلتها، وكانوا على استعداد لدفع آخر ما يمتلكون من «روبيات» لإلقاء نظرة على ذلك الطفل البالغ 11 شهراً، ورؤية دليل حلول روح القرد المقدّس «هانومان» في جسده الغض.

الطفل حامل «المعجزة» كان جدّه يحمله متنقلاً به من معبد إلى معبد، موسوماً بعلامة البركة الهندوسية على جبينه، ورافلاً في غطاء رأس وثياب تعكس ثراء الألوان الهندية الحارة، وحتى يستسلم الطفل لمعاينات النظّارة لهذا الجزء الصاعق من جسده الغض، مقابل نقود يدفعونها، كان جده يلهيه دائماً بشيء يشغل انتباهه: مغلف فارغ لأعواد البخور، أو مسبحة من خشب الصندل، أو لقمة يعضعض فيها بأسنانه التي تجاهد للبزوغ. وبرغم ادّعاء الجد أن هناك تسع علامات تثبت تقمّص روح هانومان لجسد ابن ابنته، إلا أنه لم يسمح لأحد إلا بالاطلاع على العلامة الكبرى لهذا «التقمّص»: الذيل!

ذيل واضح مكسوّ بجلد الرضيع يبلغ طوله عشرة سنتيمترات، طري وثخين، يخرج من بقعة العصعص لكنه يخلو من الصلابة التي تشي بوجود عظام أو غضاريف فيه. ظاهرة بلبلت الأفكار، وحفّزت الابتهالات وطلب البركات، وغطّت على مفارقة لم تتوقف أمامها حشود المبتهلين وطلاب البركة، وتتمثل في أن الجدّ مسلم اسمه «إقبال قورياشي» Iqbal Qureshi وكان يدعو الطفل «بالاجي» أو «باجرانجبالي»، وهما من أسماء هانومان! لتروج بضاعته لدى الهندوس، لكن ما يبدو من احتيال في الأمر لم يكن يحجب حقيقة مادية واقعة طالما شغلت علماء البشرية وعوامها بجدل قديم متجدد عنوانه «الذيل البشري». فهل هناك بشر بذيول؟

حتى لايختلط علينا الأمر في موضوع الذيل البشري لابد أن نتعرف على الذيل الحيواني أولاً، فهو يأتي كامتداد للعمود الفقري للحيوان، وفقراته منفصلة ومتحركة ومحاطة بشبكة من العضلات والأعصاب والأوعية الدموية تخصّ هذا الذيل، ليظل نابضاً بالحياة وقادراً على الحركة التي تصدر إليه أوامرها قادمة من المخ عبر الأعصاب، فالحركة هي قوام وجود هذا الذيل في عالم الحيوان، دقّة توجيه في طيران الطيور، ومركز ثقل للتوازن حين تجثم على الأغصان والأفاريز والأسلاك، ودعامة لنقّار الخشب حينما يتعلّق رأسياً بجذوع الأشجار وهو يحفر عشه أو الثقوب التي يخزّن بها في الربيع ثمار بندق البلوط لتقيه من الموت جوعاً في الشتاء.

لدى الأسماك والدلافين والحيتان يكون الذيل دقّة أخرى وأداة دفع في الماء، ويكون مطرقة هائلة يضرب بها حوت العنبر الذي يزن خمسين طناً سطح المحيط ليقلب سفن الحواتين الذين يطاردونه لقتل جسمه الهائل من أجل الحصول على كيلوجرامات قليلة من العنبر، تلك المادة الشمعية السائلة في حنايا دماغه التي كانت نكهة أبهة فناجين الشاي والقهوة في القرن الثامن عشر، ولاتزال تستخدم كمثبت باذخ لأثمن العطور، تذكّرنا برواية هرمان ميلفل الخالدة «موبي ديك» وصراع البحّار البشري الفاني مع سرمدية حوت لاينسى ثأره. ضربة ذيل هائلة للموج تثير تسونامي يعصف بسفن الحواتين الضخمة في عصر مضى، وتستخرج من زرقة البحر ستارة هائلة بيضاء من رشاش الماء والوشيش الأصم تحفل بها وتحتفل كاميرات المولعين بتصوير عجائب المحيط الآن.

ذيل هائل آخر يجرجره التمساح الأمريكي على البر، ويخفق به في بحيرات الشمال، أداة ردع ورفاص دفع في الماء، لكنه بطوله المعادل لنصف طول هذا التمساح البالغ ستة أمتار، وبامتلائه السمين، إنما يشكّل مخزن الدهن الذي يستخرج منه صاحبه



ثعلب الثلوج ذيله بطانيته في عالم الصقيع

نيل التمساح الأمريكي أداة ردع ودفع ومخزن للطاقة



خيطا ذيل طائر الجنة

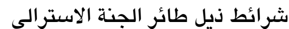
الطاقة لتدفئ دمه البارد إذا ما هبطت درجة الحرارة إلى مادون 20 مئوية التي يكفّ فيها عن الحركة. أما النيول الخفيفة لرباعيات الأقدام من الثدييات، فهي «منشات» لطرد الحشرات اللحوح اللاسعة. كما أنها أداة لغة بلا كلمات لدى قطعان الظباء والغزلان والحمر الوحشية، فما إن يشعر فرد من القطيع عند الحافة بوجود خطر قريبٍ حتى يحرك ذيله فيلمح من يليه تغيُّر نسق الألوان حول النيل، وتنتقل الإشارة عبر توالي حركة النيول ليتأهّب القطيع كله للفرار التماساً للنجاة. وللنجاة كذلك تلجأ بعض الثعابين والسحالي والأبراص إلى فصل ذيولها وتركها تتقافز أمام مفترسٍ فتّاكٍ ينشغل بها فيما تفرّ هي إلى مأمن.

الحركة نعم، لكن السكون أيضاً له شأن في هندسة النيول لدى الحيوان، فالكانجرو يكمل بالاتكاء على ذيله القوي مع قدميه الخلفيتين مثلث التوازن عندما ينتصب واقفاً ويطيل الوقوف، وحين يتشاجر مع غريم من بني جنسه في مباريات منهلة التطابق مع المصارعة التايلاندية يتلاكم فيها الغريمان بقبضات الأذرع وركلات الأقدام. أما ذيل السنجاب الجميل الغزير فهو ينتفش بمثابة «براشوت» يجعله يصوِّب قفزاته بدقة بالغة بين الأغصان المتباعدة في الأعالي. وعلى سطح الانهار المتجمدة في أقصى شمال العالم يتحرّك ثعلب الثلوج عظيم انتفاش النيل بمكر صبور، يسكن متسمعاً ما لا يسمعه البشر، ثم يقفز قفزة عالية واسعة ليسقط بقوادمه ورأسه في بقعة محدَّدة يفتحها سقوطه في غطاء الجليد ليقتنص سمكة رآها بسمعه لا أكثر. ومن الانتفاش إلى الانفتاح يستعرض الطاووس ذيله باهر الجمال ليخلب لبّ أنثى تختاره في موسم التزاوج، ومثله وأعجب يكون عرض الحب لطائر الجنة Bird of Paradise!

نيول الحيوانات حكاية طويلة بمفردات لاحصر لها، لكنها تدور معظمها في فلك ما تيسَّر ذكره، مع اختلاف في التفاصيل، أما «النيول البشرية» فهي تقتصر على لونين تمّ رصدهما: نيول عظمية، ونيول لاعظام فيها. الأولى نادرة وثبت أنها مجرد «تشوه ولادي» ليس نيلاً بأي حال، فهو لايتحرك، وليس به فقرات منفصلة، ولا عضلات وأعصاب خاصة به، بل تشوّه في عظام العصعص التي ينتهي بها العمود الفقري وتغلق دائرة الحوض ملتحمة بعظامه، وجامدة كجمودها!

نيل «بالاجي» الذي شغل الهند عام 2002 كان من النوع الثاني الأكثر شيوعاً بين «النيول البشرية». وبالرغم من أن علماء التشريح والجراحين قطعوا بأنها ليست نيولاً بل محض أورام دهنية مغلَّفة بالجلد وقابلة للإزالة الجراحية دون عواقب تنكر، إلا أنها ظلت تومئ إلى





شرائط ذيل طائر الجنة الاسترالي



ذيل إلكتروني ياباني يعبر عن انفعالات حاملته

جدل آخر حول حقيقة ذيول البشر بين فريقين من العلماء: أولهما «الخلقيون» المؤمنون بنظرية الخلق الخاص الذي يعني أن المخلوقات لم تتطور من رتب أدنى إلى أرقى، وإن كانت تتكيّف لتواكب تغيرات الوسط المحيط بها، وثانيهما «التطوّريون» المعتنقون للمفهوم العتيق لنظرية التطور، والذين يزعمون أن هناك سلّماً للتطور بدءاً من الخلية الأولى في مياه البحر، وصعدت عليه الكيانات المتطورة من البحريات إلى البرمائيات إلى الطيور فالثدييات وأخيراً الإنسان. صراع علمي لم يكفّ عن الاحتدام برغم مضي ما يقارب قرناً ونصف القرن على اشتعاله، ودورانه حول الذيول، «ذيول البشر»!

في عام 1876 نشر عالم الأحياء الألماني «إرنست هاسكل» مخططاً لصورة جنين بشري منتزع من الرحم في شهره الأول، وبه ثلاث مفردات قال هاسكل إنها تؤكد أن البشر يحملون في تكوينهم المبكر مسرداً يشير إلى مشوارهم التطوري، فإضافة لتشابه جنين البشر مع أجنة القطط والدلافين في مرحلة مبكرة، فهناك على حد زعمه: كيس مح يشبه كيس مح جنين الدجاج داخل البيضة، وفتحة خياشيم قرب العنق كما في الأسماك، ثم «ذيل» يصل طوله إلى سدس طول الجنين في هذه الفترة. وكان ضرورياً أن تمضي عدة عقود من التطور العلمي لحسم هذا الجدل في الاتجاه الآخر.

مكتشفات علم الأجنة المتسارعة والمدعومة بتقنيات التصوير داخل الرحم بالمناظير الطبية، ومن خارجه بالسونار رباعي الأبعاد، وتحليل عينات الخلايا المرئية بالميكروسكوب الإلكتروني، ثم مكتشفات الهندسة الوراثية وصولاً إلى تحليل الحمض النووي وتحديد مكونات الجينوم، وصلت إلى الدحض التام لادّعاءات هاسكل، فما تصوّره كيس مح في الجنين البشري ليس إلا مستودعاً لتكوين وتوريد خلايا الدم الأولى للجنين قبل تكوّن العظام وقيام نخاعها بهذه المهمة، كما أن الجنين البشري الذي يصله غذاؤه من أمه عبر الحبل السرّي ليس في حاجة إلى كيس مح يتغذى منه حتى يخرج إلى الحياة كما أجنة الطيور في البيض. وبالمثل ثبت أن ما ظنه هاسكل خياشيم لم يكن خياشيم ولا الذيل ذيلاً، بل تكوينات عابرة لازمة لتشكيل ما يليها ثم الاختفاء لأنها ليست مدعومة بأية برامج وراثية لتكوين خياشيم أو ذيول للبشر، فالبشر ليسوا في حاجة عضوية لأية ذيول أو خياشيم في حياتهم على الأرض. فهل ثمة احتياج لذيول معنوية؟

السؤال أجاب عنه بطريقة هزلية المخترع الياباني «شوتا إشيواتاري» مطلع هذا العام، فقد استطاع أن يبتكر ذيلاً إلكترونياً يعبّر عن الحالة النفسية لحامله على قاعدة أن القلب مرآة النفس، ويختلف إيقاعه باختلاف الانفعال، فصنع ذيلاً يلتقط الإشارات الإلكترونية لمرقاب نبضات القلب (مونيتور)، ويحوّلها إلى طاقة تحريك للذيل الاصطناعي تعبّر عن الفرح أو الخوف أو التأهُّب أو الرفض، بطريقة مقاربة لما تفعله الكلاب والقطط عندما تعبّر عن عواطفها بتحريك ذيولها! وفيما يكون مرقاب القلب مخفياً في الثياب، يكون الذيل ظاهراً لمرتديه أو مرتديته. ومع نجاح التجارب الأولية على ذلك الذيل، صرّح شوتا أن هدفه من اختراعه هو أن يرسم بسمة على وجوه الناس، وهو ما حدث بالفعل لحاملي الذيول من الفتيان والفتيات في عمر المراهقة، ولمشاهدي ذيولهم وذيولهن المتراقصة في الطرقات.

وقد أضاف شوتا إلى اختراعه طموحاً جديداً يربط استجابات الذيل بالهواتف النقالة الذكية ومواقع التواصل الاجتماعي على الإنترنت



في فيلم «أفاتار» كائنات مسالمة زرقاء ذات ذيول تسمى نافي

لترسل للأصدقاء ذوي وذوات النيول تقارير فورية عن حالاتهم المزاجية، والأماكن التي يجدون فيها المسرة، أو العكس، إضافة لإمكانية التعارف بينهم إذا ما وجدوا في أماكن متقاربة. وقد تبنَّت شركة WACKY اليابانية إنتاج وتطوير هذا الذيل الإلكتروني العاطفي، وتخطِّط لانتشاره في بريطانيا خلال العام القادم، ومنها إلى أوروبا والعالم. فهل كفَت هذه النيول الإلكترونية حاجة بعض البشر المعنوية إلى ذيول؟

في الجانب الفني جعل «جيمس كاميرون» مخرج فيلم «أفاتار» ناس كوكب «باندورا» الذي غزاه البشر يظهرون بلونٍ أزرق حانٍ وذيول تعبر عن تواشجهم الحميم مع الطبيعة البكر، في معارضه للنزعات التسلّطية والاستهلاكية للبشر الغزاة الذين تفوّقوا علمياً وتقنياً إلى درجة تلامس الخيال، لكنهم في الوقت نفسه فقدوا إنسانيتهم المتراحمة مع الحياة والأحياء، فصاروا أدوات نهمة للغزو وسلب مايزيد من غناهم المادي وتشيئهم التقني، ويعبر عن إحساس بالنقص شديد يكاد يكون تجسيداً مابعد حداثي لما أسماه عالم النفس «ألفريد أدلر» «عقدة النقص»، التي تكمن وراء تعويضها المرضي ثنائية بؤس التاريخ البشري كله: الاستبداد، والخنوع.

دون ليّ لأعناق التأويلات النفسية ولا اعتساف، يمكننا أن نعبِّر بالمجاز الشعبي الشائع عن «النيول» لدى معظم البشر في معظم بلدان الأرض، بمصطلحي «السادية» و«المازوكية»، لكن خارج إطار التعبير المبتذل عن السادية كتلذُّذ بإيلام الآخرين جسدياً، وعن المازوكية كتلذُّذ بالألم الواقع على الذات من الغير، فهذا التعبير يكاد يكون من إفرازات الآداب والفنون السطحية في الروايات والأفلام وعروض «البورنو»، لكن الأوقع في فهم السادية والمازوكية هو ماذهب إليه عالم النفس الاجتماعي «إيريك فروم» الذي شرح السادية كنوع من إكراه الغير في الوقوع داخل دائرة نفوذ السادي، لتحقيق رغباته وتنفيذ مخططاته بما يلغي الذات الفردية الحرة للإنسان، وفي هذه المعادلة الشريرة يكون من يقبل على نفسه الوقوع في الانسحاق داخل دائرة نفوذ غيره «ذيلاً» أو مازوكياً، ومَنْ يقبل أن يجعل غيره «ذيلاً» له هو طاغية أو مستبد أو متسلّط أو..سادي.

في عصر يتكاثر على بشريته من يعبدون الله على حرف، وينقِّبون في الغابر والداثر عما يلائم جنوح نفوسهم النزّاعة للسيطرة على الغير وتفريغ شحنات ذواتهم من العنف المرضي في تطرُّفات شتَّى، يكاد لا يلتفت أحد للرسائل المبثوثة في كتاب الله المنظور لكافة البشر، الكون والكائنات من حولنا، والحياة بالقرب منا وفينا، «وفي أنفسكم أفلا تبصرون». هاهو «النيل» الذي يبدو في طرف الجنين البشري عند أسبوعه الرابع أو الخامس في رحم الأم، ثم يتلاشى بعد ذلك كأن لم يكن، يسطع برسالة صارخة في البشرية: «يامن عافاكم الله من النيول، وخلق فيكم مايغنيكم عنها وهو أرفع وأنفع، لماذا يقبل بعضكم على نفسه أن يكون ذيلاً لغيره؟ ولماذا يقبل البعض الآخر على استذيال غيره من البشر». كلاهما مريض بداء فساد العالم واتّضاع البشرية!

لقد كبر بالاجي الذي كان جدّه الأفّاق يتربّح من عرض «ذيله» الهانوماني في معابد الهندوس. صار الآن في الثالثة عشرة، ولم يعد في حاجة إلى ذلك الجد. ومن الواضح أنه لم يرضخ لرأي الأطباء القائل بأن ذيله ليس ذيلاً وإنما هو ورم دهني يمكن إزالته جراحياً، فهو يحتفظ بذيله لايزال، ربما لخوفه من الجراحة، وربما لأنه لايمتلك ما يتكسّب به في زحام البؤس البشري إلا ذلك الذيل!

العمارة الخضراء

د. أحمد مصطفى العتيق

كتب لويس سويفان Sullivan ملهم العمارة الحديثة الأميركي في كتابه «أحاديث روضة الأطفال» أن عمارتنا تعكسنا بصدق كما لو أنها مرآة، حتى لو تمعّنا فيها على انفصال عنا. وليست المدينة إلا الانعكاس المادي لشخصية قاطنيها. إن العمارة التي تعكس شيئاً ما تشير إلى أبعد من ذاتها، فهي انعكاس وهي تجلٍّ. إن قوس النصر يبقى شيئاً كامل الاختلاف عن نصب مقام لقائد منتصر أو سور المدينة يظل شيئاً كامل الاختلاف عن حدّ المدينة.

ومع زيادة الاهتمام بالبيئة، اقترنت العمارة بمفهومين أساسيين هما: التناغم مع البيئة، وترشيد الطاقة التي تستهلك منها الكثير عمارة المدن. ذلك أن احتياجات الطاقة في المناطق الحضرية (المدن) تفرض عبئاً ضخماً على الاقتصاد والبيئة، فالمباني في البلاد الصناعية تستهلك من 35 % إلى 50 % من ميزانيات الطاقة القومية، معظمها لتدفئة وتبريد الأماكن وتسخين المياه والتبريد، والإضاءة والطهي. وفي معظم بلاد العالم النامي غالباً ما يكون نصيب المباني من إجمالي الطاقة أعلى بكثير. ومن ثَمَّ نشأت فكرة البحث عن اقتصاديات «الطاقة المتواصلة» أو تلك التي يمكن أن نطلق عليها «الطاقة الخضراء». وهي طاقة ليست حارقة بقدر ما هي طاقة رؤوفة تساعد على استمرار الحياة لزماننا والزمان القادم.

والطاقة الخضراء هي الطاقة التقليدية وغير التقليدية، فهي المتوافقة مع البيئة بكل أركانها. فالطبيعة غنية بالصور المتعددة لها، والقوى الطبيعية الموفّرة لها، كالهواء وحرارة باطن الأرض والأمواج والأشعة الشمسية وغيرها الكثير.

ومع بداية تسعينيات القرن العشرين أطلق العلماء والمعماريون مصطلح «العمارة الخضراء» لتمثل دعوة للتصالح مع البيئة والتوافق معها. وما لبثت هذه الدِعوة أن تحوّلت إلى فلسفة ونظرية يتبنّاها المعماريون الخُضر في جميع أنحاء العالم.

وترتكز «العمارة الخضراء» على خمسة عوامل أساسية من شأنها أن تحقق الراحة الجسمية والنفسية لشاغليها فضلاً على التناغم مع البيئة وترشيد الطاقة:

1- التعامل مع الظروف المناخية.

2- الاقتصاد في الطاقة.

3- مراعاة خصائص مواد البناء والاعتماد على خامات محلية مناسبة.

4- إشباع الحاجات الأساسية للإنسان.

5- التفكير بشمولية لوضع حلول متوافقة مع البيئة المحلية.



بإمكاننا تقليل الطاقة المستخدمة عن طريق تصميم أفضل للمدن، والشوارع، والميادين السكنية والصناعية، والتجارية وغيرها. إن علينا أن نبحث عن تقنيات جديدة لتقليل الحمل الحراري في الشوارع، والأمثلة على ذلك كثيرة، فخلط الإسفلت بالرمل الفاتح اللون يعكس الحرارة بدلاً من الاحتفاظ بها.

وقدّرت أكاديمية العلوم القومية بالولايات المتحدة الأميركية، أن الاستخدام الاستراتيجي للأسطح البيضاء والتشجير والنباتات يمكن أن يوفر 2.6 مليون دولار سنوياً من تكاليف الطاقة. من هنا تظهر أهمية الدعوة إلى الزيادة في التشجير ومن مسطحات الظل في المدن.

إن التصميم الأخضر للمباني يستفيد من الإضاءة الطبيعية الصحية لأقصى درجة عن طريق النوافذ والفتحات. كذلك التهوية الطبيعية، واستخدام طاقات بديلة للإنارة والتكييف والطهي، فلقد أثبتت الدراسات أن 60 % من مخلَّفات المنازل في الدول العربية، مخلَّفات عضوية يمكن أن تساعد في حل مشكلة الطاقة بالمدينة العربية بما توفِّره من طاقة الوقود الحيوي (البيوجاز). وإذا كانت العمارة بناء يعبر عن نشاط وحاجات مجموعة من البشر، ويوفِّر لهم بيئة نفسية واجتماعية وفيزيقية، حيث وصفها المفكر العربي الكبير حسن فتحي بقوله: إننا نبني للإنسان «السيكوبيوفسيولوجي» عمارة تسمح له بممارسة وظائفه الحياتية، وأن تكون جزءاً من بيئته متفاعلاً معها طوال حياته. تحقق له الراحة الحرارية والإضاءة المناسبة والتهوية المناسبة والمجال البصري والرائحة والسمع والمعاني والرموز، تتناغم مع البيئة ولا تسرف في استخدام الطاقة. «العمارة الخضراء» تحمل في طياتها رمز الطبيعة والوفاق معها والرجوع إليها، مثلها مثل الطبيعة رؤوفة حنونة كرحم الأم خالية من التلوث، توفِّر كل سبل التواصل الاجتماعي مع الأسرة وخارجها، وتبقى دائماً رمزاً للتعاطف والتعانق مع الطبيعة ورمزاً للاستقرار والرحيل والشوق إلى العودة: إن بيت أبي الذي فيه كل خطوة لها معنى، وكل ركن له مغزى، أبحث فيه عن ذاتي، وأنفض فيه متاعبي وهمومي، وأستجمع فيه أفكاري، وأبحث فيه عن ذكرياتي. حتى الأشياء المهملة صارت لها معنى.

وأخيراً: «العمارة الخضراء» منشأة نصمِّمها متناغمة مع عناصر البيئة الطبيعية بكل ما فيها من إيجابيات تستخدم الطاقة بأقل درجة ممكنة، وتعتمد- بدرجة كبيرة- على التهوية الطبيعية والإضاءة الطبيعية واستخدام تقنيات توفِّر الراحة الحرارية، خالية من التلوث بجميع صوره توفِّر لنا التواصل الاجتماعي الداخلي بين أفراد الأسرة، والخارجي بين الأسرة والمجتمع.. إنها عمارة نظيفة من أجل بيئة نظيفة غير مستنزفة.

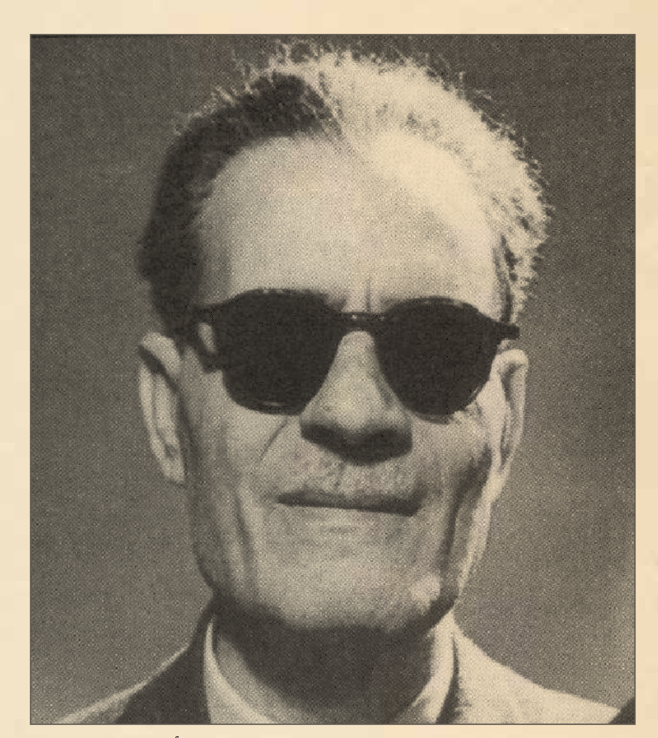
لجنة الدستور
بين طه حسين ودرّيّة شفيق

شعبان يوسف

يعرف جميع من درسوا تاريخ ثورة 23 يوليو في مصر الموقع الذي تصدره شهر مارس/آذار عام 1954 من هذه الثورة، ويُعرَف أن التاريخ الذي تلى هذا الشهر، غَيَّرَ التاريخ الذي سبقه تماماً، وربما تكون الأحداث التي وقعت في هذا آنئاك مازالت تتحكّم في المشهد المصري الحالي، وكانت الأزمة في ظاهرها محتدمة بين أول رئيس لجمهورية مصر وهو اللواء محمد نجيب، وكان على الضفة الأخرى جمال عبدالناصر القائد الفعلي لثورة 23 يوليو، ولكن الأزمة في امتداداتها جذبت كافة أطياف المشهد السياسي المصري.

ودون الخوض في التفاصيل التي أصبحت معلومة للجميع، كان هذا الشهر محتدماً وشائكاً، وكانت لجنة الدستور التي ضمّت بدورها نخبة منتقاة بعناية برئاسة علي ماهر تجتمع لصياغة دستور يليق بمصر بعد ثورة لها طموحات وآمال عظمى، وفي ظل هذا الجو الساخن والموشك على الانفجار، حدث أن بعض السيدات قررن الاعتصام بنقابة الصحافيين من أجل الحصول على حقوقهن السياسية في الدستور القادم، والاشتراك في صياغته، وكان ذلك في يوم 10 مارس بقيادة الرائدة درّيّة شفيق، ومعها كاتبات وصحافيات مثل سعاد فهمي وأماني فريد وغيرهن، وصل عددهن إلى تسع سيدات، ولكن هذا أثار الدكتور طه حسين، فكتب مقالاً نارياً في 16 مارس بجريدة المصري تحت عنوان «العابثات»، وساق سلسلة من الأخطار التي تحيط بالبلاد مثل وجود الجيش البريطاني حول قناة السويس يفعل ببعض المصريين الأفاعيل، ومصير الشعب المصري من جهة، ومجلس الثورة والأمة من جهة أخرى، وراح طه حسين يستعرض الأزمات الحادة التي تعاني منها مصر، ثم كتب: «وفي أثناء هذا كله تنتشر الصحف في مصر، ويحمل البرق والراديو إلى أقطار الأرض أن جماعة يسيرة من السيدات والأوانس قد أزمعت أن تنصرف عن الطعام، حتى يُقَرَّر حقّ المرأة في عضوية الجمعية التأسيسية، التي لم تعرف بعد ما هي! وما عسى أن تكون! وعلى أي نحو من الأنحاء يمكن أن تكون».

وراح العميد يستفيض في تقريع من قمن بهذا الفعل، ليس ضد مطالبهن، ولكنه كان يرى أن الظرف لا يسمح، وأن من فعلن هذا التصرف طالبات شهرة، بل إن هذا تمثيل في تمثيل، ووصفهن كما يتضح من المقال بالعابثات. وهنا ثارت ثائرة كثيرين، فكتب في اليوم التالي مباشرة كاتبان من أعمدة الصحافة في ذلك الوقت وهما حسين فهمي الذي وصف طه حسين بأنه جائر عن طريق الحرية الذي ألفه، ومخاصم للمرأة في حقوقها السياسية، محافظ يرى أن تظل المرأة مضيَّعة الحقوق مسخَّرة بخدمة الرجل، وكتب عميد الإمام واصفاً طه حسين بأنه عابث بحقوق المرأة السياسية، بل عابث بالحقوق السياسية كلها أيضاً، وفي اليوم التالي 18 مارس/آذار ردَّ عليهما الدكتور طه رداً حاداً وعنيفاً، وطبعاً كتب في هذا الصدد آخرون، كان أبرزهم أحمد بهاء الدين، مقالاً قصيراً تحت عنوان «الصائمات» في مجلة روز اليوسف الصادرة في 22 مارس/آذار: «حتى طه حسين، صاحب الدفاع القديم عن حق الفتاة في دخول الجامعة، وصف صيام السيدات بأنه عبث» واسترسل بهاء موضحاً أهمية حصول المرأة على كافة حقوقها السياسية، وأنهى حديثه بقوله: «ففي مثل هذا المجال يجب أن نبحث عن أثر إعطاء المرأة حقوقها السياسية، ولا أظن أن درية شفيق وصاحباتها قصدن بالصيام إرغام الحكومة إرغاماً مباشراً على إعطاء المرأة



طه حسين: المعترضات عابثات لا يدركن الأخطار



درية شفيق: طه حسين يمدح الطاغية والطغيان

حقوقها، ولكنهن قصدن إلى إثارة الاهتمام الجدي بهذه القضية».

وكتبت درّيّة شفيق بنفسها ردّاً مطوّلاً وعنيفاً على طه حسين في العدد ذاته جاء فيه: «فإذا سمح الدكتور لنفسه أن يسمّي موقفنا تمثيلاً في تمثيل، فكيف يسمّي إذن موقف الشخص الذي عندما كان بعيداً عن مقعد الحكم والسلطان تكلّم عن المعذبين في الأرض، وأسهب في الكلام حتى ما وصل به كلامه إلى منصّة الحكم والسلطان، اندفع يمدح الطاغية والطغيان، ويرفعه في أواخر أيامه إلى مصاف الآلهة والقديسين. فهل ينكر الدكتور تمثيلاً أبدع من هذا التمثيل ؟ خصوصاً إذا صدر عن شخص يجعله مركزه الرسمي المرموق القدوة الصالحة والمثل الذي يحتذيه شباب هذا البلد، وصدر عنه من أعلى منارة للعلم والخلق في مصر، وعلى الأخص إذا كان الكل يعلم أن هذا المديح لم يصدر إلا التماساً لجاه زائف، ولقب زائل».

وأغضب هذا الكلام طه حسين جداً، إذ أنه خرج عن حدود الردّ الموضوعي، إلى النهش في النزاهة الشخصية، فكتب رداً عنيفاً في العدد التالي، ووجّهه إلى رئيس التحرير مباشرة، متهكّماً عليّ كاتبة المقال، وموضحاً: «أن الله لم يخلق بعد إنساناً يستطيع أن يفرض على ما لا أحب، وأن يضطرّني إلى ما لا أريد.». معتبراً أن ماجاء ممهوراً بتوقيع درّيّة شفيق، ماهو إلا كتابة لشخص آخر، ونصح درّيّة شفيق التي وضعت توقيعها على المقال أن تنتقي كاتبها بعناية فيما بعد، ثم ساق حديثاً طويلاً عن مواقفه الكثيرة، منتهياً إلى حديثه إلى الملك فاروق الذي نوّهت عنه الكاتبة، وجاء فيه: «وأنا بهذا الكلام لم أكسب من فاروق مالاً ولا جاهاً، فقد كنت غنياً عن ماله وجاهه، وإنما كسبت لمصر ما نفع أهلها في حياتهم الداخلية، فأباح لهم التعليم، ويَسَّرَ لهم أمورهم، وما نفع مصر في العالم الخارجي، فأنشأ لها معهداً في مدريد، وكرسياً لثقافة البحر الأبيض في نيس، وكرسياً للغة العربية في جامعة أثينا، وكاد ينشئ لها معهداً في شمال أفريقيا لولا خطوب السياسة، وكوارثها الثقال، والناس جميعاً يعلمون أني لم أفرح بلقبه ذاك حين أُهدِي إليّ، ولم آس عليه حين صرف عني، ولم أحفل به حين أقبل ولا حين أدبر، ولم أطلبه إليّ، ولم يطلبه إليه لي أحد، والله يشهد لقد ضحكت حين تلقيته، ولقد ضحكت حين أُلقِيَ عني، والناس يعلمون ما هو أعظم من ذلك خطراً وأبعد منه أثراً في حياتهم، فلم يخاصم أحد من الكتّاب والمفكرين فاروقاً وأباه كما خاصمتهما، ولم يقاومهما أحد كما قاومتهما، وأنك لتذكر إن كنت ذاكراً أن أباه أخرجني من الجامعة، وأراد أن يضطرّني إلى الجوع فلم يفلح، وأراد أن يضطرّني إلى الصمت فلم يفلح أيضاً، وأنك لتذكر إن كنت ذاكراً أن فاروقاً أخرجني من وزارة المعارف حين أنزل حكومة الوفد عن السلطان سنة أربع وأربعين، وأراد أن يضطرني إلى الجوع والصمت فلم يبلغ مما أراد شيئاً لأن الله هو الذي يرزق الناس على رغم الملوك والحكّام، ولأن الله هو الذي يمنح الناس من صدق العزم وقوة الإرادة ما يمكّنهم من أن يثبتوا للخطوب، وينفذوا من الكوارث والنائبات مهما يبلغ بهم التعقيد». ولم تتوقف المساجلة، ولكن بهاء الدين عَقَّبَ تعقيباً مهذَّباً على السيد العميد، مقدِّراً لتاريخه ولمكانته في الثقافة العربية، ولكن سلطان اللفظ يأخذه أحياناً إلى ما لا يقصده بالضبط، ثم كتبت السيدة أماني فريد فيما بعد يوميات الاعتصام حتى تكتمل كافة زوايا المعركة التي دارت تحت أخطر مرحلة في تاريخ مصر المعاصر.



هيفاء بيطار

بارات اللاذقية!

قد يبدو عنواناً «وقحاً» وسورية غارقة في دماء أبنائها، وقد يبدو عنواناً «مضحكاً» وصعب التصديق! لكن هذه هي الحقيقة فاللاذقية تزدهر بالبارات، ويمكنك أن تقرأ لافتات عملاقة (مطعم وبار) أشعر وأنا أتسكّع في شوارع اللاذقية بالذهول دوماً، ذهول من يعجز عن لحم أجزاء روحه المتصدّعة، إن لم أقل المتناحرة! أحاول أن أنفصل عن ذاتي وأن أستعرض حياة تلك المرأة -نموذج إنسان سوري يعيش في اللاذقية - أحاول أن أطرد شعوري الدائم بالتمزّق والذهول، وذلك الإحساس المستميت أن أمسك طرف الخيط: خيط الحياة التي ضاعت منا، نحن السوريين. أجدني دوماً أتذكر الرواية الرائعة لجبرا إبراهيم جبرا (شارع الأميرات) حيث ارتبط لديه التفكير بالمشي. نبّهني هذا المبدع العظيم إلى حقيقة توليد الأفكار من خلال المشي. أستعرض يومي الذي بدأ مع زكريا وهذا اسمه الحقيقي. زكريا نازح من حلب عمره 12 سنة، التقيته في العيادة العينية في المشفى الوطني، كان برفقة رجل اعتقدته أباه للوهلة الأولى، لكن كثافة الحزن في عيني زكريا جعلتني أحزر -دون أن أسأل - أن هذا الرجل ليس والد زكريا. كان زكريا مع محسن، هكذا قدم نفسه بعد أن قال لي أن أم زكريا وأباه ماتا في حلب بعد أن سقط عليهما صاروخ. لم تتحرك عضلة في وجه زكريا! وجدتني أردد كببغاء: زكريا والصاروخ! وكي أهرب من وطأة المأساه التي صهرتنا ليس نحن الثلاثة فقط - زكريا والمحسن وأنا - بل صهرت كل مَنْ في العيادة العينية من مئات النازحين إلى العاملين إلى رائحة زهر الليمون العابثة والتي لا تستحي وتتسلل من النافذة. كلنا صهرتنا رائحة خاصة بسورية، رائحة الموت الوقح والذي لا يستحي من شدة عشقه لسورية. كي أهرب من وطأة المأساة وجدتني أسأل زكريا بلهجة تفاؤل زائفة: في أي صف أنت يا زكريا ؟ فردّ بصوت كبّره الحزن: لقد ضاعت عليّ السنة الدراسية. زكريا يحتاج لنظارة ليرى بوضوح أكبر المأساة. زكريا يعيش الآن مع محسن، لا أعرف إن كان محسناً ولديه أربعة إخوة توزّعوا على محسنين، لا يعيش زكريا تحت سقف واحد مع إخوته، لم تسقط دمعه من عينه، ولم يتنمر، كأنه أذعن أن الحياة هي وحش لا طاقة لطفل على ردّه، لعل زكريا يتمنى لو كان في حضن أمه أو أبيه حين مزّقهم الصاروخ شظايا من لحم بشري تطايرت كفراشات من لحم ودم ثم احترقت. أفحص عشرات من النازحين الذين ينافسون مصطفى في مآسيهم، أود أن أصرخ حتى تتقطّع حبال حنجرتي: تعالوا يا صنّاع السينما، وسجلوا أفلاماً وثائقية حيّة في سورية، لن تحتاجوا لأبطال ولا ممثلين. فكلّ شيء متوافر في سورية، أعود إلى البيت ووجه زكريا محفور كالوشم في ذاكرتي، وأجدني أعجز عن إسكات صوت: زكريا والصاروخ الذي يضج في أذني باستمرار. عند العصر أفرّ من المنزل ومن روحي وأتسكّع في شوارع اللاذقية، هل اعتدت على منظر الحواجز التي تفاجئني كل مرة بجديد. الآن الحواجز أصبحت جداراً من البراميل الضخمة وفوقها طبقة من دواليب الشاحنات الضخمة وفوقها أكياس من الرمل، ثمة شوارع مغلقة تماماً بالحواجز ولا يمكن للسيارات أن تعبرها، ثلة من المجنّدين يحملون البواريد، يشربون المتّة والشاي. أتابع السير وأتوقّف أمام بناء فخم شديد البذخ وقد تقدمته يافطة عملاقة (مطعم وبار) يا سلام! لم يسبق أن قرأت اسم بار قبل سنتين ونصف! الآن هذا الاسم يلعلع، يصفعني خيالي بوجه زكريا والصاروخ وبكلمة بار، وتصاب عيناي بالحول: فعين تتفحص اللافتة الأنيقة (مطعم وبار)، وعين تهيم هناك في القصير وريف دمشق وريف حلب. عين ترى الدمار بأفظع وأوحش أشكاله، وعين تتأمل كلمة بار!. لا يساعدني المشي على لحم تصدعات روحي كما كان يفعل جبرا إبراهيم جبرا. أتابع المشي ووجه زكريا والصاروخ - أعجز عن فكّ التلاحم الوثيق بين اسم زكريا وكلمة صاروخ - يحتلّ خيالي، ويلتصق بكل مشهد حولي، ويزداد التصاقه بكلمة بار.كيف يمكن لزكريا أن يحتمل تلك المأساة الفظيعة، لعله شاهد الصاروخ يفتت جسد أمه وجسد والده. لعله أراد أن يقذف بنفسه معهما صارخاً: خذوني معكما، لكن يداً امتدت وأبعدته. هل على زكريا الابن البار أن يقصد باراً في اللاذقية ليخدّر آلام روحه؟



العمل الفني: سلمان المالك - قطر

أدب السودان
الغابة والصحراء

أم الجمال
البقاء للريح

توفيق صالح
رحيل آخر

مجاناً مع العدد كتاب:
مرايا يحيى حقي

الدوحة

www.aldohamagazine.com
ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
العدد 71 - سبتمبر 2013

فرانز فانون
نصير المعذبين
حياة ثانية

ثقافة الربيع العربي

لا يجادلك أحد في أن ثورات الربيع العربي قد قوّضت أركان حكم الاستبداد والقهر، واستبدلت بثقافته التقليدية ثقافة جديدة أحدثت تغييراً في نمط التفكير والنظرة إلى المستقبل.

وهذا الحراك الثقافي حمل لواءه أساساً مجموعة من الشباب الواعي الذي يطمع في أن يفتح صفحة جديدة في تاريخ الأمة العربية يبدأ معها تفكير ثقافي جديد قائم على التغيير والأخذ بمفاهيم وقيم كانت محرّمة أيام الاستبداد والقهر.

ولقد أصبح جلياً إسهام هذه الثقافة في رفع الوعي العام بقضايا مهمة سياسياً واجتماعياً وثقافياً ونجاحها في تشكيل وعي ثقافي جديد، لكنه ما زال في بداياته، وتتطلب ممارسته وتطبيقه وقتاً غير قصير.

من المؤكّد أن التغيير لا ينجح إلا بدافع الرغبة فيه وحسن إدارته لضمان تحقيق أهدافه. وعملية التغيير نفسها مرتبطة دائماً بقواعد ومبادئ يلزم التنبُّه لها، لأن عدم مراعاتها يؤدي إلى الفشل في التغيير. والمشكلة الكبرى التي تواجهها ثورات الربيع العربي ليست في إرادة التغيير بل في إدارته. والتغيير لا يفرض بالقوة كما يريد البعض بل من خلال اتفاق جماعي قائم على الحوار البنَّاء الذي يعزِّز تفاعل الجميع معه، ويهيِّئ فرصاً كثيرة وكبيرة لنجاحه. ثم إن التغيير لا يحدث فجأة، بل يحتاج إلى وقت، ولا يكون بالكلام والخُطب بل بالممارسة والتطبيق. ولن تنجح ثورات الربيع العربي في التغيير المطلوب إلا إذا تعاضد الجميع من أجله، وأخلصوا النيّة للوصول إليه.

أما المطالبة بتطبيق النظام الديموقراطي في البلاد العربية فهي قائمة على إشكالات كبيرة منها تعدُّد وجهات النظر واختلافها حول هذا النظام وأفضل السبل لممارسته وتطبيقه، وعدم توافر الشروط اللازمة لتحقيق الديموقراطية في كثير من البلدان العربية، وصعوبة الوصول إلى صيغة مرضية لجميع الأطراف ومناسبة لظروف كل مجتمع عربي. وبرغم هذه المعوقات هناك اتفاق عام على ضرورة الأخذ بهذا النظام بوصفه أفضل صيغة لإدارة التغيير المطلوب بوسائل سلمية ولو تحقَّق ذلك بعد زمن طويل.

والمطالبة بالحرية حقّ أصيل يحفظ للإنسان كرامته، لكن الحرية نفسها مفهوم واسع المدلول متعدِّد المستويات، لا تُمنَح بلا مقابل أو ضابط، والذي يقيِّدها ويعلي من شأنها هو المسؤولية بحيث ينتج منها ما يسمى بالحرية المسؤولة التي تلتزم بما يضمن بناء الوطن ورعاية مصالحه وأمنه واستقراره، والحرص على حقوق مواطنيه بلا تمييز.

هل ستنجح ثورات الربيع العربي في ترسيخ قيم ثقافتها الجديدة وتمكين المواطن العربي من ممارستها في واقع حياته الجديد؟ هذا ما نرجوه، وإن طال انتظاره.

رئيس التحرير

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:

تليفون : 44022295 (974+)

تليفون - فاكس : 44022690 (974+)

ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:

aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:

34 ش طلعت حرب، الدور الخامس،

شقة 25 ميدان التحرير

تليفاكس: 5783770

البريد الإلكتروني:

aldoha.cairo@gmail.com

الدوحة

ثقافية شهرية



العدد 71

السنة السادسة - العدد الواحد والسبعون
شوال 1434 - سبتمبر 2013

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث

الـدوحـة - قـطـر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريـالاً
الدوائر الرسـمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليـج العربي	300 ريال
باقـي الـدول العربيـة	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75 يـورو
أمـــيـــركـــا	100 دولار
كــنــدا واســتــرالــيــا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي
تليفون : 44022338 (974+)
فاكس : 44022343 (974+)

البريد الإلكتروني:
al-marzouqi501@hotmail.com
doha.distribution@yahoo.com

ترسـل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفيـة أو شـيك بالريـال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 0096777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة
الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف:



Ronald Brooks Kitaj
أمريكا (1932 - 2007)

مجاناً مع العدد:

مرايا يحيى حقي
تقديم:صبري حافظ

متابعات 4

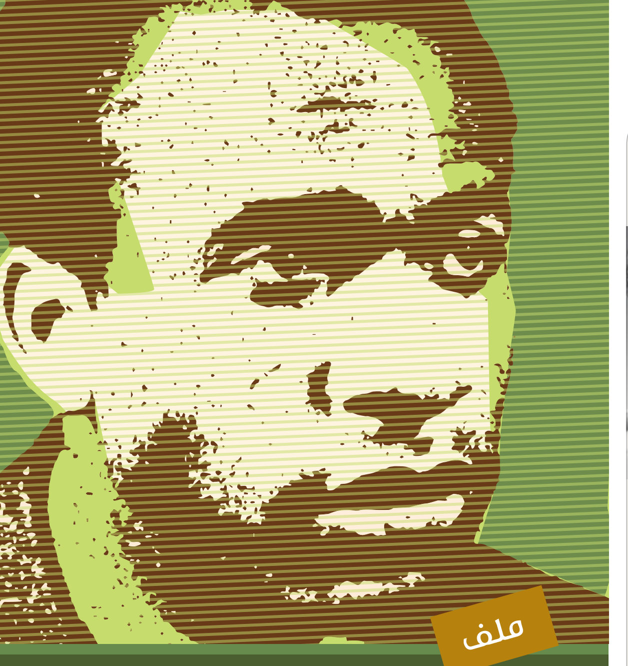
روسيا السمراء (منذر بدر حلوم)
المغرب.. ربيع الصحافة الإلكترونية (عبدالحق ميفراني)
الجزائر.. بحثاً عن ناشر مستقل (نوّارة لحرش)
فرنسا.. اليسار والعرب (أوراس زيباوي)
شعارات التأسيس في الثورة السورية (عمر كوش)

ميديا 14

مسلسل «ذات» يعلن حضوره الطاغي عل
«تويتر» تخسر لصالح الجمعية اليهو
صفحة «تمرُّد» السودانية بين الرفض
طفلة يمنية تهرب من الزوا
هاشتاج «نريدها علمانية» يثير جدلاً
فيسبوك تونس يرفع صور الشهداء
«يوتيوب» يطلق مهرجاناً للخيال العا
«آيفون 5 » متهم بالقتل
على موقع التدوين الصيني
جوجل تنحاز للكتابة باليد

أم الجمال
البقاء للريح والحجر
50





ملف

فرانز فانون
حياة ثانية

22
محمد بن زيان
سعيد خطيبي
فخري صالح
بوداود عميّر
د. محمد الشحات
شرف الدين شكري
عزت القمحاوي
فرانز فانون

رحيل



شيركو بيكه
شاعر كردستان

20

ذكرى



عبدالله الطيب
المتعدد

84



ليديا دافيز:
الحبكة أهم من الشخصيات واللغة

90

مقالات

الاحتكام إلى الأرقام (مرزوق بشير بن مرزوق) 13
جين أوستن على العملة (أمير تاج السر) 17
القهوة مدفوعة والبيتزا على «8» (إيزابيلا كاميرا) 60
الكولومبري (ستفانو بيني) 101
في السيمولاكر (عبد السلام بنعبد العالي) 114
ثقافة الصورة (د. محمد عبد المطلب) 116
القنادس تظهر في الجنوب (محمد المخزنجي) 154
تمثال الوعي الجمعي (علاء خالد) 160

رحيل 18
توفيق صالح ورفيق الصبان.. وداع في يوم قائظ (رياض أبو عواد)
شيركو بيكه س .. شاعر كردستان (مروان علي)

رحلة 50
أم الجمال .. البقاء للريح والحجر (أمجد ناصر)
في حدائق دجلة «شهرزاد» تشتهي عودة الليالي (حياة الرايس)
ساعة في بيت الزعيم تيتو يقرأ شعراً (سعيد خطيبي)

أدب 62
خليل كلفت بعد «50» عاماً من الأعمال الشاقة (حوار - محمد بركة)
العودة إلى سِنَّار نشيد المدينة (محمد عبد الحي)
بعض الرحيق أنا والبرتقالة أنتِ (محمد المكي إبراهيم)
طائر الشؤم (د. فرانسيس دينق)
في الذكرى العاشرة لرحيل عبدالله الطيب.. (عبدالغني كرم الله)
الإصابة بالشغف (ديمة الشكر)

ترجمات 90
ليديا دافيز ..الحبكة أهم من الشخصيات واللغة (ترجمة محمد عبد النبي)
البقعة للكاتبة الإيرانية زويا بيرزاد (ترجمة يد الله ملايري - سمية آقاجاني)
في الحياة لغز ما للكاتب التركي تشَتين ألتان (ترجمة صفوان الشلبي)
حلم لا تعكسه المرايا- قصائد إسبانية (د. محمد محمود مصطفى)

نصوص 102
يومان للغضب أو كم الساعة الآن؟ (رضا البهات)
زهرة الزنبق (يونس محمود يونس)
طفولة (حسين عبالرحيم)
أريد حياتي كلّها (زياد آل الشيخ)
في مواجهة شون كونري (أحمد عبد المنعم رمضان)
ثلا ث قصائد (علي عطا)

كتب 117
أبواب السندباد (أحمد لطف الله)
في الحياة هناك أشياء أهمّ من جمع المال (د. محمد الرميحي)
اللغة العربية ليست وحيدة في جزيرة خالية (عبدالإله المويسي)
في ضرورة الاحتجاج (مروة رزق)
كتابة لعلاج الآلم (سعيد بوكرامي)
منكّرات أصغر راقصة باليه في العالم (د. رياض عصمت)
الحنين إلى العراق ولو إلى مقبرة (إيلي عبو)
وقائع الأيام السبعة (محمد العباسي)
الأطلس الساحر: ماءٌ ،وموسيقى ، وسردٌ آسر (ياسين عدنان)

تشكيل 132
شيماء صبحي.. نقد العقل الهجين (ياسر سلطان)
رحيل رائد الحداثة الفنية في المغرب (أنيس الرافعي)

سينما 136
الحرب قبل اندلاعها (محمد غندور)
الزومبي يحاصرون القس (عبد الكريم قادري)
الصدأ والعظم.. لـكل جـسـد إعـاقـة (مها حسن)
خـطـوة عـلـى إيقاع الفالس

موسيقى 146
السنباطي وقف ضد الاستشراق (عبد المطلب الرحالي)

دراما 148
الدراما العربية .. تدوير الماضي بحبكة مملة (لنا عبد الرحمن)

مسرح 152
الآن وهنا..«عـائـد إلـى حـيـفـا» (راشد عيسى)

علوم 156
الحمية المناخية ضرورة لإنقاذ الكوكب (د.أحمد مصطفى العتيق)

صفحات مطوية 158
صفحة من الدجل باسم الدين (د. أحمد زكريا الشلق)

المغرب

ربيع الصحافة الإلكترونية



الرباط ـ عبدالحق ميفراني

خلال الأزمة الأخيرة التي شهدها المغرب، أو ما اصطلح على تسميتها (DanielGate)، في ملف الإسباني دانيال كالفان، المدان باغتصاب 11 طفلاً مغربياً، والمحكوم عليه بثلاثين سنة سجناً قضى منها سنتين فقط، استطاعت الصحافة الإلكترونية في المغرب أن تشكّل مصدراً للمعلومة، وتزاحم الأخبار الواردة في الصحافة الورقية اليومية. رغم أن العديد من الدراسات السابقة أثبتت أن الصحافة الإلكترونية تواجه صعوبة في الحصول على المعلومة، وسبق لدراسة للمنظمة الإسلامية للتربية والعلوم التأكيد، في تقييم ميداني أنجزته الرابطة المغربية للصحافة الإلكترونية، أن جلّ الفاعلين في مجال الصحافة الرقمية طالبوا بضرورة إصدار قانون منظّم للقطاع.

لقد تمكنت جرائد إلكترونية مثل «لكم، كود، الزنقة 20، كيفاش وهيسبريس،...» من حيازة السبق في إثارة موضوع «العفو»، ومتابعة حيثيات القضية، التي هزّت الرأي العام بأكمله، وتحوّل الفيسبوك وتويتر، لأسبوع كامل، إلى فضاء للاحتجاج وتأجيج المطالبة بمراجعة العفو، وزادت الوقفة التي نظمت أمام البرلمان للاحتجاج على عفو الملك من تحوّل الجرائد الإلكترونية ومواقع الإنترنت إلى مصدر أقرب إلى الحقيقة ومتابعة قريبة لتفاصيل الملف.

تراجع الملك عن العفو، وطالب بفتح تحقيق، وأقيل مدير مديرية السجون. ولأول مرة يحدث أن تتراجع المؤسسة الملكية عن عفو من هذا القبيل، بل وأن تصدر بلاغات يومية في الموضوع، وتزامن هذا الموقف مع حراك الشارع ومطالبات أسر الضحايا، والذي استطاعوا أن يخلقوا رأياً عاماً، ساهم الفضاء الرقمي في نشره، بل استطاعت واحدة من الجرائد الإلكترونية أن تتحوّل إلى مصدر متواصل للمعلومة وللخبر حتى لأهم القنوات الإخبارية مثل (فرانس24).

يبدو أن مرحلة النضج التي تعرفها الصحافة الإلكترونية في المغرب، يدفع في اتجاه تبنّي موقف خلاصات دراسة الـ «إيسيسكو» الداعية إلى إصدار قانون ينظّم هذا القطاع، وهو ما سيشكّل نتيجة عادية لملأ الفراغ القانوني والتنظيمي بالقطاع، فَجُلّ المواقع والصحافة الإلكترونية والعاملين بها يتخوّفون من أن «محتوى صحفهم لا يتمتع بالحماية الفكرية اللازمة» ناهيك على الصعوبات التي تواجههم في الحصول على المعلومة. لكن، في المقابل، يجب الاعتراف أننا نتحدث عن قطاع لا يزال في طور التهيكل وغير ممأسس، الكثيرون يعاملون عامليهم على أساس تطوُّعي، وبعضهم لم يخضع لأي تكوين، والكثيرون جاؤوا من الصحافة الورقية، ويعاملون الصحافة الرقمية بالعقلية نفسها وكأن لا شيء تغيَّر. لا يوجد في المغرب مقاولات فعلية للصحافة الإلكترونية، ناهيك عن الجهل التام ببنيات هذه الصحافة. كما أن جلّ هذه الصحف تحظى بتمويل ذاتي، في ظل غياب الإشهار وعدم انفتاحه كلياً على هذا القطاع. في المقابل، شهد المغرب خلال السنوات الأخيرة، وابتداء من الألفية الجديدة ثورة فعلية في هذا القطاع. وحسب إحصائيات سابقة عرف إنشاء الصحف الإلكترونية، منذ بدايته قفزة نوعية قدرت بـ17 في المئة سنة 2009، ووصلت ذروتها سنة 2010 بـ 25 في المئة بإنشاء أكبر عدد من الصحف الإلكترونية «66 صحيفة» التي تمتد في عدد كبير من المدن المغربية، وأحياناً حتى في مدن صغيرة أو قرى.

في الوقت الذي أجمع فيه إعلاميون على تردّي أوضاع الصحافة الورقية في إطار سلسلة الندوات التي تنظّمها منظمة حريات الإعلام والتعبير، أسهم ملف «العفو على مغتصب الأطفال الإسباني» محكّاً حقيقياً للصحافة الإلكترونية في المغرب، وجعلها توسّع قاعدة قرّائها، بل ودفعت الدولة بأنظمتها المركزية واللامركزية إلى التفكير الجدي في هذا اللاعب الصحافي المحوري الجديد.

الجزائر

بحثاً عن ناشر مستقل

الجزائر: نوّارة لحرش

واقع النشر في الجزائر ليس بخير. سنوياً، كُتب تُمنع، ودور نشر تُحرَم من الدعم. مع ذلك، كثير من التجارب تحاول كسر مركزية القطاع، وفتح آفاق جديدة، للكتاب وللمبدع في البلاد.

منشورات فيسيرا، واحدة من الدور التي أثبتت حضوراً في السنوات الأخيرة، ستصدر عناوين كثيرة شهري سبتمبر/أيلول، وأكتوبر/تشرين الأول، ومن المرتقب أن تتزامن بعض الأعمال مع موسم الدخول الأدبي. وبعض من كتبها استفاد من دعم الوزارة، وهذا ما صَرَّح به مدير الدار توفيق ومان: «نعم لقد استفادت دار فيسيرا من دعم نسبي من طرف وزارة الثقافة، وهذا ما يعطي الدار نفساً جديداً ومواصلة نشر كل ما هو إبداع أدبي، نحن نراهن على الأصوات الشابة التي أثبتت تألُّق قلمها في الساحة الجزائرية والعربية، وهذا الرهان بحاجة إلى دعم التمويل كي يكتمل». لكن يبدو أن دعم الوزارة لا ينهي بعض المشاكل التي تعاني منها دور النشر في الجزائر، وهذا ما يقوله ومان صراحة: «بالنسبة للمشاكل، طبعاً تعترضنا مشاكل التوقيت والطبع، وهذا بسبب الضغط الذي على المطابع، خصوصاً عندما يقترب موعد الصالون الدولي». ويضيف ومان مستطرداً: «طبعاً التمويل أكبر عائق حين تحجم الوزارة عن الدعم، نحن نعلم أن النشر باهظ التكاليف، ومع هذا صمدنا لحدّ الآن. ومن خلال التزامنا وعملنا الجيد والملتزم انتزعنا ثقة وزارة الثقافة وتحصّلنا على الدعم، لكن هنا لا يكفي، ونعتبرها جرعة أوكسجين كي نتنفس بها فقط». ويختم تصريحه قائلاً: «المشكل الوحيد التمويل طبعاً، وكذلك المخرجون أصحاب العمل المتقن والفني الرفيع، هناك نقص في الفنيين. كل دار نشر تشتكي من ضعف الفنيين الجزائريين، ولهذا نحن نأخذ وقتاً أطول في إصدار العناوين. وهذا يرجع بالسلب على الإنتاج من ناحية الوقت (الزمن) وكذلك من ناحية الجودة التي تضاهي الإنتاج العربي والإنتاج العالمي».



من جهتها، تصرّح مديرة منشورات الاختلاف آسيا موساي: «نعم، نتوقع أن تكون لنا كتبٌ مدعومة من الوزارة في إطار الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب». ومن جهة تعترف أن العراقيل كثيرة وموجودة، إذ تقول في هذا السياق: «أما عن العراقيل فهي مالية بالأساس. إمكاناتنا محدودة للغاية، ولا تلبّي جميع طموحاتنا».

أما الناشر أحمد ماضي، مدير دار الحكمة للنشر والتوزيع ورئيس نقابة الناشرين الجزائريين فقد صرح في أكثر من مناسبة أن سياسة صناعة الكتاب في الجزائر لم تشهد ازدهاراً مقارنة بالدول الأخرى، وأنها تراوح مكانها، وهذا راجع للسياسة الرجعية التي تنتهجها الوزارة الوصية معتبراً أن قلة انتشار المكتبات في الجزائر وإهمال البعض منها ساهم في تراجع سوق الكتاب. ماضي صَرَّح أن دار الحكمة تستعدّ لإطلاق سلسلة كتب للأطفال، واعترف بأن الدار ابتعدت كثيراً ولسنوات عن هذا المجال، وأنها ستعود بقوة. المتحدث نفسه تطرَّقَ أيضاً لإشكالية الدعم: «منذ 2007 لم تستفد دارنا من أي دعم، في كل مرة نقدِّم قائمة كتبنا في الموعد المحدِّد، وكذا مشروع العناوين التي نشتغل عليها، لكن الوزارة لا تولي اهتماماً لمشاريع دار الحكمة، وتقابلها باللامبالاة والّلا ردّ. للأسف مشاكلنا مع وزارة الثقافة وصلت إلى حد التخمة. شخصياً نسيت تماماً أن هناك (وزارة)، ونحن كدار نشر، نعمل بأموالنا الخاصة، ونحاول أن نكون في المستوى وفي كل المواعيد، وصدقاً لم نعد نشعر أننا بحاجة إلى دعم وزارة الثقافة، فدارنا حقَّقت مشروعها، وهذا بفضل حكمتها وسياسة العمل المنتهَجة منذ انطلاقها وبروزها في ميدان النشر والتوزيع».

تـونس:

صيف ساخن

تونس- عبد المجيد دقنيش

هذا العام، جاء صيف تونس الثقافي باهتاً. حادثة اغتيال المناضل السياسي محمد البراهمي(25 تموز/يوليو) تسببت في تعليق كثير من النشاطات و الفعاليات الفنية، وخلّفت صدمة في المجتمع التونسي بكل تلويناته وأطيافه، وردود فعل موحدة من المواطن البسيط إلى الأحزاب السياسية و الطبقة المثقفة، والذين هبّوا سريعاً إلى الشارع مندّدين بمحاولات وأد ثورة 2011، ومعبّرين عن أسفهم عن حجم الرجّة التي حصلت لهم خاصة وأن المجتمع التونسي مازال لم يفق بعد من حادثة الاغتيال الأولى التي وقعت قبل حوالي سبعة أشهر وراح ضحيتها المناضل الآخر شكري بلعيد.ولتأصيل هذه الظاهرة(ظاهرة الاغتيال) الغريبة عن المجتمع التونسي والاقتراب أكثر من ردود أفعال بعض المبدعين والمثقفين التونسيين، وما تركته هذه الحادثة الأليمة في نفوسهم ووجدانهم عاطفياً ومعرفياً وثقافياً، كان لنا هذا الاستطلاع..

الروائي إبراهيم درغوثي: لحظة فارقة وأجواء ملبَّدة

يوم 6 شباط الماضي وصلني نبأ استشهاد الرفيق شكري بلعيد. كان الخبر رهيباً حتى أنني ما قدرت على تصديقه في الوهلة الأولى . فمنذ الاغتيال الشهير للنقابي فرحات حشاد(1952) ظل دويّ الاغتيالات السياسية خافتاً في تونس (خاصة أن الاغتيالات التي جرت في بداية الاستقلال بين أنصار بورقيبة وابن



إبراهيم درغوثي

يوسف بما فيها اغتيال هذا الأخير لم تجد الصدى الكبير وقتها) إلا أن ما وقع صبيحة 6/فبراير شباط الماضي كان له وقع الصاعقة. بلعيد رجل سياسة بامتياز. ولكن ما دعاني للاستغراب في واقعة محمد البراهمي هو أن هذا الرجل من طينة أخرى، فهو يبدو هادئاً في كل مواقفه، ويتصرَّف حتى في أحلك الظروف بحكمة. فهذا الناصري العروبي المناضل في الجبهة الشعبية بإصرار ظل بعيداً عن صخب الظهور المشهدي في الساحة السياسية في تونس، ولم أكن أتوقع أبداً أن تمتد له يد القتل. ولكن ظهَر أن تخميناتي لم ترتقِ إلى مقاصد المعتدين في كتم كل الأصوات التي تختلف معهم، سواء أكانت صاخبة هادرة كصوت شكري بلعيد أم كانت هادئة رصينة كصوت محمد البراهمي.

إن تونسنا الجميلة التي لم تعتد على هذه الأجواء الملبَّدة بغيوم العنف تعيش الآن لحظة فارقة. ولئن مرت لحظة الاغتيال الأولى دون أن تحدث الصدمة الكبرى لدى كل الفرقاء السياسيين، فإن الاغتيال الثاني لمناضل كبير في الساحة السياسية التونسية لن يمرّ مرور الكرام. فتونس ما قبل 25 يوليو لن تكون أبداً تونس

ما ما بعد ذاك التاريخ.

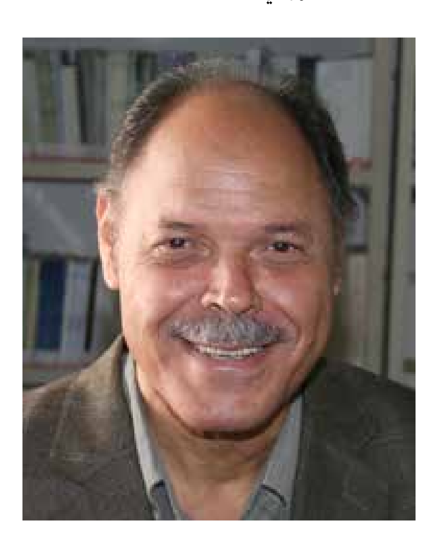
الفنانة الملتزمة أمال الحمروني: الغد أفضل مهما كانت الصعوبات

لقد انتابتني الكثير من الأسئلة والأحاسيس، وتشوَّش ذهني بعد حادثة اغتيال محمد البراهمي، فالاغتيال كان متوقعاً ولكن بقي فقط الشخص المقصود وتاريخ التنفيذ. وهذا نتيجة لما نعيشه من توتر وعنف منذ فترة ليست بالقصيرة. وهذه المؤشرات أصابتنا بالخوف والإحساس بأن شيئاً ما سيحدث، وسيقع اغتيال آخر شبيه باغتيال لطفي نقض(2012) وشكري بلعيد، وبان بالواضح أن الدولة ومؤسساتها أصابها الوهن والانفلات، ولم تعد قادرة على حمايتنا وحفظ أمننا. وهذا كله طبعاً نتيجة طبيعية للزلزال الكبير الذي وقع في تونس والمنطقة العربية ككل رغم أن الشعوب كانت تمنيِّ النفس بمرحلة استقرار وتوازن وواقع أكثر حرية وديموقراطية. الحكومة عجزت عن حمايتنا وعن توحيدنا. شخصياً لم أفق بعد من صدمة اغتيال الشهيد شكري بلعيد إلى أن نزل عليَّ زلزال أخر متمثلاً في اغتيال الفقيد محمد البراهمي.وعكس شكري الذي أعرفه عن قرب فإن الشهيد محمد البراهمي التقيته في مرات قليلة وهو شخص خلوق ومعتدل كثيراً وبشوش ومدافع عن الحق وربما هذا ما عَجَّل باغتياله،وسيعجِّل باغتيال شخصيات أخرى معروفة بدفاعها عن المد الثوري والحريات.

وبالنسبة لإمكانية ظهور عمل إبداعي عن هذا الحدث أعتقد أن اللحظة الإبداعية متوقفة الآن، والتفاعل صعب أن يتم بعد هذه الفترة القصيرة من الاغتيال،يجب أن تكون هناك مسافة فاصلة بما يكفي لإنتاج عمل جيد ومتقن، وبكل صراحة فأنني كنت بصدد التحضير لعمل فني عن الشهيد شكري بلعيد، وهو في اللمسات الأخيرة، ولكن بعد حادثة الاغتيال وما وقع لجنودنا في جبل الشعانبي أحسست أنه لابد من التريُّث، ولابد من تعديل هذا العمل بما يتماشى والأوضاع



أمال الحمروني



محمد الخالدي

الراهنة والمستجدّات المتسارعة.

أعتقد أن مصيرنا أن نكون في المركب نفسه والقطار نفسه مهما كنا مختلفين، ويجب أن نسعى للتعايش حتى يصل القطار إلى بَرّ الأمان. وآمل أن يكون الغد أفضل مهما كانت الصعوبات والعراقيل. وهذا ما نؤكد عليه في كل أغانينا ومشروعنا الفني كله ولعلني هنا أستحضر هذا المقطع من أغنيتي «هيلا هيلا يا مطر» التي كتب كلماتها الشاعر المتميز آدم فتحي حيث يقول: «قَطْرةْ قطْرَة عَ الدُرُوبْ/ غَنّي لِعْطَش القُلُوبْ/وما تْخافِي السَحابْ يا خضْرا/الصَفْو مِنْ بَعْد الكدَرْ/ضُمّينِي وبِلّي لِي رِيقِي/وغَطِّي بلْحافِكْ رَفِيقِي/مَهْمَا عَثّرْني طَرِيقِي/ المَسِيرَةْ تَسْتمرّ...».

الشاعر محمد الخالدي: قدرة النُّخب المثقفة على بثّ الوعي

بقدر ما وقع خبر اغتيال المناضل محمد البراهمي عليّ وقع الصاعقة فإنني لم أتفاجأ مع ذلك بالنبأ، فقد كانت كل الدلائل تشير إلى وقوع مثل هذه الجرائم نظراً لأن المناخ العام مهيَّأ لها.وهذا أيضاً نتيجة طبيعية لما أحسسناه ولاحظناه من تحريض على العنف في الأماكن العامة وفي بعض وسائل الاعلام.عملية الاغتيال هذه تستهدف القضاء على ثقافة كاملة هي ثقافة المعرفة والتسامح والحوار، فمرتكبو مثل هذه الجرائم عادة ما يكونون مسكونين بقوة تدميرية هائلة تقود دائماً إلى العنف وإلغاء الآخر المغاير لتوجُّهاتهم الظلامية.

شخصياً لم أعرف الفقيد عن قرب، ولكنني أعرف سيرته وتوجُّهه الفكري الأيديولوجي المعتدل والقريب من فكري وفكر كل إنسان يؤمن بثقافة الحوار والنقاش والديموقراطية.ويبدو أن خيارات محمد البراهمي القومية العروبية المنفتحة على الثقافات الأخرى كانت السبب المباشر لاغتياله.

اليوم التحدي مطروح على المبدع والمثقف كي يقاوم هذا المد الظلامي من موقعه ومواقفه وكتاباته وأعماله وانخراطه في النضال المعرفي والسلمي ضمن منظمات المجتمع المدني.نشر الوعي في المجتمع ومقاومة كل أشكال الموت التي يزرعها الظلاميون خدمة لأجندات مشبوهة. ومثل هذه المجموعات والتنظيمات الظلامية، تسعى إلى تقسيم الأقطار العربية أفقياً وعمودياً، وإذا لم يتوافر عامل التقسيم هنا كتعدُّد الأعراق والطوائف عمدوا إلى تقسيم المجتمعات إلى مسلمة وكافرة.ولابد من الإشارة إلى أن مقاومة ومناهضة مثل هذه المشاريع السوداوية تتوقف على قدرة النّخب المثقفة على بثّ الوعي والممانعة من خلال مشاريع إبداعية وثقافية واضحة،وكذلك على قدرة المجتمع المدني التونسي والمجتمع العربي على التوحُّد والصبر.



شعارات التأسيس في الثورة السورية

عمر كوش

تميَّزت الثورة السورية بمشهديات متنوّعة، وبشعاراتها السياسية والمطلبية والاجتماعية، واختلفت لغتها باختلاف مراحل أو أطوار الثورة، التي بدأ حراكها الشعبي سلمياً، ثم بات لها مركبات ومكوِّنات وأطر تنظيمية وسياسية وإعلامية وعسكرية، وتحولت من ثورة تنشد الحرية إلى ثورة التحرر أيضاً.

وصدحت حناجر المحتجين في التظاهرات السلمية بشعارات عفوية أحياناً، ومفكَّر فيها في غالب الأحيان، لكنها اكتسبت حمولات عديدة مع تحوُّل التظاهرات اليومية إلى مشهديات بصرية وجسدية، وتشكيلات فنية، تمازجت فيها شعارات وأغاني الثورة الجديدة مع ما يختزنه الموروث الشعبي من أغاني وأهازيج وعراضات، محلية شعبية، مع ابتكارات فنية جديدة، لم تشهد سائر ثورات العالم الحديث مثيلاً لها.

وركَّزت الشعارات المرفوعة على الكرامة والحرية، حيث انطلق شعار «الشعب السوري ما بينذل» بوصفه أول شعار في الثورة السورية هتفت به جموع من السوريين في منطقة الحريقة بدمشق، وتأقلم الشعار نفسه في درعا في صيغة «الموت ولا المذلة»، بعد سقوط عدد من الشهداء، ثم تحولت لغة الشعارات، من رفض المذلة وإعلاء قيمة الكرامة وتفضيل الموت على الخضوع إلى المطالبة بالحرية، وجعلها مقام تشييد للغة الثوار، وذلك بالتلازم مع رفض الاستمرار في العيش في ظل الوضع القائم. وبات شعار «الله، سورية، حرية وبس»، يكمل ثنائية الكرامة والحرية، بوصفهما مركَّبا التأسيس للثورة السورية.

ومع تزايد سقوط الشهداء وسيلان الدم في الشوارع والساحات تغايرت الشعارات، لتطالب بإسقاط النظام ورحيل رمزه، ولإظهار التضامن والتعاضد مع مختلف المدن والبلدات التي تعرَّضت للقمع الشديد. وعند بروز المكوّن العسكري من منشقِّين عن الجيش النظامي ومتطوعين، راحت

الشعارات تطالب بالتدخل وحماية المدنيين، وتحيّي الجيش الحرّ، وتطالب بالتسليح، وسوى ذلك.

وتشير لغة الشعار السياسي في الثورة السورية إلى رمزية خاصة، وإلى تحوّلها وتجسّدها في ثنايا خطاب يتوجّه إلى عموم السوريين، حتى باتت مكوناً أساسياً للتواصل بين المحتجّين والجمهور العام، وإطاراً للمفاهيم الثقافية والسياسية والاجتماعية، الأمر الذي شكّل ظاهرة لِمَأْسَسة مفاهيم الثورة، ومخاطبة جموع الداخل والخارج، وراحت تنهل من معين حياة الناس وعيشهم وذاكرتهم، وتعكس طموحاتهم ومطالبهم وآمالهم وتطلعاتهم، ولها تفاعلاتها الداخلية والخارجية.

وقد نظر الفيلسوف الألماني مارتن هايدغر إلى اللغة كأحد المكوّنات الأساسية، التي لا تشكّل وسيلة للتواصل بين الناس فحسب، بل إطارًا يحدّد المفاهيم الثقافية والسياسية والاجتماعية التي تشكّل المنظومة الفلسفية لمجتمع ما. ومن ضمن هذه المفاهيم ما يرتبط إلى حدّ ما بمسألة «رمزية» اللغة، وهي مسألة يغوص فيها الناس من دون إدراك أو بشكل لا واعٍ.

وفي شعارات التأسيس للثورة، اختُصِر الشعار السياسي في أبسط صوره، في كلمة واحدة، هي «حرية»، يؤطّرها الترداد وحركات الأيادي والأجساد، وتصدح بها حناجر المحتجين، صغاراً وكباراً، نساء ورجالاً. ويستمد اقتضاب الشكل روحيته من تركيب المعنى، بالنظر إلى أن هذا اللفظ البسيط يحيل في البداية إلى معرفة ثقافية خاصة في اللغة العربية، لكن هذه المعرفة تتجاوز حدود ما تمثّله الدائرة اللسانية، لأنه اكتسب بعداً عربياً ثم بعداً عالمياً. والفضل يعود إلى الثورات العربية في تحوُّل الشعار إلى مفهوم له أبعاد إجرائية متنوعة على مستوى القراءة، حتى باتت كلمات مثل «حرية» و«ارحل» مقروءة عالمياً، وغدت كل منها علامة من غير تركيب، تقترح خطابات عالمية، وتترك ضمن المقولات المشكلة.

ولا يغيب عن لغة شعارات الثورة عنصري الذات والذاكرة، فـ «أنا» المحتج ليست حاضرة في صرخاته فقط، بل حاضرة في أكثر من خطاطة وشعار. وتحوّل العديد منها إلى مقولات مفهومية في الثورة، وحوّلت أصحابها إلى أيقونات.

وقد جرت الإحالة في أكثر من شعار إلى الذاكرة السورية والتاريخ السوري، حيث راح المحتجّون في درعا، مثلاً، يردّدون شعاراتهم على وقع الأهازيج، التي تزخ بها منطقة حوران، من «الميحة»، و«السحجة»، و«الدرازية»، و«الجوفية»، و«الشعرافية، و«الحورانية»، و«الشمالية» و«النسورانية». ولعبت الأهازيج والعراضات ومختلف أنواع الدبكات والرقص دورها الخاص في التأثير المباشر في الناس، وفق طبيعة تعبيرية خاصة. وباتت تتحكم في الانفعالات، ولا تكترث للمفاهيم، بوصفها شعلة تضيء ظلاماً. وفي حالات الانفعال لا يفكر الإنسان، لذلك ارتبطت الموسيقى والأهازيج بالجسد الفاعل، والجسد المتحرك. وهذا ما يميز طبيعة الهوى، بوصفه تجاوز الحدود العادية المحرّر للانفعال والدافع به في كل الاتجاهات. وقد تتحقق ذلك في التظاهرات التي عمّت مختلف المدن والبلدات والقرى السورية، من خلال تلاطم أمواج أجساد المتظاهرين في مشهديات، لم تعرفها سوريا من قبل، وذلك طوال السنة الأولى من عمر الثورة السورية.

ولعل الجديد الذي قدمته الثورة السورية في حركات الجسد هو مشهدية تسونامي الأجساد، والكرنفالات المرافقة لها، حيث، وبتنظيم متناغم ومدروس، تصطفّ أجساد المتظاهرين بشكل خطوط وصفوف أو دوائر في ساحة أو شارع، ثم مع ترداد الشعارات يجلسون دفعة واحدة، وحين تشتدّ الحماسة في مقطع معيَّن من الشعارات أو الأغاني، تنهض الأجساد دفعة واحدة، يليها الارتفاع ثم الانخفاض في حركات تشبه الأمواج المتتالية بتسارع متناغم، مشكّلة تسونامي أجساد بشرية.

ولا شك في أنه لا يمكن للمحتجين أن يتظاهروا لساعات وأيام وشهور دون أن يغنوا، وينتجوا أغانيهم الخاصة بهم في كل منطقة أو حي أو بلدة، ويرددوا شعارات لها وقع وتأثير في الأذن قبل العقل. وباعتبار أن الدبكة المرافقة للأهازيج والعراضات تطاول الجانب الحسي من الإنسان، فإن هذا الجانب عندما يتجسد في الجسد الثائر، فإنه يحتاج إلى طاقة روحية، لكي يستمر، ويفرز كل طاقاته ومكنوناته، فكثير من المتظاهرين اكتشفوا أجسادهم وأصواتهم، لأول مرة في حياتهم في ميادين التظاهر وفسحات الحرية.

وإن كانت مشهدية الانفعال تختزن طاقة تعبيرية تسعى الكلمات إلى تنظيمها وترويضها، فإن اللغة الثورية التي وظفها حراك الشباب السوري في التظاهرات وميادين العمل الميداني المختلفة، أنتجت فكراً ثورياً جديداً، مختلفاً كل الاختلاف عن لغة ثوريّي الأمس، ثوريّي أفكار وأحزاب ومخلّفات الحرب البادرة وما بعدها. وهو أمر يفسّر وجود هوّة كبيرة بين خطاب الثائرين السوريين وخطاب مختلف مجالس وتنظيمات وهيئات المعارضة السورية، بل ويبدو أحياناً أن خطاب بعض شخصيات المعارضة المتقادمة، يفترق تماماً عن خطاب جيل الثورة الجديد، بل، ويقترب ويلتقي في أجزاء منه مع خطاب السلطة الاستبدادية.

وفي المقابل، فإن السلطة الاستبدادية أنتجت على مدار أربعة عقود لغة استبدادية، بحيث باتت اللغة العربية التي يتكلم بها أهل الحكم لغة تسلّطية قمعية، نتيجة الاستبداد المتعدّد المركبات والحوامل. ويمكن تتبُّع الدور الذي مارسته لغة السلطة، عبر الشعارات الفارغة التي رفعتها، وأسهمت في تثبيت سطوتها وهيمنتها، ونشر ثقافة الخوف، وفي صناعة أسطورة الزعيم الأوحد، وتعزيز ديكتاتوريته، وفي شلّ قدرة الآخرين على المقاومة والرفض.

غير أن زمن الثورة حطم جميع دوائر الخوف، وكسر كل الحواجز، وأنتج لغة للشعار السياسي، ساهمت في كشف طبيعة لغة السلطة، التي تُعدّ نموذجاً للخداع والتضليل، وفي الوقت ذاته، أداة القهر الأساسية. وقد فقدت السلطة القامعة قدرتها في السيطرة على أفعال الناس، وبات أصحابها يدركون أن لا مكان لهم في العالم الجديد الذي خلقته الثورة.

روسيا السمراء

موسكو: منذر بدر حلوم

عبارة (السمر في موسكو)، تصلح عنواناً لأي عمل فني أو اجتماعي-سياسي، أو غيرهما. فثمة تحت العنوان آمال وآلام. كان السمر ذات يوم إخواناً للبيض، وإذا بهم يتحولون، بين يوم وليلة، إلى أقرباء فقراء، في أحسن الحالات، ومهاجرين وإلى ما هو أسوأ من ذلك في معظم التعاطي الواقعي الحي معهم. بحسب مدير مركز البحوث الاجتماعية السياسية ستيبان لفوف، فإن نسبة 77 % من الموسكوفيين، وبناء على استبانة للرأي أجريت بداية هذا العام، يطالبون بتشديد قواعد الهجرة، و 75 % منهم يطالبون بتشديد العقوبات على المهاجرين غير الشرعيين، مقابل 12 % فقط يرون ضرورة تخفيف الإجراءات.

قد لا تكون العلة في اللون، فاللقمة بحد ذاتها لون. كانت ذات يوم هوية، هي (مواطن سوفياتي). وكانت هوية حقيقية. فلم يكن الطاجيكي يختلف عن الجورجي عن الأرمني عن الأذري.. أو الروسي، في الحقوق والواجبات أمام الوطن السوفياتي. وكان ثمة اشتغال على تنمية متوازنة تعادل القول أو تحاوله. وأمّا تلك الفروق التي كانت قائمة بين سكان الجمهوريات السوفياتية وسكان روسيا، فلم تكن تختلف كثيراً عن الفروق بين أقاليم روسيا نفسها وأريافها وعاصمتها ومدنها الكبرى. وفي جميع الأحوال، كانت روسيا طوال العهد السوفياتي أمّاً للجميع، وكان لها ما للأم من سلطة وحظوة. أمّا الفروق فكانت فروقاً في أنماط العيش والثقافات، رغم طغيان الثقافة السوفياتية الجامعة وأيديولوجيتها ووسائل فرضها، من ستالين (1879 - 1953) إلى بريجنيف (1906 - 1982)، وكانت فروقاً في تاريخ تنمية الأطراف السوفياتية عن مركزها الروسي. ولكن الجميع كانوا مواطنين سوفياتيين. والأهم أن اللكنة المميزة لكل شعب كانت تستدعي ابتسامة لا نفوراً أو رهبة، وكان الفرق جذاباً في الغالب الأعم من الحالات. وكان يتم التركيز على إيجابية العلامات الفارقة وليس سلبيتها.

فمن لا ينكر فيلم «أسيرة القوقاز» وروحه المرحة التي تبرز العادات القوقازية في اختطاف العروس وحيل التودد، طمعاً بالوصل، أو فيلم «شمس بيضاء في الصحراء» المعبّر عن روح الشرق الآسيوية وجماليات العلاقة بالمرأة على خصوصيتها، وتعدد (الحريم)؟! ذلك كله، يصعب أن يقارن بكلمة (طاجيكي)، تعبيراً عن مادة حية عرضت الربيع الفائت في متحف «بوشكين» بموسكو، تمثلت برجل مستلق على أرض القاعة وسط مواد أخرى معروضة على الجدران. وإذا ببعض زوار المعرض ينفرون، ويطلبون رفع المنحوتة الحية، ويصفون الرجل المستلقي بالـ«طاجيكي»، مع كل ما تحمله هذه الكلمة في الاستخدام الموسكوفي الشائع اليوم من دونية! الطاجيكي، هو ابن طاجيكستان السوفياتية السابقة، هو حامي الحدود السوفياتية مع أفغانستان، وزارع الأقطان.

قدم طلعت الأوزبيكي مسرحية في مهرجان «القناع الذهبي» المسرحي الشهير، وتركت أثراً غير قليل عن معاني تكيف القادمين السمر إلى روسيا التي لم تكن يوماً بيضاء (والحديث ليس عن بيلاروسيا). ففي روسيا نفسها ما قبل السوفياتية كان يعيش على الدوام أكثر من مئة شعب، وفي القوقاز منها وفي داغستان على وجه التحديد، تكاد كل قرية تتحدث بلغة لا تفهمها القرية المجاورة. ليس قليلاً الأثر الذي تركه كتاب رسول حمزاتوف «داغستان بلدي»، الشاعر الذي بقي رئيساً لاتحاد كتاب داغستان نصف قرن، وهو من الشعب الآفاري، الذي يعجب الليزغينيين أن يضعوه في المرتبة الثانية، قائلين إن الثقافة لهم، وهم جيران القوقاز الجبلي، في ما هم خصوم الأذريين على السهل.

وفي ما كادت موسكو، في فترة حرب الشيشان، تخلو من السمر، فإنها تكتظ بهم اليوم. إنهم السمر نفسهم أخوة الأمس في المواطنة والأقرباء الفقراء اليوم. قد لا تحتاج أرقام رسمية عن أجور عمال البناء في موسكو إلى تعليق. فالتراتبية هنا ذات دلالات ما بعد لونية. ففي عمالة البناء السوداء، يحصل الشغّيل الروسي على أجر شهري يبلغ بالمتوسط 31 ألف روبل (حوالي ألف دولار)، والبيلاروسي والأوكراني على 25 ألف روبل والمولدوفي على 17.500 روبلاً، وهكذا ينخفض هذا الرقم ليصل إلى 13.500 روبلاً يتلقاها الأوزبيكي والطاجيكي، وأدنى من ذلك (13 ألفاً) للقيرغيزي.

وقد يكون للوقع النفسي الذي يتركه وجود السمر في حياة الروس تأثير في الأرقام التي تعلن للتعبير عن نسب تواجدهم. فثمة من يقول بوجود ما بين 8 و12 مليوناً من المهاجرين من آسيا الوسطى في موسكو. وكمثله رقم المليون الذي تذكره الحكومة للتخفيف



من وقع وجود السمر على حياة موسكوفيين يترفعون عن الاشتغال في أعمال البناء والتنظيف وسواها من الأشغال السوداء التي تنتظر العمالة السمراء. والسواد هنا لقسوة العمل وظروفه وشح أجره. يقول يوري موسكوفسكي، السكرتير المسؤول بالمجلس الاستشاري الاجتماعي في إدارة الهجرة الفيدرالية إن في موسكو 3.2 مليون من القادرين على العمل، وبالتالي فمن المضحك القول إن بينهم مليونين من آسيا الوسطى، ويرى أن عدد الأخيرين لا يتجاوز الثمانمئة ألف.

وعلى الرغم من تفاوت الأرقام، فإن مدير مركز البحوث الاجتماعية السياسية بموسكو، يؤكد بلوغ نسبة العمال المهاجرين في موسكو 25 % من سكان المدينة، ويؤكد أن هذا الرقم أكبر بمرتين مما هو بالمتوسط في باقي روسيا. إنما المشكلة، كما يرى لفوف تكمن في نظرة الموسكوفيين إلى الأمر. فناهيك بأن معظمهم يرى مشكلة العمالة السمراء أهم حتى من مشكلة المواصلات، رغم الانسدادات المرورية في ساعات الذروة، بل في معظم الساعات، التي تعرفها شوارع موسكو، وما تسببه من يأس وجنون!. ويضيف ستيبان لفوف: «وبالتالي فإن أي مبادرة موجهة لتقييد الهجرة وتشديد الإجراءات سوف تلقى قبولاً شعبياً. إننا نسير نحو نقطة اللاعودة. فإذا لم تحل المشكلة في غضون ثلاث سنوات كحد أقصى سيكون علينا انتظار اضطرابات اجتماعية».

سواء كبرت الأرقام أم صغرت فهي لا تعكس طبيعة ظروف العمل والمعاناة. وقد نشر موقع «روسيا ما وراء العناوين» التابع لـ «روسيسكاكا غازيتا» التابعة بدورها لإدارة الرئيس، من فترة قريبة مقالاً يناقش قراراً أميركياً يقول إن «وزارة الخارجية الأميركية أدرجت روسيا في المرتبة الثالثة (الأدنى) في اتجارها بالبشر. فالحكومة الروسية، حسب التقرير، لم تبذل جهوداً كافية للامتثال للمعايير الدنيا، للحدّ من الاتجار بالبشر، وأحرزت التقدّم الأدنى في الجهود لحماية ضحايا الاتجار بالبشر ومساعدتهم خلال الفترة التي شملها التقرير. وقد ذكر التقرير أن مليون شخص في روسيا يتعرضون لظروف «الاستغلال» في العمل. أما سفيتلانا غانوشكينا، رئيسة منظمة غير حكومية معنية بتأمين المساعدة للعمال المهاجرين واللاجئين، فتعتقد أن هناك في الواقع ما يسوّغ انتقادات وزارة الخارجية الأميركية، وترى أن تأثير فرض العقوبات سيكون قليلاً». وأضافت: «عندما يظهر الضباط المسؤولون عن تنفيذ القانون في موقع البناء أو المصنع، ينتهي الموضوع برشوتهم من قبل الذين يستخدمون العمال بعبودية. وفي حالات أخرى تعاقب السلطات الضحايا بسبب عملهم من دون تصاريح عمل». وقد أقرّ ميخائيل فيدوتوف، رئيس المجلس الرئاسي لحقوق الإنسان، في مقابلة مع «صوت أميركا»، بأنه «من الصعب إحضار الذين يستخدمون العمال بطريقة عبودية إلى المحاكمة».

فرنسا
اليسار والعرب

باريس: أوراس زيباوي

بعد سنة ونصف من وصول اليسار إلى قصر الإليزي مازال مسلمو فرنسا يعيشون على وقع كوابيس اليمين والحقبة الساركوزية. قبل بضعة أسابيع، حركت قضية النقاب بضاحية «تراب» الباريسية المياه الراكدة، بعدما طلب شرطي من امرأة منقَّبة إظهار وثائقها الثبوتية، لتشتعل الضاحية نفسها بموجة غضب غير مسبوقة وعداء معلن تجاه الشرطة ورموز السلطة. الرئيس الحالي فرانسوا هولاند يدرك فضل العرب والمسلمين والأجانب عموماً عليه، ومساندتهم له السنة الماضية في مواجهة خصمه اليميني، ووعوده بتحسين وضعيتهم وصورتهم في البلد التي ما تزال تعاني، مع العلم أن الحضور الثقافي العربي والإسلامي في باريس يرقى إلى زمن قديم، ويعكس العلاقة التاريخية لفرنسا مع العالم العربي. فمنذ القرن التاسع عشر توافد طلاب عرب لمتابعة دراساتهم في باريس وغيرها من المدن الفرنسية. مع استقرار ألوف القادمين من دول المغرب العربي في فرنسا، لا سيما بعد الحرب العالمية الثانية. وموازاة مع النشاطات الفردية لعدد لا يحصى من الكتّاب والفنانين والأكاديميين العرب المستقرّين في باريس، هناك نشاطات تقوم بها ومنذ سنوات المراكز الثقافية التي تعنى بالتعريف بالعالم العربي، والحضارة الإسلامية.

يركّز المركز الثقافي المصري على النشاطات المتعلّقة بمصر، أما المركز الثقافي الجزائري فيعنى ما يتعلّق بالجزائر، وهكذا فإنّ مثل هذه المراكز الثقافية تخضع للاعتبارات السياسة الخارجية لكل دولة. كما تتوجب الإشارة إلى المركز الثقافي السوري والمركز الثقافي اليمني، وقد تأثّر برنامجهما الثقافي بما يحدث منذ اندلاع الثورات العربية، بل وغدت النشاطات الثقافية فيهما شبه متوقفة. من جهة أخرى، أُعلِن منذ عام في باريس عن تأسيس المركز الثقافي الفرنسي- الفلسطيني.

أما المركز الثقافي الأهم والأبرز فهو بالتأكيد «معهد العالم العربي». منذ تأسيسه في الثمانينات من القرن الماضي، لعب دوراً مهماً في التعريف ببعض أوجه الثقافة العربية وسعى، على الرغم من مشاكله الإدارية والمادية وعلى الرغم من رزوحه تحت وطأة التمثيل الرسمي، إلى أن يكون جسراً بين الثقافة العربية وفرنسا، بل بين الشرق والغرب. ويشهد المعهد باستمرار لقاءات وندوات ثقافية يشارك فيها كتّاب ومبدعون ومثقفون من مختلف الجنسيات. ومعروف أن المعهد مرّ بأزمات مالية وإدارية عديدة منذ تأسيسه، فهو مؤسسة فرنسية، لكنها تعتمد على التمويل الفرنسي والعربي في آن. وما زاد من تعقُّد الأمور غياب الدعم العربي المنتظم حتى إنّ بعض الدول العربية متوقّفة عن دفع الاشتراكات السنوية. كما أنّ التحولات السياسية الكبيرة التي عرفتها بعض الدول العربية، عقب ربيع الثورات، انعكست على إدارة المعهد، وطرحت مشاكل جديدة على إدارته في العامين الأخيرين. غير أنّ المعهد يسعى ومع رئيسه الحالي، الاشتراكي جاك لانغ، إلى إطلالة تتّسم بدينامية جديدة. ولا بد من التوقُّف أخيراً عند «معهد ثقافات الإسلام» في باريس وهو تابع لبلدية باريس، وتمّ افتتاحه عام 2006، ومن أهدافه التعريف بالثقافات الإسلامية الحديثة مع التركيز على تنوُّعها بعيداً عن الصور النمطية السائدة عن العالم العربي والإسلامي في فرنسا. من أهداف المركز أيضاً إظهار العناصر الثقافية والإسلامية في المشهد الثقافي الباريسي وتأثير الحضارة الإسلامية على الإبداع الغربي المعاصر.





مرزوق بشير بن مرزوق

الاحتكام إلى الأرقـام

في برامج إذاعة الـ «بي بي سي» البريطانية، والتي تعتمد على استبانة رأي الجمهور في قضية ما، دائماً يؤكِّد المذيع بأن الاستبانة ليست علمية، ويمثل فقط المشاركين في تلك الحلقة، وهذا أسلوب تتبعه المؤسسات التي تحترم عقل المتلقي، بحيث لا تكون النتائج مرجعية لموضوع ما، وتستخدم وكأنها إحصائيات علمية، إنها مجرد مؤشِّرات لا أكثر ولا أقل.

خلافاً لذلك هو ما يحدث اليوم في شوارع وميادين الربيع العربي، حيث تدعي فئة مختلفة مع أخرى بأن حشدها الميداني من الجماهير أكثر عدداً من حشد غرمائها في الميدان الآخر، وهي تقديرات ليس لها منهجية علمية، أو مرجعية مستقلة، ولم تتم استبانتها بالمعايير المعروفة في علوم الاستبيانات والإحصائيات، والضرر عندما تتولّى وسائل الإعلام المتعاطفة مع فئة معينة بالترويج لتلك الأرقام الوهمية، أو التمادي في إدعاء أرقام من لدنها، وكذلك تفعل المؤسسات الإعلامية المختلفة وغير المتعاطفة مع الفريق الآخر بالتقليل من تلك الأرقام وادعاء أرقام مختلفة من صنعها.

لم يتعود الوطن العربي في معظمه على المنهجية العلمية في الاستبانات الجماهيرية، وذلك ليس بسبب عدم وجود جهات قادرة على القيام بذلك، فالدول العربية لديها المئات من المؤسسات الأكاديمية والعلمية وحتى الأهلية لتتولّى تلك المهمة بشكل علمي ومنهجي، لكن الأمر يعود إلى غياب الأجهزة المستقلة التي تتولّى إجراء استبانات بطريقة موضوعية ومنهجية، وتتملك أحدث التقنيات في المجال الإحصائي، فالهيئات المسؤولة عن الإحصاء معظمها جهات تابعة إلى الحكومات تأتمر بأمرها، وتروج لأرقام ترضي الجهة الحاكمة، لكي تخدع بها الرأي العام، بحيث تتجنب تقديم أرقام صحيحة وصريحة عن قضايا قد تغضب جهة رسمية معينة، أو تخفي الأرقام بحجة المحافظة على الأمن القومي.

لذلك يتابع المواطن العربي صباحاً ومساءً ما تصدره جهات عديدة من أرقام وإحصائيات غير صحيحة ومتناقضة في معظم الأحيان، وهي أرقام لا يجوز أن يعول عليها القائم على تخطيط برامج معينة، فقد تؤدي النتائج المتوقَّعة من مشروع ما يعتمد على تلك الاستبيانات والإحصائيات إلى فشل المشروع، ليس بسبب نقص موارده المالية، أو التقنية، أو حتى البشرية، وإنما بسبب المدخلات الوهمية، والاحتكام إلى أرقام غير مرتبطة بواقع المشروع، وبالتالي تهدر الأموال العامة، والجهود والوقت في مشاريع مخرجاتها سلبية لأن (ما يُبنى على باطل فهو باطل).

في دِول عديدة يعتمد المخطِّطون للمشاريع الوطنية على أرقام تَردهم من جهات مستقلة ذات إمكانيات مادية وتقنية وعلمية عالية، تورد أرقاماً غير منحازة، وغير مصنعة، وغير مفبركة أو مفصّلة حسب مزاج المخطط القائم على مشاريع تصرف عليها الدول الملايين من الأموال، وبالمحصلة تكون مخرجات تلك المشاريع إيجابية في معظم الأحوال.

أنصح كل مسؤول يتولّى مؤسّسة، أو هيئة، أو وزارة لأول مرة أن يبدأ أولاً بإنشاء جهاز علمي مستقلّ يقدم له الأرقام والإحصاءات والدراسات الصادقة عن مجريات المؤسَّسة، لكي يتمكَّن من رسم سياسات واضحة وصريحة، ويحفظ المال العام، وجهود القائمين على تلك المؤسَّسة، وقبل كل ذلك يؤمن بشكل جازم بأن المنهجية والعلمية والشفافية هي أحد الطرق الصائبة لنجاح عمله ولتحقيق الأهداف والأغراض التي أُنشئت المؤسَّسة من أجلها.



مسلسل «ذات» يعلن حضوره الطاغي



عرض مسلسل «ذات» المأخوذ عن رواية للكاتب صنع الله إبراهيم في شهر رمضان على شاشات الفضائيات، ولاقى صدى واسعاً وتعليقات كثيرة على مواقع التواصل الاجتماعي لإثارته الكثير من الموضوعات التي تواجه «ذات» كبنت مصرية مع مشكلات كختان الإناث وارتفاع سن الزواج بين الفتيات والحجاب بجانب الأحداث السياسية من سنة 1952 وحتى الألفية الجديدة، وهو ما خلق حالة من التماس الشديد بين البطلة والمشاهدين، حيث علقت فتاة على صفحتها قائلة: «أنا مبقتش عارفة أنا بعيَّط على أحداث مسلسل «ذات» ولا على الواقع اللّي إحنا عايشين فيه»، وقال آخر: تعرف أنك صعبان عليك بلدك لما مشهد حرب أكتوبر وثورة يوليو في مسلسل «ذات» يخليك تعيّط، وعقبت سيدة أخرى: «ذات» طلع عندها سرطان الثدي طبعاً من المتوقع أنها مش هتعمل عملية استئصال عشان متبقاش ناقصة قدام جوزها، المسلسل ده فشخ كل جروح المجتمع.



فلسطيني يقرصن حساب مارك زيكربيرغ

في حادثة غريبة من نوعها، تعرض حساب مارك زيكربيرغ، مخترع الفايسبوك، نهاية الشهر الماضي، إلى القرصنة. واشارت تقارير صحافية، الى ان الهاكر كان شابا فلسطينيا، يدعى خليل شريتح، وظف تقنيات حديثة، لاختراق حساب زيكربيرغ، والكشف عن واحدة من هفوات الحماية التي يعرفها الموقع الازرق. وتمكنت ادارة الفايسبوك، في اليوم الموالي، من استرجع الحساب المقرصن، وتصليح الهفوة الامنية، مع تجديد انظمة حماية الموقع، وحسابات المشتركين.

«تويتر» تخسر لصالح الجمعية اليهودية بفرنسا

رضخت شبكة التواصل الاجتماعي«تويتر» للحكم القضائي الذي أصدرته المحكمة الفرنسية، وقامت بتسليم السلطات هناك البيانات التي تكشف عن تفاصيل المستخدمين المتهمين بنشر تغريدات عنصرية ومعادية للسامية.

يأتي ذلك بعد شهور من الطعون القانونية بين «تويتر» و«جمعية الطلاب اليهود بفرنسا» وعدد آخر من المنظمات الحقوقية.. ألزمت تويتر في النهاية بتسليم البيانات. مضيفةً أنها ستتخذ الإجراءات المناسبة لتحسين نظام الإشعار



ليكون أكثر فعالية بهدف إزالة المحتوى غير الشرعي أو خطاب الكراهية بسرعة، وذلك عند قيام المستخدمين بالإبلاغ عن ذلك.

صفحة «تمرُّد» السودانية بين الرفض والقبول



انتقلت حركة تمرد من مصر وتونس لتبدأ في السودان حيث انتشرت استمارات برتقالية في الشارع السوداني إلا أن الفيسبوك لم يرّحب بها كثيراً. وعلّق مستخدم سوداني قائلاً: على من تتمردون والسودان ليس مصر، والكيزان ليس الإخوان، والبشير ليس مرسي وعبد الرحيم ليس السيسي والإعلام السوداني ليس الإعلام المصري المزيف غير الوطني، وقال آخر: المصريين يعملوا كلنا خالد سعيد.. ناسنا يعملوا كلنا المغتصبة صفية اسحق!

المصريين يعتصموا في ميدان التحرير.. ناسنا يطالبوا بالاعتصام في ميدان المولد!، المصريين يعملوا حملة تمرد لونا أزرق.. ناسنا يعملوا حملة تمرد لونا برتقالي ! إن كنت أعرف شيئاً فأنا أعرف أنه لا توجد ثورات كوبي أند بيست.



طفلة يمنية تهرب من الزواج

هربت الطفلة اليمنية «ندى الأهدل» من بيت أسرتها التي أرادت تزويجها في سن الطفولة من رجل أكبر منها بكثير مقابل المال، وظهرت في فيديو على موقع يوتيوب بثه راديو سوا، وشاهده ملايين البشر قالت فيه إنها لن تسامح أبويها ولن تعود إليهما، مطالبة بتوفير الحماية للفتيات القاصرات في اليمن من ظاهرة الزواج القسري. ورفضت العودة للمنزل، وتقيم حالياً في مبنى تابع لاتحاد نساء اليمن.

وعلى صفحتها على الفيسبوك وضعت صورة لها كتب عليها «وانتصرت الإرادة» إلا أن والدي الطفلة مازالا يصران على عودتها للبيت وتزويجها من خطيبها.

هاشتاج «نريدها علمانية» يثير جدلاً

انتشر هاشتاج «نريدها علمانية» بكثرة الأيام الماضية على الفيسبوك، وذلك نتيجة للوضع الصعب الذي وصلت إليه مصر بعد وصول التيار الديني للحكم وحتى خلع محمد مرسي في 30 يوينو.

تراوحت التعليقات بين السخرية، دعماً لفكرة فصل الدين عن الدولة، وما بين مهاجمة أنصار التيار الديني للفكرة.

علق شاب على حسابه قائلاً «أسيب الفيسبوك يومين أرجع ألاقي العلمانية منتشرة كدة / نريدها علمانية لكي لا يكون قسية لأحد في السياسة / نريدها علمانية عشان الدولة تحافظ على حق واحدة في لبس المايوه وحق التانية في لبس النقاب من غير تريقة وكره وتحرش وتمييز.



فيسبوك تونس يرفع صور الشهداء

بعد اغتيال «محمد البراهمي» عضو المجلس الوطني التأسيسي بـ «11» طلقة نارية وضع كثير من المستخدمين صورة جمعته والشهيد شكري بلعيد وعلّقوا أن 11 طلقة ليس اغتيالاً وإنما سادية وانتقام، وعلق أحدهم بأنهم سيلجأون إلى العنف كلما زاد اختناقهم وكلما زادت عزلتهم السياسية وكلما تقلصت شعبيتهم.. وتساءل آخر: لماذا يستهدفون القوميين في تونس، البارحة شكري بلعيد واليوم محمد براهمي! وتساءل آخرون: هل سيدين أوباما الإرهاب في تونس أم أنه مشغول فقط الآن بما يحدث في مصر؟!.





«يوتيوب» يطلق مهرجاناً للخيال العلمي

أطلق موقع «يوتيوب» مهرجاناً جديداً للمحتوى المرئي الأصلي تحت اسم Geek Week.

ركز هذا المهرجان الافتراضي الذي استمر لأسبوع على المحتوى الخاص والموجه للمحبين للخيال العلمي، والأبطال الخارقين، والعروض الهزلية، والألعاب.

يُذكر أن الموقع كان قد أقام في وقت سابق مهرجاناً خاصاً بالمحتوى الخفيف والكوميدي أطلق عليه اسم Comedy Week، ولكن الحدث الجديد أتاح للمستخدمين، بحسب «يوتيوب»، مشاهدة المسلسل الأميركي Game of Thrones، وفيلم «هاري بوتر»، وغيرهما الكثير.

«آيفون 5 » مُتَّهم بالقتل على موقع التدوين الصيني

أعلنت وكالة الأنباء الصينية الرسمية «شينخوا» عن وفاة «ما آيون» وهي مضيفة طيران تبلغ من العمر 23 عاماً عندما كانت بصدد الرد على مكالمة على هاتفها المحمول «آيفون 5».

وعلقت أختها بنشر تغريدة مع موقع التدوين المصغر الصيني «سينا» قالت فيها إن أختها انهارت وماتت جراء استخدام هاتف «آيفون 5» خاصتها عندما كان موصولاً بالشاحن، وناشدت باقي المستخدمين أخذ الحيطة والحذر.

ومن جهتها، قالت «آبل» إنها شعرت بالحزن الشديد عندما علمت بهذه الحادثة المأساوية، على حد تعبيرها، وإنها تتقدم بأحر التعازي لذوي الفقيدة، وأضافت قائلة إنها ستُسخّر كل ما لديها للتحقيق والتعاون مع السلطات في هذه القضية.

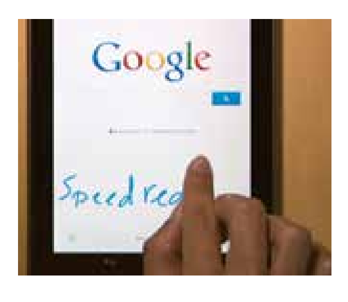


جوجل تنحاز للكتابة باليد

أعلنت شركة «جوجل» عن إضافة دعم للكتابة باليد على صفحة الويب من خدمة الترجمة التابعة لها Google Translator.

حيث يتيح أسلوب الإدخال بالكتابة باليد للمستخدمين ترجمة العبارات المكتوبة، وذلك في حال لم يكن المستخدم يعرف كيف يقوم بإدخالها إلى الحاسب.

تأتي هذه الميزة لتعزز الشركة من خدمة الترجمة التابعة لها، حيث قامت الشركة بداية شهر يناير من العام الماضي 2012 بدعم ميزة الكتابة باليد على نسخة تطبيق Google Translator على الأجهزة العاملة بنظام «أندرويد»، ثم أعلنت مؤخراً إضافة لوحة مفاتيح افتراضية إلى نسخة سطح المكتب من المترجم.





أمير تاج السر

جين أوستن على العملة

أعلن مصرف إنجلترا المركزي مؤخراً، أنه سيضع صورة المؤلفة الإنجليزية المعروفة جين أوستن على العملة البريطانية من فئة عشرة جنيهات، منهياً بذلك غياباً طويل الأجل لتمثيل المرأة على الأوراق النقدية. وقال المصرف في بيان له، إن صورة أوستن، مؤلفة «كبرياء وتحامل»، و«إيما»، إحدى أشهر الروايات في الأدب العالمي، ستحلّ محلّ صورة صاحب نظرية التطوّر: تشارلز داروين التي ما تزال تحتل هذه الفئة، وذلك عام 2017، أي في الذكرى المئتين لرحيل الكاتبة.

أعتقد أن مثل هذه الخطوة، ليست تكريماً كبيراً لجين أوستن وحدها، وإنما للأدب و الأدباء كافة، وللثقافة التي لم تعد تحتل مكانة كبيرة، ولا حتى حيزاً محدوداً في أذهان الناس، خاصة هذه الأيام، وما تشهده فعاليات مباريات كرة القدم مثلاً، في أي زمان ومكان، من هوس وجنون وتقليعات غريبة، فاقت كل حد، يدعم تلك النظرة المتداولة حالياً: أن الثقافة بكل ما قدمته، تنتقل نحو المتحفية، وقريباً جداً، لربما لا يعثر كاتب على قارئ يقرؤه، ولا شاعر، في أمسية شعرية، على مصفّق يتكبّد عناء ضرب يديه، بعضهما ببعض انبهاراً أو مجاملة. وقد قمت بزيارة لملعب «ساتيرو» في مدينة ميلانو، بدافع الفضول، ورأيت كيف يتحول ملعب عادي، إلى أسطورة تشد السياح وكاميراتهم، ومتحف ممتلئ بأزياء اللاعبين وصورهم، وتوقيعاتهم على الكرة.

لقد عرف عن العملات الخاصة بالدول، أنها غالباً ما تتبع نهجاً معروفاً، وهي أن توضع عليها صورة زعيم ساهم في تأسيس دولته، أو ارتقى بها، وبرفاهيتها، أو مناضل تاريخي، حصد مجداً، في زمن ما، ونادراً ما تضم ناشطين في مجالات أخرى، مثل الثقافة والأدب. ولقد أَشَدْت من قبل بالخطوة التي خطتها جنوب إفريقيا منذ عدة أعوام، حين وضعت صورة للكاتبة الشهيرة: نادين غورديمر، على عملة ذهبية لتلك الدولة، بالرغم من آرائها المثيرة للجدل. وقد حصلت غورديمر على جائزة نوبل في الآداب، و عرفت أيضاً بنضالها الطويل، ضد الفصل العنصري، ومناهضتها لنظام بريتوريا السابق، الذي جعل الحياة للبيض وحدهم، مغفلاً أبسط حقوق الإنسان. وذكرت أن ذلك يعتبر، بادرة جديدة لمصادقة الثقافة، لمدّ اليد لها، وردّ الاعتبار إليها، وتحويل أذهان الأجيال الجديدة، إلى محور مهم من محاور الحياة، بل ومن المحاور التي ترتكز عليها الحياة بشكل كبير. حين تكون لتلك العملات وجوهاً مغايرة، حتماً ستشد التساؤل عن تلك الشخصيات التي تحتلها.

الروائي خاصة، من بين متعاطي الثقافة، جدير بالاحتفاء به، بغضّ النظر عن آرائه الخاصة التي تفسد أحياناً نهج عمله الإبداعي، وشخصياً لا أحبذ أن ينخرط روائي في السياسة بشكل مباشر، أو يتخذها ركيزة، للشهرة غير الإبداعية. أقول إن الروائي يصوغ العالم كما يتصوره، وهو أقدر على ابتكار طرق جديدة في المعرفة، وتوجد أنواع من الروايات، خاصة رواية البحث والتحري، ساهمت في اكتشافات جديدة، لمعرفة جديدة، واستحق كتّابها الثناء، والقارئ لروايات جين أوستن، وغيرها من كتّاب ذلك العصر، يكتشف متعة فريدة، وهكذا كلما تقدّمت العصور، وتجدّدت أساليب الكتابة، أتى من يصوغ لنا العوالم، ويستحق التكريم في كل مكان.

ثلاث سنوات لم تكتمل على ما يوصف بالربيع العربي شهدت رحيلاً صامتاً لعدد من أعمدة الحياة الثقافية المصرية والعربية، دون أن يحس بهم أحد، ودون أن يحصلوا على تكريم لائق بالقيمة الحقيقية التي تليق بقاماتهم إثر رحيلهم، وتركوا وراءهم وجعاً، فهم من أسَّس لمرحلة وعي جديد يأمل في عالم عربي جديد يتسع لمساحات من الحرية والعدالة والديموقراطية الحقة، التي قصرتها بعض دول الربيع العربي على صناديق انتخابية.

توفيق صالح ورفيق الصّبّان
وداع في يوم قائظ

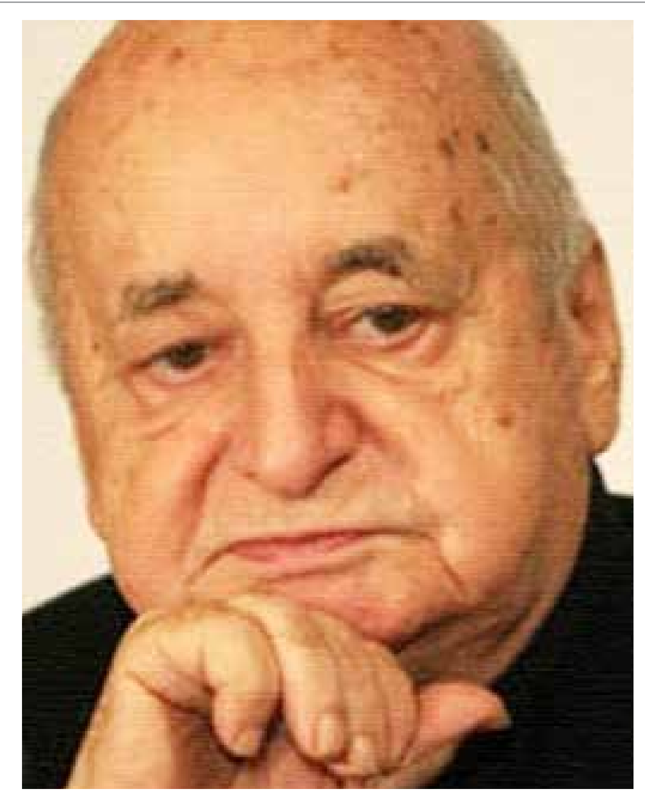
القاهرة رياض أبو عواد

فقد رحل خلال هذه السنوات الثلاث التي لم تكتمل بعد قامات كبيرة في الثقافة العربية وفي الرواية المصرية والعربية، ومن بينهم محمد البساطي الذي يرى الكثير من رجال النقد الجديين أنه أحد أفضل كتّاب الرواية العربية والمتفوّق على أبناء جيله مصرياً، وإبراهيم أصلان صاحب الحضور الثقافي الكبير، وخيري شلبي صاحب النكهة الخاصة في الرواية العربية الذي نقل المهمشين إلى العالم الرحب.

ولم يتوقف الموت. فخلال النصف الثاني من الشهر الفائت ووسط الأحداث الساخنة التي تشهدها مصر رحل أيضاً اثنان من أعمدة الحركة الفنية في مصر هما المخرج الذي حوصرت أعماله لاعتراضه على السائد وتقديمه أفلاماً تغرد خارج السرب هو المخرج الكبير توفيق صالح، وفي اليوم ذاته رحل الناقد السينمائي وكاتب الدراما السوري المولد المصري الإقامة والعطاء رفيق الصبان.

رحل توفيق صالح عن عمر يناهز الـ 87 عاماً ولم يستطع أن يبدع سوى سبعة أفلام روائية طويلة نتيجة الحصار الرسمي وحصار السوق لإبداعاته، بدليل اختيار ثلاثة منها من بين أهم مئة فيلم في تاريخ السينما المصرية، وهي أفلام: «المتمردون» و«صراع الأبطال» و«يوميات نائب في الأرياف»، إلى جانب فيلم «المخدوعون» الذي يعتبره السينمائيون العرب أهم فيلم عربي عالج القضية الفلسطينية. فيلمه الأول «درب المهابيل» مأخوذ عن قصة لنجيب محفوظ صديقه وشريكه في شلة الحرافيش التي ضمَّتهما والنجم الراحل أحمد مظهر والكاتب الساخر محمد عفيفي والفنان التشكيلي جميل شفيق. وبعد هذا الفيلم تعرضت أفلامه لرقابة مشدَّدة من قبل الأجهزة فلم تسمح الحكومة بعرض فيلمه «المتمردون» إلا بعد عامين من إنتاجه بعد أن فرضت عليه تغيير نهايته وحذف العديد من المشاهد التي تضمنها الفيلم وهو مأخوذ عن رواية تحمل الاسم نفسه لصلاح حافظ صوَّرت تمرُّد المرضى في مستشفى أمراض صدرية يقدّم من خلالها الواقع الاجتماعي في مصر، ويعبِّر عن الصراع الطبقي فيها، وينتهي الفيلم الرواية في حالة من التمرُّد ومواجهات مع إدارة المستشفى والأجهزة الأمنية التي وصلت لقمع تمرُّد المرضى نتيجة المعاملة السيئة التي يتعرضون لها. في حين تعرَّض الفيلم الثالث «يوميات نائب في الأرياف» المأخوذ عن رواية توفيق الحكيم والتي يصف فيها أوضاع الريف المصري أيام الملكية والتي استمرت إلى حد ما بعد ثورة 23 يوليو إلى معاداة اللجنة المركزية للاتحاد الاشتراكي، ولو لم يتدخل الزعيم المصري الراحل جمال عبد الناصر لعَرضِه كاملاً لكان تم تشويه الفيلم بشكل كبير. وحتى فيلم «المخدعون» الذي أنتجته المؤسسة العامة للسينما في سورية عن رواية الروائي الفلسطيني الشهيد غسان كنفاني الذي استشهد وابنة شقيقته بحادثة تفجير سيارته في بيروت لم يخرج إلى النور بدون تنغيصات، فقد واجه الكثير من الاعتراضات عليه، ولم تنته إلا بفوز الفيلم بجائزة (التانيت الذهبي) كبرى جوائز مهرجان قرطاج السينمائي التونسي إلى جانب ذلك لم يُتَح عرض الفيلم أمام جمهور المخرج في مصر، فهو لازال مجهولاً بالنسبة للكثير من المصريين رغم أنه- كما يقول بعض السينمائيين- من أهم أعمال توفيق صالح.

ويبدو أن صالح المحسوب على تيار اليسار في مصر بذل مجهوداً كبيراً في



رفيق الصبان

توفيق صالح

إخراج هذا الفيلم الذي جاء بعد هجرته من مصر إثر تولّي الرئيس أنور السادات منصب الرئاسة وقام باعتقال الكثير من الفنانين والمثقفين المعترضين على سياسته في الانفتاح الاقتصادي ووضع أوراق المنطقة كلها في أيدي الولايات المتحدة الأميركية حيث انتهى من إبداعه هذا الفيلم عام 1972 .

أخرج صالح «المخدعون» في سورية وبعده فيلم «الايام الطويلة» في العراق بعد أن توجَّهَ إليها لتدريس السينما، وعاد إلى مصر عام 1984 حالماً أن يستطيع تقديم أفلام جديدة إلا أن الفرصة لم تُتَح له في سينما تعتمد على السوق وشباك التذاكر، فقضى وقته في تدريس مادة الإخراج في المعهد العالي للسينما، ولكنه فعلاً كان من المخرجين القلائل الذين أثّروا في الحياة الفنية المصرية في حين أتيحت الفرص لكثير من المخرجين سقطت أسماؤهم من تاريخ الحركة الفنية المصرية والعربية.

وكان سَبَق رحيل صالح ببضعة ساعات رحيل كاتب السيناريو والناقد الموسوعي المعرفة في الفنون وتاريخها السوري النشأة مصري الهوى والإقامة رفيق الصبان راحلاً في نفس يوم عيد ميلاده 17 آب/أغسطس عن عمر ناهز الـ 82، منح خلالها الحركة المسرحية السورية زخماً كبيراً ومنح السينما المصرية مجمل إبداعاته، وقدم أجيالاً من كتاب السيناريو للسينما المصرية عدا عن تأثيره الواسع في الحياة الثقافية والفنية المصرية.

ورفيق الصبان الذي وُلِد في دمشق عام 1931 وأنهى دراساته العليا في فرنسا بحصوله على شهادة الدكتوراه عاد إلى سورية وكان من بين رواد المسرح القومي السوري، وعمل أيضاً على تأسيس فرقته الخاصة «فرقة الفكر والفن»، ثم عمل على تأسيس فرقة مسرح التليفزيون السوري.

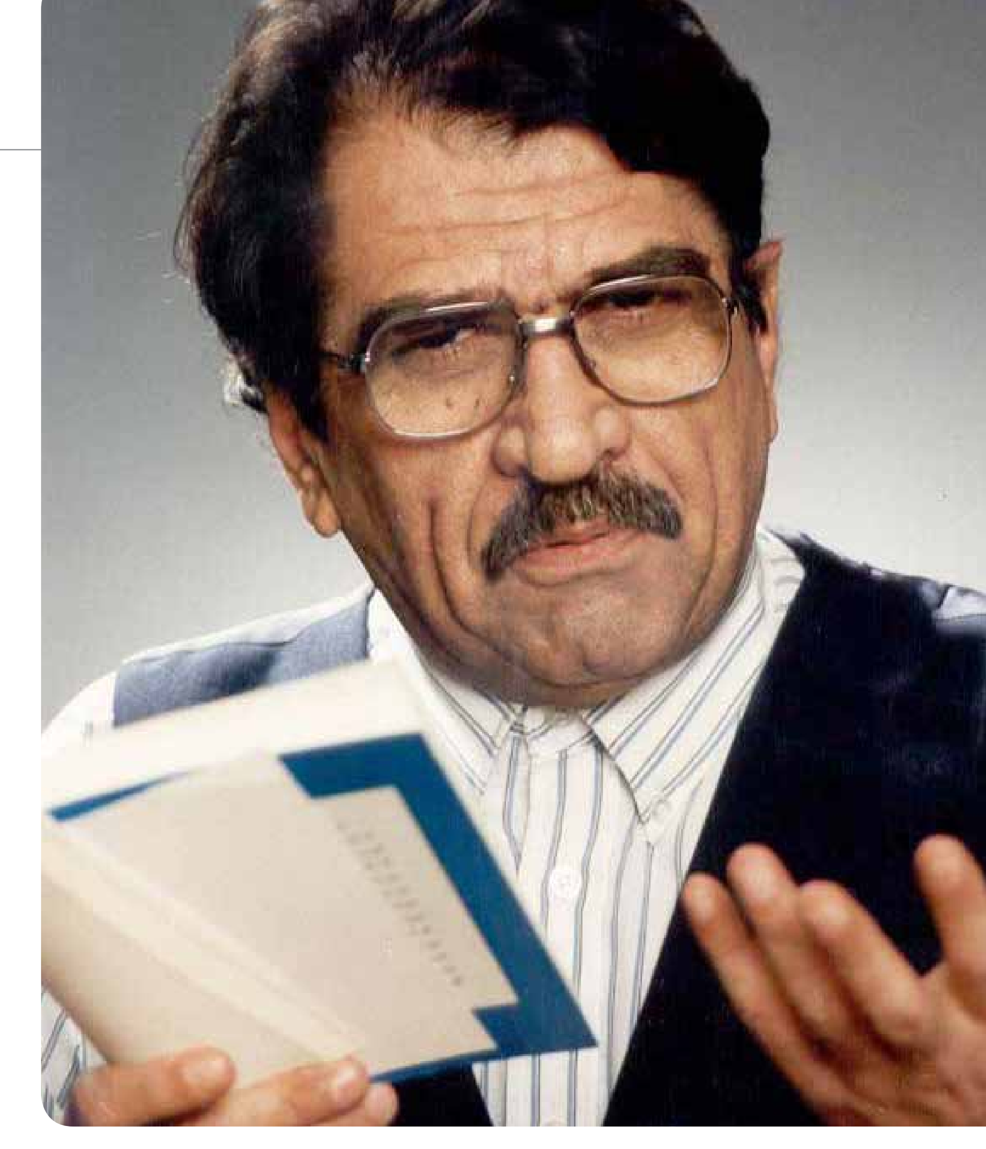
وكان من أهم ما أخرجه للمسرح في هذه الفترة «انتغونيا» لسوفكليس و«تاجر البندقية» و«ماكبث» و«يوليوس قيصر» لشكسبير «وحكاية حب» لناظم حكمت و«الزير سالم» لألفريد فرج.

وفي عام 1972 يبدو أنه بدأ يتعرض لمضايقات من النظام فقرر العودة إلى فرنسا لاستكمال حياته هناك .

وخلال رحيله مَرَّ بالقاهرة حيث التقى المخرج الراحل ممدوح شكري فعرض عليه العمل على فيلم «زائر الفجر» الذي يعتبر أول فيلم مصري يتطرق إلى ما عرف بمراكز القوى وهي الحركة التي قام بها الرئيس السادات بالتخلص من كل مؤيدي جمال عبد الناصر، وكذلك إلى الدور القمعي للأجهزة الأمنية في عهد عبد الناصر. ورغم حقيقتها فإن النظام استفاد من هذا الفيلم ومن فيلم آخر لحق به بعد ثلاث سنوات «الكرنك» في شن حرب على الفكر الناصري والمرحلة الناصرية في مصر.

وقد جذبته أجواء القاهرة فاستقر بها، وبدأ إبداعاته السينمائية التي وصلت إلى كتابته سيناريو 25 فيلماً مصرياً و17 مسلسلاً وسهرة تليفزيونية عُرِض بعضها في سورية، والقسم الأكبر عُرِض منها في مصر. ومن بين الأفلام الَتي كتبها «الباحثات عن الحرية» و«الرغبة» و«ليلة ساخنة» و«الإخوة الأعداء» و«انكريني» و«حبيبي دائماً» و«قطة على نار» و«البؤساء» و«الرغبة».

وترك الصبان المئات من المقالات النقدية في السينما والدراما التليفزيونية والعروض المسرحية والموسيقى، وجيلاً من التلاميذ الذي درسوا على يديه في المعهد العالي للسينما فن كتابة السيناريو.



شيركو بيكه س ..
شاعر كردستان

مروان علي

برحيله المباغت، ترك شيركو بيكه س الشعر الكردي وحيداً ويتيماً.. على الأقل في هذه المرحلة الشعرية والسياسية العاصفة من تاريخ كردستان.
ولا يختلف النقاد الكرد على أن الشعر الكردي وخصوصاً الشِّعر الكردي الصوراني (الكردية الصورانية أو السورانية التي تكتب بحروف عربية، بينما الكردية الكرمانجية تكتب بحروف لاتينية من ثلاثينات القرن المنصرم) بعد شيركو بيكه لن يكون أبداً كما قبل وفاته.

عرف القراء العرب الشاعر الكردي الكبير شيركو بيكه س في أواخر الثمانينات، بعد أن صدرت في دمشق مجموعته الشعرية «مرايا صغيرة» التي لفتت الانتباه إلى تجربة شعرية مغايرة وموغلة في الدهشة، تضمنت المجموعة مختارات من قصائد الشاعر الكردي كتبها بين (1975 و1985) وأشرف شخصياً على ترجمتها إلى العربية بمساعدة نخبة من الأدباء الكرد، وقام بمراجعتها، وأعاد تحرير وترجمة الكثير من القصائد بنفسه، فاحتفظت بالكثير من نضارتها التي تضيع عادة عند الترجمة.

وُلِد شيركو بيكه لعائلة كردية فقيرة، كان والده فائق بيكه س شاعراً معروفاً ومناضلاً صلباً قاد انتفاضة كردية كبيرة في مدينة السليمانية سنة 1930 قبل ولادة ابنه الذي سيسير على خطى والده في الشعر والسياسة والحياة..

وبسبب عمل الوالد كمعلم (وناشط سياسي سراً) تنقلت عائلة فائق بيكه س بين المدن والقرى والجبال الكردية، الأمر الذي أتاح لشيركو بيكه وهو طفل رؤية جغرافية كردستان وتضاريسها وبيوتها وأشجارها وجبالها ووديانها وأنهارها ونجومها وشمسها في قصائده، وخصوصاً في قصائده القصيرة الموغلة في الدهشة والفتنة بعيداً عن البلاغة المزمنة والخطابية الفجة والمباشرة التي وسمت القصيدة الكردية، خصوصاً في الفترة التي تلت الحرب العالمية الثانية وبسبب تسلُل الواقعية الاشتراكية إلى الأدب الكردي شعراً ونثراً:

عندما ماتت ورقة شجرة، مات أحد حروفي
عندما مات نبع الجبل، ماتت كلمة من كلماتي
عندما ماتت حديقة من حدائق رؤياي
ماتت جملة
يا صبية السنوات العشر

يا صبية قرية (هەْ لەْ دنْ)
عندما قتلوكِ
ماتت عشرٌ من قصائدي
دفعة واحدة.

تمثل مجموعة (مرايا صغيرة) تجربة شيركو بيكه س وانحيازه إلى القصيدة القصيرة التي ظهرت في الشعر الكردي خلال فترة السبعينيات، وحققت حضوراً كبيراً على يد شيركو بيكه س، ولطيف هلمت، وعبد الله بيشو. وإذا كان الأخيران قد انحازا للسياسي على حساب الشعري فإن شيركو بيكه س ظل مخلصاً للطبيعة وللتفاصيل الصغيرة المشحونة بطاقة شعرية هائلة:

حين ركبنا الحافلة
سبقتني وقطعت لي تذكرة
وفي المحطة الأخرى
نزلت قبلي
بعدها.. تأمّلتُ التذكرة
رأيتها تخضرّ في كفي وتزهر
والزهور ترقص مع حركات أصابعي
وفي المحطة الأخيرة حين نزلتُ
التفتّ وإذا بالحافلة
قد تحوَّلت إلى حديقة

ورغم أن شيركو بيكه س كتب نصوصاً طويلة مثل «سفر الروائح» و«إناء الألوان» و«الكرسي» تُرجمت كلها إلى العربية طبعاً. تمتزج فيها القصيدة بالمسرح وبالأسطورة والحكاية، لكن القصيدة القصيرة والتي أطلق النقاد(الكرد) عليها لقب الهايكو الكردي ظلت هي الأثيرة عند شاعرنا الكبير حيث (الاختزال واصطياد البرهة العابرة والدمج بين الشعر والسرد، بحيث تتحول القصائد إلى نوع من الحكاية المعبّرة أو الأقصوصة):

إذا استطعت أن تعدَّ
أوراق تلك الحديقة
إذا استطعت أن تعدَّ
كل الأسماك الكبيرة والصغيرة
في هذا النهر الذي يجري أمامك
وإذا استطعت أن تعدَّ
الطيور في موسم الهجرة
من الشمال إلى الجنوب
ومن الجنوب إلى الشمال
وقتها أعدك بأنني
سوف أعدُّ شهداء وطني كردستان..

قصائد عربية لشاعر كردي

للأسف الشديد لم يتوقف القراء وحتى النقاد عند القصائد الكثيرة التي كتبها عن الألم العربي وحلم الحرية الذي يجمع الكرد مع العرب بالإضافة إلى التاريخ والجغرافية

ف(أم سعد) غادرت قصة غسان كنفاني لتسكن في قصيدة شيركو بيكه س :

إنها لا تعرف الهدوء
تدور مثل تلك الناعورة في تلك الضفة
ولا تهدأ لحظة
عجيبة هي أم سعدنا
إنها ألم يقف دوماً
ولا يعرف أحد متى تنام.

أما خالد المصري فيسأله النيل إن كان يستطيع أن يضع صيصان هذه الكلمات في جمل ويجعلها عشاً لها:

1- الأهرام
2- العاصفة
3- فرعون
حَكَّ خالد رأسه، ثم قال:
1- لن يستطيع أحد أن يرفع الأهرام
2- العاصفة لا تنحني
أما عن الثالثة
فقد خالد ذيل السمكة
التي صرعها الصغار
كتب فوق صفحة الرمل التي أمامه:

بطاقة شخصية

شيركو بيكه س مواليد السليمانية 1940 من أهم أعماله «مرايا صغيرة»، «ساعات من قصب»، «سفر الروائح»، «إناء الألوان»، «الكرسي»، «مضيق الفراشات».
وسبق له أن أصدر مسرحيتين شعريتين «كاوا الحداد» 1971، و«الغزالة» 1976
ترجم «العجوز والبحر» من العربية إلى الكردية.
حاز جائزة توخولسكي السويدية للأدب.

فرعون
يمحوه
الموج.

ويرسل الجبل الكردي برسالة للشاعر البحريني الشاب سعيد عويناتي الذي غاب وترك القصائد خلفه تنتظر، ولكن كيف يمكن إرسال رسالة دون عنوان؟ وهل هناك من يعرفه؟

هو ابن البحر
فاسأل أية موجة
تدلَّك على ضفافه الجديدة
هو أغنية
فاسأل الطير
يدلَّك على عشه الجديد
هو التمر
فاسأل نخلة
تدلَّك على سعفه الجديد
وأين منزله ؟
في محارة أرجوانية اللون.



رسوم الملف: Ronald Brooks Kitaj - أمريكا (1932 - 2007)

فرانز فانون
حياة ثانية

هو مثقّف عضوي، بالتعريف الغرامشي للكلمة، أدرك مبكراً معنى الحرية، وانخرط في المواجهة المباشرة مع القوى الاستعمارية، عاش مناضلاً ومنظراً وطبيباً نفسانياً، ورحل في سن مبكرة.

بعد أكثر من خمسين سنة على رحيل فرانز فانون (1925 - 1961)، وبالعودة إلى أهم أعماله وأطروحاته، نلتمس رؤية ومنطقاً في فهم وشرح بعض تعرُّجات الربيع العربي.. فانون انطلق من الدفاع عن ذوي البشرة السوداء في مواجهة البيض الأوروبيين، قبل أن يتبنّى القضية الجزائرية سنوات الخمسينيات، ويتوصل، في النهاية، إلى خلاصة أن النضال المجتمعاتي ومواجهة الإمبريالية والعنصرية إنما هو جزء لا يتجزّأ من النضال الثقافي.. الظروف السياسية التي عايشها فانون، مع ما مَيَّزها من أنانية وإقصاء وتهميش، لا تختلف عن الظروف المحيطة ببعض الأنظمة التي حكمت و تحكم دول الربيع العربي..

مجلة «الدوحة » تحتفي بذكرى وبأعمال المفكر المارتينيكي المولد، الجزائري الانتماء، باعتبار أن إعادة قراءة صاحب «مُعَذَّبو الأرض» هي إعادة تفكير في أشكال وأساليب مواجهة الفكر الأحادي المسيطر، فمرتكزات فانون الفكرية التحرُّرية لا تنحصر في رقعة جغرافية واحدة، ولا في لحظة تاريخية معينة، بل تمتدّ في الزمان والمكان.. اليوم، في ظل التحوُّلات التي تشهدها المنطقة العربية، تبرز ضرورة إعادة بعث قناعات فانون. ليس فقط نظرياً، بل أيضاً على أرض الواقع.

الـذي يعنينـا في سـياق اسـتحضار فانون راهنـاً هو اسـتحضار نموذج المثقـف المتفاعـل مـع محيطـه، المسـتوعب للحيثيات والممـارس لجدل الصياغـة، صياغـة الفكـر والسـلوك، جدل يسـتوعب النظـري بالمنجز المتراكـم، ويمـارس الملاحظة المتبصّـرة للواقعي المتحوّل، ويؤسّـس انطلاقاً من الاستيعاب والملاحظة الموقف.

محمد بن زيان

النصّ الحيّ

في مسارات التفكير الإنساني هناك التفكير العابر للعصور والجغرافيات، عابر للعابر ومخترق للظاهر، ومنه تفكير فانون. وهو بوصف الفيلسوف ماتيو رينو «نظرية متنقلة». تفكير يتجدد بأفقه الذي لا ينسدّ، أفق تصوغه إنسانيته.. فانون، ربما في سياق التحوُّلات التي نعرفها حالياً، يعتبر الأكثر حضوراً، وفي عام2011 اقترنت ذكرى رحيله الخمسينية بحراك عالمي انطلق من سيدي بوزيد ليصل بروكلين. حراك شعوب ثارت ضد الإقصاء، حراك الهامش ببيانات «الشعب يريد.. !».

عرف الحراك منحنيات جعلت المفكِّر هاشم صالح يعود إلى أطروحة هيجل عن مكر التاريخ لتمثّلها، وفي ما يحدث تحضر أدبيـات فـانون الـذي حفر في نفسيات المتصارعين، فكانت العودة إلـى النص «الفانوني» ضـرورة، نص متوهج وخصب، نابض بحيوية الفكر، فكر غاصٍ ليتجلّى حضوراً، والحضور ظلّ ممتداً عالمياً طيلة السنين السالفة، في اشتغالات الدراسات والتفكيرات حول التحرُّر والعنف، وحـول الكولونيالية وتـأثيـراتـهـا، وحـول حـركـات الـتـحـرُّر الوطني.. نصُّه تحوَّل إلى إنجيل لنضال السود في الولايات المتحدة الأميركية.

قراءة فانون لن تستوي بدون موضعته فـي سياق تشكُّله، ومرجعية تكوُّنه. وكما كتب أزراج عمر: «إن أهميته وقوَّته تنبعثان، في اعتقادي، من كونه قد قلب الطاولة على النسق الفكري الكولونيالي بـأدوات الفكر الفلسفي الغربي وبجهاز التحليل النفسي الغربي أيضاً». وبالعودة إلى إرثه ومساره، يحضر بيننا كملهم يظل نابضاً بالحيوية وسخياً بالعطاء.

فَـكَّـك فـانـون الـمـنـطـق الإمـبـريـالـي والاستعماري، وفضح التوظيف الممنهج للعلم وللطب النفسي في التدمير المعنوي والنفسي لشعوب المستعمرات. كما قرأ فـانـون خـصـوصيات ورمـوز الشعوب المكافحة من أجل حريتها، مثل تحليله لـ «الـحـايـك» الـذي كانت ترتديه المرأة الجزائرية، وقرأ الحيثيات فأسند للريف الأهمية في الكفاح، وكان له دائماً أثر في أيديولوجية الدولة الوطنية. فانون كَثَّف ذخيرة معرفته بملاحظاته التي حشدها حين انتقل إلى الجزائر، وكانت الحصيلة اختياره الـذي مَثَّل تحولاً في مساره، تحولاً متصلاً بما سبق ومراكماً لتجربة أفضت إلى طرح يمكن أن يُقرَأ عبر عدة مستويات. ففانون ربما تصالح مع ذاته وأصوله حين دخل عبر الثورة الجزائرية إلى القارة الإفريقية وبلور طرحه الذي تميَّزَ به في ظرف كانت المنابر تتداول الحديث عن نزعة النيقريتيد (الزنوجية). وفـانـون كـان مـن الـذيـن نـقـدوا الحداثة الأوروبـيـة فـي تجلِّياتها الكولونيالية وفي تمركزاتها الأنوية المُقصِية للآخر، وفانون فضح اليسار المتورِّط بوعيه الشقي في التناقضات التي جعلته يتموقع ضد مبادئ اليسار. وفي النص الفانوني تفكيك للعنف وتحليل لمكوِّناته وتفكيك للاستبعاد وما ينتجه نفسياً من سلوكات ونـزعـات.. فـانـون قـال: «الأسـود عبد لدونيّته. والأبيض عبد لتفوُّقه. والاثنان يتصرفان وفقاً لتوجُّه عُصابي.». ويقول في سياق آخر: «ما إن أدرك أن الزنجي هو رمز الخطيئة، فإنني أضبط نفسي

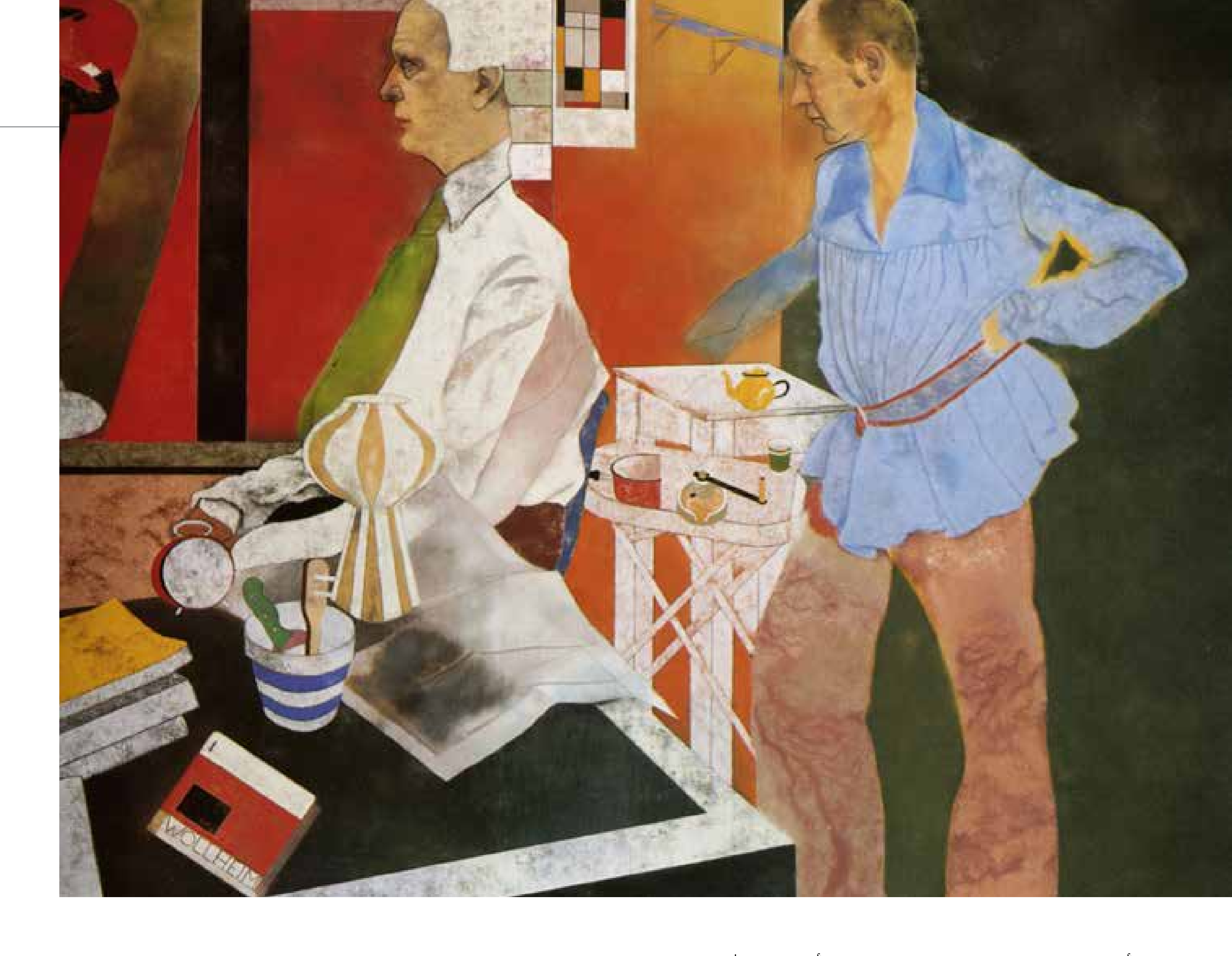


متلبِّساً بكراهية الزنجي. لكنني أدرك فيما بعد أنني زنجي. وهناك طريقان للخروج من هذا الصراع: إما أن أطلب من الآخرين ألا يعيروا انتباهاً لبشرتي، وإما أن أودّ لو التفتوا إليها، وهنا أحاول أن أجد قيمة لما هو سيئ، بما أنني مقتنع بأن الرجل الأسود هو لون الشر. ولكي أنتهي من هذا الموقف العصابي الذي أجد نفسي فيه مضطراً إلى اختيار حل غير صحي، حل صراع قائم على الوهم والعداء، وهو باختصار موقف غير إنساني، ليس هنا إلا حل واحد: أن أتعالى على هذه الدراما العبثية التي يلعبها الآخرون من حولي، أن أرفض المصطلحين معاً، فهما غير مقبولين بالدرجة نفسها، وذلك للوصول إلى كائن إنساني كوني واحد». وما حدث ويحدث يفصح عن قوة ما تضمَّنته كتابات فانون، فالعنف يلد العنف، فيتشعب العنف ليكون منه العنف المشروع، العنف الثوري الذي ينشد إزالة العنف بتدمير العنف.

ما بَلْوَرَه فرانز فانون عن ثقل الرواسب، رواسب التعرض للعنف نقرؤه اليوم مشهدياً عندما نتابع ما صاحب بعض حركات التمرُّد في فضائنا الإفريقي والعربي. ويقول صاحب (مُعَذَّبو الأرض): «محو الاستعمار إنما هو حدث عنيف دائماً لأن ذلك يبدل الكون تبديلاً تاماً. لذلك لا يمكن أن يكون ثمرة تفاهم وودّ».. كان النص متخلِّصاً من انفعالية النشوة اللحظوية، كان النص منخرطاً في الجدل ومخترقاً للحجب ومفكّكاً للمؤشرات، كان نقدياً بامتياز، وكان النقد مزدوجاً كما عَنْوَن المفكر المغربي عبد الكبير الخطيبي كتاباً له. لهذه الاعتبارات يحتل

محو الاستعمار حدث عنيف، ولا يمكن أن يكون ثمرة تفاهم وودّ

إرث فانون مكانة محورية في الدراسات المرتبطة بالنقد الثقافي. ويقول في موقع آخر: «ما ينبغي للمرء أن يقاتل في سبيل حرية شعب فحسب، وإنما ينبغي له أيضاً، ما ظلت هذه المعركة قائمة، أن يعلِّم هذا الشعب مرة أخرى، حقيقة الإنسان، يجب أن يسير في دروب التاريخ من جديد، تاريخ الإنسان الذي حكم عليه البشر بالعذاب، وأن يدعو إلى التقاء شعبه بسائر البشر، وأن يجعل هذا اللقاء ممكناً». وختم كتابه الشهير «مُعَذَّبو الأرض»: «يجب علينا- يا رفاق- أن نلبس جلداً جديداً، أن ننشئ فكراً جديداً، أن نحاول خلق إنسان جديد». ففانون كان يستشرف الآتي، ويستبق الزمن بتنبيهات لم تأخذ بها السلطات التي تأسَّست على إرث حركات التحرُّر الوطني. ومثل فانون كان المفكر الآخر مالك بن نبي الذي كتب محذِّراً من الفكرة الوثن، من المراهقة النفسية، من التكديس، وقبل الثورة كتب في «شروط النهضة» عن شعاع الفجر المقبل,وبعد الإشارة نبه إلى ما يتربَّص به قائلاً مخاطباً المتلقي: «ها هم قد



أخذوا ينصبون بباب المدينة التي بدأت تفيق من سباتها، سرادق سوق الملاهي مع مسلّياتها، لتلهية القادمين صوب خطاك ومنعهم من اللحاق بك. لقد أقاموا المنصات والمنابر ليعلوها المشعوذون والبهلوانات، حتى يغطي ضجيجهم وعجيجهم نبرات شدوك. لقد أوقدوا المصابيح الخادعة حتى يحجبوا بها النهار المقبل، ويلفوا ملامحك بالقتام في السهل حيث تسير. لقد زَيَّنوا الوثن ليهينوا الفكرة، لكن الكوكب المثالي يواصل سيره الذي لا ينثني، وهو سيضيء لامحالة، قريباً الفكرة المنتصرة، ويبرز أفول الأوثان كما تم ذلك قديماً في الكعبة».

عايش فانون إرهاصات تشكُل السلطة الوطنية في إفريقيا وإرهاصات التحوُّل من حركات التحرُّر الوطني إلى خطوات بناء الدولة الوطنية، وببصيرته المتشكّلة برصيد المعرفة والتجربة، استشرف وكتب الذي سيحدث فقال مثلاً: «إنّ البورجوازية الوطنية التي تتسلّم السلطة في نهاية النظام الكولونيالي هي بورجوازية متخلّفة. وقدرتها الاقتصادية تكاد تكون معدومة، وهي بجميع الأحوال لا تقارن بقدرات البورجوازية في بلدانها الأم، والتي تفترض أنها يمكنها الحلول مكانها. لقد اقتنعت البورجوازية الوطنية سريعاً، بسبب نرجسيتها الإرادوية، بأنها قادرة بسهولة على الحلول مكان البورجوازية في البلدان الأم. لكن الاستقلال الذي يضعها حرفياً أمام مواجهة الصعوبات، سيثير داخلها ردود فعل كارثية، وسيرغمها على إطلاق نداءات قلقة باتجاه بلد المستعمر القديم. هذه البورجوازية موجّهة بكاملها نحو نشاطات وسيطة. ويبدو أن مصيرها لا يتجاوز وجودها في حركة النظام (العالمي) وفي التركيبات. البورجوازية الوطنية تتصرف وفق نفسية رجل الأعمال وليس كقباطنة الصناعة».

قراءة فانون تبدع بالتحرُّر من التوجُه العصابي، من القولبة الأيديولوجية المغلقة، تتجدَّد بتجدُّد نصِّه بدلالاته التي تظل ولادة. وقراءته لن تكون مثمرة إلا بالتجاوز الخلّاق. وتلك هي خصوصيات الفكر المبدع، الفكر الإنساني الأفق.

وظل فانون منذ ظهوره شخصية إشكالية مثيرة للسجال والجدل. وذلك شأن كل الشخصيات القلقة باستمرار. ولقد تضاربت الآراء حول فانون تضارباً متصلاً يتقاطع حول الاعتراف بقيمة المفكّر ومؤلفاته: هناك من درسوا فانون بمعزل عن سياقات تشكُّله الفكري، وهناك من ذهبوا إلى تحويله إلى منتج

تضاربت الآراء حول فانون: هناك من درسوه بمعزل عن سياقات تشكُّله، وهناك من اعتبروه منتج أيديولوجية الثورة الجزائرية

أيديولوجية الثورة الجزائرية، فَردَّ عليهم آخرون كمحمد الميلي الذي عرفه عن قرب، وكتب كتاباً بعنوان «فرانز فانون والثورة الجزائرية»، وتوقف عند المسألة المرحوم مالك بن نبي فقال: «ويتعيَّن عليّ أن أشير هنا إلى قضية فرانز فانون مع كل التأثّر والتقدير اللذين سيشعر بهما كل جزائري عند ذكر هذا الاسم. فعمل فانون الذي سيبقى في نظرنا ذا قيمة لا تقدّر لا يقدّم، ولا يمكنه أن يقدّم نشيد النضال والعمل للشعب الجزائري لأنه لا يغوص إلى الجذور العميقة في ذاتية هذا الشعب، وهو لا يعاني كلية موضوعيته الاجتماعية والتاريخية. فالنشيد الذي يشحذ طاقة الشعب، كما يشحذ المكثف الشحنة الكهربائية، لا يمكنه أن يتشكَّل على سجلّ الأجنبي». ويكمل الفكرة بقوله: «والمؤكَّد أن فانون يمثِّل موسيقى العظيم القادر على استخراج أصفى النبرات الثورية من الروح الإفريقية فقد كان فنه رائع الحميّة». وفي السياق الجزائري دائماً قدم فانون مع بن نبي والسوسيولوجي مصطفى الأشرف، (كل من زاويته ومن حقل اشتغاله) ما هو جدير بالقراءة المتجاوزة، القراءة المنتجة لما يسعف على فهم ومفهمة الواقع بتحوُّلاته. وفي كل فترة تتجدَّد حيوية فكر فانون. وتلك ميزة كل فكر إنساني الأفق.و الذي يعنينا في سياق استحضار فانون راهناً هو استحضار نموذج المثقف المتفاعل مع محيطه، المستوعب للحيثيات، والممارس لجدل الصياغة، صياغة الفكر والسلوك، جدل يستوعب النظري بالمنجَز المتراكم، ويمارس الملاحظة المتبصِّرة للواقعي المتحوّل، ويؤسِّس انطلاقاً من الاستيعاب والملاحظة الموقف.

في الختام نستحضر ما قاله إيمي سيزير في حوار لمجلة «لير» الفرنسية: «نحن صنعنا التجربة، وأعي بأنّ دورنا انتهى، وأنّ هناك عالماً آخر في حاجة إلى الكشف. من أجل كشفه، يجب أن يوضع مخطّطٌ لما تمّ ولما يوجد. زمن الإيديولوجيات الاختزالية قد استُنفِد. يجب أن توجد إفريقيا أخرى، وعالم آخر» وأضاف: «أعرف كلّ التعاسات التي حلّت بنا، ولست أنفيها، وأنا مدرك تماماً كلّ ذلك، لكنّي أرفض أن نقطع الأمل علينا. يجب علينا حماية الإيمان.».

أوليڤيي فانون لمجلة «الدوحة»:

تلقين الثورة

سعيد خطيبي



لأول مرة، يقدم أوليفيي فانون، نجل الكاتب والمناضل فرانز فانون، شهادة عن حياة والده خارج الكتابة وحركة المقاومة، وبعيداً عن دوائر الجدل والنقاش، ورغم تَيَتُّمِه صغيراً، يستحضر أوليفيي في حواره مع «الدوحة» شيئاً من الذاكرة التي جمعته مع الوالد، واللحظات الحميمة القصيرة التي عاشها صبيّاً، ويعيد بعض ما سمعه لاحقاً من والدته، ومن المقربين من فرانز. وعلى غرار صاحب «من أجل الثورة الإفريقية» أوليفيي أيضاً يعيش بهوية جزائرية، يتحدث العربية والعامية، ويواصل الدفاع عن أرشيف وإرث الوالد، بعد مرور أكثر من خمسين عاماً على رحيله.

أوليفيي فانون وُلِد ثمانية أشهر بعد اندلاع ثورة التحرير الجزائرية (27 حزيران/يونيو 1955)، ويتذكر: «انخراط والدي في القضية الجزائرية، ورغبته في تخليص مجال التحليل النفسي من بعض المُسَلَّمات، دفعته بعد حوالي السنة ونصف من ولادتي، أي شهر كانون الثاني/يناير 1957، إلى الاستقالة من منصبه كرئيس لمصلحة بالمستشفى النفساني (جوانفيل) بمدينة البليدة (60 كلم جنوبي الجزائر العاصمة)». ويضيف: «بعد فترة قصيرة، نفتنا السلطات الفرنسية من الجزائر، وانتقلنا إلى العيش في تونس، أبي وأمي وأنا، والتحق الوالد مباشرة بصفوف جبهة التحرير الوطني، بشكل علني». وعلى الرغم من ارتباطه النفسي والجسدي مع الثورة، لم يهمل فرانز حياته العائلية. «علاقته مع الوالدة ومعي كانت جدّ قوية. كان أباً، طبيباً ومنظراً للثورة في آن. ثم إن انخراطه العلني في الثورة وضعه تحت تهديدات جسدية». في تونس، التحق فرانز فانون بالجيل الأول المؤسس لصحيفة «المجاهد El Moudjahid» لسان حال الثورة. وهي صحيفة كانت تصدر باللغتين العربية والفرنسية، وضَمَّت هيئتها التحريرية عدداً من الأسماء الوطنية المعروفة، في الطبعة الفرنسية نجد رضا مالك (الذي صار لاحقاً رئيساً للحكومة) والبروفيسور بيار شولي وغيرهما، أما الطبعة العربية من الصحيفة نفسها فجمعت بين أسماء أخرى، نذكر منها: محمد الميلي وعيسى مسعودي (أول مدير للإذاعة والتليفزيون في الجزائر المستقلة)، وهي فترة سيبدأ فيها فرانز حياة العمل السري، ومطاردات أعين الحكومة الاستعمارية الفرنسية. «كما تعرض لمضايقات شديدة من طرف منظمة اليد الحمراء، ولدعوات صريحة لاغتياله» يقول أوليفيي. ومعروف عن حركة «اليد الحمراء» طابعها الإجرامي، سنوات الخمسينيات، وتبنيها عديد العمليات والتفجيرات التي استهدفت، بالدرجة الأولى، الجماعات والأفراد التي كانت تطالب بتحرير شمالي إفريقيا (المغرب، الجزائر وتونس) من الهيمنة الاستعمارية، وهي مُتَّهمة في عملية اغتيال النقابي التونسي الشهير فرحات حشاد (5 ديسمبر/كانون الأول 1952)، مع استهدافها لقيادات سياسية جزائرية في الخارج (ألمانيا الغربية، سويسرا، إيطاليا وهولندا).

ومع تطور الأحداث، ودخول ثورة التحرير مرحلة الذروة في المواجهة المباشرة، «تضاءلت علاقات فرانز فانون مع محيطه وأصدقائه، وصار لا يجالس سوى المناضلين المنخرطين كليّةً في الحركة الوطنية» يقول أوليفيي. بداية من 1959، انتقل صاحب «مُعَذَّبو الأرض» إلى مرحلة أخرى من العمل الثوري، كممثل لجبهة التحرير الوطني في ندوات إقليمية ولدى حكومات إفريقية، وشارك أولاً في المؤتمر الإفريقي بالعاصمة الغانية آكرا، حيث التقى باتريس لومومبا (أحد أهم الوجوه التحريرية في جمهورية الكونغو)، أحمد سيكو توري (أول رئيس لجمهورية غينيا المستقلة)، وغيرهما من زعماء التحرُّر في القارة السمراء، وأصدر في السنة نفسها كتاب «السنة الخامسة من الثورة الجزائرية»، ثم عُيِّن سفيراً للحكومة الجزائرية المؤقتة في آكرا، وشرع هناك في تحليل نص القرآن، وخَطّ بعض الملاحظات، التي لم تكتمل، ولم يمنح العمر صاحبها وقتاً كافياً لتوثيقها في كتاب.

أوليفيي عاش مع والده حوالي الست سنوات ونصف، لم تكن فترة كافية لطفل صغير بأن ينال ما يصبو إليه من حنان أب كَرَّسَ جلّ وقته للعمل النضالي، كما إن فرانز فانون نفسه عاش حياة جدّ قصيرة (36 سنة، توفي بضواحي واشنطن متأثّراً بداء اللوكيميا)، ولكنها حياة «مكثّفة» كما يقول نجله. «كان شخصية مثالية في وقته. الجزائر كانت في ثورة، جبهة التحرير يُنظَر إليها باعتبارها حركة إرهابية. وهو يشغل منصب سفير لها»، حيث نَسَّقَ مع عمر أوصديق، الذي كان يشغل منصب سفير الحكومة المؤقتة في كوناكري للحصول على دعم مادي من بعض الدول الإفريقية، والتأسيس لاحقاً لما اصطُلِح على تسميته جبهة مالي (انخرط فيها لاحقاً الرئيس الحالي عبد العزيز بوتفليقة).

أوليفيي هو الابن الوحيد لفرانز فانون، وأرملته السابقة خوزي، حبلت به في الجزائر، وولدته في ليون الفرنسية، ويعلِّل المتحدث نفسه: «كان لوالدي صديق طبيب مختص، تعرَّف به سنوات الدراسة في ليون، يقوم بمساعدة النساء الحوامل على الوضع دونما ألم. في تلك الحقبة، كان الوضع بلا ألم يعتبر تقنية حديثة، وتوجَّب على والدتي أن تتنقل إلى هناك للوضع، ثم العودة مباشرة إلى الجزائر». علاقات فرانز الودّية في تونس كانت تكاد تنحصر في عائلته الصغيرة، وبعض الأصدقاء المنخرطين في الحراك السياسي، وبعض المحسوبين على هيئة تحرير صحيفة «المجاهد»، الذين يذكرهم أوليفيي: «مثل عبان رمضان، محمد حربي، رضا مالك، بيار شولي ومحمد يزيد». شرط أساسي كان يفرضه فرانز على من يجالسه: «السرّيّة في العمل».

رغم كل التقلبات التي عاشها فرانز فانون، وتنقُّلاته من الجزائر إلى تونس ثم غانا، فهو لم يتخلَّ عن الكتابة والتنظير، ويتحدث نجله على لسان والدته: «كان يجد دائماً وقتاً للكتابة. الوضع المتقلِّب والتهديدات التي تعرَّض لها كان من الممكن أن تقف حاجزاً أمامه، ولكن حدث العكس، فقد تحوَّلت إلى محفِّز له. كان أحياناً يقضي ليلة كاملة يملي عليّ فصلاً من فصول كتبه دونما توقف». خوزي رافقت فرانز طويلاً. فقد تعرَّف بها، للمرة الأولى، عام 1949 في الجامعة، وارتبطا رسمياً بعقد زواج عام 1952، ليُرزَقا بوَلَد بعد ثلاثة أعوام، حياتهما معاً دامت اثنتي عشرة سنة.

سؤال اللغة والانتماء طُرِح، بشكل مباشر، داخل عائلة فانون. بين أب قادم من جزيرة «فور دو فرانس» (منطقة الكاريبي) وأم فرنسية، يعيشان بين الجزائر وتونس، يقول أوليفيي: «في البيت، كان الجميع يتكلم الفرنسية». «ولكن في عيادته النفسانية كان والدي يجتهد في تعلُّم العربية والتحدُّث بها مع المرضى وزملائه وبعض الممرضين، الذين تفاجأوا حينها بقدرته على تعلُّم اللغة في وقت قياسي». ويختتم أوليفيي حديثه عن والده: «أعتقد أن فرانز فانون قد وصل إلى الجزائر في الوقت المناسب، في وقت كانت تعيش فيه مواجهة مباشرة بين الكولونيالية ونمو الوعي».. ليوظِّف مناهج الغرب لنقد الغرب وفضح مؤامرات الآلة الكولونيالية بأدوات اخترعتها سلفاً بنفسها.

فخري صالح

> لقد كان فانون، حسب إدوارد سعيد، أوّل منظّر بارز من المعادين للإمبريالية يدرك أن الحركات الوطنيّة التقليدية المتعصّبة تسلك الطريق نفسها التي شقتها لها الإمبريالية.

فانون في تأويل إدوارد سعيد

يشكّل عمل فرانز فانون، خصوصاً كتابه «معذبو الأرض» (1961)، واحداً من التأثيرات الأساسية التي مارست فعلها على عمل الناقد والمفكّر والمنظّر الأدبي الفلسطيني الأميركي إدوارد سعيد (1935 - 2003)، سواءٌ فيما يتعلّق بتنظير سعيد حول الثقافة والإمبريالية، أو حول أدوار المثقفين، أو من خلال سعيه الحثيث لتجاوز نظرية ميشيل فوكو حول العلاقة المثلثة بين الخطاب والقوة والمعرفة، وذلك عبر حقنها ببعض أفكار فانون حول المقاومة وإمكانيّة التغلّب على إكراهات السلطة وعدم قدرة الكائن الإنساني على المقاومة، كما يتبدّى في عمل فوكو. لقد وجد سعيد في عمل فانون ترياقاً لسمّ فكر الفيلسوف الفرنسي الذي خلب لبّه بتتبُّعه لآليات عمل السلطة وقدرتها على الانسراب في ثنايا الخطاب.

يقول سعيد، في واحد من الحوارات التي أجريت معه في منتصف ثمانينيات القرن الماضي، موضّحاً تفضيله لرؤية فانون المؤمنة بإمكانية المقاومة: «يقوم عمل فانون بكليته على فكرة التحوُّل التاريخي الحقيقي حيث يكون بمقدور الطبقات المضطهدة أن تحرّر نفسها ممن يضطهدها... إنه من بين الأشياء التي ما زلت أجدها شديدة الأهمية في عمل فانون. لم يتحدث فانون عن التحول التاريخي فقط، بل كان قادراً على تشخيص طبيعة الاضطهاد تاريخياً وسيكولوجياً وثقافياً، ومن ثمّ كان قادراً على اقتراح طرق لإزالته. النقطة الثانية التي أودّ أن أوضحها هي أن فكرة التضامن المتضمنة في عمل فانون تخص التضامن مع طبقة ناهضة، مع حركة نامية لا مع تلك الطبقة أو الحركة المنجزة المستقرة. ولدي إحساس أن فانون لو عايش السنوات الأولى للدولة الجزائرية لبدا موقفه شديد التعقيد، ولا أظن أنه كان سيبقى هناك. لربما كان سيغادر إلى مكان آخر، فما حدث للكثيرين من مناضلي جبهة التحرير الوطني الجزائرية أنهم أصبحوا موظفين في جهاز الدولة الذي لم تطلع منه، بعامة، طبقة من المثقفين تحافظ على مسافة نقدية من الدولة. إن من بين الأمور المقلقة بالنسبة للتضامن أنك قد تصبح سجين خطابك عن التضامن والسهولة التي قد تنزلق فيها ضمن خطاب السلطة. إنه أمر لا مهرب منه. لقد جاء فانون من طبقة مناضلين أصبحوا فيما بعد منفذين لسلطة الدولة وأدوات بيدها.» (السلطة والسياسة والثقافة: حوارات مع إدوارد سعيد، 53 - 54).

تكشف الفقرة السابقة عن نظرة سعيد إلى كتابة فانون المهمومة بفكرة التحرر وتحليل طبيعة الإمبريالية والآثار المدمّرة التي يتركها الاستعمار على أجساد المستعمرين وأرواحهم، وكذلك تشديده على المخاوف التي ينبه إليها فانون الطليعةَ الثوريّة بعد أن تتمكّن من التحرُّر والتخلُّص من الاستعمار. ويرى سعيد أن «القوة الاستثنائية التي تمتلكها كتابة فانون تكمن في كونها تمثّل سرديّة سريّة تنقض وتنفي القوةَ المعلنة للنظام الكولونيالي الذي يشدِّد أنه مهزوم لا محالة». (الثقافة والإمبريالية، 283).

يصور فانون في «مُعَذَّبو الأرض» طابع الصراع المانويّ والثنائيّة الثابتة التي تتواجه فيها كلّ من الكولونيالية والقوميّة، متخوّفاً من الآثار التي تحملها في أحشائها حركةُ التحرُّر من الاستعمار حين تحلّ البيروقراطيّة والبوليس الوطنيّان محلّ الجهاز الاستعماري الذي شدّ رحاله، وترك خلفه أعوانه من البرجوازيّات الوطنيّة ممن يعيدون إنتاج العالم الكولونيالي بأيدٍ محليّة. إن ما يتخوّف منه فانون هو أن المستعمَر قد يجد نفسه، وهو يتخلص من الظلم والطغيان الاستعماريين، يبني «نظاماً من أنظمة الاستغلال» يتخذ، هذه المرّة، وبكلمات فانون نفسه «وجهاً بملامح سوداء أو عربيّة». (329 - 330).

لقد كان فانون، حسب سعيد، أوّل مُنَظِّر بارز من المعادين للإمبريالية يدرك أن الحركات الوطنيّة التقليدية المتعصّبة تسلك الطريق نفسها التي شقتها لها



فانون: العنف وإعادة تنويره

إدوارد سعيد: مشاركة في تحرير الإنسان

الإمبريالية. ففي الوقت الذي تنسحب فيه هذه الإمبريالية متخليّة عن السلطة للبرجوازية الوطنية فإنها تقوم في الحقيقة ببسط سيطرتها مجدداً وتعزيز عناصر هيمنتها. لكن ما يأمله فانون، حسب سعيد، هو التوصُّل إلى حركة تحرُّر من الاستعمار قادرة على التغيّر والتحوّل لتشكّل قوةً متجاوزة للبعدين الشخصيّ والوطنيّ في الآن نفسه. ويفسّر سعيد الطابع الرؤيويّ الخلّاق لعمل فانون بإرجاع ذلك إلى قدرته على تشويه ثقافة الاستعمار، ونقيضها الوطني كذلك، في سعيه إلى تحقيق فكرة التحرُّر.

لِحَلِّ معضلة ثنائية المستعمِر والمستعمَر، أو الذات والآخر في فكر فانون، يقوم سعيد، في مقالته «استدراكات على النظرية المرتحلة»، بتتبع أثر كتاب الفيلسوف المجريّ جورج لوكاش «التاريخ والوعي الطبقيّ» (1922) على عمل فانون المركزيّ «مُعَذَّبو الأرض»، والتحوّلات في الفهم والتحليل والاستقبال التي أجراها فانون على أفكار لوكاش خصوصاً تلك التي تتصل بأولويّة الوعي في التاريخ. يشدّد سعيد على أن ما يهمّ فانون هو أولوية الجغرافيا في التاريخ، ومن ثمّ أولوية التاريخ على الوعي والذات في الآن نفسه.

لقد جاء المستعمر الأوروبي، مثله مثل سلفه الإغريقي أوديسيوس، من المركز إلى أطراف العالم ليستغل الأرض والشعب، ويقوم بتشكيل ذاته العدوانيّة على حساب المواطنين الأصليين. ومن ثمّ فقد جلبت الحضارة والثقافة الغربيتان المعاناة والعذاب، والويل والثبور، للمواطن الأصلي. ليست العلاقة بين المستعمِر والمستعمَر، إذن، علاقة ذات بموضوع، بين طبقات مستغِلة وطبقات مستغَلة، كما يرى لوكاش، بل هي علاقة بين أرض المستعمِر وعالمه من جهة والأرض المستعمَرة وساكنيها من جهة أخرى. لا لقاءَ هنا أو حواراً، بل عنفاً متبادلاً حتى يرحل المستعمِر إلى الأبد. (تأمُّلات في المنفى، 446 - 447).

يرى سعيد أنه رغم المرارة والعنف اللذين ينطوي عليهما عمل فانون فإن الشاغل الأساسي له هو دفع المركز لإعادة التفكير بتاريخه جنباً إلى جنب مع تاريخ المستعمرات التي بدأت تستيقظ من سباتها الذي فرضه التسلّط والهيمنة الاستعماريان. لقد اتهم فانون سرديّات التنوير والتحرر الغربيّة بالنفاق والكذب الطنّان، حتى تصدَّعَ تمثال الحضارة الإغريقية اللاتينية وتحوّل إلى غبار، حسب تعبيره.

انطلاقاً من هذا الفهم لرؤية فانون للعلاقة بين المركز الغربي والأطراف التي استعمرها، يستنتج سعيد أن فانون يسعى في النهاية إلى القول إن على كلٍّ من أوروبا ومستعمراتها المشاركةَ معاً في عملية التحرر من الاستعمار. ومن ثمّ، فإن النموذج الذي يقترحه فانون لعالم ما بعد الاستعمار قائمٌ على فكرة جمعيّة، ومصير جماعي للنوع البشري، الغربي وغير الغربي، بحيث يندرج الجميع في خطاب التحرر المظفّر. (تأمُّلات في المنفى، 314).

يعثر سعيد في فكر فانون، وتأمُّلاته الرؤيوية والشعريّة في «مُعَذَّبو الأرض»، على نوع من الحلّ المستقبليّ المؤقت لمعضلته كفلسطيني منفي ومطرود من أرضه بواسطة القوة الصهيونية الكولونيالية الغاشمة. ومع هذا، ورغم أن فانون يقدّم عنف المستعمَر المضاد بوصفه نتيجة وحلّاً لعنف المستعمِر وقسوته وهيمنته ونفيه للمواطنين الأصليين، إلا أن إدوارد يلتقط حلم فانون ورؤياه ضرورة أن يدرك البشر جميعاً (المستعمِر قبل المستعمَر) مخاطرَ الإمبريالية وميراثها المرّ لتجاوز الماضي عبر تقديم قراءة طباقيّة لتجربة الاستعمار في كلّيّتها، بحيث يصير تاريخ البشريّة ليس تاريخَ الغرب وحده بل تاريخه وتاريخ الشعوب التي استعمرها كذلك. هكذا ينقض سعيد المركزية الغربية من خلال الاستعانة بفرانز فانون.

حوار مع آشيل مبامبي،
أحد أبرز المختصين في فكر فانون

حياة في الميزان

ترجمة: بوداود عميّر

يعتبر الكاتب والباحث الكاميروني أشيل مبامبي 1957(Achille Mbembe)، أحد أبرز المنظِّرين لقضايا الكولونيالية وما بعد الكولونيالية، حاصل على الدكتوراه في التاريخ من جامعة السوربون بباريس عام 1989، درس بجامعتي «نورث واسترن» بشيكاغو وكولومبيا، ثم التحق بمركز بروكينس بواشنطن، ومن هناك إلى جامعة بنسلفانيا. وله العديد من المؤلفات، باللغتين الفرنسية والإنجليزية، حول تاريخ القارة السمراء، السياسات والأفاق، وسوسيولوجيا العرقيات، نذكر منها: «الشباب والنظام السياسي في إفريقيا» (1986)، و«السياسة من الأسفل»(1991)، كما يعتبر، في الوقت نفسه، واحداً من أهم المختصين في أدبيات وفكر فرانز فانون، والذي استلهم من رؤاه وأفكاره كتابه الصادر باللغة الفرنسية عام 2010 المُعَنْوَن بـ «الخروج من الليل الطويل: دراسة حول إفريقيا المتحررة»، كما وقَّع آشيل مبامبي مقدمة كتاب «الأعمال الكاملة لفرانز فانون» الصادر بمناسبة الذكرى الخمسين لوفاته عن دار «لا ديكوفيرت» بباريس.

كتابك «الخروج من الليل الطويل» يحيلنا مباشرة إلى فرانز فانون، ما هو فضله عليك؟

- لفرانز فانون الفضل في إيماني بفكرة أن داخل أي إنسان شيء من اللاجموح، وأنه لا يُدَجَّن بطبيعته، كما أن السيطرة بصرف النظر عن أشكالها - لا يمكنها القضاء عليه ولا احتواؤه ولا قمعه، على الأقل كلياً. من هنا سعى فانون جاهداً إلى محاولة فهم وإدراك الوسائل الكفيلة بانبثاق هذا الشيء ضمن سياق استعماري محدد. وهو في الواقع ليس شبيهاً كلّية بنا، ووجهه الآخر المتمثّل في العنصرية المؤسسة يمثّل ما يشبه الوحش بالنسبة لنا. هذا هو السبب الذي بفضله أصبحت أعماله تمثّل بالنسبة لجميع المُضطهَدين شكلاً من الخشب المتفحّم وسلاحاً من الصوان. ما يعطي القوة والطاقة لهذا الفكر الحديدي هو هذا النَفَس الصلب في الدفع نحو الانتفاضة بوصفها محصّلة طبيعية. إنه المنجم الذي لا ينضب للإنسانية، والذين يتدربون على الاقتباس منه أولئك الذين واجهوا الاستعمار بالأمس، وهؤلاء الذين يحاولون اليوم معانقة الفجر.

تؤكِّد في كتابك السابق «ما بعد الكولونيالية» أنك (مع وضد) فانون، ماذا يعني ذلك؟

- هذا يعني أن هناك فرقاً كبيراً بين كلام فانون والإنجيل، أن نعيد قراءة فانون اليوم، هو أن نتعلَّم، بشكل من الأشكال، كيف نستعيد حياتنا وعملنا ولغتنا ضمن التاريخ الذي أنجبه، والذي حرص بجد من خلال النضال والنقد إلى تطوير مساره. بالنسبة لفانون، أن نفكر هو أن نبتعد عن الذات، هو أن نضع حياتنا في الميزان.

قراءة فانون، هي كذلك عملية ترجمة للقضايا الكبرى إلى لغة عصرنا، والتي من شأنها أن تدفعنا إلى النهوض، وأن نمشي مع الآخرين في طريق جديد، يجب على الشعوب المستعمرة أن ترسمه بقوتها الذاتية، بطاقتها الإبداعية الخاصة بها، وبإرادتها التي لا تُقهَر.

أشرت في كثير من الأحيان - متحدِّثاً عنه دائماً- إلى فكرة «الصعود نحو الإنسانية»، هل يمكنك تقديم توضيح أكثر؟

- في السياق الاستعماري الذي يندرج



أشل مبامبي: أهم ما في فانون أنه إنسان

فيه فكر فانون، يشكّل «الصعود نحو الإنسانية»، بالنسبة للشعوب التي فُرض عليها الاستعمار، الانتقال بالاعتماد على قوتها الذاتية، صوب مكان أعلى من ذلك الذي أُجبرت قسراً على الارتكان له بسبب العرق، أو نتيجة للتبعية.

الإنسان المكمّم، المجبَر على الركوع، محكوم عليه أن يتمالك نفسه، وأن يتسلّق المنحدر بنفسه ومع الآخرين، إذا لزم الأمر عن طريق العنف، وهو ما يعبِّر عنه فانون بمصطلح «التغيير المطلق». هكذا سيفتح لنفسه عن طريق قيامه بذلك، وللبشرية جمعاء مبتدئاً بجَلّاديه، إمكانية إقامة حوار جديد وحرّ بين إنسانين متساويين، هناك حيث كانت قبل ذلك العلاقة تربط قبل كل شيء بين إنسان (مستعمر) وبضاعته (الأنديجان). وبالتالي، لن يكون هناك أسود ولا أبيض، بل فقط عالم تخلّصَ أخيراً من عبء العِرْق، والذي سنصبح جميعنا وَرَثته.

برأيك، من يطالب بعودة فانون اليوم؟

- الحركات التي تناضل من أجل تحرير الشعوب تستمر في استحضار ناكرته والإشارة إليه، وينطبق الشيء نفسه على العديد من الجماعات التي تكافح من أجل العدالة العرقية، من أجل ممارسات نفسانية جديدة، أو مناهضة العنف، ويضاف إليهم الناقمون على النظام الاقتصادي العالمي الذي يزداد وحشية، ويتعامل مع الواقع بدون مسؤولية.

ماذا يمكن أن يلقّننا فانون عن العالم المعاصر؟

- يبدو أن العالم ليس تماماً عالمنا. الأكثر من ذلك أن الحروب الاستعمارية أو شبه الاستعمارية، بعد كل الذي حدث، أخذت في الانتعاش، مع نصيبها الوافر من التعنيب في معسكرات دلتا، والسجون السرّية، الخلطات العسكرية، مواجهي الانتفاضات، ومع نهب الموارد. مسألة تقرير مصير الشعوب ربما غَيَّرت شكلها، ولكنها مستمرة في الطرح، بحيث بات الأفارقة على سبيل المثال يفهمونها جيداً، في عالم أصبح ينحو من جديد إلى البلقنة، ويحيط نفسه بالأسوار والجدران والحدود التي تشهد وجوداً عسكرياً مكثّفاً، وحيث أصبح الحق في التنقُّل مقيّداً أكثر لفئات عرقية محددة. النداء الكبير لفانون من أجل «فتح العالم المتقوقع» لا يمكن إلا أن يلقى صداه الواسع، نلاحظ ذلك جلياً من خلال الأشكال الجديدة الذي اتخذتها سبل النضال في جميع أنحاء العالم - بشكل خلايا، تنظيم أفقي، تنظيمات جانبية - بحيث أصبحت تتناسب وروح العصر الرقمي.

ماهي برأيك هوية فرانز فانون؟ هل هو مارتينيكي؟ جزائري؟ إفريقي؟ أم أسود؟

- كل ذلك في وقت واحد، بما في ذلك الانتماء الفرنسي. الأهم من ذلك كله، هو أنه إنسان من العالم. لقد أخذته الحياة والاختيارات بعيداً هناك نحو إفريقيا، حيث شهد تجربة «ولادة جديدة» في الجزائر. ولكن إعادة التجذُّر هذه على أرض إفريقية، كان يريدها خصوصاً كشهادة لمخاطبة البشرية جمعاء، لا سيما هذا الجزء من البشرية الذي كان يعاني الأَمَرَّين.

(نقلاً عن صحيفة تيليراما الفرنسية)



ألوان زنجية

سعيد خطيبي

إيمي سيزار أبو الأدب الزنجي لم يجد سبيلاً لإقناع مواطنه فانون بتبنيّ قناعاته، وسيدار سنغور ساهم في تعميق الهوّة بينه وبين كتّاب آخرين من بني جلدته. وعلى الرغم من حماسة مؤسّسي الأدب الزنجي في الدفاع عن خياراتهم، والمجاهرة عالياً بأحقّية مشروعهم، والتأكيد أكثر من مرة على أصالة تيّارهم، فقد وجد فرانز فانون سبباً لإعلان قطيعة معهم، وإثارة تساؤلات حول جوهر التزامهم بخط المطالبة بالاستقلال القومي، ومسألة تحرير الإنسان الزنجي، تساؤلات ما تزال مستمرّة حتى اليوم. صاحب «بشرة سوداء، أقنعة بيضاء» رفض التقوقُع داخل حركة رأى فيها ضبابية وليونة خطاب في التعامل مع المحتل: الرجل الأبيض، الغربي.

عـاب على منظّريها سـوء التقدير، محلّية الـطـرح، وتـخـاذلاً فـي الموقف الراديكالي تجاه المستعمر، وعارض ما ذهب إليه جان بول سارتر في تعريفه للحركة نفسها باعتبارها فقط نظيراً لمفهوم الإنسان الزنجي، مفضّلاً أن ينأى بنفسه، ويـواصـل عمله الأكاديمي في تحليل ومناهضة الحركة الاستعمارية عملياً ونفسانياً، وتحديد معيقات تطوّر السود، داخلياً وخارجياً.

سـيـاقـات نـشـأة الـحـركـة الزنجية، في فترة ما بين الحربين العالميتين، لم تكن لتخلو من تـداخـلات مع الشأن السياسي، وربـط مباشر بين مفهومي الكتابة والالـتـزام، مع عدم وضـوح في التصوُّر العام حول العلاقة مع المستعمر الأوروبـــي. هـل تـقـوم على المواجهة المباشرة أم على الحوار الثنائي؟

إيـمـي سـيـزار (1913 - 2008)، الشاعر المارتينيكي (الذي انخرط لاحقاً في السياسة)، كان له السبق في تبنّي مصطلح «الزنجية» تعبيّراً عن حالة الكتابة الأدبية لذوي البشرة السوداء، من المستعمرات الإفريقية إلى مستعمرات أميركا الوسطى. مصطلح استخدمه، لأول مرة، في مجلة «الطالب الأسـود» (1935) بـبـاريـس، ثـم فـي مجموعته الشعرية الأولى والأهم «منكرات العودة إلى البلد الأم» (1939)، واقتبسه لاحقاً رفيق دربـه النضالي الشاعر والرئيس السنغالي ليوبول سيدار سنغور (1906 - 2001)، في مجموعته الشعرية الأولى أيضاً «أغاني الظل» (1945). مصطلح كـان يحمل معنى الـدفـاع عـن الهويّة الزنجية وثقافة السود، ومواجهة مساعي «الفَرْنَسة» والتغريب التي حاول المستعمر فرضها، بمحو اللغات المحلية والتراث الإفريقي الشفوي. بالتالي، فقد حَدَّدت الحركة، ومن البداية، خطوطها العريضة بالاشتغال والتركيز على الشق الثقافي، والبعد الهوياتي ولملمة التراث الشفهي والمكتوب للمجموعات العرقية السوداء المختلفة، مع تجنُّب الاحتكاك المباشر مع الإدارة الاستعمارية، أو المطالبة، بصيغة واضحة، بالاستقلال وتحرير القارة السمراء وجزر الكاريبي من هيمنة الاحتلال. وسرعان ما التفّ كتّاب سود، من دول مختلفة، وحساسيات متعددة حول تيار سيزار وسنغور، خصوصاً بعد إطلاق مجلة «Presence africaine - حضور إفريقي» (1947)، التي أسَّسَها الكاتب السينغالي أليون ديوب (1910 - 1980)، وكانت تُطبَع، في الوقت نفسه، في باريس وداكار، واستقطبت أعمدتها وصفحاتها أهمّ الأسماء من أنتيليجانسيا وكتاب مرحلتي الكولونيالية وما بعد الكولونيالية، على غرار المؤرخ الشيخ أنتا ديوب (صاحب «حضارة وبربرية» - 1981)، الشاعر الغوياني ليون غونتران داما (صاحب «قصائد زنجية على إيقاعات إفريقية» - 1948)، الناقد المارتينيكي إدوارد غليسان، الإثنولوجي المالي أحـمـدو أمباتي بـا، وغيرهم. وحظيت الحركة نفسها بدعم من مثقفين فرنسيين معروفين: آندري جيد، آلبير كامو، وجان بول سارتر مثلاً، وهو دعم لم يقدّم لها ضمانات، بقدر ما أثار حولها حساسيات جديدة، فبين «راديكالية» فرانز فانون في تحليل ونقد الفكر الاستعماري وتركيز رمـوز الزنجية على حصر النقاش في الشقين الثقافي والهوياتي برز الاختلاف بينهما، ففانون عَـبَّـرَ فـي الـبـدايـة عن استحسانه للمبادرة، لكنه سرعان ما تراجع، منتقداً إياها ضمنيّاً، ومنسحباً أكثر فأكثر نحو خدمة القضية الجزائرية، التي تبنّاها وانطلق منها في التنظير لقضايا التحرُّر، ونهب بعيداً، في تحليله للعلاقة أسود - أبيض حين طرح مصطلح «الزنوجوفوبيا»، تعبيراً عن عنصرية بعض الزنوج تجاه نظرائهم من زنوج آخرين، وانتقد بعض مثقفين فرنسيين بحدّة بسبب سطحية تعاملهم مع قضية السود، حيث كتب مرة في نقد سارتر: «الـخـطـاب الـسـارتـري يحطم حماسة الزنوج»، ونلك رغم العلاقة الجيدة التي كانت تربطه بصاحب «الذباب»، والذي كان آخر كاتب يقرأ له وهو على فراش المرض، حيث التقاه مرة واحـدة عام 1960 في روما، وتذكر مصادر تاريخية أن الرجلين قضيا ثلاثة أيـام كاملة في النقاش والـتـبـادل الـحـر، «ثـلاثـة أيـام كاملة شرح فيها فانون مواقفه، واستمع إليه سارتر باهتمام» كما ذكرت سيمون دوبوفوار. ففي تحليله للعلاقة مُستعمِر- مستعمَر، يشير فانون إلى ضـرورة أن يسترد المستعمر إرثه التاريخي الحقيقي، وأن لا يكتفي فقط بالإحاطة بقيم معينة، مثل العائلة والـتـاريـخ والـديـن، التي تحوّلت، بعد وصول الاستعمار، إلى ما يشبه الفلكلور. اليوم، بعد أكثر من نصف قرن على تبلور فكرة الزنجية، وترسُّخها في الذهنيات وفي كتب التاريخ، يبدو من الصعب وضع تقييم موضوعي لها. فهي لم تبلغ تماماً الأهداف التي سُطّرت لها، ووجـدت من أجلها. كما إنها ومنذ بداياتها لاقت معارضة شديدة من فئة الـكـتّـاب الأفـارقـة باللغة الإنجليزية، أمثال النيجيري وول سوينكا (صاحب نوبل للآداب - 1986) ومواطنه تشينوا أتشيبي (1930 - 2013)، (وبعض كتاب ما يطلق عليهم تسمية Mbari Club بمدينة إيبادان النيجيرية)، والجنوب إفريقي إيزشيل مفاليلي (1919 - 2008)، حيث فضلوا جميعاً عدم الانـخـراط في توجُّهات الرئيس السينغالي الأسبق سيدار سنغور، منتقدين، في السياق نفسه، مفهوم الزنجية، واصفين إياه بالمفهوم الخطير، خصوصاً بالنظر إلى ما تضمَّنَه- بحسب معارضي التوجيه دائـمـاً- مـن بعد رومـانـسـي، نرجسية وذاتية، مع ميل لجعل القارة السمراء مرادفاً لليوتوبيا وللبراءة والصفاء، كما عابوا على مؤسِّسي الزنجية تغليبهم الجانب الفرانكفوني، وحصر إفريقيا في علاقتها مع الاستعمار الفرنسي فقط، والذي يختلف - بحسبهم - في تعامله مع ثقافة وهوية الشعوب الأصلية عن منطق الاستعمار الإنجليزي.

الـيـوم، أحــداث سياسية وأخـرى اجتماعية، تجعل من «الزنجية» مصطلحاً خـارج اللحظة الراهنة، فهموم الكاتب الإفريقي لم تعد محصورة في قضايا التحرُّر والانـتـمـاء، والأدب الـقـادم من جـزر الكاريبي صـار مشغولاً بواقعه وعلاقاته بـالـداخـل، أكثر من الاهتمام بالقوى الخارجية المؤثرة، وضع لم يكن ليستحسنه ربما فرانز فانون اليوم، فهو كـان يـرى في تحرير الفرد الزنجي من الاستعمار مرحلة أساسية، ولكن ليست نهائية، في سبيل تحقيق الذات الزنجية، تليها مراحل أخـرى للسمو بها، ومحو الفوارق بينها وبين الجنس الأبيض.

د. محمد الشحات
ناقد وأكاديمي مصري

«إذا كانت الرأسمالية هي التي خلقت ماركس، والفقر المدقع في صقلية هو الذي أنتج غاليبالدي، والأوتوقراطية الروسية هي التي شكّلت لينين، والاستعمار البريطاني هو ما أبدع غاندي، فإن فانون لم يخلقه سوى الرجل الأبيض... كأنه جيفارا القارة السوداء».

طه حسين و فانون

خطاب النهضة في أزمنة الثورة

- 1 -

ربما لن يجد قارئ كتابي (المُعَذَّبون في الأرض- 1955م) لطه حسين (1889 - 1973) و(مُعَذَّبو الأرض The wretched of the earth الذي صدر بالفرنسية عام 1961م) لفرانز فانون Frantz Fanon (1925 -1961) علاقةً جليّةً ومباشرةً بينهما سوى تشابه العنوانين فحسب، الذي يُشبه وقع الحافر على الحافر كما يقول القدماء. لكنّ ثمة علاقة قديمة - تسكن في مخيّلتي منذ سنوات - تجمع بين كتابي (المُعَذَّبون في الأرض) لطه حسين و(مُعَذَّبو الأرض) لفرانز فانون، وهي علاقة لا يجسّدها فقط عنوانا الكتابين، بل إننا نجد الرّوح نفسها التي وصف بها فرانز فانون بلدة «المستعمِر»، وما كانت تفيض الصورة به من بؤس وشقاء، ماثلةً في كتاب طه حسين بطريقة أو بأخرى.

- 2 -

في كتاب طه حسين صورٌ ولوحاتٌ قصصيةٌ وحكاياتٌ تجسّد عذابات الإنسان المصري خاصةً، والعربي عامةً، بعد وقائع الحرب العالمية الثانية، أقصد إلى تصوير المرارة التي ذاقها كثير من أفراد الشعب المصري إبّان ابتلائه بوباء الكوليرا في الفصل الحادي عشر والأخير من كتابه الذي يحمل عنوان «مصر المريضة». «المُعَذَّبون في الأرض» مجموعة حكايات أو قصص تتكوّن من إحدى عشرة قصة أو حكاية تحكي عن معاناة الفقراء والمعدمين والمرضى وآلام مَنْ ظلمتهم الحياة بحيث تعكس المجموعة أزمات عدّة تفشّت في ربوع مصر في فترة الأربعينيات.

ينهض كتاب طه حسين «المُعَذَّبون في الأرض»، وهو الأسبق في تاريخ النشر على كتاب فانون بستّ سنوات تقريباً، على كشف التفاوت الطبقي البيّن الذي كان سائداً في مصر قبل ثورة يوليو 1952 ومدى التغيّرات التي أرهصت بها قوانين الإصلاح الزراعي وقوانين العمل والعمّال بعد قيام الثورة بقليل، الأمر الذي جعل طه حسين يلتفت إلى الأمر ويضرب على وتيرة العدل الاجتماعي الذي أكّده بعبارات نارية صدّر بها كتابه، متأسّياً على الحالة التي أسكنت الأغنياء المتنعّمين أبراجاً عاجيّة بعيداً عن أعين الفقراء والبائسين والمظلومين والمهمّشين والساقطين من مدوّنة العدل الاجتماعي: «إلى الذين يحرقهم الشوق إلى العدل، وإلى الذين يؤرّقهم الخوف من العدل. إلى أولئك وهؤلاء جميعاً أسوق هذا الحديث. إلى الذين يجدون ما لا ينفقون، وإلى الذين لا يجدون ما ينفقون، يُسَاق هذا الحديث».

تلتقي فصول الكتاب، أو لنقل قصصه وحكاياته، مع بعضها، حيث تصوّر كلها عذابات الناس وحال الدنيا حين تغيب فضيلة العدل عن دنيا الناس، وتنعدم المساواة بين بني البشر، فيرسم المؤلّف صورةً تمثيليةً للمجتمع المصري الذي ينقسم إلى طبقتين اثنتين لا ثالثة لهما: إحداهما بائسة محرومة، وهي الغالبة، والأخرى لا تحفل بالآخرين، وتعيش في ترف ونعيم دائمين. من بين قصص الكتاب يحكي طه حسين عن أسرة ريفية بائسة تتكوّن من امرأة عجوز قبيحة المنظر هي «أم تمام»، كانت تجمع روث البهائم من الطرقات وتصنع منه أقراصاً تجفّفها وتبيعها وقوداً تستعين بثمنه على ضرورات الحياة على عادة أهل الريف المصري البسطاء، وولدين يشتغلان في بناء الأكواخ يوماً، وينقطعان أياماً، وبنت في الثالثة عشرة يتصارع في وجهها سيماء القبح وخجل الجمال. كانت هذه الأسرة، رغم فقرها المدقع ورثاثة حالها، تعتصم بكرامتها فلا تمدّ يدها إلى أحد ولا تقبل معونة من أحد، مما أكسبها احترام الناس وكراهيتهم في آن. وعندما ألمّ وباء الكوليرا بالقرية كما هو حاصل



في مدن مصر وقراها آنناك، تغدو أم تمام في طليعة مَنْ يفجعهم الوباء الذي ينشب أظفاره في ابنيها في أقل من خمسة أيام، فتظلّ رغم ذلك هادئة ساكنة مُطْرِقةً بجسمها إلى الأرض هي وابنتها، كمَن ينتظر الموت من غير طائل، ثم تتبدّل أحوالها، فتروح تتبّع نسائم الموت في هذا البيت أو ذاك، لا تقول شيئاً للناس ولا يقولون شيئاً لها، بل تبكي وتبكي، حتى إذا ما بلغت حاجتها من البكاء هنا أو هناك تركت هذه الدار إلى دار أخرى ثم إلى دار ثالثة، وهكذا حتى ينقضي النهار كله. وتنتهي القصة بمحاولة أم تمام إغراق نفسها وابنتها في ترعة الإبراهيمية، فيُسْرِع أهل القرية إلى إنقاذها، لكنّ يد الموتَ تسبقهم إليها، ويسبقونها هم إلى ابنتها التي تُصاب بالجنون فيما بعد.

- 3 -

في كتابه (العالَم والنص والناقد: The World, The Text and The Critic)، يصف إدوارد سعيد E. W. said كتاب فانون «مُعَذَّبو الأرض» بأنه



كتاب مهجّن، بعضه مقالة، وبعضه حكاية متخيّلة، وبعضه مجاز قومي، وبعضه تحليل فلسفي، وبعضه تاريخ حالة سيكولوجية، وبعضه تسام رؤيوي للتاريخ. وفانون طبيب نفسيّ وفيلسوف اجتماعي أسود، قادم من جزر المارتنيك، حيث عُرِف عنه نضاله من أجل الحرية ومقاومة أشكال التمييز والعنصرية. وعلى الرغم من كون فانون فرنسياً في الأســاس، إذ حـارب في جيش فرنسا الحرة ضد النازيين، فإنه قد عمل طبيباً في الجزائر في فترة الاستعمار الفرنسي لها، وانخـرط في صفوف المطالبين باستقلال الجزائر عن فرنسا. وفي عام 1955 - وهو العام نفسه الذي صدر فيه كتاب طه حسين! - انضمّ فانون إلى جبهة التحرير الجزائرية وعمل طبيباً فيها، ثم نُفِي إلى تونس وعمل بها صحافياً لفترة. وفي عام 1960 صار سفيراً للحكومة الجزائرية المؤقّتة في غانا. وتوفّي فانون عن عمر يقارب 36 عاماً، حيث دُفِن بالجزائر.

لفانون كتابان أساسيان هما «معذّبو الأرض» و«بشرة سوداء، أقنعة بيضاء Black Skin, White Masks»، فيهما - كما في أغلب نصوصه - تنسرب الكثير من المقولات التي أصبحت متداولةً بعد ذلك، من مثل: «إن العربي المغترب بصفة دائمة عن بلده يعيش في حالة من تفكّك الشخصية المطلق»، كما أنه يرى في «الاغتراب تجربة فردية أولاً وتجربة جمعية ثانياً».

يعدّ فانون واحداً من أبرز مَنْ كتبوا عن مناهضة الآخر (المستعمِر) في القرن العشرين، جنباً إلى جنب مع التونسي آلبير ميمي Albert Mimi، وإدوارد سعيد، وهومي بابا Homi Bhabaha وغيرهم، بحيث ألهمت كتاباته ومواقفه الكثير من حركات التحرّر في العالم خلال القرن الفائت، وهو الأمر الذي دفع الكثيرين إلى وصفه بصفات عدّة، من بينها «شاعر العالم» و«نبيّ العنف» و«مسيح الثقافات المقهورة»، وغير ذلك، كما كان يقول صبحي حديدي. تلتقي أفكار فانون مع الكثيرين من أسلافه ومجايليه، فيقول عنه دافيد كوت في كتابه المهمّ «فرانز فانون» الذي ترجمه عدنان كيالي إنه يشبه إيمي سيزار في ثلاثة أشياء: «كلاهما مواطن فرنسي، من جزر المارتنيك، وأسود». ثم يضيف قائلاً: «إذا كانت الرأسمالية هي التي خلقت ماركس، والفقر المدقع في صقلية هو الذي أنتج غاليبالدي، والأوتوقراطية الروسية هي التي شكّلت لينين، والاستعمار البريطاني هو ما أبدع غاندي، فإن فانون لم يخلقه سوى الرجل الأبيض... كأنه جيفارا القارة السوداء». لقد أصبح فانون في أواخر حياته القصيرة ثورياً مثالياً متصلّباً كأمثاله من الرجال الذين لا يعرفون طعم الراحة.

لعلّ من أبرز الصور السردية التي يجب التوقّف عندها مقارنة فانون في كتابه «معذّبو الأرض» بين بلدتي المستعمِر والمستعمَر، منطلقاً من فضاء ما بعد كولونيالي، يخلق باستمرار، وبطريقة متزامنة، صورتين متجاورتين للمستعمِر Colonizer والمستعمَر Colo-nize، أو لنقل: التابع والمتبوع. وعلينا أن نلاحظ كيف يتمّ إسقاط صورة المرأة المدلّلة على بلدة المستوطِن، والصورة/ النقيض على بلدة المواطن: «إن المنطقة التي يقطنها المواطنون المحليّون ليست ملحقةً بالمنطقة المأهولة من قِبَل المستوطنين ولا مكمِّلةً لها. والمنطقتان متقابلتان، لكنه ليس التقابل الذي يخدم وحدةً أسمى. فالمنطقتان كلتاهما تتبعان طبقاً لقواعد المنطق الأرسطي المحض مبدأ العزلة المتبادلة. ولا يمكن التصالح بينهما، فأحد التعبيرين [يقصد المستعمِر والمستعمَر] زائد ولا لزوم له. إن بلدة المستوطنين بلدة ذات بناء راسخ مصنوع كله من الحجارة والحديد المسلّح، إنها بلدة تتلألأ فيها الأضواء وشوارعها مغطّاة بالإسفلت، وعربات نقل المخلّفات تبتلع



كل الفضلات، وتعبر الشوارع غير مرئية وغير معروفة، وبالكاد تخطر على البال. وأما قدما المستوطِن فلن تراهما أبداً إلا، ربما، في البحر، ولكنك حتى هناك لن تكون على مقربة كافية منه حتى تراهما، إذ هما محميّتان في حذاء قويّ على الرغم من أن شوارع بلدته نظيفة ومستوية وخالية حتى من الحفر أو الأحجار. إن بلدة المستوطن بلدة خير وطعام وفير، وهي بلدة آمنة مطمئنة، ومعدتها مملوءة دائماً بالأشياء الطيبة. بلدة المستوطِن هي بلدة الناس البيض، بلدة الغرباء. وأما البلدة التي تخصّ الشعب المستعمَر Colonized أو على الأقل البلدة الوطنية فهي قرية السود The Negro Village، المدينة Medina، البلدة الاحتياطية، وهي مكان سيّئ السمعة يسكنه رجال ذوو صيت سيّئ، إنهم مولودون هنا. أما أين وُلِدوا، وكيف وُلِدوا فأمران ضئيلا الأهمية. كما أنهم يموتون هناك. أما أين يموتون، وكيف يموتون فأمران لا يخطران على البال. إنها عالم من دون أية سعة أو رحابة، الناس فيه يعيشون بعضهم فوق بعض، وأكواخهم مبنيّة بعضها فوق بعض. البلدة الوطنية بلدة جائعة تتضوّر جوعاً، تلهث خلف الرغيف واللحم والأحذية والفحم والنور. البلدة الوطنية قرية ذليلة، تجثو على ركبتيها، وتتمرّغ في الوحل، إنها بلدة السود والأعراب القذرين. النظرة التي تنظر بها البلدة الوطنية إلى بلدة المستوطن هي نظرة اشتهاء، نظرة حسد، ونظرة تعبّر عن أحلام المواطن بالتملّك، كل أنواع التملّك: أن يجلس إلى منضدة المستوطِن، أن ينام في سريره مع زوجته، إن كان ذلك ممكناً. الإنسان المستعمَر إنسان حسود. وهذا الشيء يعرفه المستوطِن معرفة جيدة، فحين تتلاقى نظراتهما يتأكد من ذلك بحسرة، ويظل دائماً متحفّزاً للدفاع عن نفسه. «إنهم يريدون أن يحتلّوا مكاننا». وهذا صحيح، إذ ليس هنالك من مواطِن لا يحلم، ولو لمرة واحدة في اليوم على الأقل، بوضع نفسه موضع المستوطِن» (نقلاً عن إدوارد سعيد: The World, The Text and The Critic).

- 4 -

لعلّ مفردات «العدل» و«الحرية» و«الثورة ضد الظلم» هي ما يجمع بين كتابي طه حسين وفرانز فانون، فضلاً عن غيرهما من المفكّرين والكتّاب الذين أشرنا إليهم ممن شيّدوا دعائم خطابهم الفكري أو السردي أو التاريخي على آليات واستراتيجيات تُعْلِي من خطورة الوعي بـ «خطاب النهضة» في أزمنة الثورة. وما أحوجنا في مثل هذه الأيام إلى استعادة أمثال: فانون، وإدوارد سعيد، وألبرت ميمي، وهومي بابا، ومالك بن نبي، وغيرهم ممن أدركوا قديّماً ضرورة تخلّصنا من «القابلية للاستعمار» قبل السعي إلى مواجهة كل آخر «محتلّ أو مستعمِر».



تجربة مُحَلِّل نفساني

تحرير الشّعوب

شرف الدين شكري

> وعي التحرير من الاستعمار لا يمكن حصره فقط في صراع قطبَي (شمال-جنوب)، بل يظلُّ قائماً بذاته وبحاجة مستمرّة إلى تغذية، بدل ترك الحبل دوماً للعسكري أو للسياسي اللذين أصبحا يمثلان جهاز السلطة، وأصبح عندهما الثقافي بمثابة ضيف الشّرف.

تقول الدكتورة أليس شرقي رفيقة فرانز فانون منذ عهد تكوينه الأول في مدينة ليون الفرنسية - على يد طبيب الأمراض العقلية والطّب النفساني الإسباني فرونسوا توسكال، الهارب من نظام فرانكو الفاشي - وحتى أيامه الأخيرة بعد نفيهما إلى تونس: في مقدّمتها، حول تكوين فرانز: «لقد وجد نفسه في الجزائر، ليس فقط في مواجهة طبّ الأمراض العقلية الكلاسيكي في الملاجئ، ولكن أيضاً في مواجهة نظريات أطباء الأمراض العقلية لمدرسة الجزائر المتعلّقة ببدائية الأهالي - الأنديجينا». يمكننا أن نقرأ هنا، تعريّفاً لهذه المدرسة ورد لدى أنطوان بور، مؤسّس مدرسة الجزائر النفسانية (إبان الحقبة الاستعمارية) جاء فيه: «الأنديجينا الشمال إفريقي متشدّقٌ هو، سارقٌ وكسول، الشمال إفريقي، مسلم يتميّزُ بكونه غبي وهستيري، عنصرٌ سخيف، عرضةٌ لأحاسيس إجرامية غير متوقّعة. الإنديجينا الشمال إفريقي يمتلك قشرة دماغية متخلّفة، وهو كائنٌ بدائي يعتمد في حياته الغريزية على النباتات»، ويمكننا أن نعود، في السياق نفسه، إلى الكلمات التي ذكرتها أخت فريديريك نيتشه إليزابيت. ف التي تواطأت مع نظام هتلر في نفي الجنس السامي، عبر التجارب العنصرية الخاصة بعلم النسالة التي كان يقوم بها زوجها في جنوب أميركا على السكان الأصليين، من أجل إثبات رفعة الجنس الآري على باقي الأجناس البشرية الأخرى، والتي كانت قمة في الطّمس الإنساني، عبر البحث عن بروتوتيب مثالي لشكل الإنسان الآري، وتحديد معالمه وأشكاله حتى يتم تمييزها عن باقي الأجناس الأخرى، عبر استحداث مجلّدات جرد شامل كمالي لتلك المميزات، يتم تطبيقها فيما بعد بشكل آلي على أدمغة الأجناس الأخرى المختلفة، مميزين بفضلها بين بشريٍّ وآخر عبر شكل الدماغ، لون السحنة، حجم الأنف، ولون العين... إلخ، من المزايا التي ملأت معاجم العنصرية الاستعمارية، ومهدّت لفلسفة عزل الآخر، مشكّلة بذلك نصوصاً عنصريةً لطالما كانت مراجع استعان بها المستعمِر في تكوين إبستيمي ثنائية (المستعمِر- المستعمَر) على حدّ سواء.

تواصل أليس شرقي حديثها قائلة: «اكتشفَ فانون حينها وهو بالجزائر، المقاربة الاستعمارية. سوف يصبُّ تباعاً لذلك، وفي المرحلة الأولى كل جهده في تحويل المصالح والوحدات التي كانت تحت إدارته، عبر إدخال التحليل النفسي الاجتماعي اقتداء بما تعلّمه عن توسكال. لن يدّخر جهداً في تحويل علاقة المريض بالطبيب، مع الأوروبيين، وخاصة مع الأنديجينا المسلمين، بحثاً عن إعادة صياغة مرجعيتهم الثقافية، لغتهم، تنظيم حياتهم الاجتماعية، كل ما كان بإمكانه أن يمنح المرضى معنى لحياتهم. هذه الثورة الصغيرة التي حدثت في مجال الطّب النفسي اعتُرِف بها من قِبَل الأطباء المشرفين، الذين انتمى أغلبهم إلى تلك القضية سياسياً».

نستشف من خلال حديث مرافِقة فانون، بأن الهوية في نظر فانون، وفي ممارسته للتحليل النفسي، لا يمكن لها أن تقوم بمنأى عن «إعادة تركيب ثقافة المضطَهد» وحتماً سوف تقابلنا في تلك المرحلة مدارس جديدة لعلم النفس، بدأت تقوم على التحاليل الجريئة التي قام بها كلّ اللذان من لاكان وفوكو آنناك، واللّذين عُرفا فيما بعد بكونهما الطفلين الضالّيْن للمدرسة البنيوية، المؤسّسَيْن للمدرسة المعارضة فيما بعد لمدرسة علم النفس، ابتداء من كتاباتهم مع نهاية العشرية الخامسة للقرن العشرين، عبر كتاب «تاريخ الجنون» لفوكو مثلاً، والذي يبدأ فيه العصف بكلمتين مهمّتين جاءتا كحوصلة ذكيّة جداً لما سيجيء في بناء تلك المدرسة الهدّامة لكلاسيكيات الأنوار التي لم يستطع جانبها المضيء أن يجعل ظلمة العنصرية تخبو في ثقافة الخطاب الغربي ذاته، مؤسّسة بذلك لمخيال السُلطة القمعية المحلّيّة من جهة، وحتماً لامتداد ذلك المخيال خارج أسوار الرقعة الغربية، نحو بلاد الجنوب التي تخضع، ليس فقط لهيمنة الغرب العسكرية، وإنما أيضاً لقوّة الهيمنة الثقافية.

هنا، نقف على أخطر هدف يُعَدُّ بمثابة الملاط الرابط للجدليّة القاصمة التي اشتغل عليها فرانز فانون (المستعمِر/ المستَعمَر) والتي لم يشأ الطرف

من أجل إبعاد شبح تقمُّص أصحاب البشرة السوداء للسلوك الحضاري الأبيض لجأ فانون إلى استصدار بيانات حربية، تحليلات نفسية قاصمة للمثقفين

المستعمِر أن يسمح بنقدها لمواطنيه أنفسهم الواقعين تحت سيطرته، إلا نادراً تحت ضغط سياسي وثقافي عالمي. وهي جدليةٌ يجب أن تُفهَم بعيداً عن الرّبط الزّمني لثنائيتها مثلما يحبُّ دعاة التنظير للوطنية الهستيرية أن يقوموا به، محدّدين تلك الجدلية بمرحلة زمنية بعينها، متغافلين عن سفر الفكرة الذي لا يهدأ في عالم الممارسات الخطابية لكل زمان وكل مكان، حسب تطبيقاته طالما أن هناك سلطة.

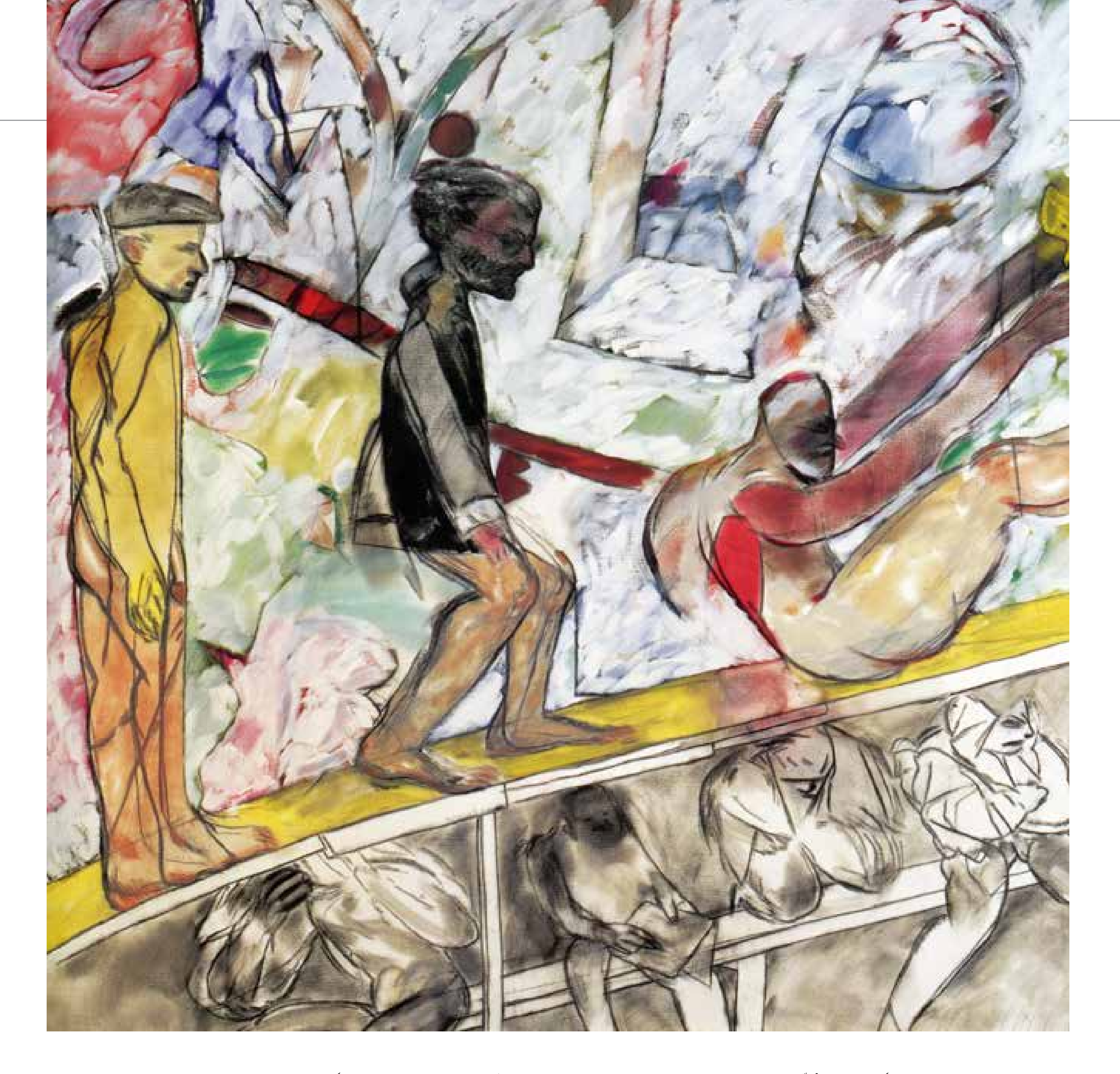
إنّ هذا الباب الذي اشتغل عليه فانون بشدّة عبر كل أعماله وكتبه- بشكل خاص طبعاً- سوسيولوجي وطبّي نفساني- اجتهاد تمهيدي لميلاد نظرية تحرير الشّعوب، والتي تستمدُّ معناها من تفاعل قطبي لتلك الجدلية أينما كانت الأرض، وأينما كانت هناك سلطة تعذيب أو قمع أو تعنيف، يكن هناك شعب يخضع لهذه السلطة ضمن قوّة القانون- وهذا أمرٌ طبيعي- وأيضاً شعب يخضع لسلطة القمع، أو العنف كما بيّن ذلك في الباب الأوّل من «مُعَذّبو الأرض». ويمكن تناول تيمة الأرض عند فانون كموضوعة نقدية أنثروبولوجية دامغة للإشارة إلى عنصرَي (الأصل وغير الأصل) اللّذَين اعتمدت عليهما رؤية المفكر في التمييز دائماً بين (المستعمَر والمستعمِر). «القيمة الأساسية للمستعمَر، إنما هي الأرض، لأنها هي القيمة المحسوسة الملموسة.» كَتَب.

يتّقد الصراع في شقِّه الثقافي، إذن، عبر أول عمل في أوج فترة الشباب 27 سنة/1952 (بين القطبين المشكّلين للجدلية المذكورة أعلاه. مع تأمُّلٍ ثاقبٍ لفتى عائد من الجبهة وقد أُصيبَ بآثار القتال من جهة، ومراجعة شاملة لما أسّسته ثقافة المستعمِر في المستعمَر الأنتيلي خاصة، والإفريقي الملوّن عامّة). لقد نفذت تشكُّلات العنصرية في صميم الملوّن، فغداً كل شيء ينبني في ثقافته على ذائقة الإنسان الأبيض المحتلّ، مما جعل أغلب معايير الحياة ترتبط حتماً بتلك البناءات الداخلية، ممهّدة من جهة لزوال الإنسان الملوّن كوعي، أي كوجود (وهنا يمكننا أن نعود إلى تعريف الأب الأول المؤسس للوجودية، السيد كيركغارد: الوجودية هي أنا في نظر ذاتي، أي أنّ من يفقد ذاته، يفقد وجوده)، وتأبيد الإنسان الأبيض كوعي، أي كوجود أبدي، وكسيطرة مطلقة على المعايير، على جميع المستويات. سوف نقرأ في صميم كتاب «بشرة بيضاء، أقنعة سوداء» ما يلي: «كل شعب يقع تحت الاستعمار، أو بقول آخر، كل شعب يعاني من عقدة الدونية بسبب دفن ثقافته الأصلية، يجد نفسه في مواجهة مع لغة الأمة المتحضرة. أو بالأحرى في مواجهة مع ثقافة البلد الأمّ.. ويرتقي الإنسان الواقع تحت الاحتلال حين يعتنق ثقافة البلد الأم إلى أن يصبح اقرب للإنسان الأبيض حين يهجر ثقافته وأدغاله».

لقد عرّف المشتغلون على مفهوم الحداثة، هذا المفهوم في عمقه، اختزالاً، بكون الحداثة وعياً في الصميم، قبل أن تكون عصرنة للحياة المادية. أصبح هذا التعريف مسلّماً به اليوم في ثقافة المجتمع النقدي الحديث. وأصبح مسلّماً به أيضاً وعيُنا بأسبقية الثقافي عن الحضاري، في إنشاء أي مجتمع حديث، لكون المادّة الخامّ للوعي لا ترتبط شرطاً بالتجهيز الرفاهي الذي تمنحه الحضارة، إلا أنها تكون الشرط الابتدائي له.

لقد خلّفت المجازر التي وقعت تحت طائلة الاستعمار الفرنسي والبرتغالي والبريطاني، في الجزائر والكونغو والفيتنام والهند وقلب إفريقيا، بعد الحرب العالمية الثانية، وعياً فالقاً في الكتلة المثقفة العالمية عامة، وفي كتلة البلاد المستعمَرة خاصة، التي بدأت في إعادة حسابات ارتباطها مع ذلك العُنصري الذي خلق بحراً من الفروقات بينه وبين من ينعم باستغلال خيرات أرضه. نشأ إذن ذلك في الفتى فرانز فانون فالق التأمُّل بعد عودته مصدوماً من علاقته الصّدامية بالعسكر «الفرنسيس»، وقد كتبَ لوالدته شهادة بذلك يخبرُها فيها بأنه ندم على انتمائه إلى مثل هكذا عسكر، وبأنه راهن على الخيار الخطأ. هذه الرسالة كانت مَعْلَماً وضّاحاً يشير إلى الطلاق بينه وبين الآخر الظّالم. الآخر الذي وجب التخلُّص من ثقافته التي شوّهت الإنسان غير الأبيض في لغته، في سلوكه، وفي انتمائه إلى ثقافة غير ثقافته.

ومن أجل إبعاد شبح تقمُّص السلوك الحضاري للإنسان الغربي الذي جعل ذوي البشرة السوداء أو العرب يعيشون بمعايير قلوب بيضاء يشكّلون بها أغلب أحاسيسهم ومعالم حياتهم المادية، وبالتالي ثقافتهم التي مسحت ثقافة السّلف أو أنها لم تسمح بتنميتها ولم تغذّها كي تعيش حداثة الفعل في مواجهة ضغط معايير ثقافة المستعمِر، لجأ فانون إلى استصدار بيانات حربية، تحليلات نفسية قاصمة موجّهة خصيّصاً إلى الطبقة المثقفة التي اعتبرها سليلة ثقافة بورجوازية متواطئة بانتماءاتها الحسية المتبنّاة تارة، بصمتها، تارة أخرى، بتقاعسها عن تبني العمل المسلّح الذي لجأ إليه السياسي والعسكري، كنتيجة حتمية ارتضاها المحتلّ قبل أن تكون خيارهما، ففانون يشير بصريح العبارة إلى أن المُستعمَر هو صنيعة المستعمِر، ولذلك فإن العنف هو الذي نادى إلى العنف المضاد، كنتيجة منطقية، لم يكن يتمناها المستعمِر طبعاً، ولكنه لم يستطع أن يمنع نفسه عن ممارستها من جهة ثانية لمجابهة مطالب الحرية والعدالة والمساواة التي رفعتها الثورة الفرنسية ذاتها، ولم تفلح في الامتداد نحو جشع منطق المستعمرات الذي جعل ممثليها يصرّحون في أكثر من مناسبة، كما كان يفعل مسيو ماير في الجمعية



الوطنية الفرنسية، قائلاً: «علينا ألاّ نلوّث الجمهورية بإدخال الشعب الجزائري إليها، ذلك أن القيم تتسم وتفسد على نحو لا يمكن إصلاحه متى جعلناها تحتكّ بالشعب المستعمَر».

كان النّقد الفانوني اللاذع للطبقة المثقفة التي تشبّعت بمعالم الثقافة الغربية التي تكون إنسانية متى تشاء، وتتخلّى عن إنسانيتها كما تشاء، في حقيقة الأمر، بمثابة الدّافع النفسي الدّاعي لتلك الطبقة لأن تشارك هي الأخرى في صناعة مشهد الصراع داخل تلك الكتلة الجدلية، وأن تتخلى عن منطق الخشية من تلويث اليدين، بحكم كون تلك الطبقة - من المفروض طبعا- هي المدخل الرسمي والأساسي لتغيير وعي الجمهور المستضعَف، بدل أن يتولى هذه المهمّة العسكري الأمّي أو السّياسي الجاهل المنبثق من موقف الضّغط لا غير، كما حدث، للأسف الشديد، في صفوف المنظمة الجزائرية التي طغى عليها منطق حرب الريادة والسيادة بين زعمائها، بدل أن يطغى عليها منطق البناء العقلاني لثورة العقل. وهذا ما شاهده، ووقف عليه فانون في تونس حين تمّ نفيُه من الجزائر، وحكى عنه بمرارة في غير موضع لمقرّبيه.

ويمكن قراءة مجموع (البيانات) الفانونية تلك - أو النصوص إذا شئنا-، والتحليلات النفسانية بعين عالمية، رغم نقعها من معين تجربة جسية مباشرة، أكثر من كونها تجربة تنظيرية. فكتابات فانون لم تكن مناسباتية رغم ارتباطها بتجارب حياة معينة، من هنا ينفتح جرح باب عكسي يرتكز على المناسبة الظرفية لملء أجندة ثقافة عابرة، لا تحسن التفكير مليّاً وبهدوء في إنتاج خطاب ثقافي مستمرّ، يقف سدّاً في وجه سيطرة عنف السلطة من جهة، والمفعّلين لها كبنية سوسيولوجية ظرفية هي أيضاً، تشكّل المشهد القائم، وتصدّرُ نفسها على أنها هي الخالقة لقيمه التّابعة حاتماً من جهة أخرى. من هنا أيضاً، نستشف رسالة فانون التي لا تُحدّ مثلها مثل حياة أي مصدر وأي نصّ يمتلك زمناً للحياة وزمناً للموت. فشخوص مسرحية جدلية (المستعمِر- المستعمَر) القديمة ربما فارقت الحياة اليوم، ولكنّ وعي التحرير من الاستعمار لا يمكن حصره الآن فقط في صراع قطبَي (شمال- جنوب)، ويظلّ قائماً بذاته وبحاجة مستمرّة إلى تغذية مجابهته بوعي مضاد، بدل ترك الحبل دوماً للعسكري أو للسياسي اللذين أصبحا يمثّلان جهاز السلطة، وأصبح عندهما الثقافي بمثابة ضيف الشّرف.



وداعاً للثنائية
مرحباً بالتعدُّد

عزت القمحاوي

> ضمن تغطيتها لكارثة مصرع 1027 بنجلاديشي في مجمع مصانع الملابس في مايو الماضي نشرت قناة CNN الأميركية، وليس غيرها، إحصائية مخيفة تضمنت مقارنة بين أجر العامل البنغلاديشي وأجر الأميركي، إذ يحصل الأول على بضع سنتات عن تصنيع قميص ثمنه ثلاثون دولاراً بينما يحصل نظيره الأميركي على ستة عشر دولاراً.
> العامل في العديد من دول العالم الثالث يقوم بتصنيع منتجات الشركات الغربية الكبرى العابرة للحدود في ظروف بيئية وظروف أمان شديدة التدني، وتخرج من تحت يده منتجات العلامات التجارية المشهورة التي تنتشر في أسواق العالم بعد تخليصها من رائحة عرقه، وتُعرَض في أجواء مكيَّفة بعيدة كل البعد عن أجواء إنتاجها في المصانع الخانقة التي تنهار على رؤوس العاملين بها.

هذا هو الطور الحداثي لظاهرة الاستعباد بعد أن ارتدت قفاز نظام العولمة الذي يضمن نظرياً حقوقاً متساوية في انتقال الأفراد والأموال والسلع، لكن التطبيق زاد المتفوّق تفوُّقاً والمنسحق انسحاقاً.

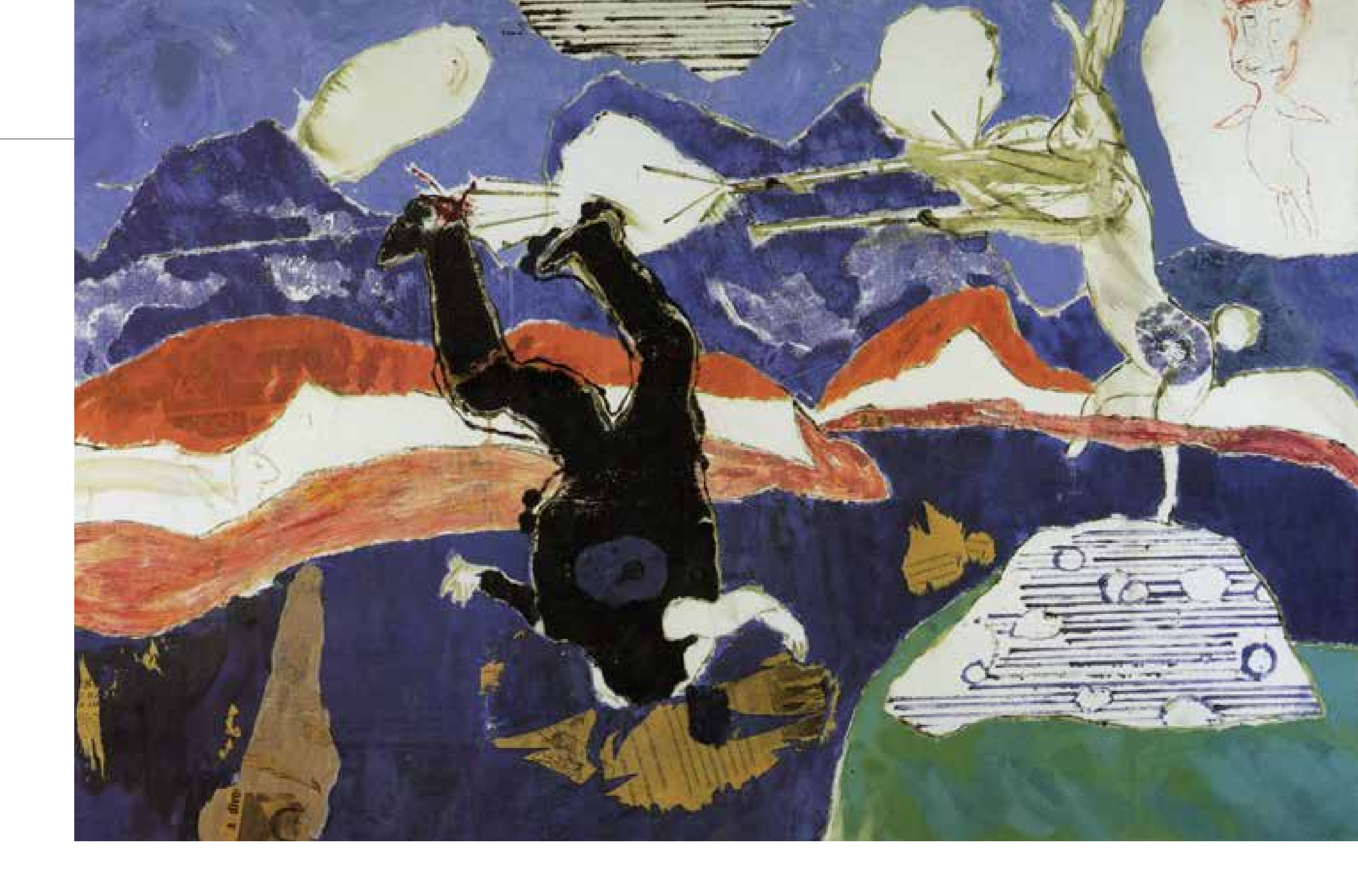
وليست ظاهرة الاستغلال حديثة العهد، فقد تلازم الاستغلال مع بداية الحضارات البشرية، تخلّى الإنسان عن بعض من مطلقات الحرية الطبيعية مقابل بعض الأمان بالعيش في مجتمعات منظمة. لكن هذا التنازل لم يكن بالتساوي، إذ وَجَدت قلّة من السكان في كل تجمُّع بشري أن من حقّها الحصول على جهد الكثرة التي تراها أقل عقلاً.

ولم تجد الحضارة اليونانية أية غضاضة في هذه القسمة، وعرفت فلسفتها مبدأ المساواة بين الأحرار فحسب. وبعد استغلال ذوي القربى تطوَّر الأمر إلى ظاهرة الاستعمار الاستيطاني بإحلال شعب محلّ آخر وإبادة الشعب الأصلي أو تهميشه إلى أقصى الحدود، وكذلك ظاهرة الاحتلال العسكري الذي لا يستهدف تغيير البنية السكانية في البلد المحتل، بل تضمن فقط السيطرة عليه بالقوات وقليل من المدنيين في الوظائف المهمة لتأمين نقل المواد الخام من البلد الواقع تحت الاحتلال إلى البلد القائم بالاحتلال، وهذا هو النوع الأعم الذي شهد فرانز فانون أفوله، لتبدأ بعده البرجوازيات الوطنية والعسكرية حقبة من تحوُّل الحكم في المستعمرات، كانت تحقّق من الإخفاقات أكثر مما تحرز من النجاح.

وعندما نستعيد «مُعَذَّبو الأرض» اليوم نكتشف سمتين من سمات ذلك الاستعمار يتعامل معهما فانون كَمُسَلَّمَتين، وقد اختفتا في عصر ما بعد الإخفاق الوطني من دون أن يختفي الاستعمار ذاته:

أولى هاتين السمتين «العنف»، فالاحتلال حسب فانون عمل عنيف. والتحرير عمل عنيف كذلك في الفعل وفي اللغة التي تتحدث عن «المحو». (... إنكار الواقع القومي، وإقامة علاقات حقوقية جديدة، ونبذ السكان الأصليين وعاداتهم، وتجريد الأهالي من أملاكهم، واستعباد الرجال والنساء استعباداً مُنَظَّماً. هذه الأمور كلُّها التي عمد إليها الاستعمار قد أتاحت ذلك الطمس الثقافي شيئاً فشيئاً). وإذا كان الاستعمار عملية محو شاملة وعنيفة، فالتحرر الوطني له ذات الشمول والعنف (إحلال «نوع» إنساني محل «نوع» إنساني آخر، إحلالاً كلياً).

السمة الأخرى الأكثر بروزاً التي تحكم فكر فانون هي ثنائية «المستعمِر والمستعمَر» فالشعب عنده كتلة واحدة والمستعمر كذلك، ولا تخفف من ذلك الآليات التي يستخدمها المستعمر من أجل حيازة بعض القبول كالإصلاحات الإدارية وتخفيف أشكال الاستغلال الأكثر بدائية، كما لا يخفّف منها تعاون



بعض القوى المحلية مع الاستعمار في تعويق التحرُّر، من إقطاعيّي الريف إلى الدراويش والدجّالين المُنتَمين إلى البنية الاجتماعية للقرون الوسطى التي يغذّيها الموظفون الإداريون والعسكريون.

رغم هذه الالتفاتة تبقى الثنائية قائمة في هذا الفكر، ويبقى الشعب قوة جامعة في مواجهة مستعمر متناغم كذلك في أدواته.

لكن الظاهرة الاستعمارية المباشرة التي بدأت في النوبان من نهاية الحرب العالمية الثانية إلى أواخر ستينيات القرن العشرين لم تلبث أن تطوَّرت خلال عقدين بينما كان الحكم العسكري الوطني يحقِّق الإخفاقات التي مهَّدت فيما بعد للعولمة، الفكرة التي تمَّ الترويج لها باعتبارها خطوة لتحرير الإنسانية من عبء الحدود وتحقيق حرية الانتقال على أساس من المساواة.

على صعيد التطبيق جاء الواقع مختلفاً تماماً، إذ إن ما تحقَّق على صعيد حرية انتقال الأفراد هو استمرار حقّ مواطن الشمال المتقدم في الحركة والعمل في أي مكان من العالم وتقييد حق الجنوبي الذي- للمفارقة - لم يكن يعاني من هذه القيود في حقبة الاستعمار أو في حقبة التحرُّر الوطني قصيرة العمر، إذ كان الاتصال وثيقاً بين المركز المتبوع والهامش التابع، وكان مواطن الهامش يسافر إلى المركز بسهولة من أجل التعليم والسياحة والعمل.

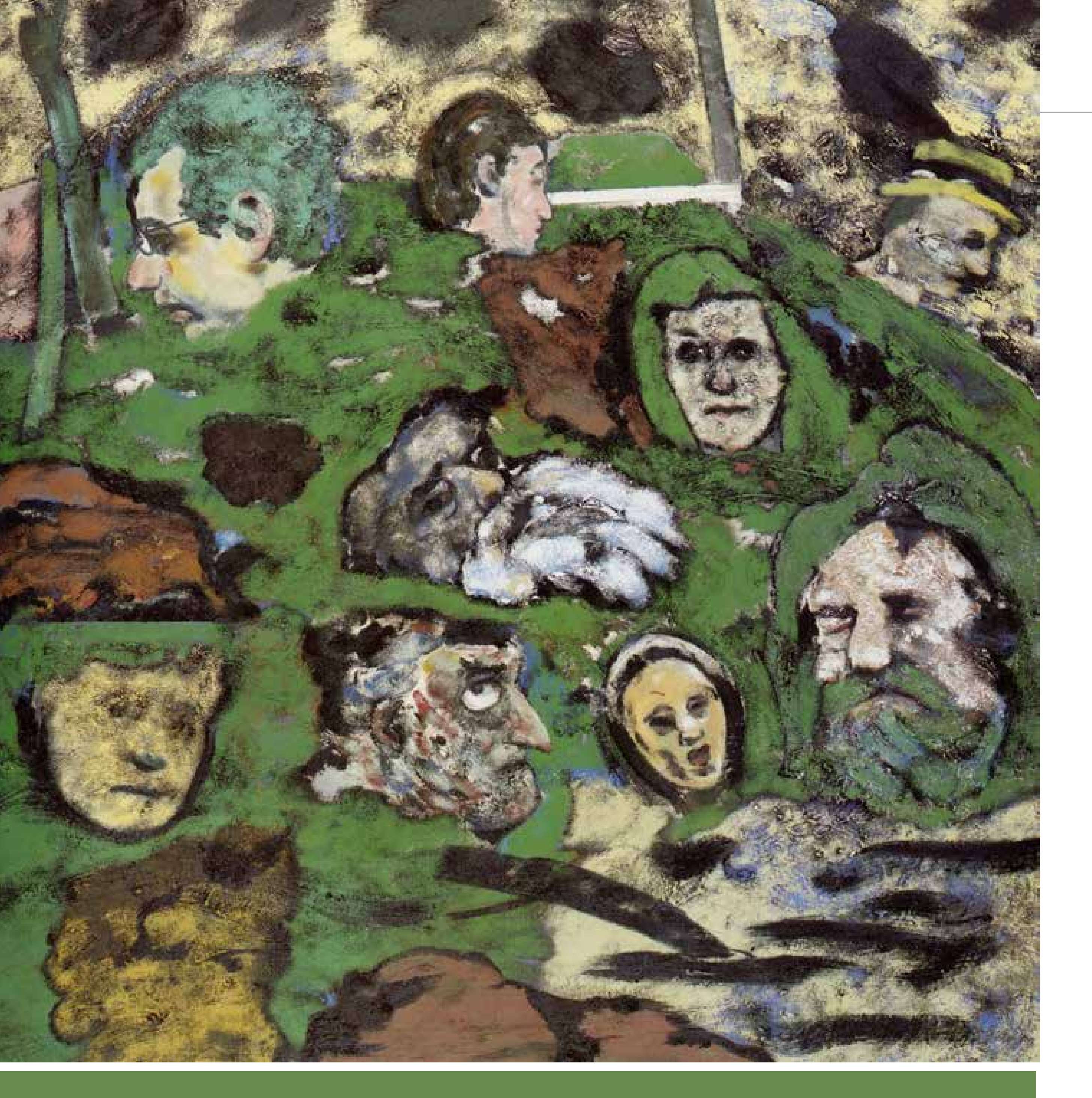
وأما على صعيد الأموال فقد تحقّقت، في ظل العولمة، حرية الحركة على الجانبين لكن الإحصاءات المالية تؤكِّد أن ما يخرج من الجنوب إلى الشمال في شكل أرصدة سرّية للحكّام الديكتاتوريين وفوائض التجار المحليّين يفوق، بأضعاف، حركةَ المال الهابط من الشمال إلى الجنوب في شكل مساعدات أو شراكات بالإنتاج.

وعلى صعيد الخامات الطبيعية، انخفضت حركة الانتقال لأن المصانع تُقام في العالم الثالث للحصول على الأيدي العاملة الرخيصة والحفاظ على بيئة الشمال نظيفة. لم يعد المطلوب نقل قطن الهند ومصر إلى مصانع يوركشاير، بل اتّخذ القطن الأميركي الوجهة المعاكسة، لكي يتم تصنيعه في بنجلاديش والصين والعديد من بلاد العالم الثالث، التي تتفانى طبقتها العمالية في صنع المنتجات الغربية، بينما تقف طبقتها العليا بين المستهلكين الأكثر حماسة بفعل صناعة الإعلان والتغليف التي تصل إلى نسبة تسعين بالمئة من سعر المنتَج، كما في حالة العطور!

لم يختف التدخُّل العسكري المباشر في عالم اليوم، لكنه لا يتم بغية إحلال نوع بشري محلّ نوع آخر، بل لإعادة ترتيب القوى في هذا المجتمع المحَلّي أو ذاك ليتماشى مع مقتضيات العولمة.

وفي ظل هذا النظام لم يعد لأيٍّ من المجتمعين: الغازي، والمتعرض للغزو ذلك التماسك الذي رآه فانون، بل صار الانقسام الرأسي في كل منهما أكثر حِدّة ووضوحاً، وصارت العلاقات بين الطبقات الاجتماعية المتناظرة هنا وهناك أكثر قوة. فالعمال وصغار الموظفين المصريين والسوريين والجزائريين أقرب لنظرائهم الأميركيين والأوروبيين، كما أن ما يجمع رجل أعمال المركز بوكيله في الهامش أكثر مما يربط أحدهما بعمّال مصانعه. وكذلك الأمر بالنسبة للمثقفين الذين يصطفون حسب خياراتهم الفكرية والإنسانية، حيث نجد نعوم تشومسكي أقرب إلى سمير أمين منه إلى لويس برنار.

عولمة المصالح خلقت حركة وليدة من عولمة الاحتجاج تمثلت أولاً في جماعات المحتجّين على اجتماعات منظمة التجارة العالمية، وبدت أكثر وضوحاً بعد الربيع العربي حيث لا تخفي حركات مثل «احتلّوا لندن» و«احتلّوا وول ستريت» تأثُّرها بالربيع العربي، وهكذا صار المستعمَر مُلهِماً للمستعمِر للمرة الأولى في التاريخ.



مغامرة الغرب الإنسانية المزعومة

فرانز فانون

هيّا، يا رفاق، إنه ليجدر بنا أن نقرّر منذ الآن أن ننتقل إلى الضفة الأخرى. الليل الطويل الذي كنا غارقين فيه، يجب أن نهزّه، وأن نخرج منه. النهار الجديد أخذ يطلع، يجب أن يجدنا حازمين واعين قد عزمنا أمرنا.

ينبغي أن نترك أحلامنا، أن نترك اعتقاداتنا القديمة، أن نترك صداقاتنا التي عقدناها قبل بزوغ الفجر. لا نضيّعن وقتنا في دعوات مملة، وتلوُّنات تبعث على التقيؤ. لنترك هذه الأوروبا التي لا تفرغ من الكلام عن الإنسان وهي تقتله حيثما وجدته، في جميع نواصي شوارعها وفي جميع أركان العالم.

لقد انقضت قرون وأوروبا تتجمّد، تقدّم البشر الآخرين

وتستعبدهم لتحقيق أهدافها وأمجادها. انقضت قرون وهي، باسم «مغامرة روحية» مزعومة، تخنق الإنسانية كلها تقريباً. انظروا إليها الآن وهي تسقط بين تحلّل الذرّة وتحلّل الروح. ومع ذلك نستطيع أن نقول إنها، في بلادها، قد نجحت بكل شيء في مجال التحقيق.

لقد أمسكت أوروبا زمام العالم في حماسة واستهتار وعنف، وانظروا كم يمتد ظل مبانيها! وكم يتكاثر! إن كل حركة قامت بها أوروبا قد حطّمت حدود المكان وحدود الفكر. ورفضت أوروبا كل تواضع، ولكنها رفضت أيضاً كل حنان وكل رفق.

لم تظهر بخيلة شحيحة ضارية إلا مع الإنسان.

فيا أيها الأخوة، كيف لا نفهم أن هناك ما هو خير لنا من اتباع هذه الأوروبا!

إن هذه الأوروبا التي لم تنقطع لحظة عن الإدعاء بأنها لا تهتم إلا بالإنسان، نحن نعلم اليوم كم قاست الإنسانية من آلام ثمناً لكل نصر من انتصار روحها.

هيّا يا رفاق، قد انتهت لعبة أوروبا تماماً، وعلينا أن نجد شيئاً آخر. إننا نستطيع اليوم أن نفعل كل شيء، شريطة أن لا نقلّد أوروبا تقليداً أعمى وأخرق، شريطة ألّا تحاصرنا الرغبة في اللحاق بأوروبا.

لقد بلغت أوروبا من فرط السرعة المجنونة والطائشة في سيرها حدّ أن زمامها قد أفلت اليوم من كل قيادة ومن كل عقل، وأن دواراً رهيباً برأسها ويودي بها في هوة يحسن الابتعاد عنها بأقصى سرعة ممكنة.

صحيح أننا في حاجة إلى نموذج، إلى مثال، إلى قدوة. وأن كثيراً منا يفتنه النموذج الأوروبي أكثر من أي نموذج آخر. ولكننا رأينا في الصفحات المتقدمة أنواع الإخفاق التي تقودنا إليها هذه المحاكاة. يجب ألّا تغرينا بعد الآن وألّا تُفقدنا توازننا الإنجازات الأوروبية والتكنيك الأوروبي والأسلوب الأوروبي.

إنني حين أبحث عن الإنسان في التكنيك الأوروبي والأسلوب الأوروبي، لا أرى إلا سلسلة من الإنكارات للإنسان، إلا مواكب من جرائم قتل الإنسان.

إن المصير الإنساني، ومشاريع الإنسان، والتعاون بين البشر في أعمال تغني كيان الإنسان، هذه كلها مشكلات جديدة تتطلب تجديدات مبتكرة حقاً.

فلنقرر ألّا نقلد أوروبا، ولنوجّه عضلاتنا وأدمغتنا في اتجاه جديد. لنحاول أن نخلق الإنسان الكلّي الذي عجزت أوروبا عن تحقيق الانتصار له.

منذ قرنين قررت مستعمرة أوروبية أن تلحق بأوروبا، وقد بلغت من النجاح في ذلك أن الولايات المتحدة الأميركية أصبحت كائناً عجيباً مشوّهاً تضخمت فيه تضخُّماً رهيباً عيوب أوروبا وأمراضها ولا إنسانيتها.

أيها الرفاق، أليس علينا أن نفعل شيئاً آخر غير خلق أوروبا ثالثة؟ لقد أراد الغرب أن يكون مغامرة للفكر، وباسم هذا الفكر، فكر أوروبا طبعاً، سوّغت أوروبا جرائمها، وجعلت استعبادها لأربعة أخماس الإنسانية شرعياً.

لقد قام الفكر الأوروبي على قواعد عجيبة، وجرى التفكير الأوروبي كله في أمكنة ما تنفك تخلو من الإنسان، وما تنفك تزداد وعورة، حتى ألفنا أن يختفي منه الإنسان شيئاً بعد شيء.

حوار مع الذات لا ينقطع، ونرجسية ما تفتأ تزداد دعارة، كان ذلك مهداً لما يشبه الهذيان، لهذيان يصبح فيه عمل الدماغ عذاباً، لأن الوقائع ليست فيه، وقائع الإنسان الحيّ الذي يعمل ويصنع نفسه، بل ألفاظ ومزاوجات شتى بين ألفاظ، وتوترات ناشئة يهيبون بالعاملين الأوروبيين أن يحطّموا هذه النرجسية، وأن يكفّوا عن هذا التجريد للواقع.

ولكن العاملين الأوروبيين لم يستجيبوا للنداء بوجه عام، ذلك أنهم قد حسبوا أنهم هم أيضاً مرتبطون بهذه المغامرة العظيمة التي يقوم بها الفكر الأوروبي.

إن جميع العناصر اللازمة لحلّ كبريات مشاكل الإنسانية قد وجدت في تفكير أوروبا في لحظات مختلفة. ولكن عمر البشر الأوروبيين لم يحقق الرسالة المنوطة به، وهي أن يستند استناداً قوياً إلى هذه العناصر، أن يغيّر ترتيبها، أن يغيّر كيانها، أن يبدّلها، أن ينقل أخيراً مشكلة الإنسان إلى مستوى أعلى كثيراً.

ونحن نشهد اليوم تجمُّد الدم في شرايين أوروبا. فلنهرب أيها الرفاق من هذه الحركة الساكنة التي استحال فيها الديالكتيك شيئاً فشيئاً إلى منطق توازن. ولنطرح مشكلة الإنسان من جديد. لنطرح مسألة الواقع الدماغي، مسألة الكتلة الدماغية للإنسانية كلها، هذه الكتلة التي يجب علينا أن نضاعف ارتباطاتها، وأن ننوّع شبكاتها، وأن نعيد الطابع الإنساني إلى رسائلها.

هيّا أيها الإخوة! إن الأعمال التي يقع على عاتقنا أن نقوم بها أكثر من أن نستطيع تضييع وقتنا في ألهيات تتسلّى بها المؤخرة. لقد صنعت أوروبا ما كان عليها أن تصنعه، بل لقد أحسنت، على وجه الإجمال، صُنْع ما كان عليها أن تصنعه. فكفانا اتّهاماً لها، ولكن علينا أن نقول لها بقوّة إنه لا ينبغي لها بعد الآن أن تستمر في إحداث هذا الضجيج كله. لقد أصبحنا اليوم لا نخشاها، وعلينا، إذن، أن ننقطع عن حسدها.

إن العالم الثالث يقف الآن أمام أوروبا كتلة عظيمة تريد أن تحاول حل المشكلات التي لم تستطع أوروبا إن تأتي لها بحلول. ولكن يجب علينا ألّا نتحدث عن وفرة الإنتاج، ألّا نتحدث عن الجهد العنيف، ألّا نتحدث عن السرعة الكبيرة. وليس معنى هنا «أن نعود إلى الطبيعة»، وإنما معناه ألّا نشدّ البشر إلى اتجاهات تشوّههم، ألّا نفرض على الدماغ إيقاعاً سرعان ما يفسده ويفقده سلامته. يجب علينا أن لا نتنرع بحجة اللحاق فنزعزع الإنسان وننتزعه من ذاته، من صميمه، ونحطّمه، ونقتله.

لا، نحن لا نريد اللحاق بأحد، ولكننا نريد أن نمشي طوال الوقت، ليلاً ونهاراً، في صحبة الإنسان، في صحبة جميع البشر. وعلينا أن نجعل القافلة متراصّة غير متباعدة، وإلا فلن يستطيع كل صف من الصفوف أن يرى الصف الذي تقدّمه، ولم يستطع البشر أن يعرف بعضهم بعضاً، وأصبحوا لا يلتقون إلا لماماً، ولا يتحدث بعضهم إلى بعض كثيراً.

إن على العالم الثالث أن يستأنف تاريخاً للإنسان يحسب حساب النظرات



التي جاءت بها أوروبا وكانت في بعض الأحيان رائعة، ولكنه يحسب أيضاً حساب الجرائم التي قامت بها أوروبا في الوقت نفسه. وأبشع ما في هذه الجرائم أنها قد شتَّتت وظائف الإنسان تشتيتاً مرضياً، وفتَّتت وحدته، كما أوجدت في المجتمع تحطُّماً وتكسُّراً وتوترات دامية تغذّيها طبقات، وكما أوجدت على مستوى الإنسانية أحقاداً عرقية واستعباداً واستغلالاً بل ومجزرة نازفة تمثَّلت في نبذ مليار ونصف مليار من البشر.

فيا أيها الرفاق، يجب علينا ألّا ندفع جزية لأوروبا بخلق دول ونُظُم ومجتمعات تستوحي أوروبا.

إن الإنسانية تنتظر منا شيئاً آخر غير هذا التقليد الكاريكاتوري، الفاجر على وجه الإجمال.

إذا أردنا أن نحوِّل إفريقيا إلى أوروبا جديدة، وأن نحوِّل أميركا إلى أوروبا جديدة كان علينا أن نعهد بمصائر بلادنا إلى أوروبيين، لأنهم سيحسنون التصرف أكثر من أعظمنا موهبة.

أما إذا أردنا أن تتقدَّم الإنسانية درجة، إذا أردنا أن نحمل الإنسانية إلى مستوى مختلف عن المستوى الذي بلغته أوروبا، فعندئذ يجب علينا أن نبتكر، أن نكتشف.

إذا أردنا أن نستجيب لآمال شعوبنا علينا أن نبحث في غير أوروبا.

بل إذا نحن أردنا أن نستجيب لما يتوقَّعه منا الأوروبيون فيجب ألّا نردّ إليهم بضاعتهم، ألّا نرسل إليهم صورة، ولو مثالية، عن مجتمعهم وعن تفكيرهم بعد أن أصبحوا يشعرون نحوهما باشمئزاز شديد.

فمن أجل أوروبا، ومن أجل أنفسنا، ومن أجل الإنسانية، يجب علينا، يا رفاق، أن نلبس جلداً جديداً، أن ننشئ فكراً جديداً، أن نحاول خلق إنسان جديد.

---

* النص خاتمة كتاب «مُعَذَّبو الأرض» ترجمة الدكتور سامي الدروبي والدكتور جمال الأتاسي، مراجعة الأستاذ عبدالقادر بوزيدة.

أم الجمال

البقاء للريح والحجر

أمجد ناصر

من هنا ستبدأ خطاك المتقافزة على طريق التجارة القديم (طريق الملوك، طريق تراجان، الطريق السلطاني، طريق الحج، الطريق الروماني التاسع). هنا الحاضرة الكبرى للسابقين في هذا الصوب من البادية الأردنية. السابقون كثر: أنباط، إغريق، رومان، فُرس، بيزنطيون، عرب مسيحيون، عرب مسلمون.



أم الجمال ليست البتراء وليست جرش

تدخلان البلدة أنت وشقيقك أحمد قبيل الغروب. يكون ما تبقى من رعاة «جبليين» عائدين بقطعانهم التي لم تعد تشبه ما كانوا يرعونه من قبل. إنها لحظة تعالي الدخان من وراء أسوار بعض البيوت استعداداً للعشاء. للدخان رائحة النباتات البرية التي صارت حطباً، تتخلَّله رائحة الخبز المسائي. قليلة هي البيوت التي ظلت تخبز استعداداً لعودة الرعاة. فليست هناك قطعان كثيرة. الشبان يفضلون الالتحاق بالجيش. الذين أنهَوْا تعليماً جامعياً يلتحقون بالوظائف الحكومية في «المفرق»، أو أبعد قليلاً في «إربد». أما من ينال وظيفة في «عمان» فعليه أن ينتقل إليها. تسمعان رنين جرس «المرياع». الكبش الذي يتقدم القطيع ويقوده. ثمة كلاب قليلة تنبح. إنها تنبح في اتجاهكما. ماذا يفعل هذان الغريبان اللذان يُظَلِّلان عيونهما بأيدٍ مقوَّسة وهما ينظران جهة صروح الأزمنة القديمة؟ راع شاب كان يحشر قطيعه في «الصيرةً» الحجرية الملحقة ببيتهم الإسمنتي يدعوكما للدخول. تقولان له إنكما لن تطيلا المقام. يسأل: من أين جئتما؟ تقولان: من «المفرق». وبطريقة غير مباشرة يريد أن يعرف ما الذي جاء بكما في هذا الوقت إلى البلدة. تعرفان قصد سؤاله المراوغ. تخبرانه أنكما صحافيان. لا يستغرب أهل «أم الجمال» مجيء أجانب أو فضوليين الى بلدتهم. فهم يعرفون أنها كانت ذات شأن. رأوا آثاريين أجانب ومحليين بأيديهم أزاميل وخرائط يحاولون فك غموض الأحجار السود يعودون مرة تلو الأخرى. رأوا بعض الصروح المنهارة يُرَمَّم. ينهض من الردم ويستوي على وجه الأرض. يقول الراعي الشاب: إن المجيء نهاراً أفضل. الآن لن تريا شيئاً. تشكرانه.



طريق الملوك .. الحاضرة الكبرى للسابقين

تنهبان إلى الصروح الكحلية المتراكبة بعضها فوق بعض.

مدينة ضربها زلزال مدمِّر عام 551 للميلاد. ثم نهضت بحجرها الأسود مرة أخرى. عاثت الغزوات حولها فساداً. هل يبرر ذلك تحوُّلها إلى مركز للاعتكاف الديني المسيحي على المذهب النسطوري؟ سيكون لهذا التحوُّل، إن صح، دور مهم في وقت قريب قادم. تكون آخر أيام عزّ المدينة في الفترة الأموية. الزلازل تطاردها. يضربها زلزال كبير آخر يرجَّح أنه حدث في العام 749 ميلادي. تهمد وتنبعث، إلى حد ما، مع تواصل الفتوحات والفتوحات المضادة. تُهمَل طويلاً. طويلاً جداً. تأتي عليها أيدي البشر اللاحقين. يأخذون حجارتها التي حملت كتابات نبطية، إغريقية، لاتينية، لا يعرفون من أمرها شيئاً، ويبنون منها بيوتاً لأنفاس جديدة. «يزربون» بهائمهم في الصروح نفسها. يحوِّلون معابدها وبيوتات وجهائها السابقين إلى حظائر. صوامع للحبوب والعلف. الحاجة، لمن لا سقف فوق رؤوسهم تحت سماء عارية، أهمّ من الرقائم التي تركها بشر طَوَتْهم القرون، كما أن الآلهة المدمدمة، الآلهة العادلة، آلهة الحصاد والعاصفة، لم ترفع إصبعاً واحدة في وجه من حَشَرَها مع العلف والبهائم!

عاشت «أم الجمال» نحو ثمانية قرون بلا انقطاع. منذ القرن الأول قبل الميلاد إلى منتصف القرن الثامن كانت آهلةً بالناس والعسكر والتجار ورجال الدين. بعد ذلك لا شيء على ما يبدو. يكاد لا يعرف أمرها سوى القبائل البدوية المتنقلة في المنطقة. آثاريون أجانب يتوقفون أمام معالمها في نهاية القرن التاسع عشر. لم يكونوا كثيرين كثرة المتقاطرين إلى «جرش»، «مادبا»، «أم قيس» وخصوصاً «بترا»، فهي لا تمتلك إثارة «بترا» الوردية. إنها شقيقتها السوداء. فكّرتَ، بأثرٍ من تطيُّرٍ قديم، أن السبب قد يكمن في حجارتها السود. لكن كلا. «أم الجمال» ليست «جرش»، ليست «بترا»، ليست «فيلادلفيا» (عمان). فتلك مدن إمبراطورية. «أم الجمال» ثغرٌ حدوديٌّ، مخزن غذاء ومؤن ومركز تجنيد وقلعة أمامية، وربما محطة على طريق التجارة القديم. ثم إنه الزلزال الذي حَوَّلها أنقاضاً. ليست أنقاضاً تماماً. إذ ثمة أبنية صمدت. أو صمد بعض جوانبها. هناك «البرتوريوم». إنه مبنى مكتمل. تفصح أعمدته وحنياته، قاعاته، غرفه التي تطل على ساحة سماوية عن منزلته الاجتماعية. ثمة سور يحيطه. هناك أيضاً خَزّانٌ للمياه. إسطبلٌ للحيوانات. حمامات. قنوات مسقوفة لجرّ المياه إلى المنزل الضخم للسيد المجهول. أبنية أخرى صمدت في وجه الزلزال وعبث أيدي اللاحقين. جدران واقفة بصلابة، واجهات بيوت، قنوات مياه، إصطبلات ثكنة للجند تسمى «البركس» كنائس. الكثير من الكنائس لمدينة لم يكن يتجاوز عدد سكانها، في أبهى أيامها، الخمسة آلاف نسمة تطرح كنائسها الأربع عشرة سؤالاً عن كثرة هذه المعابد ووظيفتها. تتساءل: هل كان السكان مؤمنين إلى هذا الحد؟ ما هي حقيقة المذهب النسطوري الذي يقال إنه شاع فيها؟ أهي مدينة دين ورهبنة؟ لا تصل إلى جواب قاطع. تستغرب. لا أحد من المؤرخين وعلماء الآثار يعرف اسم المدينة القديم. فـ «أم الجمال» يصعب أن يكون اسمها نبطياً أو رومانياً أو بيزنطياً. إنه ذو تركيب عربي يبدو حديثاً، أو محرَّفاً من اسم عربي قديم. جاء الإغريق والرومان وسَمّوا مدناً بأسماء يونانية ورومانية. لكن معظم تلك المدن استعاد اسمه ما إن أفلت سلطات الحكم الأجنبي، أو اتخَّذ اسماً جديداً. قليلة هي المدن التي ظلت تحتفظ باسمها اليوناني أو الروماني. فالمدينة ليست، على ما يبدو، اختراعاً إغريقياً أو رومانياً لم يعرفه الشرق. لن



أعمدة مجد غابر

تعرف إن كان لـ «أم الجمال» اسم نبطي قريب من اسمها الحاضر، أو حتى من معناه: جِمال؟ أم جَمال؟

تحضر روما وبيزنطة في ذهن من يقف مثلك الآن، مع أخيك «أحمد»، في غروب حار أمام صروح «أم الجمال». يحضر «تراجان» وهو يعبِّد طريقاً باسمه متطلّعاً إلى خليج ينفتح على محيط كبير لم يتمكن من الوصول إليه. يحضر «ديو كلتيان» الذي سمَّى طريقاً آخر يتفرَّع من طريق سلفه الكبير باسمه أيضاً. لكن هل تحضر الصين في بال من يعبر طريقاً كانت مرصوفة، ذات يوم، وابتلعت حجارتها المبلية أفواه الصحراء الألف؟ هذا ما خطر في بال صاحبك «ليان» الذي صحبته، قبل ثلاث سنين، في زيارة إلى بلادك مع زوجته «يو يو». قال لك «ليان»، بعد أن قرأ عن «طريق الملوك» في أدبيات سياحية محلية: تخيَّل أن هذه الطريق كانت تؤدي، ذات يوم، إلى الصين؟ كانت تلك، ربما، أول «عولمة» في تاريخ البشرية، أضاف «ليان». قد لا يكون الشاعر الصيني المنفي الذي كاد يرى سور الصين من طريق تمر بـ «أم الجمال» جانب الصواب. المرويّات حول الأنباط تفيد أنهم سيطروا على طرق القوافل التجارية التي كانت تصل بين الحواضر السورية ومصر عبر سيناء من جهة، وتلك التي تؤدي إلى الهند والصين من خلال اليمن وعُمان من جهة ثانية. حدث ذلك قبل أن يرفع الرومان أقواس النصر الكبيرة في المنطقة. القوافل المتّجهة شمالاً وجنوباً رابطةً أطراف العالم القديم بعضه ببعض كانت تمرّ بـ «أم الجمال»، أو بالقرب منها. قال لك «ليان» الذي مشى على «طريق الحرير» في رحلة تنكارية: يمكنني أن أتخيل قوافل البخور والتوابل والعطور والأقمشة القادمة من الهند والصين مارّة، في طريقها إلى أوروبا، بهذا المكان الذي أقف عليه الآن. قلتَ له: هذه الطريق كانت مرصوفة، على ما يبدو، في الاتجاهين. كانت طريقاً للذاهب وللقادم. وربما كانت تؤدّي إلى المحيط الهندي، فبلادك الصين.

***

«دير الكهف». ما هو اسمها القديم؟ لا أحد يعرف كذلك. مثلها مثل «أم الجمال» تحمل اسماً حديثاً على الأغلب. الكهوف الموجودة بالقرب منها قد تكون هي التي أعطتها جزءاً من الاسم. أما الدير فلعلّه ذو علاقة بما يُشاع عن انتشار المذهب النسطوري الاعتكافي في هذا الصوب من الصحراء. لكن الكهوف يمكن أن تكون أديرة المنقطعين عن العالم في مكان منقطع، أصلاً، عن العالم. كانت هنا مدينة مثل «أم الجمال». ومثل «أم الجمال» يتداخل النبطي والروماني بإسمنت اليوم. ليست على طريق «تراجان» الدولية، بل طريق خلفه «ديوكلتيان» التي تتفرَّع من الأولى ذاهبةً في اتجاه الجزيرة العربية عبر «وادي السرحان». المهدَّم من «دير الكهف» أكثر من القائم. خرائط الإمبراطورية وشواخص طرقها الدولية مَحَتْها الريح. لا أثر لحوافر الخيول التي رمحت في الصحراء، ولا للعربات التي كانت تئنّ تحت ثقل حمولتها على طرق مرصوفة بحجارة مربعة. الصحراء تبتلع الخطى والرجوم والعظام، وتنرو الأصوات على بيدر الرياح. لكن الريح تبقى. كذلك الخلاء المختال. ثمة حنية تشبه ممراً مسقوفاً بالحجر البركاني الأسود. بناء مربع الشكل له أكثر من باب. شبه متداع. ما إن دخلت حتى تغيرت، فوراً، درجة حرارة الساعة الثانية. الساعة التي ينام فيها الناس والحيوانات هنا، غصباً، من شدّة الحرّ. لا يبدو أن الحجر البركاني يخزّن أشعة الشمس. لو أنه كذلك لكان الحرُّ لا يطاق في الداخل. على العكس، نزلت الحرارة عشر درجات على الأقل. مقياسك البرودة المنعشة التي هبَّت. من بقايا



هنا ما قالت الريح للحجر

التبن الذي يُرى في أرضية إحدى الغرف وبين حجارتها السود يتضح أنها استُخدمَت، إلى وقت قريب، مخزناً لعلف البهائم. ليس ذلك البناء سكنياً. يبدو أنه حصن قديم. فثمة أبراج. بركة مياه. كان قطيع من الغنم «يُقيِّل» بالقرب من البركة. للأغنام طريقتها الخاصة في صنع ظل تقي به رؤوسها. كل رأس في ظل إلية أخيه. يبدو القطيع العنبري من بعيد بلا رؤوس. غمامة عنبرية تحطّ على الأرض. الأغنام، مثل راعيها، تقي رؤوسها فقط من شمس تسكب نحاساً مصهوراً. ثمة كتابة وأرقام على بعض الجدران البركانية التي تتوسَّط البلدة. تعتقد أنها لاتينية.

***

إلى مكان لم تصله، ربما، جيوش الفراعنة التي كانت تفيض قوتها، أحياناً، عن الخارطة المصرية المربعة الشكل وصل مصريو اليوم. اليد العاملة التي فاضت أو كفّت، عن الزراعة والصناعة والأشغال العضلية في بلادها طافت على محيطها. في نقطة بين «دير الكهف» و«الصفاوي» كان هناك شخصان يقفان بتحفُّز. يلفّان رأسيهما بشماغين على الطريقة المحلّيّة. أشارا إليكم من بعيد. توقفتم. ظننتم أنهما عاملان أردنيان. رغم محاولتهما التحدث باللهجة الدارجة إلاّ أن لسانهما المصري المتفوق لم يُوَفَّق في استيعاب لهجة لا تُسمَع كثيراً خارج نطاقها الجغرافي. كانا يريدان الذهاب إلى «المنصورة»، فقلتم لهما إنكم ذاهبون إلى «الصفاوي». فقالا بصوت واحد: ماشي.

***

«الفقرا» يسكنون «الروضة». الاسم يحيل في بلادك إلى المشتغلين في جيومتريك الأرواح. «الفقير» قد يكون رجل دين، وقد يكون كاتب حجب ورقى، وربما يختلطان في عمامة واحدة. الخلاء المرتاب يحضُّهم بأكثر من جهة. بيوت قليلة متناثرة. بالقرب منها حيوانات قليلة رافقت الإنسان طويلاً. يخشاهم الناس المبعثرون مثلهم، هنا، غير أنهم يحتاجون «خدماتهم» أحياناً. تمرّ من جنب بيوتهم. لا شيء غير عادي سوى التوتر المكتوم في صوت «ذيب»، لكنك لا تعرف الدواخل. تسمع واحداً منهم يقول: نحن قوم نخاف الله. جِنّه مثل إنسه موجود. بعضه صالح وبعضه طالح. أمراض الجن كثيرة ويصعب تصوُّرها. يعالجون أولئك الذين يخشونهم بالأعشاب والكَيّ والحُجب التي تحمل آيات لطرد سَكَنة الأجساد ومتلبِّسي الأرواح. تسمعه يضيف: ليس لنا قدرات خاصة سوى علمنا بهذه الأمور. لا نصنع معجزات. ولكن من يؤمن بالله عليه أن يؤمن بوجود جِنّه. إنهم مذكورون في القرآن. أنت تعرِف أن لك شيطانك أيضاً. لا، ليس ذاك الذي يصطاد كلمات محلّقة في السديم، فهذا لم يربّت على كتفك، بل ذلك الذي لا يدعك تنام ما إن تضع رأسك على المخدة.

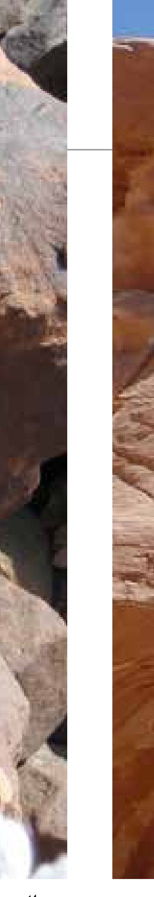
***

اترك هذه السوق المرتجلة التي صنعتها حركة العابرين المتقطّعة، امشِ في أيّ اتجاه، ستعود إليك الصحراء المنتظرة بلا تلهُّف. هناك شجرة كبيرة مستوحدة من فصيلة «البطم» المُنكّر تكاد تلامس أغصانُها الأرض. لا شيء حولها سوى ظلّها المتراجع تحت تهديد مخلب الشمس. المرويّات الرائجة هنا تقول إنها الشجرة التي استظل بها النبيّ العربيّ مرتين قبل أن يعرف رعدة الغار: الأولى مع عمه، والثانية في قافلة السيدة.

تجزم المرويّات الشائعة أنه هنا، بالضبط، قابل الراهب «بحيرى»، فكشف النسطوري المعتكف عن «خاتم النبوة» السريّ مطبوعاً بين كتفيه. قبل ذلك رأى غمامةً تتحوّل مظلةً فوق رأس الصبيّ اليتيم.

الآثـاريُّ المتخصِّص في أوابد المنطقة، لكن المشغول بحسٍّ إناثٍ في





الحجر .. صفحات فارغة ونصوص تعاند الزمن

قصر مهجور، يقدّر عمرها بأكثر من ألف وخمسمئة عام، فيجزمُ، وهو يضمّها إلى سلسلة أوابده الفريدة، بصحة المرويّات.
والله أعلم!

***

«الشبيكة» تظهر. طفحُ الأحشاء يغطي وجه الأرض كقناع مشدود. المادة السوداء التي تفور وتبقبق في المراجل العميقة وجدت لها خاصرةً رخوةً فنفذت منها، كنيّةٍ سيئةٍ مبيّتةٍ أو كقناع محاربٍ صحراويٍّ ثلّمته الريح. قناع أو مرآة. لا فرق. السواد الفاحم المقذوف في سَوْرة غضبٍ، أو ألمٍ، يغطي أرضاً مستسلمةً على مد النظر. يلبسها كجلد أسود قاس. كحراشف. يضاعف حرارة الشمس، ويعطي لمحة سريعة عن الجحيم. أيّ نسمة هواء تتسرب من هناك قادمة من معدن النار نفسها. لن ترى الأثلام الصغيرة في ذلك الوجه المحروق إلاّ إذا اقتربت. ليست أثلاماً. بل مربعات شطرنج آلهةٍ مهجورةٍ، لكن مع ذلك يمكن سماع بقايا التعزيم الذي أشفى، كما يقال، البُرص والعُمي والأجساد المسكونة بأثيرٍ قاتم.

***

الطريق الدولية التي تغيّر مسارها بالكامل لم تعد تمرُّ من هنا. صارت لها محطات استراحة أخرى، وحكايات تنسج من جديد. انطوت، كذلك، حكاية ازدهار مدينة حدودية. قلعة المهربين الجسورين تُركتْ في عهدة الهجران. لم تعد خيولهم تُرى مربوطةً بالقرب من حوانيت تفوح برائحة الحلقوم. بتقطع ووجلٍ اخترقت الصحراء، شرقاً، أعمدةُ كهرباء وهاتف ومدارس وعيادات صحية ومخافر شرطة، بل وإنترنت أيضاً، لتربط سكانها المبعثرين بشبكاتٍ لا فكاك منها بعد الآن. شبكات عاش عابرو هذه البادية، أو المتّخذون من بعض الآبار ومصادر المياه الموسمية مستقرّاً، عشرات القرون من دونها. كانت هناك شبكات أخرى تربط بينهم وبين عالمهم وتنظّم علاقاتهم. كانت لهم معارفهم الخاصة وطبّهم الذي يعتمد جلّه، على الأعشاب وقوانين ترسّمُ شؤون حياتهم، ومرجعيات صارمة يحتكمون إليها.

قبل أن تولد في منتصف القرن العشرين اندثرت، تماماً، ملاحم الغزو ودورات الثأر التي كانت سبباً آخر وراء انتقال أفخاذ وبطون، أو عشائر بأكملها، من مكان إلى سواه. جاءت الدولة الحديثة في العقد الثالث من القرن الماضي، ببنادقها وسياراتها ومعلباتها ورواتبها الشهرية، لتنهي قوةً، وتحلُّ قوةً أخرى. تجبُّ قانوناً لصالح قانونٍ جديد. انتهت على يديها، تدريجياً، حياة البداوة، وآذنت أعلامها وأناشيدها الوطنية بإسدال الستار على «أسطورة الصحراء» وربطت القبائل، التي لم ترتبط من قبل إلا بمواثيقها وأعرافها وحرية خطوتها، بمواثيق وأنظمةٍ جديدةٍ لن يكونوا قادرين على العيشِ خارجها طويلاً.. جاءت الدولة، التي تنهل، هي أيضاً، من مناهل ثقافية واجتماعية شبه بدوية، لتنيب ما سمّاه عالم اجتماع قديم «العصبيّة الصغرى» في عصبيّة أكبر. لم يخبركم الأجداد عن تمرُّدات كبرى على السلطة الجديدة. حدث شيء كهذا في الأرياف أكثر مما حدث في الصحراء، لكن تلك التمرُّدات العارضة لم تستطع إيقاف مسارٍ ينطلق بقوةٍ غير مبالٍ بالأعراض المصاحبة لآلاته وأختامه وأزيائه الموحّدة. الإنكليز ذوو الدهاء والمكر يعرفون الصحراء. كان لهم رسل وألسن وعيون جابت ذلك المدى المفتوح على هَدْي أعمدة الحكمة السبعة، قالوا للبدو المتذمرين أول الأمر: الدولة قبيلتكم الكبيرة. عسكرها جيشكم. أميرها شيخكم. فلا حاجة بكم للارتحال بعد أن نرسم الحدود، ولا للغزو على بعضكم بعد أن صرتم قبيلة واحدة كبيرة. فهل يغزو المرء نفسه؟

في حدائق دجلة

«شهرزاد» تشتهي عودة الليالي

حياة الرّايس

لقد بدأت الحكاية من بغداد، على شاطئ دجلة بالذات. عند نصب شهرزاد وشهريار الناهض كشاهد أبدي على شهوة الفن للحياة وشهوة الحكاية للتجدُّد.... حيث تقف شهرزاد قبالة شهريار: شامخة كنخلة بغدادية، ملكة تمسك صولجان الكلمة بيدها وتقبض على سرّ الحرف الوهّاج وتعلّمنا أسرار الليالي في مقاومة شهوة الموت عند مليكها شهريار. وتُبعث كل يوم جديدة كما أرادها الفنان النحّات محمد غني حكمت (الذي أقام النصب في منتصف السبعينات): واقفة غير راكعة أمام شهريار الحاكم بأمره، المتكئ على أريكته، ظهره إلى النهر وعيناه إلى شهرزاد، وشهرزاد عيناها إلى النهر يركض الموج بخيالها من دهشة إلى دهشة لا تنتهي.

شهرزاد التي ملأت الدنيا حكايات وأثّثت ذاكرتنا ووجداننا بقصص عالم عجائبي تفرّدت وحدها دون نساء الأرض بابتكاره: عن التاريخ القديم وأخبار الملوك والسلاطين والإنس والجن والإنسان والحيوان واللّصوص والشّطار والحكماء والأطباء والأبطال ورجال الدين والدنيا والخير والشّر..

واقفة الآن في حدائق دجلة بقلب شارع (أبو نواس) أو شارع الشّعراء والعشّاق كما كان يسمّى: قلب بغداد السبعينيات النّابض بالعشق والشّعر والأنس والطرب والفرح والسّهر والسّمر... تشتهي لو تعود بها الحكاية إلى جديد اللّيالي، بعد أن ملّت الهجرة خارج الحكاية، معلّقةً بفراغ الغياب. تبحث الآن عن غواية جديدة تعيش على وقعها، ووجود متفرّد لجوهرها الأنثوي الاستثنائي. تبحث في عيون حفيداتها عن بداية جديدة للخلاص من صمتها الذي طال. تبحث عن الدهشة في روح أهل هذا الزمان وهي التي تعرف أكثر من غيرها أن وجوداً بلا دهشة هو هوّة وسقوط في الفراغ.

لأجل عيون «شهرزاد» ملأت جدّتي طفولتي حكايات، ووعدتها منذ صغري أن أملأ بوري الدّنيا حكايا. خاصّة بعد تلك الليلة التي وضعت رأسي على ركبتها وهي تهدهدني لأنام، وتحكي لي حكاية فاطمة ومحمد بن السلطان... فأخذها النوم وهي في عزّ الحكاية، ولم تفق بعدها أبداً... إليها سأواصل بقية الحكاية التي لن تنتهي لأني سأنام مثلها في عزّ الحكاية.... وقد كتبت لها هذا الإهداء في روايتي «عشتار» فيما بعد، لأن عشتار أكثر الآلهة انتشاراً. هي أسطورة متجدّدة عبر الزمان أيضاً..

هناك في ليالي بغداد ومن نصب تمثال شهرزاد عرف القلم طريقه إلى النشر.

كنت أحرّر النصوص والمقالات والحوارات ليلاً، وآخذها إلى الجريدة نّهاراً إلى «دارالجماهير للصّحافة» حيث مجلة «ألف باء» وجريدة «الجمهورية» اللتين احتضنتا بداياتي ثم «آفاق عربية» ومجلة «فنون» فيما بعد.... ربّما تشجيعاً لطالبة مهووسة بالكتابة والأدب والصحافة تنتمي إلى قسم الفلسفة في كلية الآداب بجامعة بغداد.في تلك السنوات ما بين 1978 و1982.

كنت أوّل تونسية تدخل قسم الفلسفة في بغداد. كما أفادتني سكرتيرة قسم الفلسفة بكلية الآداب بجامعة بغداد وهي تسجل اسمي وتخطّ سطوراً ستكون منعرجاً تاريخياً في حياتي.

في أوائل الثمانينيات كنا مجموعة طلبة عرب ببغداد: تونسيين وسوريين (لاجئين في بغداد حينها) ولبنانيين ومصريين وفلسطينيين ومغاربة وسودانيين... تلفظنا «أقسامنا الداخلية» من شدّة الحرّ بمنطقة «الوزيريّة» كل ليلة إلى نسائم شاطئ دجلة بكورنيش (أبو نواس)، خاصة أواخر السنة الدراسية حيث يشتدّ الحرّ في شهري أيّار/ مايو، ويونيو/حزيران، وحيث يحلو السهر والسمر على شاطئ دجلة.... شارع (أبو نواس) الطافح بجموع العائلات العراقية والسيّاح الأجانب الذين يحبّون الرحلات النهرية خاصّة، تتأرجح بها القوارب على سطح الماء النابض بالحبّ والحياة تحت ضوء القمر الساهر معنا.... وكثيراً ما كنّا نصادف أساتذتنا وغيرنا من الطلبة وبعض الشعراء والإعلاميين والسياسيين والمثقفين.... ويجرّنا الحديث إلى نقاشات ساخنة تحوّل حديقة الشاطئ إلى صالون سياسي أدبي شعري ثقافي، لولا هسهسة الموج تجذبنا لتذكّرْنا بأن ليل أبي نواس هو ليل طرب أيضاً وأصوات تصدح بالشجن العراقي... وتختلط أغاني ناظم الغزالي وزهور



أبونواس .. كأنه هنا



بلغني أيها الملك السعيد

حسين بأغاني أم كلثوم وأغاني الأعراس بينما تتعالى قربنا ضحكات الأطفال ومرحهم بين المراجيح. ولمعان عيون العشّاق تطرّز قصائد الغزل تحت ضوء القمر. بينما تتمايل الزوارق مع النسائم مبحرة بأضوائها كأنها اللؤلؤ المنثور آخذة راكبيها في نزهة مائية.

وأبـرز ما في هـذا الـشـارع سلسلة المقاهي والمطاعم الشعبية التي تقع على طول ضفة النهر ورائحة السمك المسكوف تملأ المكان، وأفضل الأسماك النهرية التي شهرت بها بـغـداد، كالشبّوط والكطان والبني الـذي يتم صيده مباشرة من قبل صيادي منطقة الكرادة القريبة من شارع (أبو نواس). والكباب العراقي والذي يقدم ساخناً مع الخبز البغدادي الخارج من التنّور توّاً.

كان شاطئ دجلة مؤثثاً أيضاً بمقاعد خشبية مستطيلة أمام شاشات تلفزية كبيرة تتحلّق حولها العائلات كأنّهم في بيوتهم. وطاولات فردية عليها لامبات مضيئة ينكبّ عليها بعض الطلبة للمراجعة خاصّة وقت الامتحانات.

أما مجموعتنا فكنا نأخذ زادنا معنا لنفترش الرمل على ضفاف دجلة مباشرة قرابة اللميّ نتسامر ونتناقش ونتجادل ونغني وندبك على (العتابا والميجانا....) أحياناً حتى الفجر حيث نشهد طلوع الشمس من وراء النهر، وننتظر مقاهي الصباح حتى تفتح لنشرب استكانات (كؤوس) الشاي المعطّر بالهيل، قبل أن نعود إلى أقسامنا الداخلية وأحياناً إلى محاضراتنا الصباحية، وقد بدأت الدروس تخف بحكم نهاية السنة.

كان ليل دجلة ليل حب وأنس وطرب ومرح وجدّ وهزل وجدل طافحاً بأمواج الناس راصداً حقيقياً لنبض الهدير الليلي لبغداد خاصة وقت الاحتفالات ومصاحبة الفرق الغنائية في المواسم والأعياد. يحرسه تمثال أبي نواس يرنو من بعيد، بيده كأسه الشهير، الطافح شبقاً وعشقاً، الناهل من كل متع الحياة على اختلافها، لشاعر خالد لن يموت حتى لو كسر الأصوليون يده والكأس بالذات، بعد أن أبدع في تصميمه الفنان إسماعيل فتّاح الترك في العام 1972.

أمّا أنا فقد كنت كثيراً ما أنسحب إلى موعدي السريّ...

أسير مع حافة النهر حافية القدمين أتلذذ بمياهه الباردة تحت انعكاسات الأضواء الملوّنة للحدائق الغنّاء. حتى أصل إلى شهرزاد التي تنتظرني لنتحاور ونتجادل حول ماروت لنا، وما سنروي لغدنا. و في ليلة واجهتها: «هل رويت كل الحكاية يا شهرزاد؟ أم أنك سكتّ عن كثير من الأسرار بفعل المحرّم واللّامباح لا بفعل قدوم الصبّاح؟ أم أنك كنت تستبطنين خطاب الملك الذكر شهريار، وتعيدين على مسامعه ما يشتهي أن يسمعه وجعلت تاريخ نساء الشرق جلّه تاريخ عشق وغدر وخيانات؟

وواجهتني شهرزاد بذات الليلة:

وأنتنّ- كاتبات هذا الزمان- هل رويتن كل الحكاية لمّا يتعلق الأمر بسيرتكنّ الذاتية خاصّة، أم أنكنّ تمتن كلّ ليلة بغصّة الكلمات؟؟».

ساعة في بيت الزعيم

تيتو يقرأ شعراً

سعيد خطيبي

من غراد إلى بلغراد مسافة 700 كلم، وتاريخ مشترك يمتد على طول نصف قرن، وزعيم واحد، بطل ونظير بطل، يُدعى تيتو. بين المدينة الأولى (بمعنى قلعة) والثانية (القلعة البيضاء) عاش تيتو سنوات الصعود والسقوط، من مناضل شيوعي عادي إلى رئيس واحدة من أكبر دول العالم الثالث، ليتحول في النهاية إلى مجرد، فانتازم سياسي ورمز للتناقضات. في المدينة الأولى خطَّط، ونظَّر، واستقبل أهم قادة العالم الثالث (عرب، أفارقة وآسيويين)، وفي المدينة الثانية دفن ودفنت معه بعض أسرار نشأة وتفتت بلاد اليوغسلاف.

في قصر غراد، زرنا حياته الحميمة، خصوصاً مكتبته الشخصية. يذكر المؤرخون أن زعيم يوغسلافيا كان كلما سمع عن كتاب أو أحبَّ كاتباً أمر بترجمته إلى اللغة الصربية الكرواتية، لغته الأم، ولغة البلقان عموماً.

قبيل دخول بيت تيتو (1892 - 1980) أسئلة كثيرة تبرز على السطح، وعلامات استفهام عن طبيعة مقتنياته الشخصية، مظاهر الترف والبذخ في حياة زعيم عاش ثلاثة عقود كاملة بلا معارضة، وبملايين من الأتباع والمريدين. في البداية، خيل إلينا أننا سندخل بيتاً يشبه بيوت واحد من الديكتاتوريين السابقين، في أميركا اللاتينية، أو في بعض دول الربيع العربي. بيتاً من ذهب وماس وجواهر كريمة. ولكن، بمجرد دخول البهو ستتغير الانطباعات الذاتية، وتنقلب الصور والكليشيهات المسبقة. بيت أشهر زعماء العالم الثالث، خصم ستالين، وعَرّاب حركة عدم الانحياز (رفقة نيهرو وجمال عبد الناصر) لم يكن مكوَّناً سوى من طابقين: السفلي رسمي، والعلوي شخصي، مع تركيز على البعد المعماري السلافي، وعدم مبالغة في تزيين الجدران وفرش الأرضية، بقاعات فسيحة، ومطبخ صغير نسبياً، حيث علقت صورة تيتو رفقة ثلاثة أطفال. في كل القاعات تصطفّ لوحات أشهر الفنانين اليوغسلاف، خصوصاً منهم فناني الموجة الواقعية، مثل أعمال إيفانا كوبيلاتشا (1861 - 1926)، وبورتريهات نيكولا ناشكوفيتش. من بين كل اللوحات التي تزين الطابق الأرضي لوحة واحدة تبعث على التساؤل: بورتريه موليير، معلقاً على مدخل قاعة الاجتماع، التي تضم شاشة حائطية كبيرة لمشاهدة الأفلام والفيديوهات. وجه موليير، بملامح المتأمل، نصف العابس ونصف المبتسم، وبشعره الكثيف المتدلّي. لوحة تجسِّد علاقة الرئيس الأوتوقراطي السابق (اسمه الحقيقي جوزيف بروز) بالمسرح والفن والإبداع إجمالاً.

نيرودا، تولستوي، ايبرهاردت وآخرون

في فترة حكم تيتو، بلغ المسرح اليوغسلافي، الخارج لتوّه من جلباب المسرح السوفياتي، ذروته، خصوصاً بعد تشييد مبنى «مسرح يوغسلافيا» الشهير بالعاصمة بلغراد، والذي عرض كلاسيكيات الفن الرابع، أعمال موليير وشكسبير ولوركا والمسرحيين القوميين في البلد. كان مسرحاً موجَّهاً، مسيَّساً، يصبّ في خدمة الزعيم والنظام الحاكم وقتها. حالة الرقابة والتضييق على الإبداع والفن كانت سبباً في إشعال فتيل ما اصطلح على تسميته «ربيع كرواتيا» (1971) لما قامت مجموعة من الشعراء والكتاب بصياغة بيان حاد النبرة في التنديد بممارسات بعض السياسيين والمطالبة بحرية التعبير، واعتماد اللغة الكرواتية، تبنَّته عامة الشعب، وخرجت في حركة احتجاجية واسعة، وجدت في مواجهتها رشاشات وعصي الشرطة..ضمن هذا المناخ الثقافي المضطرب كان تيتو يجلس، من حين لآخر، في مكتبته الخاصة، الواقعة في الطابق الثاني، والتي تتعدى مساحتها 60 متراً مربعاً (يمنع فيها التصوير). على الجوانب الثلاثة رفوف تصطف فيها كتب ومجلدات، وفي الوسط طاولة وكرسي خشبيان، ودفتر ملاحظات. يلفت انتباهنا، في البداية، بعض الكتب الضخمة البيوغرافية، مثل بيوغرافيا ماو تسي تونغ، للكاتبة الصينية هان سوين (اسمها الحقيقي شو كوانغو)، صاحبة الرواية الشهيرة «كثير من الأشياء الجميلة» (1952)، وإلى جانبها بيوغرافيا أدولف هتلر، من توقيع المؤرخ الألماني وانر مازير، المختص في تاريخ الحركة النازية. لم تكن مكتبة زعيم يوغسلافيا السابق مرتبة بشكل موضوعاتي أو بحسب جنسيات الكتاب أو وفق أحرف أبجدية، فوسط





كتب السياسة وسِيَر الزعماء نجد كتاب «يوميات» إيزابيل إيبرهاردت، الكاتبة السويسرية الرحالة، التي عاشت نهاية القرن التاسع عشر متنقلة بين مدن وقرى وواحات الصحراء الجزائرية، وتصادفنا رواية «آنا كارنينا» لتولستوي. يعني أن الرئيس أحادي الحزب والتوجُّه، الأوتوقراطي، كان يقرأ أدباً، وعرف شخصياً آنا كارنينا وعشيقها فرونسكي وزوجها أليكسيس، وما دار بينهما؟ وهل قرأ الرواية واليوميات والبيوغرافيات للمتعة الشخصية، إما للاستعانة بها في التخطيط وفي صياغة الخطابات السياسية الحماسية؟ للحظة، تخيلنا أن تيتو، الذي كان يسيّر بلداً بحجم قارة، لم يكن له وقت كافٍ ليقرأ الشعر، ليخاطب دواخله وعواطفه، لو لم يفاجئنا مجلد الأعمال الكاملة للشاعر الشيلي بابلو نيرودا (1904 - 1973) موضوعاً وسط رفوف الكتب. الزعيم كان يقرأ كل ما يقع بين يديه، ويكتب ملاحظات وتعليقات. ولكن، لم نصادف اسم كاتب عربي واحد في خزائن الكتب، رغم العلاقات الجيدة التي كانت تجمع تيتو مع الدول العربية.

بوابة العشيقات

عام 1951، تزوج تيتو رسمياً إيفانكا بوديسافليتش، ضابطة في الجيش وممرضة، سكريتيرته الشخصية، وعشيقته طيلة ست سنوات، والتي كان يكبرها باثنتين وثلاثين سنة. وهي ما تزال على قيد الحياة، وتقيم حالياً في بلغراد. لكن علاقة الود بينهما لم تدم أكثر من عشرين سنة، بسبب مبالغة إيفانكا في مراقبة تحركات زوجها، من جهة، ومزاجية تيتو وتعدُّد علاقاته من جهة أخرى. بيته في غراد يتضمن خمسة مداخل، منها مدخل رئيسي، ومدخل لكبار شخصيات الدولة، ومدخل جانبي للعشيقات فقط. منحهن الزعيم باباً لهن وحدهن. وتشير مصادر إلى علاقة حميمة جمعته مع السوبرنو الكرواتية الشهيرة زينكا ميلانوف. ويتحدث أرشيف القصر أن تيتو كان يتحدث عن إيفانكا ومشاكله معها حتى في اجتماعات الوزراء، وبلغت الخلافات إلى درجة اتهامها بالعمل لصالح الاستخبارات السوفياتية، وعزلها عن الحياة السياسية كلية. في الطابق الثاني كانت توجد غرفتها الفسيحة، غرفة نسائية بامتياز مع ستائر بيضاء طويلة وخلفية تميل إلى اللون البنفسجي وبمرايا كبيرة على الزوايا الأربع، لم تستمتع بها طويلاً، وشغلتها غريمات لها.

معمار قصر غراد يعود إلى مرحلة فترة النهضة، بُنِي عام 1510، ومَرَّ عليه أمراء المملكة النمساوية، التي حكمت طويلاً المنطقة، قبل أن يصل إليه تيتو نهاية الحرب العالمية الثانية. يتميز بمخططه رباعي الشكل، أعمدته الرومانية الطويلة، واجهته التي تقوم على خط عمودي وسقفه المرصَّع بالرسوم والمنحوتات. في الخارج، تحيط به غابة، تتضمن ما لا يقل عن ثمانمائية نوع نباتي مختلف، وملعب غولف وممرّات للتنزُّه، ومركز للمؤتمرات، بُنِي حديثاً، وشهد مرور كبار رؤساء العالم: بيل كلينتون، جورج بوش، فلاديمير بوتين، وغيرهم.

ما أثار انتباهنا في قصر «الزعيم» هي المكتبة، بالدرجة الأولى، ميوله الإبداعية تكشف عن روح مبدع، وربما وقَّع تيتو نصوصاً ودفنت معه. يكفي أنه كان يجد وقتاً ليقرأ، في انتظار أن يخبرنا رؤساء العرب أيضاً ماذا يقرؤون؟



إيزابيلا كاميرا

القهوة مدفوعة والبيتزا على «8»

في أيامنا الحالية حيث لا يفتأ الجميع ينددون بالافتقار إلى التضامن الإنساني، لا سيما في الغرب «البارد»، يظل من دواعي سروري أن أعود بذاكرتي إلى عادة تنتمي إلى الماضي، ولكنها عادت لكي تصبح موضة في السنوات الأخيرة.

في نابولي كانت هناك عادة، كادت تختفي مع مرور الوقت، وهي عادة كان يطلق عليها «القهوة المدفوعة»، وكان البعض يسمّونها: «القهوة المعلقة». وأصل الحكاية يتعلق بطريقة تناول الإيطاليين للقهوة في «البار»، وهو الاسم الذي يطلقه الإيطاليون على نوع من المقاهي يتخصّص بتقديم القهوة والمشروبات الساخنة أساساً، والباردة أيضاً، ولكنه يختلف عن المقهى الفرنسي أو الشرقي في أن الجلوس فيه نادر، وأن القهوة يتم تناولها وقوفاً في الغالب. وتناول فنجان القهوة يُعَدّ من الطقوس الإيطالية الحقيقية، وبصفة خاصة في مدينة نابولي، فعندما كان شخص يدخل البار لا يطلب قهوة لنفسه فقط، بل يأمر بفنجانين، يشرب منهما واحداً، أما الفنجان الثاني فيصبح متاحاً لأي شخص آخر يدخل البار، ويسأل برقة شديدة: «أود أن أسأل ما إذا كانت توجد لديكم قهوة مدفوعة؟» وفي العادة كانت ترافق هذا السؤال ابتسامة، وكان النادل يقدم إليه فنجان القهوة إن كان هناك زبون قبله قد دفع ثمن فنجانين بدلاً من واحد. بالطبع كان هذا الشخص يطلب هذا الفنجان لأن ظروفه الاقتصادية لم تكن تسمح له بالانغماس في مثل هذا الترف، وكل حلمه هو فنجان ساخن «منكمش» من القهوة الإيطالية المميزة، كما يحب أهل نابولي أن يتناولوا القهوة. وهو نوع من القهوة المركّزة، ويتم تناوله جرعة واحدة، ولكن هذه القهوة التي يسمّونها «منكمشة» لها نكهة ورائحة خرافية، وتخفيفها بالماء كان في نظر أهل نابولي بمثابة ذنب لا يغتفر، أو جريمة. وأهل نابولي مجانين بهذه القهوة المنكمشة.

وشيئاً فشيئاً اختفت عادة القهوة المدفوعة، وأصبح الجميع ينهبون إلى البار لتناول القهوة بسرعة كبيرة جداً، وغلب على الجميع الروتين اليومي الذي لا يشتمل على الوقت الكافي لندرك أن هناك أناساً ليس بمقدرتهم تناول فنجان من القهوة.

في عام 2008 وضع كاتب نابولي الشهير (لوتشانو دي كريشينزو) كتاباً في هذا التقليد القديم بعنوان «القهوة المُعَلَّقة»، وفي عام 2011 قرر عمدة نابولي، أن يكون يوم 10 ديسمبر، تزامناً مع يوم حقوق الإنسان، «يوم القهوة المعلقة» بدعم العديد من السلطات والجمعيات. وفي عام 2012 تكوَّنت أيضاً منظّمة غير هادفة للربح تحت اسم «قهوة» تسعى إلى استعادة هذا التقليد الخيري، من خلال حثّ الناس، لا سيما السعداء، على تقاسُم سعادتهم مع الآخرين، بتقديم فنجان قهوة لمن لا تسمح له ظروفه، أو ربما لم تعد تسمح له ظروفه، نظراً لتزايد «الفقراء الجدد» في كل مكان.

اليوم هناك أزمة اقتصادية، واليوم تمتلئ شوارعنا بالعمال المؤقّتين، والطلاب الذين لا يستطيعون إعالة أنفسهم، والمهاجرين من جميع أنحاء العالم، بشر صامتون يعانون. واليوم، حتى أولئك الذين كانوا يركضون على عجل في إيقاع حياتهم أصبحوا اليوم أكثر بطئاً، بل إن أكثرهم لا يعرفون إلى أين ينهبون، لأن الكثيرين منهم فقدوا وظائفهم، وكان من الطبيعي أن يفكر الجميع في استعادة هذه العادة النبيلة باعتبارها إنعاشاً للذاكرة الجماعية لجزء من البشرية لا يريد، ولم يعد يصحّ أن يبقى غير مبال أمام متاعب غيره. فمرحباً بهذه المبادرات الصحية للتضامن، ولاستعادة ذاكرة لعادات مُشَرِّفة لشعب لم ينسَ أنه مَرَّ من قبل بفترات حالكة مثل هذه، عندما كنا في وطن البيتزا نشتري البيتزا «شكك». هنا حقيقي، فقد كان بعض طهاة البيتزا يبيعونها بالأجل، وكانت تسمى «بيتزا على 8»، مما يعني أن بإمكانك أن تدفع ثمنها بعد 8 أيام من أكلها. وعندما كان العميل يقصد مطعم البيتزا لتسديد ديونه،



العمل الفني : Neil Slad إسبانيا

كان يأخذ «بيتزا على 8» أخرى، أي بيتزا آخر «شكك» يقوم بسداد ثمنها بعد 8 أيام أخرى، وهكذا كان دائماً مَديناً لصانع البيتزا. وهذا التقليد قد اختفى هو أيضاً اليوم، ولكن من يدري إذا كانت أوقات الأزمات مثل هذه سوف تشهد بعض صنّاع البيتزا المستعدّين لاستعادة هذه العادة النابوليتانية الأخرى. «القهوة المدفوعة» و«البيتزا على 8» هي فصول من الحب والثقة من بعض الناس للبعض الآخر الأكثر احتياجاً، نوع من موائد الرحمن، وهي من التقاليد النبيلة للمسلمين خلال شهر رمضان المبارك، يستعيدها أهل نابولي.

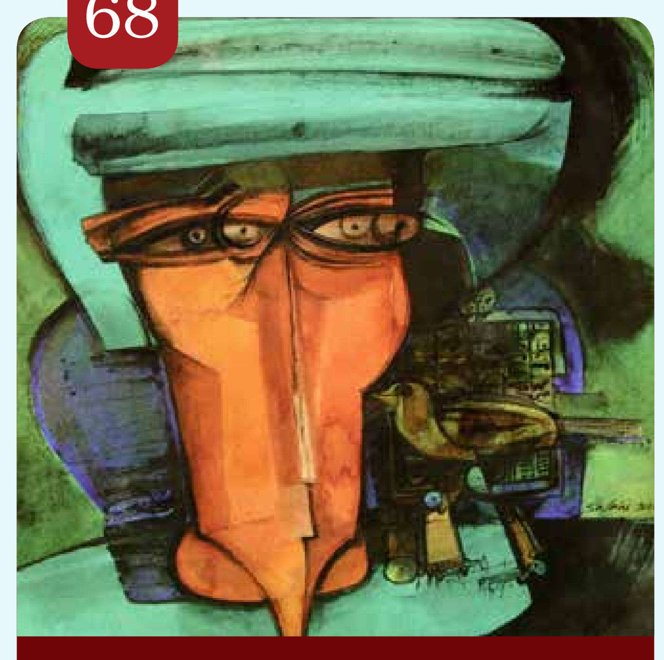
ولكن كما كتب مغنٍ من نابولي من أعوام السبعينيات هو (بينو بينو دانييلي): «مرحباً بمبادرات التضامن هذه، ولكن ليس فقط في القهوة، لأن القهوة ترف، ولكننا نحتاجها في أشياء أخرى كثيرة». كانت أغنيته تقول: «فنجان من القهوة، ثم يجعلوننا لا نعرف شيئاً أبداً، نئنّ من الجوع، وهنا يعرفه القاصي والداني، إلا الأغنياء النين بدلاً من مساعدتنا يجعلوننا نبتلع القهوة».

أدب

أدب الغابة والصحراء

السودان هوية مشروخة

68

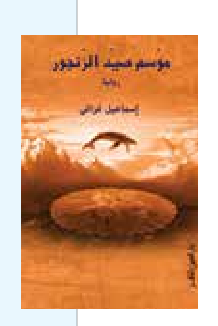


لئن كان نهر النيل يقسم أراضي السودان إلى شطرين: شرقي، وغربي، فإن أشياء أخرى كانت تنبئ عن انقسام آخر غير مرئي بل ملموس ومحسوس. الأشياء ليست إلا «القطع الأدبية» التي يستدل بها على مأزق الهوية في أراضي السودان، انطلاقاً من حركة الغابة والصحراء، باعتبارها الأقرب تمثيلاً إلى واقع المكان وقد انشرخ. وإذ حضر المكان الذي يجمع الزنوجة والعروبة، لمع في البال اسم العلامة عبدالله الطيب مجذوب الذي مضت عشر سنوات على رحيله، فكان لابدّ من ذكرى حميمة وشخصيّة عنه، وقراءة لجزء من سفْره «المرشد إلى فهم أشعار العرب» أي الكتاب الذي أمتع طه حسين.

كتب

117

الأطلس الساحر: ماءٌ،وموسيقى، وسردٌ آسر



- يحضر الأطلس الساحر في رواية إسماعيل غزالي «موسم صيد الزنجور»، تزيده سحراً تلك البحيرة الغامضة التي تشكّل بؤرة الرواية الواقعة على تخوم الغرائبي الممتزج بالموسيقى.

في الحياة هناك أشياء أهمّ من جمع المال



- ثمة منكرات تبدو أدنى إلى دليل عملي للنجاح، خاصّة حين يكون النجاح كبيراً وباهراً. هذه هي حال كتاب لي ميونج باك «الطريق الوعر»، رئيس جمهورية كوريا الجنوبية الذي كان تدرّج مسار حياته- كما في قصص الجنيّات- من الفقر إلى الغنى والنجاح عبر طريق واحد اسمه العمل الجاد.

64 حوار

بسبب التخلُّف لم ندرك بعد احتياجنا إلى الترجمة



- لمناسبة حصوله على جائزة رفاعة الطهطاوي عن المجلس القومي للترجمة في مصر، التقت «الدوحة» الكاتب والمترجم والمؤلّف المعجمي خليل كلفت. يكشف هذا الحوار جوانب غنية من شخصية هذا المثقف اليساري، الذي قادته اللغة إلى عشقين: الترجمة، وتأليف المعاجم.

102 نصوص

يومان للغضب أو كم الساعة الآن؟ — رضا البهات

زهرة الزنبق — يونس محمود يونس

طفولة — حسين عبدالرحيم

أريد حياتي كلّها — زياد آل الشيخ

في مواجهة شون كونري — أحمد عبدالمنعم رمضان

ثلاث قصائد — علي عطا

90 ترجمات



كاتبة القصة القصيرة ليديا داڤيز بعد فوزها بجائزة «مان بوكر» العالمية:

الحبكة أهم من الشخصيات واللغة

عن الإسبانية مجموعة من قصار القصائد، ترجمها د. محمد محمود مصطفى.

وعن التركية قصّة للكاتب التركي تشتين ألتان «في الحياة لغز ما» ترجمها صفوان شلبي.

خليل كلفت بعد «50» عاماً
من الأعمال الشاقة في الكتابة والترجمة:

بسبب التخلُّف
لم ندرك بعد احتياجنا إلى الترجمة

حوار - محمد بركة

لا يمكنك أن تصف تجربة خليل كلفت التي تمتد الآن إلى ما فوق السبعين عاماً سوى بأنها رحلة «أشغال شاقة» قطعها الرجل في سبيل قيم عليا كالتنوير والوعي ومعرفة الآخر وصولاً إلى معرفة الذات.
شمس الجنوب الحارقة لوّحت وجهه بمزيد من السمرة، حين ولد في النوبة 19 إبريل/نيسان 1941. وإيمانه المطلق بحق المصريين في الحق والخير والجمال قاده مبكراً إلى الصدام مع السلطة ومن ثم إلى المعتقلات.

هو واحد من كبار مثقفي اليسار المصري، لم يخلص طويلاً لفن القصة القصيرة، وسرعان ما غرق في بحار الترجمة التي أنجز فيها الكثير الذي يشي بجهود دؤوبة لا تليق إلا بمثقف جادّ اعتاد أن يأخذ عمله بشدة أصبحت نادرة، وجدية قلّما نجد لها مثيلاً..

هو المترجم العتيد والمؤلف المعجمي البارز واللغوي القدير. ومن أبرز مؤلفاته: «قاموس إلياس»، «معجم تصريف الأفعال»، «الكارثة الفلسطينية»، «الإقطاع والرأسمالية الزراعية في مصر».. ومن ترجماته: «مدرسة فرانكفورت»، «تغريب العالم»، «انهيار الاتحاد السوفياتي»، «تجارة عادلة للجميع». و«حروب القرن الحادي والعشرين»...

لنبدأ من الجائزة التي حصلت عليها مؤخراً وهي جائزة رفاعة الطهطاوي عن المجلس القومي للترجمة.. هل ينطبق عليها قول برنارد شو عن جائزة نوبل حين وصفها بأنها حين تأتي للأديب في نهايات مشواره. وبعد اكتمال تجربته تصبح مثل طوق النجاة الذي يُلقَى به للغريق بعد نجاته ووصوله سالماً للشاطئ.. بعبارة أخرى، هل كنت بحاجة للدعم المعنوي الذي تمثّله الجائزة في مراحل سابقة من مشوارك الذي يمتدّ إلى أكثر من نصف قرن؟

- برنارد شو عنده حق بصورة عامة. على أن الكاتب أو المترجم يحتاج دائماً إلى الدعم المعنوي الذي يأتي من القراء، بل هذا هو الوقود الذي يغذّيه. واحترامي الكبير للمركز القومي للترجمة ولِلَجْنة الجوائز فيه جعل من الجائزة المتأخرة فرحة حقيقية ودعماً معنوياً بل دعماً مالياً أيضاً لأنني، رغم أنني أكسب جيداً من الترجمة، كنت منذ الثورة، وإلى يومنا هنا، أكتب مقالات عنها وأنشرها مجاناً، ولا ألتفت إلى التزاماتي التعاقدية التي أعيش من دخلها. ولم تكن جائزة رفاعة الجائزة الوحيدة، فقد حصلتُ في مطلع 2007 على الجائزة الأورومتوسطية في الترجمة، فكانت الجائزة الأولى، وقد دعمتني معنوياً ومالياً أيضاً (رغم تواضع قيمتها المالية) لأنني كنتُ في طريقي إلى مدينة بيزا بإيطاليا لإجراء زراعة في الكبد للعلاج من سرطان الكبد وقد شُفيتُ منه بمعجزة إيطالية بدلاً من الموت على الطريقة المصرية المعتادة في هذه الأحوال.

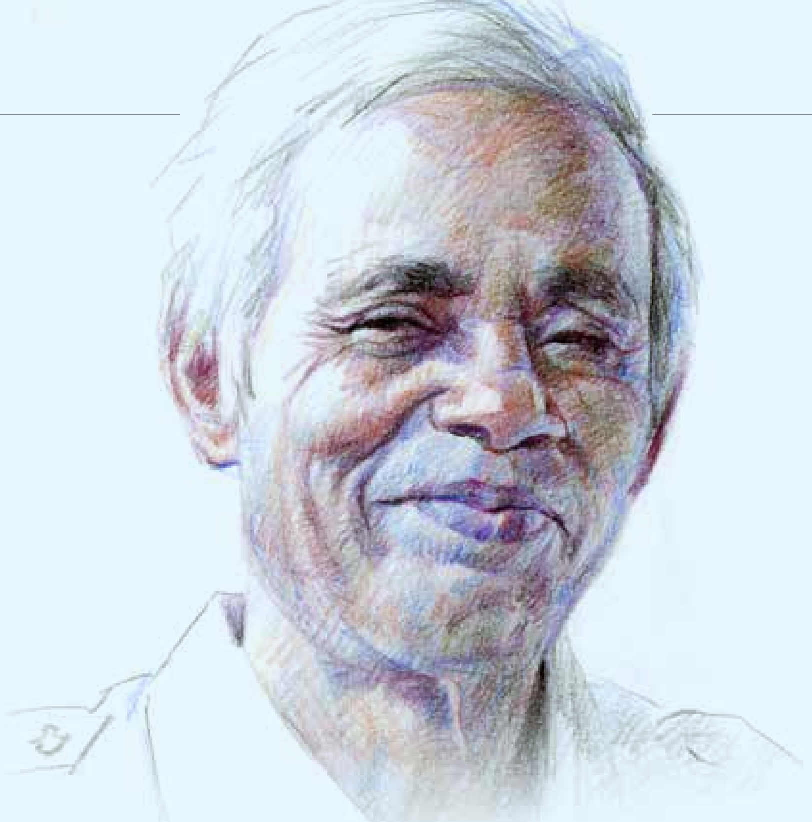
الكتاب الذي حصلت عنه على الجائزة هو «النظام القديم والثورة الفرنسية»... ما الذي أثار حماسك لنقل هذا العمل إلى العربية؟ وهل للأمر علاقة بثورات الربيع العربي؟

- صدر الكتاب في 2010، فلا

علاقة لترجمته على الإطلاق بهذه الثورات، مع أن علاقته جوهرية بهذه الثورات إذا أردنا فهمها جيداً. وما دعاني إلى ترجمته بحماس لا نظير له هو إعجابي بالأفكار التوكفيلية- نسبة إلى المؤلف أليكسي دو توكفيل في هذا الكتاب، وفي كتاب آخر سبقه بقرابة عشرين سنة هو «عن الديموقراطية في أميركا»، وفي كتابات أخرى كثيرة. كنت أريد أن أتمتّع بترجمة هذا الكتاب، كما كنت أريد أن أفهم الثورة الفرنسية، لأن هذا الكتاب كان دراسة عنها، ولم يكن تأريخاً لأحداثها وتطوراتها. كان هذا ما أردتُ، غير أنني خرجتُ منه بشيء آخر لم أكن أعرف أنني أحتاج إليه: بلورة واضحة لمفهوم الثورة والتمييز الحاسم بين الثورة الاجتماعية والثورة السياسية. وتظهر في مقدمتي للكتاب المترجم بداية استيعابي لفكرة توكفيل العميقة المجنَّحة: الثورة ثورتان. والنظام القديم هو الثورة الحقيقية ولو لم تحدث ثورة 1789 السياسية أصلاً لكانت الثورة التي يمثّلها النظام القديم ستواصل تحقيق رسالتها التاريخية حتى النهاية! غير أنني لم أستوعب كل أبعاد هذه الفكرة التوكفيلية الجوهرية إلا عبر التفاعل مع الثورة السياسية المصرية بصورة خاصة والثورات السياسية العربية بصورة عامة. بل أجرؤ على القول: إن غياب هذه الفكرة التوكفيلية الجوهرية عن كتّابنا السياسيّين عندما يكتبون عن الثورات الراهنة كان وما يزال بالغ الضرر على طريقتهم في فهم هذه الثورات وتناول مختلف قضاياها!

إلى أيّ حد كانت توجهاتك الفكرية وقناعاتك الأيديولوجية تؤثر على اختيار الأعمال التي تقوم بنقلها إلى العربية؟ وهل يمكن أن تترجم عملاً ينتمي إلى «المعسكر» الأيديولوجي الآخر...؟

- «توجهاتي الفكرية وقناعاتي الأيديولوجية» ليست كل شيء في



الكون والحياة أو في الترجمة. وترجمتي لكتاب توكفيل مثال صارخ على هذا لأن هذا المفكر السياسي الجبار لم يكن ماركسياً، بل كان رجل دولة فرنسياً محافظاً من وجهة نظر ماركس نفسه الذي كان يستشهد ببعض كتاباته عن فرنسا. الماركسية لم تحتكر معرفة الحقيقة بل لدينا الآن ماركسيات، ولا يعرف أحد ما هي الفرقة الناجية من هذه الماركسيات بمختلف تفرُّعاتها وتشعُّباتها. هناك ماركسيون لا تساوي كتاباتهم قُلامة ظفر رغم ادّعاءاتهم. وهناك غير ماركسيِّين لا غنى عن أبحاثهم ودراساتهم وإبداعاتهم العظيمة. وهل كان بوسع ماركس نفسه أن يقدِّم نظرياته العظيمة دون أن ينطلق من فهم واستيعاب الفلسفة المثالية الألمانية، والاقتصاد السياسي الإنجليزي، والاشتراكية الخيالية الفرنسية، وإبداعات التراث الإنساني كله؟!

تتنوع ترجماتك ما بين الإبداع الأدبي و الاقتصاد والسياسة الدولية.. ما الذي يحكم اختياراتك في النهاية؟

- رغم استفادتي من الكتابات العسكرية في فهم السياسة إلا أنني لم أترجم مطلقاً في هذا المجال. أما الإبداع الأدبي والاقتصاد والسياسة فهي وغيرها مجالات طبيعية لترجماتي، في حين إن العلوم الطبيعية والرياضيات والتكنولوجيا وما أشبه تبقى خارج مجال ترجماتي إلا في حالة نادرة هي ترجمتي لخمس محاضرات من مجلدات محاضرات جامعة كل المعارف عن الجينوم. وأحياناً أكون المقترح لترجمة، وأحياناً أخرى يقترح عليَّ الناشر ترجمة كتاب، وتحكم اختياري في الحالتين القيمة الأدبية أو الفكرية للكتاب وقدرتي الفعلية على ترجمته.

برأيك ما الفارق بين المترجم حين يكون مبدعاً و المترجم «العادي» إن جاز التعبير؟

- ترجمة المترجم المبدع ستكون إبداعاً ومتعة بفضل وضوح وقوة تعبيرها والمستوى الراقي لأسلوبها الأدبي. في حين تكون ترجمة المترجم «العادي» عادية وضعيفة وغير دقيقة. وبين هذين المستويين الأعلى والأدنى للترجمة توجد ترجمات جيدة أو معقولة أو ومقبولة. والحقيقة أن دور النشر كثيراً ما تتساهل فيما يتعلق بنوعية الترجمة.

ما سرّ ولعك الخاص بعالم المعاجم والقواميس التي ضربت فيه بسهم وافر؟

- في البداية كنا مجموعة من الأصدقاء اهتمَّتْ بمعجمة تصريف الفعل العربي (حسن بيومي، وأحمد الشافعي، وأنا)، وصدر «معجم تصريف الأفعال العربية» عن دار إلياس العصرية للطباعة والنشر في 1989. وفي ما بعد قمتُ وحدي بوضع «معجم تصريف أفعال لهجة القاهرة» الذي لم يُنشَر بعد. واهتمامي بتأليف هذين المعجمين يرتبط ارتباطاً وثيقاً باهتمامي بعلوم اللغة العربية وخاصةً علم النحو، ولي في هذا المجال كتاب «من أجل نحو عربي جديد»، الصادر في 2009 عن المجلس الأعلى للثقافة، ولي أيضاً كتابات أخرى عديدة حول قضايا لغوية متنوعة. أما العمل المعجمي بين الإنجليزية والعربية فقد كان ذلك «عملي» في دار إلياس العصرية، موظفاً أو شبه موظف فيها من الدار أو من المنزل. وكان عملاً في قاعدة بيانات معجمية في دار إلياس بالإضافة إلى إسهامي في كُتُب معجمية أو لغوية صدرت عن الدار.

■ يقال إن كل مؤلف يتوق إلى مديح الآخرين حين يقيّمون عمله إلا واضع المعجم فحسبه أن ينجو من الذم!

- قُلْ لي يا أستاذ بركة: كم كتاباً قصصياً أو شعرياً أو فلسفياً أو غير ذلك حظي بما حظي به معجم «لسان العرب» لـ (ابن منظور) من مديح؟ العمل الجيد يحظى بالمديح مهما كان فرعه المعرفي. وكما توجد أعمال فكرية وأدبية جيدة وأخرى رديئة هناك أيضاً معاجم لغوية وفكرية وفلسفية وعلمية جيدة وأخرى رديئة. (ولا شك في أن الأشخاص القادرين على تقييم المعاجم أقل من أولئك القادرين على تقييم كتب أخرى). وتقييم المعجم أمر موضوعي جداً، ويدور السؤال عن معجم للغة العربية مثلاً حول مدى شموله لجذور المفردات ومشتقاتها والتقسيم الدلالي الدقيق لمداخله، والشرح الواضح الوافي لمعاني المفردات والاستعمالات والتراكيب الاصطلاحية، والوصف النحوي والصرفي والصوتي لهذه المفردات وغير ذلك. وكل هذا صعب للغاية إلا على المتخصصين الذين يمكن أن نتوقع أن يتفق تقييم أفضلهم لمعجم واحد. على العكس من الدور الكبير الذي يمكن أن يلعبه العنصر الذاتي في تقييم رواية أو ديوان شعر أو كتاب في النقد التطبيقي مثلاً. (وبصورة عامة فإن دروب نقد الأعمال العلمية سالكة واضحة على العكس من الدروب الوعرة لنقد الأعمال الإبداعية).

■ كان لك تجربة مهمة في تقديم عميد الرواية البرازيلية (ماشادو ده أسيس) إلى القارئ العربي. ما الذي أثار اهتمامك المبكر بهذا الجزء من الآداب العالمية في وقت كانت تتجه فيه الأنظار إلى الأدب الغربي بمراكزه التقليدية في أميركا وفرنسا وبريطانيا...؟

- الحقيقة أن أول مترجم، في حدود علمي، للكاتب البرازيلي العظيم (ماشادو ده أسيس) إلى العربية هو نفسه مترجم إنتاج الكاتب الروسي العظيم (دستويفسكي) إلى العربية عن الفرنسية وهو سامي الدروبي الذي ترجم رواية «كونكاس بوربا»..

الفيلسوف أم الكلب» عن الفرنسية أيضاً... وهي من أعظم رواياته. تشكّل هذه الرواية واسطة العقد في ثلاثية روائية حيث تسبقها رواية «براس كوباس يكتب منكراته بعد وفاته» وتتوّجها رواية «دون كازمورو» التي ترجمتُها عن الإنجليزية بين كتابات أخرى لـ (ماشادو) أو عنه. وما أثار اهتمامي بإنتاجه هو قيمته الأدبية الرفيعة. مصادفة قرأت بعض أعماله فارتبطتُ برواياته وقصصه القصيرة. قرأتُ له بالإنجليزية رواية قصيرة بعنوان «طبيب الأمراض العقلية» فأعجبتني ثم ترجمتها، وصدرت طبعتها الأولى في 1991 بعنوان «السرايا الخضراء»، عن دار إلياس. وكنتُ أثناء قراءتي لها بالإنجليزية وأثناء ترجمتي لها أيضاً أشعر بطريقة غامضة ملغزة بأنني قرأتُها من قبل بالعربية. وهذا ما ظهر بالفعل بعد نشر ترجمتي، وكانت الترجمة القديمة، اللبنانية فيما أظن، بعنوان «مستشفى المجانيب». وبحثتُ عن أعماله فوجدتُ «دون كازمورو» عن الإنجليزية أيضاً وصدرت ترجمتها في 1991 أيضاً عن دار إلياس أيضاً، ثم ترجمتُ كتاباً عن هذه الرواية بعنوان «الأسطورة والحداثة»، وترجمت كثيراً من قصص (ماشادو) القصيرة. ومن المؤسف أن اهتمامي لم يكن مبكراً بل جاء متأخراً وإلا لكنت فعلت معه ما فعله سامي الدروبي مع (دستويفسكي). والحقيقة أن الفترة التي بدأتُ فيها ترجمة ماشادو تميزت بالاتجاه نحو رواج الرواية الأميركية اللاتينية بعيداً عن المراكز التقليدية للأدب العالمي.

■ لك ترجمات أخرى مهمّة لـ (بورخيس)، ولكن البعض يأخذ عليك أنك لا تترجم عن اللغات الأصلية كالإسبانية، وإنما تلجأ إلى لغات وسيطة كالإنجليزية؟

ترجمت لـ دستويفسكي الذي ترجمتُ له كتاب «الجريمة والعقاب

- قراءة جديدة» عن روايته الشهيرة. وترجماتي الأساسية عن اللغتين الأصليتين الإنجليزية والفرنسية، غير أن هذا لا يمنع تفاعُلي مع مؤلفين لا أعرف لغتهم، ثم لا أجد عندنا مَنْ يعرف لغتهم ويترجم لهم عنها، وينطبق هذا على اللغة البرتغالية في حالة ترجماتي لـ (ماشادو) وكتاب قصة برازيليّين آخرين، وبالأخص الشاعر البرازيلي العظيم (مانويل بانديرا) الذي لم يترجم شعره أحد قبلي. كما ينطبق على اللغة الألمانية في حالة ترجماتي لقصص (روبرت فالزر)، وهو كاتب من المنطقة الناطقة بالألمانية في سويسرا، وكان يقال عن كافكا ذات يوم إنه يكتب مثل فالزر، ولم يترجم قصص فالزر أحد قبلي، وإنْ عن لغة ثالثة في الحالتين. لقد تفاعلتُ مع هؤلاء الكُتاب من دون أن أعرف لغاتهم، ويكتمل التفاعل بالترجمة. ولا تشكل هذه الترجمة عن لغة وسيطة سوى نسبة بسيطة من مجموع ترجماتي.

■ برأيك ما هي المعضلة الأساسية التي تواجه الترجمة في العالم العربي؟ وهل صحيح أن إجمالي ما نترجمه كوطن عربي مجتمِعاً يقلّ بكثير عما يترجمه بلد أوروبي قريب مثل إسبانيا؟

- إسبانيا بلد متقدم، ونحن بلدان تابعة متخلفة، فمن الطبيعي تماماً أن يكون إنتاجنا للعلم وللمعرفة محدوداً، وأن يكون إدراكنا لاحتياجنا إلى الترجمة محدوداً، وأن تكون أسواق الكتب المؤلَّفة والمترجَمة عندنا في حالة من الانكماش والركود. وفيما يتعلق بالمعضلة التي تتحدث عن أنها تواجه الترجمة في العالم العربي يا أستاذ بركة، أعتقد أن شبكة معقدة مستعصية من الأسباب تقف وراءها. فرغم كل تخلّفنا في الترجمة نجد الطلب على الترجمة والمترجمين كافياً لاستيعاب مترجمين قديرين وأضعافهم من المترجمين الذين تنقصهم الثقافة العميقة والمعرفة وفهم القضايا التي يترجمون عنها، ومن مشكلات المترجمين - كما يتضح من إنتاجهم الترجمي - عدم فهمهم الواضح للمواد التي يترجمونها فلا يقدّمون ترجمات دقيقة وواضحة ومعبِّرة ومبدعة.. وهناك مشكلة ضعف لغتهم العربية ومن هنا الركاكة وتردّي أساليب أغلب المترجمين في سياق تردّي القدرة التعبيرية والأسلوبية للكُتّاب والمؤلّفين والأدباء أنفسهم من روائيّين وشعراء.. وهناك أيضاً حالة الركود التي تعانيها اللغة العربية التي لا تتطور بصورة دينامية، لأن مثل هذا التطور يفترض دينامية التقدم الاجتماعي-الاقتصادي، والإنتاج العلمي والفكري، والانتقال من وضع المستهلكين للمعرفة إلى وضع منتجيها.. هناك أيضاً في مصر بالذات تدنّي أسعار الترجمة (وبالطبع فإن أسعار التأليف أكثر تدنّياً بما لا يقاس) مع التنويه بإنجازات مهمة للمشروع القومي للترجمة في عهد جابر عصفور في هذا المجال وغيره من مجالات الترجمة.

الثورات العربية حررت المثقفين مع الشعوب غير أن مصير الثورة هو الذي سيحسم الأمر في النهاية

■ تبنيت عدداً من المواهب الشابة، وقدّمْتها على صفحات جريدة المساء في الستينيات مثل سعيد الكفراوي.. لماذا توقفت عن هذا الدور؟ وكيف ترى العلاقة بين الأجيال حالياً لاسيما في ظل شكوى الأجيال الجديدة من «تهميش الكبار» لهم؟

- صار أولئك الشباب نجوماً. ومع ابتعادي عن النقد الأدبي ابتعد عني هذا الدور بطبيعة الحال.

■ دفعت ثمن قناعاتك بأن عشت لفترة داخل السجون والمعتقلات... كيف ترى العلاقة بين السلطة والمثقف مصرياً وعربياً؟ وإلى أي حد تستطيع ثورات الربيع العربي تغيير شكل هذه العلاقة؟

- لم أعش في السجون والمعتقلات طويلاً، بل لم تتجاوز فترة سجني السنتين إلا شهرين. وكانت هناك فترات من الهرب من الشرطة السياسية. وأعتقد أن الثورات العربية الحالية حررت المثقفين في سياق تحرير الشعوب في علاقتهم بالسلطة. لقد صار المثقف أكثر تسييساً ورفضاً للسلطة القائمة، غير أن مصير الثورة والثورة المضادة هو الذي سيحسم الأمر في النهاية وربما بأشكال مختلفة في مختلف بلدان هذه الثورات. والسلطة في هذه البلدان لا تقوم الآن إلا بقتل البشر. عشرات الآلاف من البشر في كل بلد، ومهمة السلطة (أيْ الثورة المضادة) الآن في هذه البلدان هي تصفية هذه الثورات بالقتل والاعتقال والتعذيب والترويع، وكذلك عن طريق استمالة وترويض المثقفين وإلحاقهم بركابها.

■ في بداية الثمانينيات صدر لك كتاب «الكارثة الفلسطينية» حول المخاطر التي تواجه قضية المقاومة... كيف ترى الأمر بعد مرور ثلاثين عاماً...؟

- كان كرّاساً ولم يكن كتاباً، وكانت المقاومة في لبنان تحت خطر الإبادة فانسَحَبْت.

■ أخيراً هل تشعر أن انشغالك بالعمل السياسي وغرقك في بحور الترجمة هو تجنٍّ على الأديب في داخلك؟

- الترجمة الأدبية تعوّض كتابتي حتى في السياسة أو اللغة وغيرهما كأديب يحاول الحرص على الكتابة الأدبية.



أدب الغابة والصحراء

السودان هوية مشروخة

رانيا مأمون

هل كانت حركة الغابة والصحراء تستقرئ ما سيؤول إليه واقع السودان من قبل نحو خمسين عاماً، لذا أطلقت التسمية كوعاء حاوٍ لفكرها ودعوتها إلى التعدُّد الإثنيّ والثقافي والديني واللغوي؟. من واقع الحال الآن، يمكن استكناه الإجابة: فحركة الغابة والصحراء ليست حركة فكريةً إبداعيةً فقط بل رؤيوية أيضاً، وهي تستبطن بُعداً سياسياً عميقاً، وتقدّم نموذجاً لثقافة دولة «هجينة». فقد تكوّنت في ستينيات القرن الماضي من قِبل مجموعة من الشعراء هم: النور عثمان أبكر، محمد المكي إبراهيم، محمد عبدالحي، ويوسف عيدابي. فهمت الحركة الحالة الوجودية للإنسان السوداني، وقالت إن الهوية السودانية هي مزيجٌ من العنصرين الإفريقي والعربي، وبالتالي فثقافتهما هي مزيج أيضاً من الثقافة العربية الإسلامية والإفريقية المسيحية والوثنية. وقد أفرز هذا المفهوم الكثير من الأعمال الإبداعية التي تتماشى معه وتمثله. فالغابة ترمز للزنوجة، أما الصحراء فترمز للعروبة. ويتميّز الإبداع السُّوداني بأنه نتاجٌ لهذا التنوّع ما خلق له ثراءً وغنىً. فهل أدّى هذا الثراء إلى وحدة سودانية اجتماعياً وسياسياً؟ أم كان مدخلاً وباعثاً على الاستعلاء والرفض، والتهميش والإقصاء ومن ثمَّ قاد إلى الحروب والتشظي والانقسام؟

لا شكَّ في أن للاستعلاء العرقي والثقافي للشمال على الجنوب، دوراً أساسيّاً في الدفع بالجنوبيين إلى حمل السلاح، بعد المطالبة بالعدالة والمساواة، فـ«غياب المساواة والعدالة سيقود حتماً إلى الحروب وتصاعد المطالبة بحق تقرير المصير، وعلى كل أمة أو مجموعة عرقية تقوم باضطهاد المجموعات العرقية الأخرى وترفض أن تعيش معها على أساس المساواة والعدالة المكتسبة، من حقِّ المواطنة على أرض واحدة أن تستعد لمواجهة قضايا جادة، مثل حق تقرير المصير بنفس الجدية التي رفضت بها تلك المجموعات كمجموعات عرقية مساوية لها في الحقوق والواجبات(1)».

لم يأتِ حمل السلاح من قِبل الجنوبيين بين عشية وضحاها، بل سبقته كثير من الأحقاد، «اتفقت جميع السياسات الحكومية المركزية المتواترة على معاملة الجنوبيين كأمّة منفصلة ومتميزة عن الشمال. فلم تعمل هذه الحكومات على تحقيق سياسة وطنية تستوعب الجنوبيين في الحياة العامة في السودان، وتعمل على إزالة الفوارق التي تظلل تلك الحياة العامة، لذا ظل الجنوب في وضع أشبه



بالغريب لا هو بالمنفصل ولا هو جزء من السودان(2)». لقد مورست ضد الجنوب سياسة تمييز عرقية وثقافية ودينية ولغوية، قادت في نهاية المطاف إلى الحرب الأهلية بين عامي (1955 - 1972)، ثم اندلعت مرة أخرى (1983 - 2005). ومن بعدها انفصل جنوب السودان عن شماله بموجب استفتاء على الانفصال تحت ظل الحكومة الحالية (1989)، التي حوّلت الحرب من أجل رفع الظلم التاريخي والسياسي وتحقيق العدالة والمساواة الاجتماعية والتنموية، إلى حرب دينية جهاديةٍ بين مسلم ومسيحيٍ، وبذلك ضمنت لها المباركة من قِبل الشعب وشبابه الذين ذهبوا للجهاد في الجنوب، الذي كان ضمن حدود السودان، أي ذهبوا للجهاد ضد جزء من الوطن وشعبه!! هذا بدلاً من تصحيح الأخطاء التاريخية التي ورثتها هذه الحكومة الشمولية عن الحكومات الوطنية السابقة كلها. وبالطبع لن أنفي دور الاستعمارين العثماني والإنجليزي في بذر بذرة الحرب، ليأتي الشماليون العرب لسقايتها حتى نَمتْ وتفرعتْ وأدّت إلى انقسام الوطن الواحد!.

كانت تجارة الرقيق التي مارسها الشمال على الجنوب من أكبر روافد الحقد في قلوب الجنوبيين، وأبرز تجليات الاستعلاء العرقي للشماليين على الجنوبِيين، فقد «لعبت تجارة الرقيق دوراً كبيراً في تقسيم وجدان هذا الشعب وفي تحديد نظرة كل مجموعة تجاه الأخرى. فمنذ بدايات العهد العثماني في السودان 1821 ظل الشماليون ينظرون إلى الجنوبيين على أنهم رقيق أو«عبيد» (3)». ورغم أننا نعيش الآن في القرن الواحد والعشرين، فإن أثر تلك التجارة مازال موجوداً: «لقد توقفت تجارة الرقيق ولكن ما تزال في الواقع تلقي بنفوذها وتشكّل طرائقنا العرقية والإقليمية والعنصرية، إنها مرتبطة بذهن الجنوبي والشمالي منذ ذلك التاريخ(4)»، و«إن نصف قرن من الحكم الثنائي الإنجليزي المصري لم ينجح لسوء الحظ في إزالة الأثر الذي خلّفته تجارة الرقيق في الشماليين والجنوبيين على حد سواء، حيث ظل الأول يعتقدون أنهم يولدون سادة، بينما أحاط الآخرون أنفسهم بسياج من الريب والظنون والذي برهنت الأيام أنه أسس بإحكام(5)».

وهذه الندبة في الوجدان الجنوبي تطرَّق إليها فرانسيس دينق في روايته (طائر الشؤم)، من خلال سرده لبوادر الحرب الأهلية قبل الاستقلال عن الاستعمار البريطاني مباشرة، حين شعر الجنوبيون أن

الشماليين سيعودون إلى غزوهم مجدداً إثر انسحاب البريطانيين واستلامهم مقاليد تصريف البلاد، ما يحيل إلى أن الجنوبيين كانوا يستظلون بمظلة البريطانيين ويأمنون جانبهم أكثر من الشماليين، فثاروا وقتلوا الشماليين المتواجدين في الجنوب «وأشعل القتال روح العداء العرقي والثقافي وبدأ في فتح جروح قديمة وإنعاش الحروب القبلية بين العرب والدينكا»، «في تلك المصادمات عاودت القبائل العربية ممارستها القديمة في الغزو لأخذ الأبقار والرقيق(6)». وإن أقررنا بأن تجارة الرقيق بدأت في العهد العثماني، إلا أن استعانة الجيوش الغازية ببعض الشماليين تشير إلى استعداد فطري للمشاركة في تجارة الرقيق، التي مارسها في ما بعد الشماليون بشكل صريح ومنفرد وأشهرهم الزبير رحمة باشا وكان هناك تاجر مصري أسواني اسمه محمد أحمد العقاد(7).

لا بدّ، من أجل تتبع أثر الأسباب التي أدّت إلى الحرب الأهلية في السودان، من الوقوف أيضاً عند سؤال كبير هو سؤال الهويَّة السودانيَّة. إذ إنَّ التباين والتعدُّد، كانا يمثلان أيقونة الأمل في إثراء الواقع الثقافي والاجتماعي، لكن إخفاقات السّاسة وقفت بقسوةٍ كحاجزٍ ضدّ المضي قدماً باتجاه التنوع. فقد كانت الرغبة مشتركةً في تحسُّس الجذور والبحث عن ثمار الإجابة عن سؤال الهوية، ففي وقت واحد تقريباً بدأ النور عثمان أبكر (مواليد كسلا في شرق السودان) ومحمد المكي إبراهيم، (غرب السودان) وصلاح أحمد إبراهيم (الوسط)، ومصطفى سند (أمدرمان) ومحمد عبد الحي (الخرطوم) يكتبون شعراً تظهرُ فيه تلك الملامح المشتركة التي لا تخفي الاختلاف العميق.

شدّد النُّور عثمان أبكر، على التغلغل الإفريقي ومضى في أكثر من اتجاه مؤكداً أنه: «حتى صوفية السودان لا تنبع من أوتار شرقية،

إخفاقات السّاسة وقفت بقسوةٍ كحاجز ضدّ المضي قدماً باتجاه التنوع

ذلك لأنها عطاء رخيم للطبل والبوق»، إلا أنه لم ينفِ قبول العديد من المظاهر الإسلامية. ورغم ذلك جاءت أشعاره عامرة بالمناخ الإفريقي وطقوسه: في غرفات الغاب السِّرية/أوقدنا ألف سراج قربنا/للربِّ ضحايا النذر الأزلي/ شربنا الخمر وغنين/ احجب عنّا الريح السوداء8».

التفت الشاعر محمد عبد الحي من جهة أخرى، خاصةً في مطولته (العودة إلى سنار) - سنار ترمز إلى السلطنة الزرقاء (1504 - 1821)، ويطلق السودانيون على الأسود أزرق ربما لهذا سُميت الزرقاء وتعني السوداء- أيضاً إلى تحسُّس الجذور، وقد قدّم لقصيدته بمدخل لأحد المتصوفة (العرب) القدامى: «ما الذي أخرجك يا أبا يزيد عن بسطام؟/ قال: طلب الحقّ./ إن الذي تطلبه قد تركته وراء ظهرك ببسطام./ فتنبه أبو يزيد ورجع إلى بسطام ففُتح له!/ فافتحوا، حُراس سنار افتحوا للعائد الليلة أبواب المدينة/افتحوا للعائد أبواب المدينة/افتحوا الليلة أبواب المدينة/بدوي أنت؟/لا../ من بلاد الزنج/لا../أنا منكم، تائه عاد يغني بلسانٍ/ويصلي بلسان/ أنا منكم جرحكم جرحي/وقوسي قوسكم/وثني مجّد الأرض وصوفي ضرير/مجّد الرؤيا ونيران الإله9».

أمّا الشاعر صلاح أحمد إبراهيم فقد وقف ضدّ حركة الغابة والصحراء في مقالٍ له بعنوان (نحن عرب العُرب- صحيفة الصحافة 1967/11/6)، وكانت الحرب سجالاً بينه وبين الشاعر النور عثمان أبكر. حتّى أن بعض أدباء السودان ذهب للتأكيد على أن لهجة السودانيين عربية صافية ومستمدة من نهر الفصحى مباشرة، بل أن الشاعر الطيب السراج صاغ شعراً يستعصي على الفهم: «لغة المحاجيج المراجيح الوحاويح/ المصابيح السماه جدودا/أعني المزاربة الملاوتة الخلامجة/ الخضارمة الأباة الصيدا»، حتّى إن شاعراً كبيراً هو محمد المكي إبراهيم علّق قائلاً: «الشاعر كان يستعرض ثروته اللغوية بإحساس متهم». أمّا محمد المكي الذي كان متورطاً في البحث عن إجابة، فقال في قصيدته (بعض الرحيق أنا والبرتقالة أنتِ): «اللّه يا خلاسية/ يا بعض عربيةٍ/ وبعض زنجية/وبعض أقوالي أمام اللّه».

وقد برز هذا السؤال الملّح بشكلٍ واضح في ستينيات القرن الماضي، ففي رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح (1929 - 2009): «سألت إيزابيلا سيمور مصطفى سعيد هل أنت إفريقي أم آسيوي؟ فأجابها أنا مثل عطيل، عربي إفريقي. فنظرتْ إلى وجهه وقالت: نعم، أنفك مثل أنوف العرب في الصور، ولكن شعرك ليس فاحماً مثل شعر العرب». يتفاوت الكُتّاب في رؤاهم تجاه هذا السؤال، إذ بذل الفيتوري، خاصة في دواوينه الأولى، كل طاقته للتغني بإفريقيا بشكلٍ يشبه الطيب السراج في الضفة الأخرى: «قلها لا تجبن لا تجبن/ قلها في وجه البشرية/أنا زنجي/وأبي زنجي الجدّ/وأمي زنجية/أنا أسود/أسود لكن حرٌّ أمتلك الحرية»10.

غير أن جمال محمد أحمد أخلص للكتابة لإفريقيا دونما ضوضاء، رغم أنه من سرة شرق في أقاصي الشمال، فكتب (وجدان إفريقيا)، وهو كتاب يبيّن قدرة الدينين المسيحي/الإسلامي على التعايش. كما نقل بعض الحكايات والأحاجي الإفريقية (سالي فوحمر)، وكتب عن



(مطالعات في الشؤون الإفريقية).

مرآة السرد

أمّا السرد فقد كان أكثر مباشرةً في معالجة الحرب من منظورٍ إبداعي، سواء أكان ذلك عن الحربٍ أم عن إفرازاتها وما أدَّت إليه.

تصوِّر رواية (آخر أيام شاب جنوبي) لـ أمير صالح جبريل، آخر ثلاثة أيام من حياة شاب جنوبي نزح أبواه من الجنوب إلى العاصمة الخرطوم بسبب الحرب، وفيها صنعا الخمر البلدي وتاجرا به. ثم توفي أبوه لتعيله أمه التي أدخلت السجن بسبب جريمة قتل حدثت في منزلها. ويكون مصير الطفل بعد ذلك التشرُّد والضياع، وامتهان السرقة، وإدمان الحشيش (البنقو) إلى أن يتم اغتياله في غرفته.

تعكس الرواية الحياة النمطية التي يعيشها الجنوبيون النازحون إلى الخرطوم أو معظم مدن الشمال: صناعة الخمر وبيعه، والفقر، والسكن العشوائي، والعنف الذي يؤدي إلى القتل، والسرقة، والتشرد، والتفكك الأسري وخلاف هذا الكثير:

«أخذ سندوتش الطعمية وهو يبتسم، صوت ديمس روزس مخلوط بالموسيقى يغني: إني أبحر.. إني أبحر. تأمله صاحب

الشعار المرفوع هنا «بيتك للكل، لأن الكل في بيتك، لأن الكلّ في الشارع والشارع من تراب»

الكافتيريا وهو يجلس خلف درج البيع. هزَّ رأسه حتى كادت تسقط عمامته. ابتسم بسخرية فاهتزت كرشه داخل الجلباب الأبيض، وأخذ ينظر إلى هذا الزنجي النحيل وكيف يهز رأسه ذا الشعر المفلفل طرباً ويردِّد كلمات الأغنية الأجنبية بنشوة. وهذه الزنجية المثيرة التي تلتصق به في غير حياء. يا لهما من جنوبيين غبيين(11)».

يختزل الكاتب في صاحب الكافتيريا الذي يهز رأسه سخرية ويمتعض من هذين الجنوبيين، صورة الآخر المختلف، الشمالي صاحب العمامة والجلباب الأبيض، وهو اللباس التقليدي لشماليي السودان وبعض القبائل الأخرى.

إشارته للشَّعر (المفلفل) أي الخشن تحيل إلى النظرة العرقية، واستهجانه أن يطرب لكلمات أغنية أجنبية وهو الزنجي الغبي كما يتصوّره. هذه التَّصورات هي انعكاس للتصورات في ذهنية الشمالي تجاه الجنوبي بشكل عام.

هل الجنوبي يشعر بأنه مستباح ربما لذلك يتلبَّس العنف ردود أفعاله؟ مستباحٌ على المستوى الرسمي والمجتمعي، فالشعار المرفوع هنا «بيتك للكل، لأن الكل في بيتك، لأن الكلّ في الشارع والشارع من تراب»(12). والمقصود بـ «هنا» معسكر النازحين في الخرطوم. لكن الكل ليس فقط هم أفراد المعسكر، بل الكل الشامل، الدولة التي ترسل عرباتها في حملات منظمة لحشر أفراد ذاك المعسكر في عربات الشرطة زاجةً بهم في الزنازين، والمجتمع الرافض له، وحتى الطبيعة تستبيحه عندما تثور عليه وتقتلع مسكنه فيصنع الصغار سقفاً من مشمع لتغطية والدهما من المطر والرياح ويظل الصغار عرايا في مواجهة المطر والبرد والرياح. فقد صوّرت القاصة ستيلا قايتانو هذه الحياة البائسة ببراعة كبيرة في قصتها (كل شيء هنا يغلي.. نحو الموت والسجون).

ارتعاشات الأمل في وجدان الجنوبي تجعله يركض دوماً تجاه السلام، وتجاه العدل، يهرب من مصيرٍ قاتم خلفه لمصيرٍ مجهول. فهو يغادِر الجنوب والحرب في رحلة بحث يحف بها الحلم الوضيء: «مطارد أنت. لاهث في طلب النجاة. اركض فهنا قدرك. لا تجعل المسافة بينك وبينهم تضيق، فالبراحات دائماً مدخلها الركض13».

وارتعشات الحلم والطموح والتطلع للتغيير هي ما جعلت الياس، بطل رواية (طائر الشؤم) لفرانسيس دينق، يزحف نحو الشمال، تدفعه الرغبة في التعلُّم وتقلُّد مناصب تحقّق الفائدة لقومه وعشيرته وتكسبه احترامهم. هذه الرواية وجدت شهرة، لا بسبب أنها

باهرة في فنيتها وتقنياتها الكتابية وعوالم التخييل فيها، بل لأنها عملت على تتبع فترة من تاريخ السودان خاصةً إبان حكم جعفر نميري (مايو/أيار 1969 - إبريل/نيسان 1985) وقبله حكم الفريق إبراهيم عبود (1958 - 1964).

نلمس في رحلة الياس الحياتية داخل الرواية، تقاطع العلاقة بين العربي والجنوبي في كلّ الفصول تقريباً، حتى في الفصول التي تتحدث عن البيئة في الجنوب وعن الطقوس والصلوات. إلا أنَّ ظلال هذه العلاقة جلية، وتبدو بعض الأحداث والمصائر نتيجةً لهذه العلاقة. هي علاقة شدّ وجذب، كما لو أنّ فرانسيس دينق أراد أن يقول: لا فكاك. بل إنه اعتمد هذا المبدأ كحيلةٍ فنيةٍ في نهاية الرواية، خاصةً وهو يبين هذا العربي في كل الرواية وكل الأحداث، ثم يجعل من الياس عربيّ الأب وزنجيّ الأم. ومن بركة أخيه زنجيّ الدمّ من جانب الأم والأب. وبركة هو أخو حبيبته فضيلة، وأخوه في الوقت نفسه، هو الأخ الضائع! فقد بُنيت هذه الجزئية بشيءٍ من الركاكة وإقحام للمبدأ الذي افترضتُه، وهو مبدأ لا فكاك. فهل كان من الضروري أن يكون الياس عربيّ الدم من جهة الأب؟ هل خدم هذا النص والفكرة؟ أم هل انتصر للشمال على الجنوب، بتصوير الياس حلّال العقد والمشاكل والحكيم والنبيل والصادق والمثالي؟ وفي الضفة الأخرى تجد بركة المسلم المتشدِّد المنحدر من أصول وثنية، المعتز بدمه العربي، وفي الأصل هو ليس كذلك!

وتكشف الرواية جانباً آخر، أن الجنوبيين أنفسهم يمارسون عنصرية على بعضهم، فالدينكاوي أنقى دماً وأعلى درجةً في السُلم الاجتماعي من غيره من القبائل «لقد ولدتُ وترعرعتُ في قوم يعتبرون أن جنسهم وثقافتهم هي النموذج الإلهي لبني الإنسان وكذلك ينبغي أن تكون تقاليدهم الأخلاقية. إلا أن الفرق الوحيد هو أنهم لم يَمْلوا ذلك

الإنسان يستطيع التعبير في لغته الأمّ بشكل أفضل، فهل اعتبر الجنوبيون اللغة الإنجليزية هي لغتهم الأم؟

الرأي في أنفسهم وعن العالم على الآخرين. هم فقط يعتبرون أنفسهم خواص ومتفوقين، ولا يريدون أن يغيروا الآخرين ليكونوا مثلهم. إن الآخرين ليسوا بدينكا ولا يمكنهم أن يصيروا من الدينكا 14».

وربما هذه الصورة الذاتية هي سبب بعض المناوشات المسلحة التي تحدث من فترة وأخرى بين قبائل الجنوب. قياساً على هذه الصورة ما الفرق بين الدينكاوي في الجنوب والعربي في الشمال، إن كان كلّ واحد يرى أنه المتفوّق؟ أليس من المحتمل أن تتسبب هذه الشوفينية بحرب أهلية أخرى في الجنوب بين القبائل الجنوبية ذاتها؟ وتبعاً لهذا السؤال نجد أن التعدُّد العرقي حتى في الجنوب يؤدي إلى نزاع مسلح بدلاً عن ثراء وغناء ثقافي واجتماعي.

لقد كُتبت رواية فرانسيس دينق هذه ومعظم كتابات الأدباء والمفكرين الجنوبيين باللغة الإنجليزية، ومنهم: أغنيس لاكودو، وتعبان ليو لينق، وجونثان ميانق، وفرانسيس فيلب وأبيل ألير وغيرهم. نحن نعرف أن الإنسان يستطيع التعبير في لغته الأمّ بشكل أفضل، فهل اعتبر الجنوبيون اللغة الإنجليزية هي لغتهم الأم؟ ألم يساهم ذلك في توسيع الهوّة القائمة أصلاً بين الثقافتين الشمالية العربية والجنوبية الإفريقية؟ ولا شكَّ أن هذه الكتب لم تجد انتشاراً كافياً لدى القارئ الشمالي بسبب ذلك. ثمة عدد قليل من الكتاب الجنوبيين كتبوا بالعربية وأجادوا مثل ستيلا قايتانو وآرثر قابريال ياك.

الثقافة والإبداع ينهلان من التعدُّد والاختلاف والتمايز، لكن السياسة تخشى التعدُّد والاختلاف والرأي المضاد. حاولت الثقافة والإبداع الكتابي والفني سواء أكان مسرحاً ودراما، أم غناءً وموسيقى أم تشكيلاً، رتق تصدُّع الوطن وجراحاته بسبب الحروب التي افتعلتها السياسة وغذّتها، لكن ظلَّ كل من الشمال والجنوب يحمل مآخذه على الطرف الآخر وينميها. كلّ طرف يرى أنه المحق، والنازف هو الوطن: «إني أتساءل مع أيٍّ الجانبين يقف الله 15»، مع أي الطرفين هو الحقّ؟ ويبقى الخاسر هو الوطن.

هوامش:

1- الحرب الأهلية وفرص السلام في السودان، إبراهيم علي إبراهيم المحامي، ط1 القاهرة 2002، ص 176.
2- نفسه، ص 177.
3- نفسه، ص 176.
4- نفسه، ص 17.
5- نفسه، ص 17.
6- طائر الشؤم- رواية، د. فرانسيس دينق، ترجمة: د.عبد الله أحمد النعيم، 2001، مركز الدراسات السودانية.
7- انظر كتاب جنوب السودان.. التمادي في نقض المواثيق والعهود، أبيل ألير، ترجمة: بشير محمد سعيد، ط1 1992م.
8- صحو الكلمات المنسية- شعر، النور عثمان أبكر، ط2 الخرطوم 1994، ص 33 .
9- العودة إلى سنار - شعر، محمد عبد الحي، ط2 الخرطوم 1985، ص 10.
10- أغاني إفريقيا شعر، محمد مفتاح الفيتوري 1955، ص 38.
11- آخر أيام شاب جنوبي - رواية، أمير صالح جبريل ط1 الخرطوم 2010، ص 16.
12- زهور ذابلة - قصص، ستيلا قايتانو ط1 الخرطوم 2005، ص 10.
13- السابق، ص 31.
14- طائر الشؤم- رواية، د. فرانسيس دينق، ترجمة: د.عبد الله أحمد النعيم، 2001، ص229 مركز الدارسات السودانية.
15- نفسه ص291.



فِرْكَة

طه جعفر

مـن بعيـد تراءت لفِرْكَة الأهرامات والبناءات الحجرية قصيرةً وبعيدة. أحسّتْ فِرْكَة بأن شـيئاً ما يربطها بهذه الأبنية الغريبة، وظلَّ نظرها مثبتاً عليها. الجِمَال تنسَّـمت بـأنوفها رائحة العشـب ورائحة رَوَاء ضفاف النهر، فأسـرعت الخطى، بدا الاقتراب من تلك الأبنية لفِرْكَة كـأنه سـفرٌ في الروح، سـفرٌ من القلب إلى القلب. الرَّكب يقترب، وفركة الآن نسـيت نفسـها ونسـيت تفاصيل العذاب المرّ الذي آذاها وآلَمَ جسدها ومزَّق روحها، نسيته بفضل جمال الأبنية الحجرية المنسرب إلى داخلها.

من بعيد تراءت لفِرْكَة الأهرامات والبناءات الحجرية قصيرةً وبعيدة. أحسّتْ فِرْكَة بأن شيئاً ما يربطها بهذه الأبنية الغريبة، وظلَّ نظرها مثبتاً عليها. الجِمَال تنسَّمت بأنوفها رائحة العشب ورائحة رَوَاء ضفاف النهر، فأسرعت الخطى. بدا الاقتراب من تلك الأبنية لفِرْكَة كأنه سفرٌ في الروح، سفرٌ من القلب إلى القلب. الرَّكب يقترب، وفركة الآن نسيت نفسها ونسيت تفاصيل العذاب المرّ الذي آذاها وآلَمَ جسدها ومزَّق روحها، نسيته بفضل جمال الأبنية الحجرية المنسرب إلى داخلها.

فِرْكَة الآن أمام الحجارة والأبنية، ترى جبلاً يتحول إلى رسم حالم، ويغذِّي حبها الفطري للحجارة والتصاوير والزينة والنقش على الجسد والوشم، فركة تحب هذه الأمور. اقتربوا أكثر ولاحظتْ الرسوم منتشرةً على الأحجار بجمالٍ وعناد، فأعجبتها وتنكرت الوشم على كتفي أبيها وخدِّيه وبطنه. كان الوشم على جسد الأب صُلباناً، ودوائر لها ذيول مستقيمة عمودية نحو الأسفل، كأنها صلبان برؤوس مستديرة.

عاينت فركة الأحجار، ولاحظت الرسوم البارزة على الحجر وحدّثت نفسها: «ليست هذه التصاوير والأبنية من أعمال الجان» وأدركت حالاً أن هذه التصاوير والرسوم من فعل أناس تعرفهم.

غابتْ عن عالم القافلة المشؤومة، قافلة القتل والعنف والأسْر. غابت عنهم, وسرحت في الخيال، ورأت نفسها في أثواب ملوَّنة بالذهبي والأزرق، ورأت جمالها وإشراق روحها يتبدى من بين الخطوط المستقيمة للأثواب. رأت رسماً لرأس أسدٍ بجسدٍ بشريّ، ورأت تماثيل لأسدٍ يقضم رأس رجل. تمنّتْ فركة لو أنّ الجَلَّابة(1) والحرّاس جميعاً حلّوا محل ذي الرأس المقضوم هنا، تَنْقَضم رؤوسهم، وتَنْقَرش قَرْشَ فحول البصل الحارة في فم الجائع.

انتصف النهار، والشمس تقهر الرمل، وتبطئ من سرعة الجِمال، وتصيب الخيل والحمير والحرس والجلّابة بالإنهاك. فركة لا تحسّ الحر ولا تشعر بالتعب، هي الآن في بيوت أهلها الذين كانوا هنا وتركوا آثارهم على الحجارة حتى لا يُبليها الدهر وينساها الناس. كانت فركة في انسجامٍ مع ما حولها من تصاوير وأبنية.

أمرَ الزاكي الجميعَ بالتوقف. لم تُنْزَل الأحمال عن الجمال، ولم تُفَكّ قيود الفتيات. الجمال والحمير والخيول والجلَّابة والحرس انصرفوا ليستظلّوا بتلك الأبنية من غلواء الحر وفتكه.

فركة بدورها أتْ إلى ظلّ، وكان الحائط فوقها حاشداً بالرسوم والتصاوير البارزة على سطح الحجر الأخرس. التصاوير حية تكلِّمها وتهمس في أذنها بلسان الكَوَاليبْ(2)، أهلها، وتحكي قصة جدها شريف وَدْ رَحَّال وقصة أبيها سلطان وَدْ شريف.

رأت فركة طيراً يشبه الصقر، ووشماً هو الصليب ذو الرأس الدائرية ذاته الذي رأته في كتف أبيها، ورأت قروداً وأبقاراً وعلامات أخرى.

تكلَّم معها الطائر، قال: «هنا أنا طير الجبل المعشش في الشقوق، هنا أنا الصقر الذي يصطاد العصافير والأرانب والفئران، هنا أنا طيركم، طير جبلكم».

وتكلّم القرد من حائطه، قال: «هنا أنا قرد جبلكم، الذي إذا قذف الصائد عليه رمحاً أو سهماً طائشاً أمسكه وردَّه عليه وقتله».

كانت البقرة بعينين منهلتي الدلال، كنزاً من حنان، وشوقاً إلى الإرضاع والأمومة. كانت بقرة خصبة وجاهزة للمعاشرة في كل موسم مع ثورها لتلد عجولاً ملأى بالحياة والفتوة. البقرة الوادعة، وإلى جوارها إنسان برأس الثور يشبه راقصي الكَمْبَلا حينما يعلن أبوها زمان العادة وزمان الرقص فرحاً بالحصاد الوفير لشكر الإلهة الأم. كان حَمَلة القرن على الرؤوس يشبهون أهلها في (كَاسِي) يشبهونهم في ملامحهم وفي فتوة عضلاتهم وجمال أجسادهم، حينما يرقصون الكمبلا، لينطلق مَرْدُم الرقص ومُتَرَاكمُه بعد انتظار طويل لمواقيت العادة والسِّبر(3). أحسّت فركة أن هذه الرسوم تخص أهلها.

انكسر النهار، وبرد حر الشمس، صحا النائمون من قيلولتهم حرساً وجلَّابة، وطفقوا يتنبَّرون بأوامر وتوجيهات، هم الآن في طريقهم إلى كبوشيِّة(4). ومازالت فركة مأخوذة بجمال التصاوير وبهاء الحجارة.

عند المُشْرَع وجدوا المراكبيّة، هم كثر وملحاحون. يحتاج الزاكي إلى العديد من المراكب، الفتيات، الحرس، بقية الجلَّابة والبضائع، الكل يجب نقله من كبوشية إلى شندي، العدد الموجود من المراكب كافٍ، ابتدأت المناقشات الطويلة حول السعر وتنتظر الزاكي أيضاً مساومة الحمَّالين هنا في الضفة الغربية من أجل الشحن، وهناك في الضفة الشرقية بشندي من أجل التفريغ.

فركة الآن تجمع ملاحظاتها عن المكان الجديد، ينتشر على طول الشاطئ محاربون بسيوف وكرابيج ويلبسون أثواباً متشابهة، فيهم من يشبه أهلها، ولكن الأثواب تجعلهم مختلفين. الزاكي يتعامل معهم باحترام ويجيب عن أسئلتهم بابتسامة، وكذلك يفعل عوض الكريم.

هؤلاء هم جُند المَكْ معظمهم من الأرقاء، يدفع المَكْ لهم أحياناً، وفي معظم الأحيان يتركهم بلا رواتب، فتكون أرزاقهم تحت كَرَابيجِهم وسيوفهم.

الآن على الزاكي أن يعطيهم بعض المال. هذا المال الذي سيدفعه إلى جنود المَكْ، سيجعل مهمته مع الحمّالين والمراكبية سهلة، جنود المك الأرقاء ينتهرون المراكبية والحمَّالين فيكون السعر كما يريد التجار.

الحمالون والمراكبية خليط من الأرقاء والعرب، جميعهم يتكلمون بلسانٍ واحد ولهجة واحدة، إذ آخى بينهم العمل. الأرقاء ينحدرون من أصول مختلفة، وكذلك الأحرار. أحد الأرقاء تعرَّف على فِرْكة والفتيات وعَرفَ بأيِّ لسانٍ يتكلمن، عرفهن

من الوشم في أعلى ذراع فركة، ومن الخرز على ضفائر شعرهن. لن يستطيع هذا الرجل أن يخاطر بالتحدث إليهن، الزاكي والعرب بين المراكبية والحمالين لن يسمحوا بهذه المحاورات ولا يطمئنون إليها، وستكون في نظرهم تخطيطاً للهرب. أي حوار بين الأرقاء مشتبه فيه. اكتفى الرجل بنظرات طَفَحَ الحنين على أكوابها، حتى بَدَت كعيون الأمهات. الفتيات وفركة أحسسن بتلك النظرات من ذلك الرجل الذي يشبههن ولا يستطيع أن يقول لهن كلمة. فركة لن تندهش من تصرف أبناء قبيلتها في هذه الأنحاء، لن تندهش بعد موت ابن عمها تِيَّة ورميه في العراء. أهلُها هنا، في بلدات دار صباح أسرى وأرقاء وفاقدو حريتهم ومقهورون ومبعدون عن قراهم، وليسوا على طبيعتهم.

انتهت جميع مداولات الزاكي مع الحمَّالين والمراكبية، ربما نتيجة للاتفاق، أو بفعل نظرات الجند ا لمستعجلة .

للمرة الأولى في حياتها تعبر فركة النهر بالمركب من مشرع كبوشية هنا، كانت خائفة ومنعدمة الثقة في المراكبية والمركب والحمالين. جميعهن هنا في المركب ذاته، وعليهن القيود ذاتها في السواعد والأقدام. لتركب الفتيات في المركب كان على الحمالين والمراكبية وبعض رجال الزاكي أن يحملوهن، حملوهن بتأفف. لم يفوت بعض الرجال فرصة ملامسة أجساد الفتيات من غير مغازلات خشنة وذات مغزى جنسي، هذه الممارسات تسبِّب لهن إحساساً بالمهانة والاعتداء. نفرت الفتيات من تلك الممارسات الخشنة، أجاب الرجال عليهن بعبارات مختلفة مثل: «هُوَيْ.. يا السَّجمانة.. يا فَرْخَة(5) الشُّوم.. شُوف قلة أدب الخادم! هوي يا.. (.....) مالك؟» فهمت فركة بعض العبارات، ولم تفهم البعض، لهجة هؤلاء الرجال مختلفة ولينة ومليئة بالإمالة. هي الآن في همٍّ آخر، وذهنها منشغل بالأسئلة والأحزان. انتهى الأمر بهن في المركب جلوساً متقابلات، أجسادهن شبه عارية وفي النهر لفحة برد وإذلال زائد.

وسط زحمة كل هذه التفاصيل المتعبة وجدت فركة عينيه، كان ينظر إليهن نظرة أبٍ أو عمٍ، نظرات عاجزة ومنكسرة ومُبكية، وفيها سهوم وشرود. الرجل يكبر أباها سلطان وَدْ شريف، لكنه يبدو أصغر سناً من جدها شريف وَدْ رحَّال، رأت فركة دمعاً يملأ عينيه، وحزناً يمسك بتلابيب وجهه. هو الرجل ذاته الذي عرفهن وصَمَتَ، ومازال صمتُه يرافقهن في مركب الجلَّابة.

اختفت الأكواخ والبيوت قصيرة السقوف، تلك البيوت الباهتة التي يسمونها كبوشية، وسكن الضجيج الذي كان في المشرع وهدأت الرحلة، اختفت بيوت كبوشية، ابتلعها أفق النهر، ومن ورائها أطلت من جديد أبنية الحجر التي أحبتها فركة، تلك الأهرامات والمعابد. الزاكي معهن في المركب، يتبادل كلاماً وضحكات مع أحد المراكبية.

وصلت المركب إلى الشاطئ المعاكس، شندي عند الصباح الباكر، أو ما يرى منها، كانت السواقي على ضفة النهر امتداداً مهولاً لخضرة ضاجة بالحياة، البيوت أكثر اعتدالاً وأكثر ثراءً من تلك التي في كبوشية، خاصة المبنى الذي يتكون من طابقين، والمطلي باللون الأبيض. كان هذا المبنى آية في الجمال، وكان في محيطه الأخضر يتمدَّد كسحابة بيضاء حسنة التشكيل. فركة لم تستطع نزع ناظريها عن معاينته.

إنه بيت المك ومقر أسرته ومركز سلطانه على سوق شندي. البيوت التي بدت من شاطئ النهر هي حيشان منفصلة، بينها مسافات ليست بالقريبة بين كل حوش والآخر، بالقرب من كل حوش هناك حوش أصغر أو غرف متقاربة، البيوت مبنية من الجالوص، ومسَّورة بحائط قصير من الطين أو من الشوك الكثيف.

عندما أُنزلت الفتيات من ظهر المركب على الشاطئ، كان أمامهن عدد من الرجال بلباس أنيق ونظيف، قرقاب وتوب، كلاهما من الكتان الناصع البياض، التَّوب يغطي أعلى الجسد راسماً صليباً مائلاً، بينهم رجل يحمل مجلَّداً في داخله أوراق صفراء، وفي يده اليسرى محبرة عليها ريشة من القصب وتفوح من الحبر رائحة عطنة وكريهة. انصرف أحد الرجال رأساً لعَدِّهن وتقسيمهن لمجموعتين، فركة كانت من ضمن مجموعة الفتيات الأكبر سناً. فركة سمعت الرجل يقول: «أربع سُداسيات وتلات خُماسيات». انصرف الرجال إلى الزاكي يحدثونه باهتمام بعيداً عن الجميع، ثم عادوا إلى مكانهم حيث الفتيات. أمر الزاكي أحد الحمّالين بفكِّ القيود عن سواعد وسيقان الفتيات. جاء رجلان ممن كانوا يتحدثون مع الزاكي وأنشأا يتفحصان بأيديهما أجساد الفتيات ببلادة، كما يلمس الراعي بهائمه. دُهشت فركة إذ لمس أحدهم عجيزتها فنفرتْ، وزادت دهشتها عندما حاول الرجل معاينة عُريها، واقترب بوجهه من وجهها كأنه يتشممها، وسحب حنكها إلى الأعلى وقال: «ما شاء الله». وهو ذاته ما حدث لجميع الفتيات. انصرف الرجلان نحو حامل الدفتر الذي أخرج ريشة كتابته عن المحبرة الزجاجية داكنة اللون، ثم جلس على الأرض ليكتب. جاء رجال كانوا في الانتظار يشبهون في زيِّهم أولئك الجند الذين صادفوهم عند ضفة النهر الأخرى، وأمروا الفتيات بالذهاب معهم. غادرت الفتيات المكان، مشين في صف طويل، وراءهن وإلى جانبهن رجال ملامحهم باردة ولا يتحدثون، في عيونهم قسوة الجند المحايدة.

فركة لا تعرف إلى أين هن ذاهبات، مضتْ في طريقها بصمت.

هوامش:

1- تجار الرقيق.
2- لغة قبيلة الكواليب في جبال النوبة غرب السودان.
3- احتفال طقوسي وهو مرتبط بعقائد وثنية.
4- مدينة في شمال السودان.
5- عبدة.

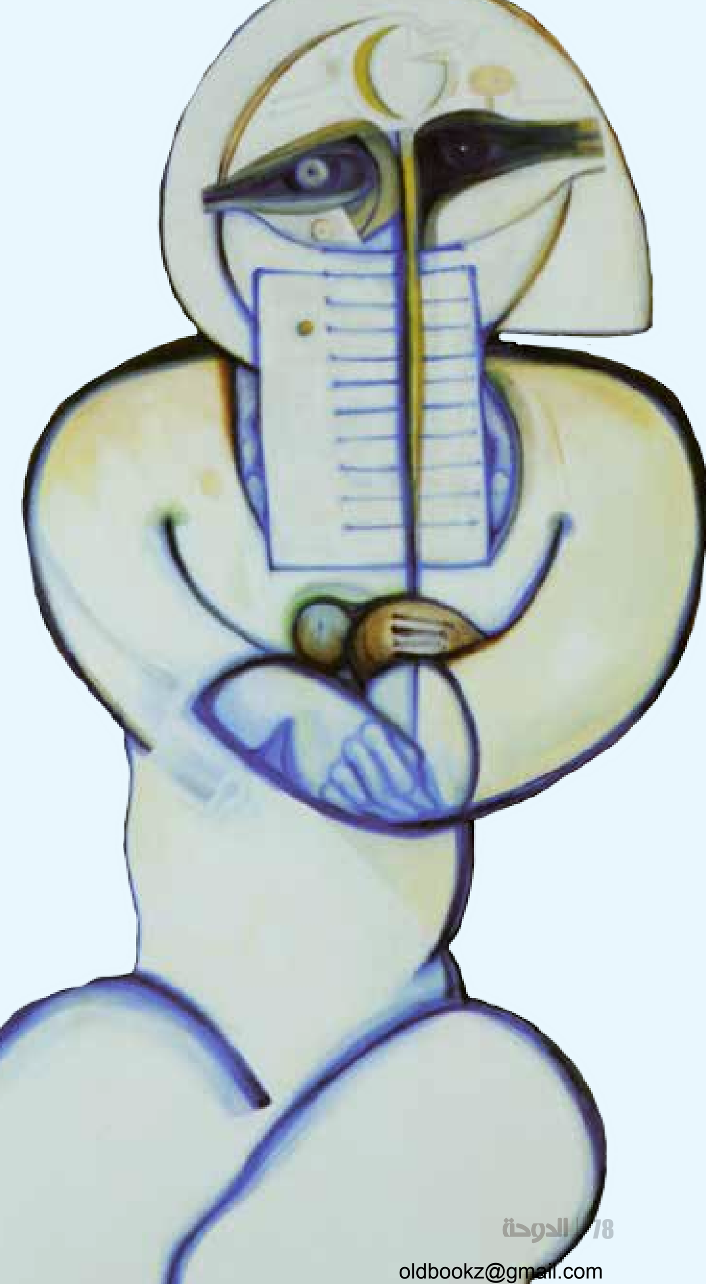
العودة إلى سِنَّار
نشيد المدينة*

محمد عبد الحي

سأعودُ اليوم يا سِنَّارُ[1] حيث الحُلمُ ينمو تحت ماءِ
الليل أشجاراً
تُعَرَّى في خريفي وشتائي
ثم تهتزُّ بنارِ الأرضِ، تَرْفَضُّ لهيباً أخضرَ الرِّيشِ لكي
تَنْضجَ في ليلِ دمائي
ثمراً أحمرَ في صيفي، مَرايا جسدٍ أحلامُه تصعدُ في
الصَّمتِ نجوماً في سمائي.

سأعودُ اليومَ، يا سِنَّار،
حيث الرَّمزُ خيطٌ
من بريقٍ أسودَ، بين الصَّدى والصَّوتِ،
بين الثَّمر النَّاضجِ والجَّذْرِ القديم.
لغتي أنتِ وينبوعي الذي يأوي نجومي،
وعروق الذَّهب المُبْرِقِ في صخرتي الزَّرقاء،
والنَّارُ التي فيها تجاسَرْتُ على الحبِّ العظيم.

فافتحوا، حُرَّاسَ سِنَّارَ، افتحوا للعَائِدِ اللَّيلة



أبوابَ المدينة

افتحوا اللَّيلة للعَائِدِ أبْوابَ المدينة

افتحوا اللَّيلة أبوابَ المدينة

بَدَويٌّ أنتَ؟

ـ لا،

من بلاد الزِّنج؟

ـ لا،

أنا مِنْكُم. تائهٌ عادَ يُغنِّي بلسَانٍ

ويُصَلِّي بلسان

مِنْ بِحَارٍ نائياتٍ

لم تُنِرْ في صمتها الأخضرِ أحلامُ الموانئ.

كافراً تُهْتُ سنيناً وسِنينَا

مُسْتعيراً لي لِسَاناً وعُيُونَا

باحثاً بين قُصُورِ الماء عن ساحرةِ الماء الغريبة

مُذْعِناً للرِّيح في جُمْجُمةِ البحرِ الرَّهيبة

حالماً فيها بأرضٍ جُعلتْ للغُرباء

ـ تتلاشى تحت ضوء الشَّمسِ كي تُوْلَدَ من نَارِ المساء

ببنات البَحْرِ ضاجعْنَ إلهَ البحرِ في الرَّغوِ...

(إلى آخِرِهِ مِمَّا يُغنِّي الشُّعراء)

ثُمَّ لَمَّا كوكَبُ الرُّعبِ أضاء

ارتَميْتُ

ورأيتُ ما رأيتُ:

مطراً أسْوَدَ يَنْثُوهُ سماءٌ من نحاسٍ، وغمامٌ أحمرُ

شجراً أبيضَ ـ تفاحاً وتوتاً ـ يُثْمِرُ

حيث لا أرْضَ ولا سُقْيَا سوى ما رَقْرَقَ الحامضُ من رغو الغمام.

وسَمِعتُ ما سمعتُ:

ضحكاتِ الهيكل العظميّ، واللَّحمِ المُذَابْ

فوق فسفور العُبَابْ

يتلوَّى وهو يَهتزُّ بغصاتِ الكلامْ.

وشَهِدْتُ ما شَهِدْتُ:
كيف تنقضُّ الأفاعي المُرْعِدَة
حينما تَقذفُ أمواج الدُّخانِ المُزْبِدَة
جُثةً خضراءَ في رَمْلٍ تلظّى في الظِّلام.

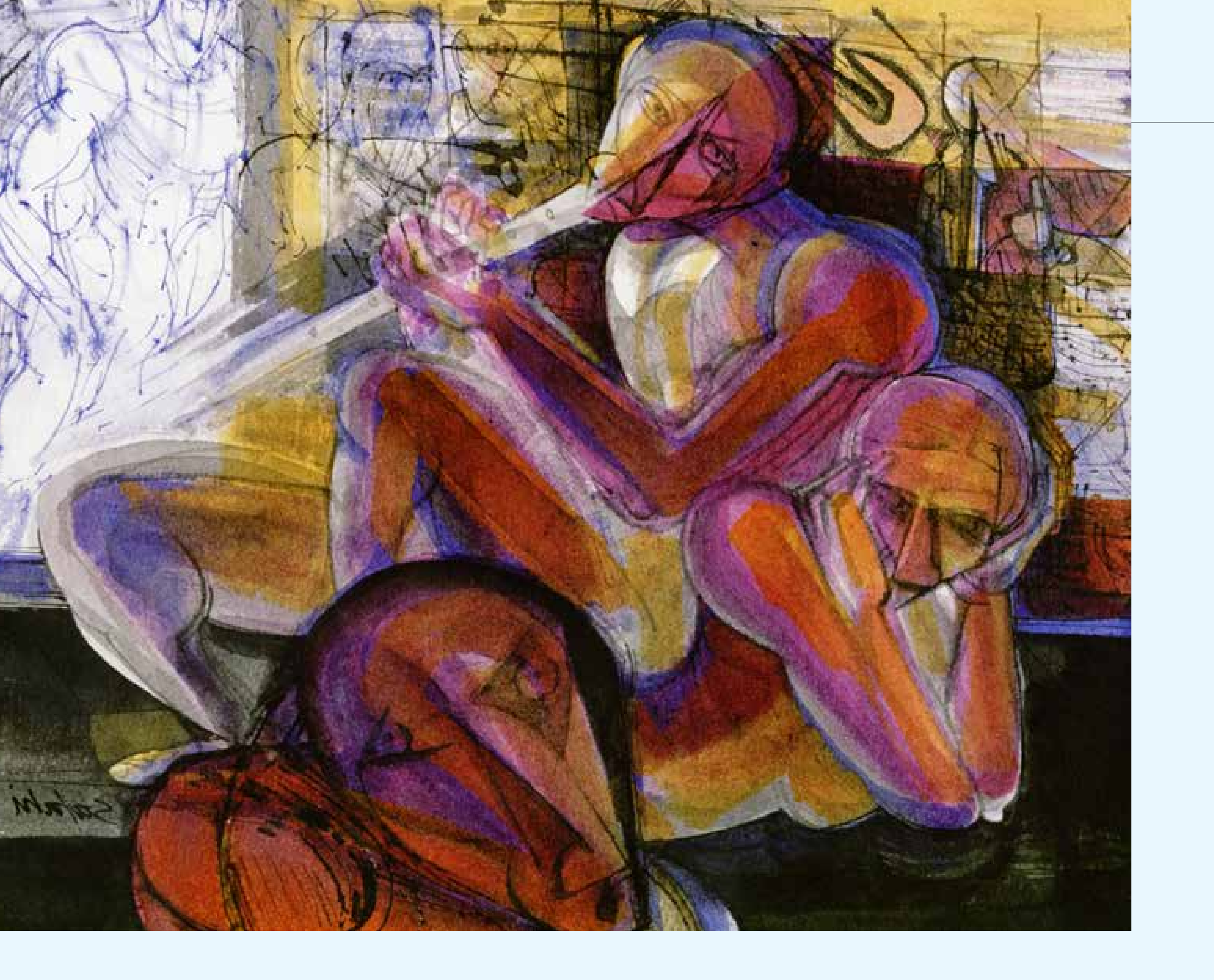
صاحبي قُلْ ما ترى بين شعابِ الأرْخَبيلْ؟
أرْضَ ديكِ الجنِّ أم قيسَ القتيلْ؟
أرْضَ أوديبَ ولير أم متاهاتِ عُطَيلْ؟
أرْضَ سِنغُورَ عليها من نحاسِ البحرِ صهْدٌ لا يَسيلْ؟
أم بُخارُ البحر قد هيَّأ في البحر لنا
مدناً طيفيَّةً؟؛ رؤيا جَمالٍ مستحيل؟
أم كُهوفُ القاعِ ترتجُّ ظلالاً ورسومَا
حينما حرَّكَ وحشُ البحر فخذيه: أيَصْحُو
من نُعاسٍ صَدَفيٍّ؟، أم يمُجُّ النَّارَ والماء الحميمَ؟

وبكيتُ ما بكَيتُ:
مَنْ تُرى يمنحني
طائراً يَحملُني لمَغَاني وطني
عَبْرَ شمس الملحِ والرَّيح العقيمْ
لُغةً تسْطعُ بالحبِّ القديمْ.
ثم لَمَّا امتلأ البحرُ بأسماكِ السَّماءِ
واستفاقَ الجَّرسُ النَّائمُ في إشْرَاقةِ الماءِ
سَألتُ ما سألتُ:

هل تُرى أرْجِعُ يومَا
لابساً صَحْوي حُلما
حاملاً حُلمي هَمَّا
في دُجى الذَّاكرة الأولى وأحلام القَبيلَة
بين موتاي وأشكالِ أساطير الطَّفولة.

أنا مِنكُم. جُرْحُكم جُرْحي.
وقوسي قوسُكُم:
وَثَنيٌّ مَجَّدَ الأرضَ وصُوفِيٌّ ضَريرٌ
مَجَّدَ الرَّؤيا ونيرانَ الإلَه.

* مقتطفات
1- حاضرة السلطنة الزرقاء (1504 - 1821)



بعض الرحيق أنا والبرتقالة أنتِ

محمد المكي إبراهيم

اللهُ يا خلاسيَّة
يا حانةً مفروشةً بالرملِ
يا مكحولة العينين
يا مجدولةً من شعر أغنية
يا وردةً باللون مسقيَّة

بعض الرحيق أنا
والبرتقالة أنتِ
يا مملوءة الساقين أطفالاً خلاسيين
يا بعض عربية
وبعض زنجية

وبعض أقوالي أمام الله.
من اشتراكِ اشترى فوح القرنفل
من أنفاسِ أمسيَّة
أو السواحل من خصر الجزيرة
أو خصر الجزيرة



من موجِ المحيط
وأحضانِ الصباحيَّة

...

من اشتراكِ اشترى
للجُرح غمداً وللأحزان مرثيَّة،
من اشتراكِ اشترى مِنّي ومنكِ
تواريخ البُكاء وأجيال العبوديَّة
من اشتراكِ اشتراني يا خلاسيَّة
فهل أنا بائعٌ وجهي وأقوالي أمام
الله؟

...

فليسألوا عنكِ أفواف النخيل: رأت
رملاً كرملك مغسولاً ومسقِيّا؟
وليسألوا عنكِ أحضان الخليج
متى
ببعضِ حُسنكِ أغرى الحُلم
حورية.
وليسألوا عنكِ أفواج الغُزاة: رأت
نطحاً كنطحك والأيام مهديَّة؟
ليسألوا
فستروي كل قمرية
شيئاً من الشِّعرِ
عن نهديكِ في الأسحار
وليسألوا فيقول السَّيفُ والأسفار.
يا برتقالة
قالوا يشربونك
حتى لا يعود بأحشاء الدِّنان رحيق
ويهتكون الحِمى
حتى تقوم لأنواع الفواحش
سوق.
والآن راحوا
فظلَّ الدّنُ والإبريق

ظلَّت دوالك تعطي
والكؤوس تّدار
...
هزي إليكِ بجذع النَّبعِ
واغتسلي
من حزن ماضيكِ
في الرؤيا وفي الإصرار
هزي إليكِ
بأبراجِ القلاع تفيق
النحلُ طاف المراعي
وأهداكِ السَّلام رحيق
الشرف أحمر
والنعمى عليكِ إزار
نجري ويمشون للخلف
حتى نكمل المشوار.
...
طاف الكرى بعيون العاشقيك
فعادوا منكِ بالأحلام
ما للعراجين تطواحٌ
وليس لأطيار الخليج بغام

النبعُ أغفى
وكل الكائنات نيام
إلا أنا
والشذى
ورماح الحارسيكِ قيام.
...
تأمليني فإن الجزر أوشكَّ
- إني ذاهبٌ -
ومع المدِ الجديد سآتي
هل عرفتيني؟
في الرِّيحِ والموج،
في النَّوء القوي
وفي موتي وبعثي سآتي
فقولي قد عرفتيني
وقد نقشتِ تقاطيعي وتكويني
في الصَّخرِ والرَّمل ما بين التراجين
وإنني صرتُ في لوح الهوى
تذكار.
...
والآن

لا شابعاً من طِيْب لحمكِ
أو ريَّان من سكب نهديكِ أمضي
عديني أن ستدعوني
إلى فراشكِ ليلاً آخر
وتطيليه عليَّ بشَعركِ في زندي
ولونكِ
في لوني وتكويني
فنيتُ فيكِ فضميني
إلى قبورِ الزهور الاستوائيَّة
إلى البُكاء وأجيال العبوديَّة
ضُمِّي رُفاتي وخلي النسغ يحملني
عبر الجزيرة في دوراته الحيَّة
...
ضُمِّي رُفاتي ولفيني بزندكِ
ما أحلى عبيركِ
ما أقواكِ
عاريةً وزنجيَّة
وبعض عربية
وبعض أقوالي أمام الله.

* مجتزأ من قصيدة طويلة.

طائر الشؤم

د. فرانسيس دينق
ترجمه عن الإنجليزية: د. عبد الله أحمد النعيم



يعلم كل أهل قرية داك- جور عن فاجعة التوأمين أشويل ومديت وأمهما. كان مليتقديت وألويل قد فقدا طفليهما الأولين، توأمين من الأولاد اللذين تمّت تسميتهما «نقور» و«شان». كان الطائران- كما يعرفهما الدينكا رمزياً- قد طارا بعيداً، أيّ ماتا في حداثتهما، وبدأ الوالدان يشعران بالعَوض بميلاد وليديهما الثانييّن الثانيين أشويل ومديت حين حلّت بهما الكارثة الأخرى.

كان الحديث عن الاستقلال على أشده حين انتشرت الشائعات عن عودة أيام غزوات العرب من الشمال طلباً للرقيق وسط القبائل الإفريقية في الجنوب. انتشرت تلك الشائعات خلال انسحاب البريطانيين واستبدالهم بإداريين من الشمال. وخلال أشهر قلائل قبيل الاستقلال انفجرت مخاوف الجنوب في شكل تمرد سرعان ما تحول إلى اضطرابات واسعة الانتشار قُتل خلالها المئات من الشماليين في الجنوب بصورةٍ قاسية. وبعد تدخل الحاكم العام البريطاني، تم إقناع المتمردين بوضع أسلحتهم، واستتب الأمن مرة أخرى، واتفق الشماليون والجنوبيون بالإجماع على إعلان الاستقلال من داخل البرلمان، ولكن سرعان ما بدأت الأمور في الانهيار، فبدلاً من المحاكمة العادلة للمتمردين والاستجابة لتظلمات الجنوبيين التي وعد بها الحاكم العام، اتجهت الحكومة المستقِلة إلى الانتقام من المتمردين والجنوب بصورة عامة، ولكن لم يكن جميع المتمردين قد استسلموا بعد، فلجأ بعضهم إلى الغابات لمواصلة القتال ضد الحكومة، الذي تصاعد إلى حربٍ أهلية شاملة بين الشمال والجنوب.

أشعل القتال روح العداء العرقي والثقافي وبدأ في فتح جروح قديمة وإنعاش الحروب القبلية بين العرب والدينكا. وكان ذلك الصراع على أشده في الجهات الشمالية الغربية من الجنوب حيث المواجهة

العنيفة بين الدينكا ميثانق والعرب البقارة (رعاة الإبل). في تلك المصادمات عاودت القبائل العربية ممارستها القديمة في الغزو لأخذ الأبقار والرقيق.

بالنسبة لأسرة ملينقديت بالتحديد، تعود الكارثة إلى الليلة التي نعقت فيها البومة، منذرة القرية بالغزوة الوشيكة الوقوع. كان الدينكا قد اشتبكوا مع العرب وأوقعوا بهم خسائر كبيرة في معركة ضارية انتهت بانسحاب العرب مخلّفين وراءهم موتاهم في العراء لتأكلهم الطيور. وذات ليلة لاحقة، نعقت البومة وأصرّت على العودة والنعيق رغم طردها أكثر من مرة. كان ملينقديت في كوخ مع إحدى زوجاته الصغيرات، خرج من الكوخ وهو يحملُ الحربتين المقدستين وغنّى نشيد الزعامة السِّري، الذي ينادي به فقط عندما تكون كارثة على وشك الحلول بالقبيلة.

قال ملينقديت في الصلاة المصاحبة للنشيد:

- أنتم يا آبائي، أيّاً كان الشيء الذي تنعق عليه البومة، اصرفوه عن قومي. لقد حاربنا العرب قبل قليل، وبما أعرفه عنهم، فإنهم سيعودون طلباً للانتقام. اقفل طريقهم يا رب آبائي. لم نكن نحن البادئين بالعدوان، وإنما العرب هم الذين طاردونا كالحيوانات. ذلك هو السبب الذي من أجله منحتم أنتم أيتها القوى العلوية النصر لقومي. لا تهجرونا وقفوا معنا. لتكن مباركتكم هي درعنا. لا تمكّنوا العرب من إهراق نقطة دم واحدة في هذه القبيلة.

وبمجرد أن عاد الزعيم ملينقديت إلى سريره سمع صوت زئير أسد على البعد، ومثله مثل بقية الدينكا، فقد كان ملينقديت يعلم عن مخاطر بيئتهم وسلوك الحيوانات الوحشية. كان من الواضح له أن ذلك الأسد يتصارع مع ضحية، لم يكن الزئير صادراً عن أسد هارب، وإنما عن أسدٍ مقاتل، ولكن مع ماذا؟ أو مع من؟ هل كان ذلك مع ظبي أم بقرة أم إنسان؟

كان ملينقديت يستمع في انتباه إلى صوت الأسد عندما سمع صوت صهيل الخيل في وسط القرية. وبعد ذلك مباشرة سمع صياح النساء والأطفال، وقد اختلطت أصواتهم مع أصوات الخيول. أسرع ملينقديت خارجاً وكذلك بقية رجال القرية، إلا أن ما وجدوه قد أحبطهم تماماً! كان العرب قد اختفوا ومعهم ألويل زوجة ملينقديت، وأشويل أحد ابنيها التوأمين. أما مديت، التوأم الثاني، فقد سقط من على أحد الجياد وظلَّ راقداً على الأرض وهو يبكي وغير قادر على الحركة، فقد أصيب بكسر في عظم المقعد.

كان التوأمان وقتها دون الثانية من العمر، وفي تلك الليلة كانا يعانيان من الإسهال، وفي حدة الغضب الأعمى أو التهور، كانت ألويل قد فتحت باب الكوخ وأخذت التوأمين إلى الخارج، رغم نصيحة النساء لها بعدم الخروج. ربما فعلت ذلك تقديراً لشعور النائمين بالكوخ، الذين قد يتأذون من إسهال الأطفال، ولكن لدى استرجاع ما حدث، فقد كان سلوكها في غاية الطيش، خصوصاً باعتبار الخوف من الحيوانات المفترسة ومن الإنسان، الذي كان سائداً وقتها.

تعالت صيحات الحرب وانضم العديد من الشباب الآخرين إلى شباب القرية في البحث عن العرب، ولكن لم يكن هناك أي أثر يمكن أن يدلهم على اتجاه البحث، فكان جهداً ضائعاً وخطراً، وبناء على نصيحة كبار القوم، تقرر إيقاف البحث ومواصلته في الصباح.

سريعاً ما انتشرت الأخبار بأن العرب قد جاؤوا في جماعة، وأن أسداً قد قطع عليهم الطريق، وهو الأسد الذي سُمع صوت زئيره في قرية ملينقديت. هاجم الوحشُ العرب وقتل أحدَهم، وُجدت أشلاؤه مبعثرة في موقع الهجوم صباح اليوم التالي. وكما ظهر من آثار الخيول والأقدام في المنطقة، فلا بُدَّ أن يكون الأسد قد جرح آخرين، وعلى ما يبدو فقد سمع الناس القريبين من المنطقة أصوات العرب وخيولهم وعلموا أن أعداءهم في معركة مع الوحش، وقرروا غض الطرف عن الورطة التي وقع فيها غزاة الرقيق، علماً بأن واقع الحال هو أن يكونوا هم أو الأسد ضد العرب.

ورغم أن فاجعة اختفاء أشويل قد أحزنت ملينقديت وأسرته، إلا أنهم وجدوا العزاء والعوض في عودة ألويل، التي ظلّت تعاني الألم العاطفي الشديد لفقدها أحد أبنائها، كما أنَّها لم تسامح نفسها لأخذها التوأمين خارج الكوخ في تلك الليلة المليئة بالأحداث. وكانت تشعر بالذنب لهربها من معسكر العرب وحدها مخلّفة أشويل أسيراً لديهم، ولكن لعل أكبر من عانى من تلك الأحداث هو مديت، فرغم أنه قد نجا من الغارة، إلا أن كسر عظم المقعد لم يلتئم أبداً، ووسط الدينكا المفرطين في الحرص على الجاذبية والجمال الجسماني، فقد كان عيب مديت الجسماني مصيبة شخصية كبرى.



في الذكرى العاشرة لرحيل عبدالله الطيب

وُلِد وبيده طبق من لغة

عبدالغني كرم الله

(الكرتوم ده واللاااهي أكبر دار للمسنين في العالم كلووو)!! هكذا قالت جريزلدا، زوج العلّامة، ولكن لِمَ قالتها؟، ولِمَ صفَّقَت القاعة كلّها؟، فلها حكايـة وقصة طويلة مطويّة في متن هذا المقال. كم يرهق نطق حرفي (الحـاء، والخـاء) العجم، فقد حكت رحالة إنجليزيـة زارت القدس في القرن التاسع عشر: «مهما هصرت لساني تحت حنكي، غلبني أن أنطق الهاا»، وهـي تقصد الحاء. قالـت بأنها هصرت لسـانها، تحت حنكها، وحيـن لم تسـتطع نطقه، هرسـته بأصبعهـا أيضاً، (أي لسـانها)، ثم مـن جوف حلقها أخرجت الهواء قوياً، عسـى ولعـل تصنع إيقاع حرف الحاء، فخاطبها السماع بـ «هاااااء» بينة.

يقال بأن نطق كلمة (مدينة الحصاحيصا)، كان له شأن عظيم، في كشف أهل القرن الإفريقي الكرام، من الأحباش والإرتيريين، حين تشابهت الملامح، بيننا، وبينهم، حد وقع الحافر على الحافر، ولم يبق سوى حدّ الحاء، فاصلاً بيننا وبينهم. حين كان نميري ثم من بعده هؤلاء يحرمون شعبهم وزوارهم من دول الجوار من أكل خشاش الأرض السمراء الواسعة، فغضب الله عليهم، وأغلق مصنع نسيج «الهسهيسا»، ليوم الناس هذا، لم يطعموهم ولم يتركوهم يأكلون من خشاش الأرض، فقد حبس أهل القرن في معسكرات، وحبس أهل البلاد، في بيوتهم، بلا وظائف، أو داخل البلاد، بلا تأشيرة خروج، فقط للحروب والصفير والصراخ في مواكب النصر المزيَّف داخل البلاد.

قدم عريف الحفل، وهو ضليع في اللغة، برنامج الجلسة الأولى، أي كلمة كانت تأخذ تشكليها رفعاً، وفتحاً، وسكوناً، وشعرت بأنها- أي اللغة- لها الحق، أن تفتن الشعراء في البدء مثل تلاعب ألفاظ.

كانت الدراسة الأولى، إضاءة في سيرة عبدالله الطيب، وزواجه الميمون، «من شرق يحنّ للغرب»، السيدة جريزلدا، يقدمها البروفيسور عبدالقادر محمود، وتعقبها مداخلات، ثم ورقة «سيرة عبدالله الطيب من منظور أدبي يقدمها الأستاذ مصطفى الصاوي، وفي البدء آيات من القرآن الحكيم يتلوها عليكم الشيخ صديق أحمد حمدون.

خلفي تجلس شابات صغيرات، أظنهن من جامعة الخرطوم، وهن خير دليل للانقطاع المعرفي بين الأجيال، كانت إحداهن، تتلفت يمنة ويسرة، في انتظار أن يصعد الشيخ المقرئ الشهير صديق أحمد حمدون المنصة، وهو المتوفَّى قبل أن تولَد، حيث رحل إلى قصر قبره عام 1985م، كانت تراقب رجلاً عجوزاً، بجلباب أبيض، يبحث عن كرسي، وحسبته المقرئ المبارك، وأظنها امتعضت لتأخُّره في الصعود. «قد تكون على موعد، أو موطنها بعيد عن الجامعة» بعد تصفية سكن الجامعة القريب كي لا يعود هناك تجمّع، ووقت فراغ للفكر والتأمُّل والمعارضة، بل يُبَدَّد الوقت في الطريق من الجامعة وإليها.

أظنها قطيعة مقصودة، ولو بمكر العقل الباطني لحكّامنا، وسلاطين الثقافة، أي وزرائها الكرام، ما بعد الاستقلال، صرنا (منبتّين)، فلا أحد يعرف جَمّاع، ولا التجاني، ولا أستاذ محمود محمد طه، ولا نقد، ومن هم أبطال التاريخ الحديث، ورجالاته، وقعت وصاية ما، على كاهل الشباب، في ألا يعرف تاريخه كما هو، وليس كما يسطّر المؤرخ الملتوي، اتركوهم والتاريخ، فلهم عقول، مثل ما لكم، إن لم تكن أعمق وأعقل، كي لا نفتنّ كلّ يوم في تصوّر للهوية أو توزيع للثورة، والسلطة، كما يجري الآن، بل صار العسكر الجدد يمنعون تأمل ما جرى في زمان العسكر الأقدم منهم، وها نحن مَحَلَّكْ سِرْ، فاتركوا الشباب وتاريخهم، يفحصوه، ويدرسون، بمهل وصدق بعيداً عن الوصاية والأكاذيب الكبيرة والصغيرة، التي وقع فيها أغلب المؤرخين، فصارت لنا هويات بلا هوى وعشق، ومات شبابٌ نضر في حروب سَنَّها الأجداد، تُسنّ القبور السكاكين، وتشعل الحرب، وتدفع الأرحام أطفالاً يشتد عودهم في أتون البغض والكراهية. وفي ريان شبابهم، تدفعهم تلكم القبور التي بين الجماجم، إلى الموت، وكأن الماضي هو السيد، فلنضع الحصان أمام العربة، كي يقود فرس المستقبل

كان العلاّمة حراً يصحّ أن يكون نموذجاً للشخصية السودانية

الحياة، وليس ماضيها، فالخيال أمير الغد، لا الذاكرة المهترئة.

كنتُ خمسة سويعات في حضرة العلامة كانت في قاعة الشارقة، زوجته السودانية الإنجليزية، وكانت خير برهان، لجمال وتنوُّع هذا الرجل الفريد، وصفية قريبته، جاءت من التميراب، ورجال من بلاد نجيريا، وأصحاب من سلطنة عمان، فقد كان العلامة حراً، يصلح أن يكون نموذجاً للشخصية السودانية، النظيفة، المتواضعة، السمحة، التي طمستها في أخر العقود السنوات العجاف، إسلام الآفاق، وليس النفوس، وحتى في الآفاق مظهرها، حين كان الدين في وطني يعنى بالداخل، بالباطن أو في حكمة العبيد. لكن انحرف الدين من بواكير العباسيين، وقبل الأمويين، حتى صار دين فقه، وليس دين تربية وسلوك، وغرف من أغوار النفس، وما أغناها، ولكن، في تلكم النفوس كان الله حاضراً، حتى في الاختلاف، فلا انزعاج من تجلّياته في الشر والفضيلة. لكن، جاء أقزام الدين، وأبطال الدنيا، فسرقوا الدين باسم الدين، فشحموا، وكنزوا، وسافروا سياحة (للنفس، لا لله)، في بلاد العالم، والشعب جائع، ويدرس أبناؤهم في أعتى جامعات الكون.

لله درّ الحديث عنه، يأبى إلا أن يجرّ النفس، لحديث هنا، وهناك. فقد كان هو يفكر بطريقة دائرة، حين يحكي في المنياع والتلفاز. حديثه ممتع، يحلق ويشرّق ويغرّب، دون ملل، كم كنت أحب مجرد نطقه للأحرف، للكلمات، للجمل، أحسّها بين لسانه كحلوى، يتنوّق الكلمات العربية كأنها بلحة بركاوي (قيل بأنه يحبه)، لأنه يعرف فصلها، وأصلها، ومشتقاتها، وبناتها، وقدراتها اللفظية، وجرسها، ورمزيتها، ومن أي صوت أو طبيعة استقت (مثل زقزقة العصافير). كم شَدَّني كتابه الفريد «المرشد في فهم أشعار العرب» أعظم كشكول للشعر العالمي والجاهلي والإفرنجي والشعبي، وأعظم تداعيات في شأن

اللغـة، وأجمـل خواطـر شـخصية، أحسّه كتبه بحروف العبقري الـذي يكره حتى أصنام المناهج، فيخرقها بعلم وتأويل، للأعمق، أسمعه يتحدث عـن «الضمـة، والسـكون، والكسـرة»، فـي شـأن التنويـن والتشـكيل، فيقـول إنها أصوات كي تعبر عن حالتنا، في القوة، والبـأس والانكسـار، واللطـف، يقـول إن الكسـرة وليـدة الأنوثـة، وتعابير الحياة الهشة، والضمة وليدة شـئون الحـرب، الصغيـرة، والكبيـرة، كتـاب ممتـع بحـق وجـريء فـي مـادة صارمـة.

كان العلّامة، رجلاً متديّناً، يصادق السكارى والدراويش، ودخـل بـارات لنـدن مـع صحبـه دون استياء، وتـزوّج ببريطانيـة، أسكنها الدامر ثلاثة أشـهر كـرام، وهـي أُعجبت بالبلاد والعباد، ورسمت بلـون ريشـتها جمـال سـمرتنا وتراثنا وأساريرنا. كان هناك معرض لهـا، خـارج القاعـة، وصـور لـه تشـعّ مـن عينيـه النجابـة والدهـاء الطيـب.

فـي المعـرض، المـوازي لحلقـات الـدرس، للفنانـة جريزلـدا، تعجبـت مـن سـرّ العـادة فينـا، فكـم رسـمت أشـياء وزوايـا فـي حياتنـا نمـرّ بهـا مـرور الكرام، لعمـى العـادة، وصمم التعبيـر! لكنها هـي فتنت بها، فرسمت كل شـيء بدهشة: البروش، الصلاة، قعدة البن، وجبـر الخاطـر فـي العـرس والمـرض، نسـاء حـول مريـض، أو عريـس، كأنهـا مثـل قيـس، حيـن أصـرّ علـى أن زيـارة قبـر ليلـى، نسـك مـن مناسـك الحـج والعمـرة، وقـد صـدق.

مـا أعظمها من ورثـة، موهبـة، قُدّت فـي جـرم صغيـر أسـمر، لمّـاح، طيـب، ودود الأسـارير، استلّته الحيـاة طفـلاً فـي أواخـر رمضـان، عـام 1921م. غـرب الدامـر، صـرخ الطفـل صرختـه الأولـى فـي قريـة طينيـة زاهـدة، قريـة التميـراب بيـن أخـوال وأعمـام وأهـل كتـب الدهـر عليهـم حيـاة تصـوُّف، بيـن نـور القـرآن ونـار القيـام والصيـام.

ولـد الطفـل عبـدالله، فصـار الابـن وحيـد أمـه، «أخـا أخـوات»، مسـئولاً ومثابـر، ومـن عجـب لـم يتجـاوز الفتـى العقـد الثانـي، حتـى سَـطّر ملحمـة لغويـة وشـعرية وفكريـة، بـل وسـياحة أدبيـة، سميت مجازاً «المرشد في فهم أشـعار العـرب»، أظهر فيها من البراعـة الموروثـة والمكتسـبة، التـي قُـدَّت فـي جارحَتَيـه.. عقلـه، وقلبـه، فـي فهـم اللغـة، وأجراسـها وقواعدهـا ودورب خلقهـا، ومـآل حالهـا ومآلهـا مـا يحيّـر الألبـاب، قياسـاً لصغـر عمـره، وبفهـم وحـب وهيـام عبقـري للمـرأة اللعـوب «اللغـة».

لـو كانـت بلادنـا تعـرف أقـدار الرجـال، لفرَّغتـه تمامـاً للـدرس والتحصيـل، كثـروة وطنيـة سـمراء، بـدل أن يـدرس، هنـا وهنـاك وراء الحـدود، فـي نيجيريـا والمغـرب، أو يديـر جامعـة، ويفنـي جـزءاً مـن ذهـب وقته في هموم ومشاكل إدارية، أولـى بهـا عقـل آخـر، جُبـل عليهـا، ولكنـا شـغلنا فراغـه الميمـون بـإدارة جامعـة الخرطـوم، وشـغل هـو نفسـه بتنظيـم شـعر، كان أجدى به وهب عظيم آخر، غيـر الشـعر، قُـدَّ فيـه، ومثلـه كُتّـاب عظـام، بـددوا طاقاتهـم، فـي سـبيل كسب العيش، وحياة الكفاف، في بلد يجنـي سماسـرة السـوق وباعـة الـدولار ورجـالات الديـن ثـروة فـي لمـح البصـر، لـم يحلـم بهـا قـارون، باسـتغلال النفـوذ والسـلطان والمكـر، وصـاروا، وهـم سـراق الشـعب، أبنـاء بـررة فـي البـلاد، تكرّمهـم الدولـة، ومؤسَّسـاتها، كل أسـبوع، وقـد جنـوا مالهـم، مـن وسـائل كسب طفيلية، لا علاقة لها بالصناعة والزراعـة، سـبل أنانيـة، نفعيـة، ضـارة بالحياة، وسعت فتوق المجتمع الأسمر الطيب، المتآخي عبر قرون طوال، إلى طبقـات فـي الثـرى وأخـرى فـي الثريـا، تركت الريف وأمصاره صحـراء جـرداء تنعـق فيهـا البـوم، وتصفـر الريـاح، ورحـل أهلهـا، حفـاة ومشـاة، إلـى هامـش المـدن، وتركـوا خلفهـم، بأسـىً عظيـم، ذكرياتهـم وقبورهـم.

تقسو بلادنا (التي لـم تتشكّل بعـد، كدولـة أو كيـان، أو هويـة، أو حلـم وطموح)، على أي عبقري يمرّ بترابها، يمـوت ألـف مـرة فـي اليـوم، كلهـم أعدمتهم بالإهمال، أو بسيف الهوس، أو النسـيان، أو المحاكمـات (التجانـي، جمـاع، معاويـة، نجيلـة، محمـود، عبدالخالـق)، وغيرهـم مـن شـموس كانت ستنير للأمة دربها نحو الحرية والعلم والحب، ولكن طباع الاستبداد، بـكل أشـكاله، الظاهـرة والمسـتترة، أقصت تلكم المواهب، فالعداء الفطري بين الظلمة والنور لا يجتمعان أبداً في أرض واحـدة.

لاشك، مرّ الرجل المخضرم بمخاض عسـير، فتعـدُّد مواهبـه، جعلـه أسـيراً لهـا بيـن عالـم لغـة، ومفسـر قـرآن، وشـاعر «جاهلـي»، وسـارد عظيـم لأدب الرحـلات، ومؤلـف عظيـم فـي أدب اللغـة، قوس قزح من المواهب، جعلته ضـالاً، محتـاراً، فـي أي طريـق يسـلك، أو جبـل يصعـد، أو وادٍ ينزلـق.

أظنـه خطـأ قديمـاً، يعـود إلـى غبـار التربيـة الأولـى، وصـدأ قيـم تعلـي شـأن فـن علـى فـن، كمـا جـرى لبـلادي فـي عشـق الشـعر والشـعراء، ولكنـه عشـق جعـل كل فنـان يحـرص علـى كتابتـه، لسـهولة الأمـر والنشـر. وهـنا مـا جـرى للعلامـة العظيـم عبـدالله الطيـب، ولكـن بخسـارة أقـل، إذ لـم ينحَـزْ للشـعر كليـة، ولكنـه أفنـى وقتـاً عزيـزاً فـي صنعـه، كان أولـى بـه فـن آخـر كالسـرد والحكايـة، اللتيـن بـرع فيهمـا.

مـاذا كسـبنا مـن اهتمامـه بالشـعر الجاهلـي الـذي سَطّره وكأنـه فـي باديـة المعـرة، أو راع فـي وادٍ بـذي سـلم؟ ومـاذا خسـرنا لإهمالـه أدب الرحـلات، وهـو مـن أسـاطينها بمـا يملكـه مـن قـوة ملاحظـة ومقارنـة وتهكـم وحنكـة

الرجل المتعدِّد عالم لغة، مفسِّر للقرآن، شاعر وسارد عظيم

وسلاسة لغة وعشق للحياة بكل صورها، وبساطة تحليل فطري يمس جوهر المتلقي والقارئ، ويفتح شهيته لرؤية دار الإفرنج، أو شمال بلادي، أو سفينة هولندية في الأربعينات، كما سطر في أدب رحلاته الفريد؟ ولكن ندامة الكسعي، تعترينا، فقد عضّ إبهام موهوب في أدب الرحلات حتى بتره كان سيكون له أثر فريد في إثراء هذا النوع العتيق من الأدب، ويظهر ذلك جليّاً في كتابيه «من نافذة قطار»، و«من حقيبة الذكريات»، وهما يؤرِّخان لفترة هامة من تاريخ السودان، وإنجلترا، وأحداث العالم إبان الاستعمار، في الأربعينات والخمسينات، مما يدخله كمؤرخ أدبي واجتماعي للحياة السودانية، وحياة الإنجليز وقتها. وأرضها التي لا تعرف الغروب أو حتى الشروق.

ففي كُتَيِّبه الرشيق العبارة، الودود الإشارة «من حقيبة الذكريات» ملأ الصفحات بمداد قلمه الأسمر، كي نسوح معه في تلك الفترة الهامة من تاريخنا وتاريخ بلادنا وأهله، ومثقفيه، فقط سَطَّر، وببراعة بسيطة، بلا تكلُّف، وبعين سودانية تستكشف الخصم في عقر داره، طرائق تفكيره، معيشته، حياته، نحن في نظرهم، وهم في نظرنا. وللحق، كتبها بروح معتدّة بناتها، رغم سخريته من أبناء جلدته، كما يتراءى، وكأنه يحس بعبقريته، وأصله، وفصله، يبدو وراء السطور اعتداد جلّي، رغم مكر السخرية، منهم ومنا في تلك الحيوات ما قبيل الاستقلال. وينبري التهكُّم، حين تحاول صرامة الإنجليز وتقاليدهم، لترويض بدواة مُحَبَّبة، ومتوثِّبة بألف حكمة مغروزة في شباب سوداني جاء من بداية المجنوب، إلى لندن التقاليد المرعية بحسبان في البسمة والضحكة والجلوس والأكل، بل لكل طقس من هذه الطقوس من الأحكام ما يجعله مارشاً عسكرياً.

تظهر في هذه (الحقيبة)، بساطة الحكي، مع إقحام شعر شعبي وجاهلي وعباسي، وفيها ولع



مع زوجته

بالتفاصيل، ومقارنة بين الحياة السودانية الفطرية والحياة الإنجليزية المعاصرة والمعقَّدة.

ورغم أصوله الصوفية ونار المجاذيب التي تشتعل في قلبه، إلا أن كتابته كانت متحرّرة من هذا الإرث الصوفي والتقاليد الإسلامية والسودانية، فقد كتب بفطرة شاب لا يأبه سوى لما يرى. وقد يكون حينها ظاناً بأن هذه الذكريات مُجَرّد (جوابات، ورسائل)، لأصدقائه، أو لمن يعرف القراءة والكتابة حينها.

ومن هذه (الحقيبة) نشعر بالتناقض العجيب بين تعقيد شعره «الجاهلي» وبساطه كتابته النثرية، والسردية. كأنهما شخصان، لا شخص واحد، ففي شعره الجاهلي، كان شاباً مولعاً بالألغاز، وإثبات ضلوعه اللغوي الفذ، (إعرابي يسير في شوارع باريس، أو لندن بحماره)، كما نُسب إلى طه حسين.

سَطَّرَ أدباً قيماً، أمام تجارب شعرية حديثة مثل البارودي والسياب ونازك والمجذوب والتجاني. فأشعاره لم تخلّد لابتعادها عن لغة العصر، من حيث اللغة الجاهلية، والألفاظ التي لا توجد إلى في مختار الصحاح، والقواميس التي استعملها جرير والحطيئة، وذات الأسلوب العروضي، مع ميل إلى تقليد مصطنع، جعل عامة الناس وخاصتهم، بمنأى عن اجترار أشعاره وحفظها، وخلوّها من تلك القشعريرة الجمالية التي تباغت قارئ الشعر، وتلك الغبطة التي تصيب المتلقي حين يُتلى الشعر أو يُقرأ.

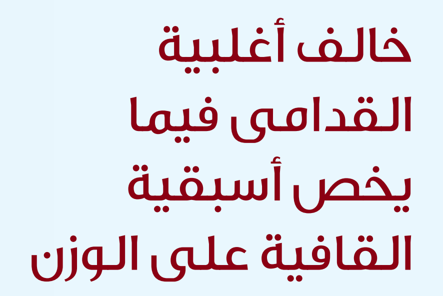
إن العبقري عبدالله الطيب، كان سيكون بطل الإمتاع والمؤانسة، فحديثه العنب، الشامل يسحر مستمعه بما فيه من رنّة جرس ولطف حكاية وبساطة حكي وعشق للحياة ونزواتها وبركتها، فأدب المؤانسة أدب قديم، ليته تمادى وأسرف في كتابته النثرية. وللحق، خسرنا روائياً عظيماً، يملك مقدرات منهلة، حرمنا منها بانشغاله بشعر، لا أرى له جدوى، بل ليت فرَّغَ وقت كتابته للحكي، والنثر، أو حتى الحكي الشفوي. ما أعذب لسانه، وقلبه!.

الإصابة بالشغف

ديمة الشكر

كان عبد الله الطيب مجذوب (1921 - 2003) في عقده الرابع حين ألّف واحداً من أهمّ المراجع النقدية في معرفة الشعر العربي وأضخمها في القرن العشرين: «المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها». فهذا السِفر الضخمّ المؤلّف من خمسة أجزاء نُشر للمرّة الأولى في القاهرة عام 1955، وأعيدت طباعته أربع مرّات، كانت آخرها في السودان عام 1991. وقد نال عبد الله الطيب على كتابه الفريد هذا، جوائز عديدة، منها جائزة الملك فيصل العالمية، ومنها ما يروى عن غرام الشاعر المصري أمل دنقل بهذا الكتاب، الأمر الذي كان يدفعه إلى زيارة دار الكتب المصرية يوميّاً كي يقرأ فيه، إذ كانت طبعته قد نفدت من الأسواق. لكن الجائزة الأهمّ كانت في سعي عميد الأدب العربي طه حسين إلى نشره (لذا نُشر أوّلاً في القاهرة) وتقديمه بقلمه البديع الصحيح: «هذا كتابٌ ممتعٌ إلى أبعد غايات الإمتاع، لا أعرف أنّ مثله أتيح لنا في هذا العصر الحديث». ولعلّ سراً وحيداً دفع العلامة الشاب إلى كتابة أزيد من ألفين وثمانمئة صفحة عن الشعر العربي، وليس لهذا السرّ إلا اسماً واحداً هو الشغف.

أثار عبد الله الطيب في كتابه مسائل دقيقة تتعلّق بأصول الشّعر العربي وبأوزانه، وبالتناسب بينها وبين الأغراض الشعريّة. ومن الصحيح أن بعض الباحثين اهتمّ بهذا التناسب وناقش الكاتب في وجهة نظره، إلا أن «نظرية» عبد الله الطيب مجذوب في ما يخصّ أصول الشعر العربي، لم تلقَ حقّها من البحث والدرس. وعلينا ألا ننسى أن هذا الكتاب قد صدر في منتصف الخمسينيات من القرن المنصرم، في وقت لم يكن فيه من بحو ث ودراسات تهتمّ بهذا الجانب الشيّق من تاريخ القصيد وإرهاصاته، وتمزج من أجل سبره والبحث فيه علميّ البلاغة والعَروض، فضلاً عن مقارنة ولو طفيفة، بين العَروض العربي من جهة والعَروضيْن الفارسي والإغريقي من جهة أخرى، بالإضافة إلى الانتباه إلى توزّع القبائل العربية وعلاقة ذلك بانتشار البحور الشعريّة. ومما لا شكّ فيه أن دراسة عبد الله الطيب مجذوب في جامعة لندن وحصوله على شهادة الدكتوراه من معهد الدراسات الشرقيّة والإفريقيّة، أتاحت له التفكير والبحث في أصول الشعر العربي. ويظهر ذلك في الفصل المعنوّن بـ «التقسيم» من الجزء الثاني من كتابه. حيث ينطلق من علم العَروض ليبيّن دور العَروض والضرب والقافية في التأثير على القراءة الجهرية للأبيات الشعريّة، مستفيداً من دور التضمين (أن تتعلّق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها) في ذلك، لينفذ بعدها إلى ما اصطلح على تسميته بـ «المقابلة التقسيمية أي المقابلة بين دقّات الوزن ودقات المواقف والاستراحة للسان». وبعد ذلك سيفصّل في التقسيم، وسينظر في مصطلحات البلاغيين القدامى الذين نظروا إلى الأمر عينه، لكنهم وضعوا مصطلحات مختلفة تخصّ المعاني والتراكيب البليغة، وسيمزج ذلك بحسه النقدي الخاصّ الذي سيمكنّه من الكشف عن العلاقة الدقيقة بين التراكيب النحوية في البيت الشعري وعلاقتها بالأوزان، وتأثير ذلك على الإيقاع، وهو ما سمّاه بـ «التقسيم والموازنة»، حيث سيبيّن أن تطوّر التقسيم والموازنة أفضى إلى شكل القصيد، وذلك من خلال ستة أطوار هي «المراحل التي مرّ بها نظم الكلام العربي من الموازنة اللفظية إلى الصياغة البحريّة القافوية المحكمة». وفي كلام أوضح، فإن عبد الله الطيب وضع للمرّة الأولى في اللغة العربية بحثاً ينظر في الأشكال السابقة على القصيد وكيف تطوّرت لتكوّنه أي من «السجع الموزون إلى التسميط المحكم» بتعبيره وصولاً إلى القصيد. أو بكلام «معاصر» من سجع الكهان والرَمل والرجز (كأشكال شعرية لا كأسماء البحور المعروفة) وصولاً إلى القصيد وقد اكتمل، ما مكّن الخليل بن أحمد من استنباط أوزانه ووضع علم العَروض. وقد فعل عبد الله الطيب ذلك من خلال أمرين: معرفته الواسعة بالشّعر العربي وحسه النقدي العالي، إذ لم تكن كثير من الكتب التراثية قد تحقّقت، خاصّةً كتب علم العَروض التي تشير في مقدّماتها إلى ما هو خارج عن أوزان الشعر العربي عبر أمثلة تسبق القصيد، وكذلك الكتب التي دوّنت وحفظت ما سبقه، ككتاب



خالف أغلبية القدامى فيما يخص أسبقية القافية على الوزن

قُطْرُب «الأزمنة وتلبية الجاهلية» على سبيل المثال لا الحصر. ومن الصحيح أن عبد الله الطيب يخالف غالبية البلاغيين القدامى في ما يخصّ أسبقية القافية على الوزن، إلا أن اطلاعه على بعض الدراسات الإنكليزية التي تخصّ التراكيب البلاغية في التوراة والإنجيل، مكّنته من «تعريب»، إن صحّ التعبير، مفهوم التوازي Parallelism، (وهو ما سمّاه الموازنة، وكانت العرب تعرفه قديماً وسمّته الازدواج)، والاستناد إليه في تحليل تطوّر شكل الشعر العربي، من دون أن يهمل تماماً جهود البلاغيين القدامى في الإشارة إلى أثر الترصيع والتجانس اللفظي على الإيقاع. بيد أن عبد الله الطيب يتقدّمهم أكثر ببحثه هنا، عبر ربط الترصيع وسواه من التراكيب البلاغية بوزن البيت الشعري. وفي كلام مختلف، فإن الربط بين علميّ العَروض والبلاغة في تحليل شكل القصيد، سمح للعلامة كتابة أوّل بحثٍ علميّ ينظر في أصول الشعر العربي. من الصحيح أن المصري محمّد عوني عبد الرؤوف قد بحث في ذلك في كتابه «بدايات الشعر العربي بين الكمّ والكيف» إلا أن ذلك كان في منتصف السبعينيات من القرن العشرين واقتصر على البدايات، هذا من جهة. ومن جهة أخرى فإن نزاهة العلامة عبد الله الطيب وسعة إطلاعه، أتاحتا له أن يوسع زاوية النظر، ليثير مسألة مهمّة، إذ يرى أن اللغة العربية تتميّز عن أختيها من اللغات السامية أي العبرية والآرامية بأوزانها الشعرية الوفيرة، فيسأل عن تأثّر العَروض العربي بما هو خارج اللغات السامية، أي تأثّره بالعَروضين الفارسي والإغريقي، مرجّحاً كفّة الأوّل، ومقترباً من واحدة من أهم المسائل التي نظر فيها بعض المستشرقين: «وقد كان أهل مشرق الجزيرة العربية من قبائل ربيعة وتميم وإياد، هم أوّل من نقل الوزن عن فارس فيما أرى... كما كان أهل الحجاز هم آخر من استعمل الوزن، وإنما أخذوه من جيرانهم من المجموعة التميمية». إذ إن النظر إلى توزّع القبائل في الجزيرة العربية وأثر ذلك في انتشار بحور الطويل والبسيط والوافر والكامل، أكثر من بحور الخفيف والمتقارب والمديد والمنسرح، قاد عبد الله الطيب إلى الشاعر عدي بن زيد المولود في الحيرة، صاحب اللسانين العربي والفارسي، وأوّل من كتب بالعربية في ديوان كسرى، فحسس قائلاً إن «الشعر الموزون بدأ في مشرق الجزيرة وانتقل بعدها إلى الحجاز»، إذ كان يظنّ إن القصار من البحور والأقل استعمالاً، هي الأصل قبل تقصيد القصائد على يديّ المهلهل خال امرئ القيس أو خال الجاهليات الجليلات إن جاز التعبير. مما لا شكّ فيه أن بلاط الحيرة مثّل مكاناً ممتازاً لالتقاء العربية بالفارسيّة، بيد أن الدراسات الحديثة التي تنظر في العَروضين العربي والفارسي، تبيّن أن لغة الضاد سليلة اللغات السامية الأكمل، تختلف اختلافاً بيّناً عن الفارسية سليلة اللغات الهنو-أوروبية، من هنا يختلف العَروض بين اللغتين، فما هو كثير الورود من البحور في واحدة، قليل الورود في الثانية، لكأن العروضين متعاكسان. مع ذلك فإن حس العلامة تجاه بلاط الحيرة وتوزع القبائل في الجزيرة العربية، مكّنه من فتح البحث العلمي العربي في ما يخصّ الشعر وأصوله على المقارنة والإحصاء والتحليل المتفلّت من تأثير قدماء البلاغيين. فقد نظر عبد الله الطيب إلى «ديوان العرب» بعين طازجة وجريئة، تعشق التراث ولا تقدّسه، بل تخضعه للتحليل المحبّ الحريص. تحليل غنيّ آسرٌ فاتن، ممتلئ بالشغف والحماسة، حدّ أنه متّع عميدنا طه حسين في الخمسينيات من القرن المنصرم، وما زال إلى اليوم يمتّعنا ويقدح فينا شرارة الشغف بالشعر العربي.

كاتبة القصة القصيرة ليديا داڤيز بعد فوزها بجائزة «مان بوكر» العالمية:

الحبكة أهم من الشخصيات واللغة

إعداد وترجمة: محمد عبد النبي

قبل أسابيع تمَّ إعلان اسم الفائزة في متحف «فيكتوريا وألبرت» في لندن، حيث حضر الاحتفال سبعة كتّاب من بين المرشحين في القائمة القصيرة. تُقدَّم الجائزة، التي تبلغ قيمتها 60.000 جنيه إسترليني، تقديراً للكاتب على إنجازه في مجال الكتابة السردية الخيالية. ويتم تقديمها كل عامين لكاتب على قيد الحياة ممن يكتبون السرد إمّا باللغة الإنجليزية في الأصل، أو ممن يكون عمله متاحاً في ترجمات إلى اللغة الإنجليزية.

من الفائزين السابقين بالجائزة، فيليب روث (2011)، وأليس مونرو (2009)، وتشينوا آتشيبي (2007)، وإسماعيل كادريه (2005).

يتم اختيار الفائز بناءً على رؤية لجنة التحكيم لا غيرها. وعلى خلاف جائزة (مان بوكر) البريطانية للرواية، فليس من حق الناشرين التقدُّم بأعمال مؤلِّفيهم.

وُلِدت الكاتبة ليديا دافيز في ماساتشوستس عام 1947 وتقيم في نيويورك. وهي أستاذة جامعية للكتابة الإبداعية في جامعة ألبان. صدر لها سبع مجموعات قصصية، اشتهر بعضها بالإيجاز الشديد. كما قامت بترجمة عدد من الأعمال الكلاسيكية الفرنسية، مثل «مدام بوفاري» لفلوبير و»جانب منازل سوان» لمارسيل بروست. كما كتبت رواية وحيدة «نهاية القصة» (1995).

وصفها الناقد جيمس وود في كتابه «مواد مرحة ومقالات أخرى» باعتبارها: «توماس برنارد ولكن عاصف»، وكما كتب أيضاً مورجان تايشر عند صدور مجلد قصصها المجمّعة عام 2009: «إنها سيدة شكل أدبي من ابتكارها الخاص بدرجة هائلة».

هنا حوار مع الكاتبة أجراه مارك بودمان:

■ في حوارك مع (مجلة بومب) عام 1997 قلتِ: «إن صمويل بيكيت قال في موضعٍ ما إنه لا يكترث بما يقوله النص طالما كانت له بنية جميلة، أو شيء من هذا القبيل إن كل المعنى، وكل الجمال في البنية ذاتها.». في رأيي الشخصي إن كثيراً من أعمال الأدب الحديث تفتقد إلى ركيزة من الركائز الثلاث للسرد، وهي: اللغة، الشخصيات، والحبكة. وغالباً ما تكون الركيزة المفقودة هي الحبكة. لقد انتهى سحر حكي الحكايات حول نار موقدة في الخلاء. إذا كنت تتفقين معي، فهل ترين هذا باعتباره اتجاهاً ضرورياً أم مُجَرَّد بدعة عابرة؟

- لا أريد أن أبدو متنمّرة للغاية، ولكني سأقول إن الحبكة قد استمرت في الوجود بطريقةٍ ما أفضل من الركيزتين الأخريين: الشخصيات، واللغة. ولكن مع هذا فالأمر يعتمد على ما كنا نقرؤه. ينبغي عليّ أن أوضّح هذا الاقتباس جيداً، لأنني في الواقع أعتقد أن بيكيت



نفسه قد اقتبسه في موضع ما من القديس أوغسطين. الذي قال: «أنا أكترثُ لشكل الأفكار حتى لو لم أؤمن بها». ثمة جملة رائعة لدى أوغسطين، ليتني أستطيع تذكُّرها باللغة اللاتينية. فهي باللاتينية حتى أروع وأبدع منها بالإنجليزية. تقول: «لا تيئس، فأحد اللصيّن نال الخلاص. ولا تستهن، فأحد اللصيّن نال اللعنة.» لتلك الجملة شكلٌ رائع. الشكل هو ما كل يهم.»

بودمان: في معرض قراءته لكتابك «بلا ذاكرة تقريباً»، يقول ليام كالانان في الـ «نيويورك تايم بوك ريفيو»: «كلما دقق المرء النظر اتّضح أمامه المزيد من التفاصيل، وزاد إعجابه بالمهارة اللازمة لمواءمة الكثير والكثير في مثل هذه المساحة الصغيرة للغاية. (تكتب دافيز) نثراً بالغ الكثافة كثيراً ما ينحو صوب الشعرية». ما كتبه يندرج في تعريفي لسرد (الومضة FLASH FICTION): أي النثر المكثَّف، ومتعدِّد الطبقات. مثلاً قصتك «حب» من مجموعة «بلا ذاكرة تقريباً» عدد كلماتها 52 فقط، ومع ذلك فهي عمل تام. ما رأيك في سرد الومضة اليوم؟ أهو نوع أدبي قائم بذاته، أم مجرد محطة على الطريق حتى يمتلك الكاتب حرفته؟

- لطالما كنت مهتمّة للغاية برؤية ما قام به كتّاب مختلفون في الأشكال القصيرة للغاية. من الممكن أن تمضي في اتجاهات عديدة، فسواء اختار المرء نوع المقال المنمنم، أو السرد المنمنم، أو قصيدة النثر، أو التأملات، إلخ.، فكل منهم سيكون مختلفاً تماماً لأن عقليّة الكاتب ستتجلّى على نحو شديد الوضوح - طريقة الكاتب في التفكير أقصد- رؤيته للعالم، ثم بالطبع طريقته أو طريقتها في التعامل مع اللغة. في كل شكل من الأشكال القصيرة لا بدّ لكل مفردة أن تكون هي الاختيار المناسب.

■ كيف ترين الواقعية السحرية؟

في إحدى قصصك «اغتصاب نساء التانوك»، جلبتِ أشباحاً قطبية لتمارس الجنس مع نساءٍ بشريات. أهذا نوع أدبي مُتاح لكتّابٍ أميركيين مادام المحررون والناشرون مهتمين به؟ أم أنه المملكة الخاصة بكتّاب أميركا اللاتينية وأوروبا؟

- أظن أنه من الممكن تبنّيها وتحويلها بطريقة أميركية لها خصوصيَّتها. لماذا يكون أي شكل أدبي أرضاً محظورة؟

■ ولكن إذا استطلعتِ المجلات الأدبية الأميركية، مع استثناء بارز لمجلة Zoetrope All Story نادراً ما سترين الواقعية السحرية. هل يمكن أن يكون المحرِّرون يخشون من



الخلط بين الواقعية السحرية وأنواع أخرى مثل الخيال العلمي؟

- **في هذا السياق يخطر لي اسم واحد، وهو جورج صاندرز. تُرى كيف تُصَنَّف كتاباته الخيالية؟**

حسنٌ، إنه مهندس مثلي. ما يعني أنه كاتب أدبي، أخرق، يكتب الخيال العلمي السوريالي. وهذا كله يرد في فقرة غير معروفة في دبلوم الهندسة (هل يتوجب على المرء أن يقبلها). ما رأيك أنت في عمله؟

- **أحب عمله كثيراً. اندهشت لدى قراءته أول مرة. مخيف للغاية ومع ذلك مألوف ومرح في الحين نفسه. يستطيع (بفعل السحر) أن يقيم داخل تقاليد القصة القصيرة الأميركية بمنتهى الإنصاف، وبالدرجة ذاتها من الإنصاف يتَّخذ موضعه اللائق في كتابة الفانتازيا المستقبلية (أحسبُ أننا لا نستطيع أن نسميها خيالاً علمياً لأنه لا يوجد علم فيها، ولكن مبالغات للأمور المرعبة التي نعيشها بالفعل).**

هل ترين عملك بالتدريس عقبة أمام الكتابة؟ فعلى كل حال، المعلم الجيد ينفق الكثير من طاقته في مساعدة الطلاب، الطاقة ذاتها التي يمكنك استخدامها في عملك الإبداعي.

- **نعم، التعليم يكاد يلتهم تماماً الشهور المخصصة للفصول الدراسية. لطالما أحببتُ الطلاب حباً جمّاً، ولم أمانع أبداً في قراءة أعمالهم، فغالباً ما وجدتُ بداخل هذه الأعمال الأقل تعقيداً وحنكة ما يفاجئني ويبهجني أكثر كثيراً مما قد يوجد لدى كتّاب ألمع وأشهَر. كما أنني مهتمة للغاية بما يمكن تعليمه، بشأن الكتابة. لكن توليفتي الخاصة من رهاب الظهور على الملأ، زائد التشوّش، وكذلك الإفراط في التحضير لم يجعلا من التعليم المهنة المثالية بالنسبة لي. وسوف آخذ منه فترة راحة طويلة من الآن، وسوف يكون هذا مفيداً جداً للطاقة التي تتحدث عنها.**

أنت لست مؤلفة مبدعة لأعمال أصلية فحسب، لكنك أيضاً مترجمة، نقلت لقارئ اللغة الإنجليزية «جانب منازل سوان» لمارسيل بروست. أليس من الصعب عليك ككاتبة قصة أن تُخضِعي إرادتك وطاقتك الإبداعية لصالح عمل شخصٍ آخر، بحبكته وشخصياته؟ وما الذي جعلك تختارين هذا العمل تحديداً؟ لماذا مارسيل بروست؟ ولماذا «جانب منازل سوان»؟

- **لقد قمتُ بترجمة العديد من الكتب عن الفرنسية حتى الآن، لذلك صرتُ معتادة للغاية على هذه المسألة، وكذلك مرتاحة مع طريقة توافُق الترجمة مع عملي بالكتابة. ليس من الصعب عليّ أن «أختفي» في صوت مؤلف آخر وفي لغته، بل إنها راحة أن تعمل على شكل من الكتابة بدون عبء أو توتُّر ابتكارك أنت لهذا الشكل، رغم الفرق الكبير بين العمل على كتاب أنا معجبة به حقاً، وكتاب أكنّ له احتراماً محدوداً. الترجمة هي أقرب إلى حلّ لغز كلمات معقَّد (وطالما أحببت ذلك النوع من الألغاز). ولكن حين تكون النتيجة جميلة بعد أخرى جميلة حول المنظر العام والطرقات في قرية كومبري، أو كيف تقوم العمة ليوني بالتوفيق بين مرضها وبين شعائرها الدينية، يكون هناك عندئذٍ إحساس عظيم بالإشباع في العمل. أمّا عن «لماذا اللغة الفرنسية؟» فقد تورَّطْتُ قليلاً في بضع لغات أخرى حتى الآن، بل إنني تعلمتُ الألمانية قبل تعلّمي الفرنسية، وقد قمتُ ببعض الترجمات عن الإسبانية، بل والسويدية على سبيل المرح، ولكن الفرنسية كانت**

هي اللغة الأولى التي أتعلّمها على نحوٍ مكثف وممتدّ، ولا بدّ أن شيئاً ما أقنعني بالتركيز عليها دون سواها.

إذا كنت كما قلت: «ليس من الصعب عليك أن «تختفي» في صوت مؤلف آخر وفي لغته»، هل يجعل ذلك منك محرِّرة جيدة لكتب الآخرين؟

- أعتقد أن المهارات اللازمة مختلفة للغاية. فعلى المترجم أن يحتفظ بأكبر عدد ممكن من جوانب النص. في حين ينبغي على المحرر أن يكون قادراً على رؤية ما يجب أن يبقى وما يجب أن يُحذَف. على سبيل المثال ما هو نوع إعادة التنظيم التي قد تقوّي رواية ما. إنها مسألة رؤية إمكانيات واحتمالات النص، رؤية ما يغيب عنه جنباً إلى جنب مع ما يحضر فيه. ويتطلب ذلك نوعاً من العبقرية يبدو أنها لا تتوافر كثيراً هذه الأيام، وهي ليست سمات تُميِّزني أنا على وجه الخصوص. ومع ذلك فأنا ماهرة إلى حدٍ ما في العمل مع طلّاب الكتابة. الحقيقة. يقودني هذا إلى فكرة تالية، أو مقصد تالٍ، وهو أن هناك أنواعاً كثيرة ومختلفة للغاية من المهام التحريرية، وقد يبرع بعضٌ منا في مهام منها أكثر من غيرها!

ما النصيحة التي تقدمينها للناشئين من الكتّاب؟ هل عليهم السعي نحو دلائل النجاح الملموس: التقدير، والمال، أم يكتفون بإحساسهم أنهم قاموا بعمل جيد؟ هل يحتاجون لمرشد، أم يمكنهم الاستمرار والتوفيق بالاعتماد على أنفسهم تماماً؟

- حسناً، هذا سؤال خطير! لكن في الحقيقة، لا تكون الأجوبة واضحة بالدرجة المنشودة. فبعض الكتاب الشبّان سوف يطمحون على الدوام للنجاح المادي: التقدير، والمال. ولكن آخرون سيسّلكون الطريق الآخر، وسوف يكدحون ليكتبوا على أفضل نحوٍ ممكن من دون أن تقلقهم ضرورة النشر على الفور. وهناك مساحة وافرة للنوعين من الكتّاب. بالطبع أعتقد أن الطريق الثاني سوف يؤدي إلى كتابة من نوعية أفضل أو أكثر إثارة لاهتمامي، ولكن هذا يتطلب كثيراً من الصبر والوقت في عالم يندفع فيه الجميع راكضين أكثر من أي وقتٍ سابق. الأمر يتطلب الرؤية بعيدة المدى، إن كان بوسعك هنا. أمّا عن المرشدين، فمن المفيد بالفعل أن يكون بجانبك كاتب آخر، كاتب جيد ومتاح لتعرض عليه أعمالك، ولكنه يمكن أن يكون كاتباً في عمرك نفسه، كما يمكن أن يكون شخصاً أكبر سنّاً. أعتقد حقاً أن عملية الكتابة تكون أكثر إثارة للاهتمام حين لا يكون الكاتب متخصِّصاً، بحكم الدراسة، في الكتابة الإبداعية ولكن في مجالٍ آخر، ومن ثم يخرج للعالم الحقيقي، وليس عالم الدراسات المنهجية الأكاديمية والمزيد من التدريس لما لا نهاية! هناك الكثير للغاية من ورش الكتابة التي تنمّي مهارات معينة، ولكنها أيضاً تفقد الفردية. هذا ما أظنه، رغم أنني لا أعرف إن كان بوسعي إثبات هذا.

بالعودة إلى مسألة النجاح الملموس، ما رأيك في الكاتبة جي. كي رولنج (مؤلفة سلسلة هاري بوتر)، وخصوصاً تلك الأحوال التي تدسّها بعد كل فعلِ قول على طريقة «قالت مترددة»، و«قال منعناً»، وحتى «قالت ضابطة لنفسها»؟ يقول البعض إنها المعادل الأدبي للضحكات المسجّلة في برامج المواقف الدرامية الضاحكة (السيت كوم). أتساءل: تُرى إلى أي مدى هذه الكاتبة مسحورة بشخصياتها وحبكتها حتى تستطيع التغلب على عجز لغتها. فهل ستنال في رأيك مليارين آخرين بدلاً من مليار واحد إذا تحسّن أسلوب نثرها؟

- كان ابني يقرأ لها، ويقرأ أيضاً أعمال فيليب بولمان في المرحلة نفسها تقريباً. وقد جرّبتُها قليلاً، ولم يعجبني كثيراً نثرها أو حتى القصة المروية (رغم إعجابي بالفيلم الأول من السلسلة)، أمّا فيليب بولمان فهو كاتب جيد حقاً، له نثره العميق ذو الأسلوب الخاص ومن الممتع قراءته....

لماذا في ظنك حققت السيدة رولنج كل هذا النجاح غير المتوقع؟

- يمكنني أن أجازف بتخمينات كثيرة، ولكن، الحقيقة ليس لدي أدنى فكرة. الشهرة تتغذّى على نفسها بالطبع، فما إن ينجح كتابك الأول، يأتي دور قوة الدفع بعد ذلك، ولكن لماذا كانت على هذا القدر من الجاذبية للجمهور فلا علم لدي بالمرّة. أحسب أني أعرف سرّ الجاذبية في كتب تولكين أو أعمال سي إي لويس، لأنك تجد فيها جميع العناصر الثلاثة التي ذكرتها سابقاً: أي اللغة، والشخصيات، والحبكة.

إذا امتلكت قوى سحرية، فما الذي ستغيِّرينه في عالم النشر والتحرير اليوم؟ هل ستتخلّصين من العشوائية والمصادفات التي يتحطّم بسببها مسار عمل بعض الكتاب؟ أم أنك ستكتفين بوجود هذا العالم كما هو عليه الآن، باعتقاد أن الكتابة الجيدة والمثابرة سوف تنتصر على الدوام؟

- أميل حقاً للاعتقاد بأن الكتابة الجيدة والمثابرة سوف تنتصر، ولكني أعتقد أيضاً أن عوامل أخرى يمكنها أن تعزِّز الكتّاب ذوي المواهب المحدودة، مثل سحر الشخصية، والطموح، والعزم الثابت، كما أعتقد أن كتّاباً آخرين يبقون ظلماً أسرى الظل لعقود أو للأبد. لا، لن أتخلص من العشوائية والمصادفات، بما أنها أشياء مثيرة، لكنني سأحدّ قليلاً من المبالغ الهائلة التي يتلقّاها بعض الكتّاب الرائجين، وسأوزعها بمزيدٍ من المساواة على الآخرين، وأطبع مزيداً من الكتب الجديرة بالقراءة، وطبعاً، سأسمح للمحرِّرين الجيّدين بالعودة إلى خطّ العمل الحقيقي بحيث يكون هناك مزيد من الاعتناء باللغة!

البقعة

للكاتبة الإيرانية زويا بيرزاد
ترجمة: يدالله ملايري - سمية آقاجاني

وضعت النسيج على ركبتها، ثمّ أمالت رأسها إلى الوراء، وهي تمدّ عنقها في هدوء إلى اليسار وإلى اليمين. ثمّ بدأت تدلّك كتفها اليمنى بيدها اليسرى. كانت ترى الزقاق، من حيث هي جالسة. كان الأطفال يلعبون كرة القدم في الزقاق، في جو حارّ ثقيل. أسندت رأسها إلى الكنبة، وأغمضت عينيها. كانت تجسّد ملامح الأطفال كلّهم من خلال أصواتهم. هنا هو (عليّ) يهتف: «مرّر الكرة إليّ!» ينفجر (محمّد) ضاحكاً. ويصرخ (بهروز): «لا تكن عنيداً، لم يُسجّل أي هدف!» كما يهتف (خسرو): أحسنت. سدّد! هناك صوت بكاء. كانت (معصومة) شقيقة محمد، هي التي أجهشت بالبكاء بعد أن منعها الأطفال من اللعب. جاء صوت جرس الدراجة الهوائية. قد جاءت بجريدة العصر. غيّرت مكان رأسها على الكنبة. ثمّ ألقت أصوات الزقاق الأليفة والجو الصيفي الحارّ على وجهها ملاءة رقيقة، فأسلمت نفسها إلى النعاس.

قبل ثلاثين عاماً، عبرت برفقة زوجها هذا الزقاق بضوضائه، فدخلت لأول مرّة هذا البيت الصغير. كان الأطفال يومذاك يلعبون كرة القدم أيضاً. لعلهم آباء محمد وبهروز وعليّ. كانت هناك أيضاً طفلة واقفة في زاوية، تبكي. لم تكن في تلك الأيام أية مزهرية في الحوش فيها أزهار الياسمين. كما لم تكن على رفوف الغرفة تماثيل صينية صغيرة. ظهرت هذه الأشياء شيئاً فشيئاً بمرور الأيام. ظهرت مزهرية الياسمين الأولى، ثم جاءت بعدها الثانية. التمثال الأول كان لغزال صغير، فانضمّ إليه تمثال لغزال آخر. ثمّ ظهر فيل صغير خرطومه الدقيق يشبه الإبرة. فملأت غرفتها الصغيرة طوال السنوات بمزهريات الياسمين والتماثيل وأشياء أخرى.

كان الزقاق بضوضائه النهاري وصمته الليلي يغطّي هذه التشكيلة الأليفة مثل ورقة زينة رقيقة. كانت حياتها تستمرّ هكذا منذ ثلاثين عاماً مثل خط مستقيم كخيوط النسيج الطويلة الملقاة على السجادة. ثلاثون من الأعوام المتشابهة، والأشهر المتشابهة، والأيام المتشابهة. من دون أي تغيير. من دون أي حدث. لم تكن تشكو هذا الوضع. كانت تخاف من الحدث، أي حدث. وكان من شأن أية إصابة خفيفة بالزكام تستهدفها أو تستهدف زوجها أن يشوّشها، ليس خوفاً من المرض، بل خوفاً من التغيير الذي يطرأ على برنامجها للحياة. كانت تريد أن تدرك تماماً وبمنتهى الدقة ما سيحدث لها في كلّ يوم وساعة. كانت تحتاج إلى كثير من الوقت كي تتعوّد على أي تغيير يحصل. على سبيل المثال عندما اشترت طنجرة جديدة للطبخ، بقيت الطنجرة عدة أيام في زاوية من المطبخ، حاولت خلالها أن تقنع نفسها باستخدامها، مع ذلك لم يرق لها طعم الطعام المطبوخ في الطنجرة الجديدة!

إن الحدث الوحيد في حياتها زواجها. قلما تتذكّر فترة من حياتها سبقت هذا الحدث. كانت لديها ذكرى شاحبة عن أبيها وأمها اللذين توفّيا عدة أعوام قبل زواجها. بدا وكأنّ حياتها بدأت عند اليوم الأول من زواجها، لكنها لا تتذكر الآن هذا اليوم أيضاً. كأنّها تزوّجت في يوم ميلادها، أو ولدت في يوم زواجها. قلّما كانت تفكّر بأيام سبقت عقد قرانها. كانت تجد صعوبة في ذلك، كأنّها مدعوة إلى التفكير في شيء لم يكن موجوداً أصلاً، كأنها تفكّر في حياة إنسان آخر. لا تعرف نفسها، وهي ترمق صور معدودة من حياتها السابقة.

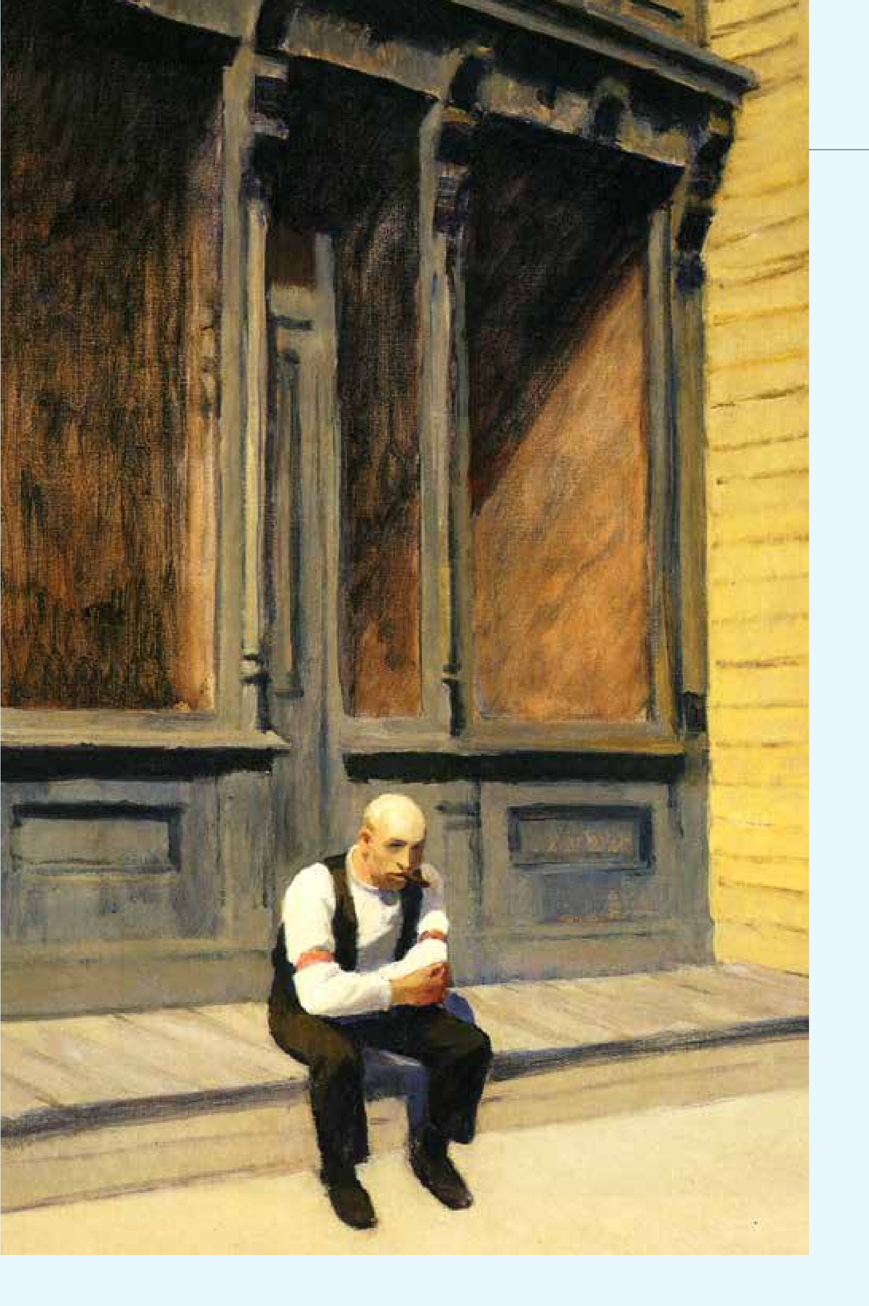


الفتاة الشاحبة في الصور كانت غريبة تماماً عن المرأة الناضجة المستلقية التي تنظر إلى الصور، وهي تعاني من حرارة جسدها السمين. لم تكن الفتاة تثير أي شعور لدى المرأة. كانت مرحلة ما قبل الزواج من حياتها ضبابية، بعيدة، غريبة عنها، لكنها تستعيد مرحلة ما بعد الزواج بسهولة ووضوح. كأنّ أعوام حياتها كلها انصهرت في بوتقة عام واحد، ثمّ تحوّلت أشهر هذا العام كلها إلى شهر واحد يلخّص أيامه كلها يوم واحد. وكانت لحظات هذا اليوم أليفة حميمة.

قبل كل شيء، كانت تشغّل الراديو عندما تستيقظ صباحاً. ثمّ تمهّد لتناول الفطور. كان المنيع يقدّم الأخبار، لكنّها لم تصغ إلى الأخبار أبداً، مكتفية بألفة صوت المنيع وهدوئه. تجلي الصحون بعد خروج زوجها إلى العمل. ثمّ تصبّ لنفسها فنجاناً من الشاي، فتدور في البيت والفنجان بيدها. ترتشف الشاي، وتدخل غرف البيت كلها وحَوْشه، وهي تعدّ في ذهنها أعمال اليوم. ترتدي بعد ذلك، ملابسها وتخرج للتسوّق. عندما ترجع تنظّف البيت، وتغسل الملابس وتكويها. لم يكن زوجها يرجع إلى البيت للغداء، فتتغدى بما تبقى من الليلة الفائتة. تزور في العصاري أحياناً بعض الجيران والأقارب. زارت (ثريا) وقد ماتت أمّها، كما عادت (مهين خانوم) لأنّها ولدت طفلاً أخيراً.

لم تنجب أولاداً، لكنّها لم تكن تشكو ذلك. لعلها كانت راضية بذلك. كانت تجد صعوبة في أن تتخيّل كائناً جديداً في البيت. في حالة إنجابها، كان عليها أن تحزن على الطفل، أن تفرح له، وهي تكره الحزن والفرح. يشوّش الطفل هدوء الحياة، وهي تفضّل الهدوء على أيّ شيء آخر. تجلس في المساء بعد أن تنتهي من إعداد العشاء على الكنبة، وهي تستمع لأصوات الزقاق. قبل السابعة مساء بدقائق ترمق الشارع بانتظار عودة زوجها. كان البيت في نهاية الزقاق، وبإمكانها أن ترى الزقاق كله حتى تلك النقطة التي يلتحم فيها بالشارع. الزقاق عادة مظلم خالٍ من الناس والضوضاء في السابعة. المكان المضيء الوحيد في الشارع ذلك الذي تراه، وهي جالسة في مكانها. تتراكض أضواء يافطات النيون، ومصابيح المحال والسيارات، وكأنها بقعة ضوء كبيرة تدور فيها ضوضاء الشارع مثل هالة في سرعة مستمرة. لكنها لا تحب هذه البقعة، فحين تنظر إليها طويلاً تتراءى لها أشباح غريبة مخيفة تخلق في أذنيها ضوضاء غامضة. تشعر أحياناً بأن تلك البقعة تقترب منها أكثر، وهي تكبر فجأة، كأنها تريد التهامها، ثمّ تتحول الضوضاء الغامضة إلى قهقهات مخيفة. لكنّها مضطرة إلى النظر إلى تلك البقعة. عاجلاً أم آجلاً سوف تنفصل نقطة سوداء من تلك البقعة المضيئة لتقترب منها اقتراباً يزيل الخوف الكامن فيها. تكبر النقطة شيئاً فشيئاً، متحوّلة من شكل إلى شكل، لترى أخيراً زوجها، وهو يقترب في خطى بطيئة من البيت. تلك اللحظة أجمل ما في يومها. نقطة سوداء صغيرة جاءت لتكمل ما ينقصه عالمها الأليف الصغير. حينئذ لا تخاف بقعة ضوء كبيرة.

فتحت عينيها. كان الليل أرخى سدوله. في الزقاق صمت مطبق. نظرت إلى الساعة. كانت السابعة مساء. نظرت إلى الشارع. النقطة السوداء بلغت منتصف الزقاق. تنفست الصعداء فقامت. كان عليها أن تحضّر العشاء.



في الحياة لغز ما

للكاتب التركي تشَتين ألتان*

ترجمة: صفوان الشلبي

لابدّ أن لغزاً ما يكمن في حياتنا.

هناك لغزٌ في انتظار الفتيات الصغيرات لرنين الهاتف، طلسم في حديثهن همساً يُسررن بأسرارهن:

- بداية أمسَكَ يدي، ثم قرّبها نحوه ببطء...

ولغز في أحاديث الأصدقاء الذين لا يتجاوزون السادسة عشرة أو السابعة عشرة... طلسم يزيد من خفقان قلوبهم، ضحكاتهم نمط مختلف، لتسريحة شعرهم شكل مختلف، وما يختلقون من أكذوبات لآبائهم كما لأمهاتهم أمر مختلف.

حتى الشباب اليافعون الذين لم تمضِ سنة بعد على تجربتهم لأول علبة سجائر، يبدون كمدمنين، لا شيء يعنيهم. يعشقون فتاة. بل ربما الفتاة هي العاشقة. لكن... هناك لغز ما في هذه الـ(لكن)... تبدو نظرات الجميع بلا استثناء وكأنهم فاقدو الوعي، لكنهم في الحقيقة يحدقون في وجوه من يحبون...

تبحث النساء الشابات عن هذا اللغز، من دون أن يُظهرن ما يختلج في صدورهن. وما إن يبطل سحر هذا الطلسم، حتى تصبح الأيام بلا هدف، وتتحول إلى حسرات ودموع. يفقد النهار ألَقه، وتنكسف الشمس، ويطول الليل. يخيّم الملل على الوقت فلا ينقضي...

أما الرجال... وإذا ما تاهوا في هذا اللغز...

- 1 -

تفرغ زجاجات العرق، ولا تملأ فراغ المكان الذي يتركه اللغز... الفراغ الذي يحدثه بُطلان سِحْر هذا الطلسم... القمار هو لغز من المنشِّطات. يهيمن عليه ضجر غريب لا انعتاق منه، فيلجأ بشغف متراكم، خلف دستات ورق اللعب...

ذات زمان، كنت في مونت كارلو. نساء مسنات مثقلات بالماس، كن بأغبابهن المتدلية، يبحثن عن آخر طلسم على الطاولات الجوخية الخضراء...

لا بدّ من لغز لهذه الحياة، كغضب لا يهدأ، كالبحث عن عشق لا سبيل للخلاص منه، كإطلاق العنان للنفس بكتابة

الشعر، كقذف المرآة بقدح، كالجنون عند السحر...

لو لم يكن مثل هذا اللغز... لو تحلق ذقنك من دون رغبة، لو أصاب العفن كل مشاعرك، لو كان رجال ميليشيات تحرير أميركا الجنوبية لا يعنون لك شيئاً، لو كنت لا تفكر بجسد امرأة عارٍ أثناء محاضرة جادّة، وإذا ما لم تراودك، في لحظة ما، رغبة في داخلك تدفعك إلى رمي استقالتك من عملك والمغادرة... لن تقدر أن تكون ولا حتى ممسحة تعجّ بالغبار مركونة على عتبة باب...

بحمى هذا اللغز يتمّ تسلُّق قمة إفرست... بهذا اللغز تشتعل وتنطفئ قناديل الليالي الموحشة لأول مرة. بهذا اللغز تتشمّم أقدام أول طفل لك وقد أخذته إلى حضنك...

في هذا اللغز:

- سعي وركض ومعاناة-

في هذا اللغز صورة تحبُّها معلَّقة على جدار بيتك.

في هذا اللغز تفحُّص امرأة على انفراد لثدييها، كما في هذا اللغز نظرة رجل خلسة لساقَيْ شابة تصعد الدرج...

- 2 -

في مراسم الجنازة يتأجج هذا اللغز، ويلسعنا بنيرانه... جثة نحيلة، وجه أصفر وحَنَك مربوط ممدّد داخل النعش... لكنها ليست جثّة لصديقك، بل جثّتك أنت تراها وأنت حي. هكذا دائماً تسير خلف جثّتك في جنازات معارفك... وتتنهد،

وتقول: هي الحياة.

وتقول: هم السابقون ونحن اللاحقون.

وتقول: لقد كنا معاً الأسبوع الماضي...

وأثناء نزول النعش داخل القبر... كم هو رهيب النزول إلى هناك!... خاصة عند إلقاء آخر رفش تراب...

يتأجج هذا اللغز، ويلسعنا بنيرانه...

ومع مرور الوقت، تتسارع محركات حياتك، يتنحّى الندم جانباً، ضغوطات المجتمع، الديون المستحقَّة غير المُسَدَّدة، عذاب تأنيب الضمير عن حياة المجون السرية، جميعها تصغر وتتضاءل أمام عينيك...

فيما لغز عمرك يبدأ ثانية بشكل أشدّ...

بينما تخلع جوربيك ببطء يتراءى أمام عينيك زوج من السيقان البيضاء تتغازل.

في السينما تصبح أنت راعي البقر صاحب أسرع لكمة.

عند حاجز إضراب غير قانوني. أول رصاصة تنطلق تصيب جبينك.

ثم ترقص على الشواطئ الرملية... بحر في منتصف الليل، وليل في وسط البحر. أشياء وأشياء تتلاشى وتنوب على السواحل...

في الحرص الذي تبديه نحو حياتك، يكمن اللغز.

إذا ما انقضى الوقت يتحول إلى نعل ممزق بلا صاحب. خيبة أمل مكتومة تدور في الأعين التي تحيط بك:

- كم أنت تافه وبليد...

- 3 -

الطلاسم المنطفئة تسعى لتطفئ الطلاسم الأخرى. لكن الطلاسم المضيئة، تعمل على إنارة الطلاسم الأخرى...

وعندما تسقط النساء بجهالة داخل هذه اللعبة الغادرة يَشْرَعْن بالتنمر:

- أضعتَ لي زهرة شبابي...

- سابقاً، هل كنتُ أنا كحالي الآن؟...

- أوف يا ويلي، ثقلك يسحقني...

يتوقَّعن ولوجاً مطواعاً من خرم إبرة. في رنين ضرب الأكف المتصافحة صوت شهوة. مديح صادر من الأعماق. وعند فكّ الأزرار يتمنعن بغنج:

- هيه! ليس الآن...

هو هكذا لغز الحياة. بهذا اللغز، يُضغط على زناد البنادق، وبهذا اللغز يتم تسلُّق الجبال، وبهذا اللغز تقول لعشرات الآلاف: هيا تقدموا...

إذا لم تعش تلك التجارب بعد، وإذا لم تنجرف وراء عواطفك ثلاث مرات في الشهر على الأقل، وإذا لم تُثَرْ، ولم تخبط الطاولة بقبضتك، وإذا لم تلمس بطيف يديك قضبان زنزانة أو كتفين عاريين للمرأة التي تحب... أيها الأحمق! لماذا أتيت، إذن، إلى هذه الدنيا؟ أ لتحصي الشهور المنقضية وترسل التهاني بالمناسبات؟ أم لتجلس مثلي على أريكة في عتمة المساء محدِّقاً في النور الذي أذكاه هذا الطلسم، تبكي حالك بابتسامة مصطنعة؟

• كاتب رواية وقصة قصيرة وشاعر وصحافي وكاتب زاوية وكاتب مسرحي ونائب سابق في مجلس الأمة التركي. ولد في إسطنبول عام 1927. بدأ حياته الصحافية مراسلاً لصحيفة الأمة، ثم كاتب مقالة في العديد من الصحف التركية. أصبح نائباً في مجلس الأمة عن حزب عمال تركيا ما بين الأعوام 1965 - 1969. رفعت حصانته البرلمانية، ثم أُعيدت، فكتب خلال تلك الفترة منكراته بعنوان «عندما كنت نائباً للأمة». تعرَّضَ للاعتقال ثلاث مرات جراء مقالاته الجريئة، ووُضِع تحت الإقامة الجبرية أكثر من مرة. صدر له ما يزيد على ستين كتاباً في الرواية والشعر والقصة القصيرة والمسرح والمنكرات والرحلات والمقالة والأدب الساخر وأدب الأطفال. نال عام 1973 جائزة أورهان كمال للرواية، عن روايته «الإقامة الجبرية الكبرى»، ونال عام 1978 جائزة المجمع اللغوي التركي عن روايته «الإنسان اللغز». يعتبر من أغزر كُتّاب الزاوية عالمياً، إذ ما زال يكتب زاويته اليومية «سيرة» في صحيفة ميلليّت منذ عام 1959حتى الآن.



مختارات من الشعر الأرجنتيني المعاصر

بيونس أيرس

أوراسيو أرماني

رأيتك
تئنّين تحت المطر والبرد،
تلتحفين الضباب،
ولا تتوقَّفين عن الحركة.
أحببتك تحت
الخريف
والسحب الزرقاء المرتحلة
تداعبك.

نرعت شوارعك من الشمال إلى
الجنوب،
ومن الشرق إلى البامباس*،
ورأيت الربيع مرسلاً شعره
على قمم الجاكاراندا** الزرقاء
عرفت سحر شوارعك،
وإغواء أيامك اللامبالية
لكن أبداً
لم أشعر بعبق حضورك مثل الآن ،
ولم أشعر من قبل بعذاب يفوق آلام
منفاي الاختياري،
مع أني حقاً لم أعرف أبداً
كم أنت جميلة:

ترجمها عن الإسبانية

د. محمد محمود مصطفى

شجن في صوتك وأنت تكبرين
وتغنّين
وحدك عندك أكثر شطآن الكون
حزناً!

بيونس آيرس: الهواء الذي أتنفسه

ألبرتو باناسكو

ما من أحد على هذا الشاطئ المهجور
ما من شيء نراه عند ذلك الأرق
السرمدي
لا مد أو جزر أو قمم جبال
والكلمات أكثر شيخوخة
من الأشياء.
ما من أحد عند تلك الربوة الغارقة
أو تلك الحفرة المنسيّة
التي يخرج من تحتها صوت شخص
كصوت العظام وإطارات السيارات
والذكريات أكثر شيخوخة
من الحياة.

(مدينة بلا أمواج أو مرتفعات
كجبل جليد عملاق
يلتهمنا جميعاً.)
ما من يد تدقّ على الأبواب
ما من وجه وراء النافذة
وما من موسيقى للأشجار.

ما من شيء، وما من أحد في هذه
المدينة بلا أطلال
وبلا أصحاب
مع أن الدم يغطّي العالم السفلي
وقاعات الدراسة
مع أن الحبر يتدفق في غرف النوم
وفي الأصوات.
ما من أحد على مرمى البصر في هذه
المرآة المحترقة
لكن مازلنا نتنفس «بيونس آيرس»
آه من ذلك الهواء العليل العسير!

الطيور التائهة

ماريو تريخو

أحب الطيور التائهة
أوان تعود من وراء الأفق،
لتنوب في السماء
ولا يمكنني أن أستعيدها
تعود الذكريات من جديد
سويعات صباي،
وشبح يأتي من البحر
من أشياء أحببتها وفقدتها.

كان كل شيء حلماً، فقدناه
كما فقدنا البحر والسماء ،
حلماً عابراً عتيقاً كالزمن
لا تعكسه المرايا.
افتقدتك، كما أفتقدت أشيائي
الأخريات
أنت تلك الأشياء،
عرفتك عند الوداع،
غمرتني الوحدة وأصبحنا اثنين.
في الليل تؤوب الطيور
تطير عمياء عبر البحر،
الليل بطوله مرآة
تعكس وحدتك.

ما أنا إلا طيرٌ تائه
يعود من وراء الأفق
لينوب في السماء
ولا يمكنني أن أستعيده.

معزوفة موسيقية لنهر

خورخي إنريكي مارتي

أنا لست المغنّي،

المغنّي هو النهر،

نهر أوراغواي بطيوره

التي تنشد كونشرتو الشجن.

أنا لست الشاعر،

الشاعر هو النهر

يتلو على مسامعي أبياته:

لأكتبها...

ثروة

رغم كل ثروتك

لا يمكنك أبداً أن تشتري

قطعة صغيرة من قمر

ليكون بمقدورك أن تحلم

سحب

سحب في السماء،

سحب على النهر،

سحب مرتحلة

مثل البحّارة

ترنو إلى السماء

متجهة إلى النهر،

وترنو إلى النهر

متجهة إلى السماء!

مطالعة صحيفة

ليونيداس لامبورخيني

كمن يقرأ صحيفة

يوماً ما مندهشاً

من اختفاء الكلمات

ويسأل نفسه:

من أنا؟

وأين أنا؟

كمن يرى صورة هناك

تشبهه

ويتعرف على وجهه

لكن لا يتعرف على نفسه

ويسأل نفسه:

من أنا؟

وأين أنا؟

كمن يقرأ بياناته الشخصية هناك

تحت صورة وجهه

ويتعرف عليها

لكن لا يتعرف على نفسه

ويسأل نفسه:

من أنا؟

وأين أنا؟

كمن يحاول أن يتنكر

متحسّساً جسده قائلاً:

هنا أنا ، أنا هنا

ويبدأ في البحث

لكن لا يعثر على نفسه

أنا مثل ذلك

أنا مثل ذلك

وأسأل نفسي:

من أنا؟

وأين أنا؟

*البامباس هي سهول خصبة تغطي مساحة 750000 كيلومتر مربع عبر مقاطعات بيونس آيرس ولابامبا وسانتا في وغيرها.

**الجاكارانا أشجار إستوائية باسقة الطول تنمو في أميركا الوسطى وأميركا الجنوبية.

أوراسيو أرماني (١٩٢٥)

شاعر ومترجم وروائي وكاتب مقالات أرجنتيني. وُلِد في ترينيل، لابامبا، لكنه يعيش في بيونس آيرس. حصل على أرفع الجوائز الشعرية في الأرجنتين وهي جائزة المؤسسة الأرجنتينية للشعر، كما حصل عل وسام الاستحقاق من الحكومة الإيطالية. أهم أعماله «حب الحياة» و«صيف بطيء».

ألبرتو باناسكو (١٩٢٥ – ١٩٩٣)

شاعر وروائي أرجنتيني، شارك في حركة الطليعة الشعرية. من أهم أعماله ثلاثيته الروائية «ومع ذلك فلقد تمكن خوان من الحياة» و«الخلود لهم» و«أولئك الذين لا يحيون». ترأَس لجنة الدفاع عن المكتبات الشعبية بالأرجنتين من عام 1991 حتى وفاته.

ماريو تريخو (١٩٢٦ – ٢٠١٢)

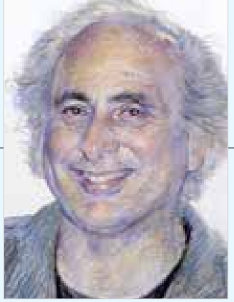
شاعر ومسرحي وكاتب سيناريو أرجنتيني، يعد أحد أعمدة حركة شعراء بيونس آيرس التي تأسست في خمسينيات القرن الماضي. من أهم أعماله «وظائف الكلمات» و«الحرب الأهلية». كما وضع كلمات أغنية من تلحين أستور بيازوبا.

خورخي إنريكي مارتي (١٩٢٦)

ولد في مدينة روساريو الأرجنتينية . اشتغل بالصحافة والكتابة الإذاعية ، كما ساهم في الصفحات الأدبية لعدد من الصحف الأرجنتينية المرموقة مثل «الأمة» La Nación من أهم أعماله «ضوء عتيق» و«ترنيمة للحرية».

ليونيداس لامبورخيني (١٩٢٧ – ٢٠٠٩)

كاتب وشاعر أرجنتيني ، من أهم أعماله «أغاني تشي» و«السيرك» و«اللاعب». هاجر إلى المكسيك واستقر بها من عام 1977 حتى عام 1990.



ستفانو بيني

الكولومبري

«الكولومبري» هو عنوان قصة لدينو بوتزاتي، وهو من أكبر كتاب إيطاليا في القرن العشرين، التي آمل أن تكون مترجمة إلى اللغة العربية. تحكي قصة الشاب ستفانو، الذي ركب مركباً في ظل لعنة أسطورة رهيبة. اختار مصير الإبحار، ولكنه عندما أصبح في البحر طارده الكولومبري الرهيب. أما الكولومبري فهو نوع من أنواع سمك القرش المتوحش الذي يختار ضحاياه من بين البحارة ويلتهمهم. الميزة الخاصة للكولومبري هو أنه لا يمكن أن يراه إلا ضحاياه، أو الذين يخافون منه. وهكذا يمضي ستفانو من محيط إلى محيط مطارداً من كابوسه، تطارده هذه السمكة الرهيبة، في كل مرة يراها تقترب من سفينته. ولكن لأنه هو وحده الذي يراها لا يجرؤ على الحديث عن ذلك لأي شخص وإظهار خوفه. حتى مرت سنوات عديدة، وأصبح هو القبطان، فقرر أن الوقت قد حان لمواجهة هذا الوحش. يتحدث في ذلك مع أحد مساعديه، وينزل في قارب نجاة، وينهب لمواجهة العدو. ولكن عندما يجده ويكاد يقتله يفاجأ بأن الكولومبري يكلمه. يقول له إنه تبعه في كل تلك السنوات ليس لالتهامه، ولكن لكي يقدم له هدية: لؤلؤة كبيرة تمنحه السلام والسكينة. وهكذا ما بدا لستيفانو أسوأ كابوس في حياته، أصبح صديقاً يريد مساعدته. ولكن لن أحكي لكم كيف تنتهي القصة حتى لا أفسدها على من يريد أن يقرأها. ولكن معناها واضح، وتناسب الحالة المأساوية التي نشهدها.

الجميع في هذه اللحظة «في إيطاليا» يكره الجميع، فالأحزاب تقول إنها تريد الخير للجميع، ولكنها في الواقع تعطي الإحساس بأنها من الأعداء، فتجد في كل يوم شخصاً ما يهدد، يصرخ، يشتم، يتشاجر. أنصار جريللي يكرهون الشيوعيين، والشيوعيون يكرهون أنصار جريللي، الذين يكرهون برلسكوني والذي، كما هي عادته دائماً، يكره الجميع، من القضاة إلى الصحافيين الذين لا يفكرون على طريقته. في حين أن الأزمة الاقتصادية اشتدت، مع زيادة البطالة والبؤس. وهكذا فإن الخوف من كولومبري، ذلك العدو الوهمي، قد سقط من المراتب العليا للسياسة لأكثر الناس فقراً وضعفاً. العمال في مصانع «إيلفا تارانتو» يكرهون أنصار حماية البيئة؛ فإما التلوث أو الاعتصام. والفقراء في ضواحي روما وميلانو يكرهون المهاجرين من خارج أوروبا، والذين يتبادلون الكراهية العرقية فيما بنيهم، ويتبادل مشجِّعو كرة القدم الطعنات بالسكاكين، والمشاجرات تندلع في المراقص، ويسحل المثليون، وأصحاب المحلات يقتلون لصوصاً في سن المراهقة، ويقتل اللصوص المراهقون أصحاب المتاجر لكي يسرقوا ما في خزانة المحل من مبالغ تافهة، وفي تصاعد لأعمال العنف، يقتل الرجال النساء اللواتي يتركنهم، وتقتل المافيا لأتفه الأسباب، وكل واحد يحتاج إلى عدوّ، شخص لإلقاء اللوم عليه واتّهامه بأنه سبب التعاسة. قليلون هم الذين ينظرون نظرة شاملة، ويبحثون عن التضامن، ولديهم الرغبة في مساعدة الآخرين. وفي إيطاليا هناك فن شهير في الحياة يسمى «فن التحايل على المعيشة»، الذي يستند على التضامن بين الفئة الاجتماعية الواحدة على الأقل، أو أفراد حي من أحياء المدينة، ومن لهم تقاليد مشتركة، وفقر يتقاسمونه، وقد استبدل هذا الفن بهذا المجتمع المرتاب، مجتمع الدفاع عن الامتيازات، وبصفة خاصة الخوف المهووس من العدو، من الخطر المتربص.

ولا يرينا هذا الأخطار الحقيقية، والتي يجب أن نحترس منها، ولكنه يرينا أشباحاً غير واقعية، وهو ما يجعلنا عاجزين عن الدفاع عن أنفسنا، أو القصاص لأنفسنا.

وأعتقد أنه من السهل أن نرى كيف كان خوف كولومبري ضد علاقة الغرب والإسلام، بل والآن أيضاً ضد الأوروبيين فيما بينهم. إن لؤلؤة الثقة والسلام تكمن في قاع البحر، في الهيكل العظمي للكولمبري بعد مقتله.

عندما قرأت ما يحدث في مصر، البلد التي قمت بزيارتها، وأحبها، لا يسعني إلا أن يتملّكني الخوف. حرب تولد من الجميع ضد الجميع. ولكنني واحد من قليل أو كثير لا يخافون من الكولومبري. وكفنان، كمواطن، كشخص، أريد أن أقرر بنفسي الشيء الذي أخاف منه، لا أريد أن يولد خوفي من أسطورة أو من فكرة مسبقة. وكما كتب سبينوزا: «يجب أن يكون لديك أعداء، ولكن ليس أكثر من اللازم». ومن ثم أحتفظ بخيط من أمل. إذا كان شخص ما يطارد سفينتي، مثل كولمبري الذي يطارد سفينة بطل قصة بوتزاتي، أو يتجسس علي، أو يهددني، فإنني أود أن أراه. أعرف إن كان يحمل لي السلام أم الحرب، الموت أم التضامن. كل شخص في حياته يخاف من كولومبري، ولكن ربما لم يكن هذا شريراً أو معادياً كما يبدو. لنواجه وحوشنا، من حيث إنها مختلفة عنا ومخيفة. ودعونا لا نضيع الهدية السخية والعون من أي شخص. إذا كان لدى أي شخص لؤلؤة يهديها إلينا، فلننزل من السفينة، ولننهب إليه ونلتقي به.

يومان للغضب
أو
كم الساعة الآن ؟

رضا البهات

السجن.. كلمة أخجل منها. ساورت بيني وبين عم طلبة وحماصة والسيد شئلش. زارني كثيرون لتهنئتي. رغم أن ما بيني وبين الجيران هو تحية سريعة ألقيها وأمضي. فأنا ممن يطلق مشاعره بحذر، رجاء وحدة أحرص عليها. عشت ما فات، عقلي في ناحية وما أحسُّه في ناحية. اليوم ما أحسّه أحبّ إليّ مما أفكّر به. لست البطل الذي ينطق فتصفِّق الجماهير له. وتنشر الصحف كلماته. ثم يقول كلاماً مغايراً. فتصفِّق له ثانيةً وتنشر كلماته. هل من المحتَّم أن يكون الرفض زعيماً وأتباعاً ومراوغات وخططاً لفكّ شِفرة مؤامرة. ما حدث كان تمرداً يخصُّني بقدر ما أشعر من قبح.

خاطرة باعدت بيني وبين بعض الزعماء ونحن محتجزون تحت التحقيق. تجمعنا الأهداف وتمايز بيننا حقائق الواقع. إذ جمعت غريزة ما، بين من يتعرَّف الحراسُ بوجوههم ويتقدمون لمصافحتهم، ويخاطبونهم بكلمة (يافندم) و(سيادتك). وغريزة أخرى بين مَنْ يجمعهم سوء المظهر وندرة زيارة الأهل. هكذا كانت تتشكَّل مجموعات الفسحة.

بالنسبة لي لا أرغب في مال أو شهرة أو منصب. أريد أن أحيا مع من أحب، وأعمل ما أحب وقتما أحب. غير أني كنت مَنْ كُلِّفَ بإدارة الحوار بين ممثلي التنظيمات المختلفة لتوحيد الجهود.. «نلتقي في الفسحة عند الشجرة». غدت تلك العبارة، مثلما غدت شجرة حوش السجن، كلمة السر العلنية للامتلاء بالأمل. فعندها حياة تسعى نحو الحقيقة وليس نحو الواقع.

تعظيم الطاقة.. كلمة ساحرة، لها وقع في النفس يشبه كلمات الحب.. العدل.. ومايوصف كأحلام إنسانية لا تزال أحلاماً. غدت شجرة الحوش بالنسبة لي أيقونة. مثلما صار الطلبة والشعراء والتشكيليون والفوضويون.. (باختصار، ذوو الشعور الكثيفة والملابس المهملة) ملاذاً. نتقابل في الفسحة عند الشجرة.. هسيب لك قلم وورق في الشجرة. هنا لا كلام حول توازن القوى وطبيعة المرحلة. والاختلاف حول نسبة هذا المصطلح أو عبارة ما إلى هذا أو ذاك.. هنا نبتكر الوسائل، لتهريب الأخبار والقصائد وتبادل النوايا حول جلب شتلات جديدة على كلفتنا لزراعتها بدائر العنبر.

شجرة الحوش عريضة الظل تلتصق فيها عدة جذوع. سَمَّيْتها فاطمة.. وسمّاها كل منا باسم يحبّه. تشبيه مُبتذَل ومُستهلَك، لكنه ملائم. هنا يمكن أن أسند ظهري ولا أسمع صياحاً وطرقات عصبية على الباب. أو تلحق بجسدها الإهانة. هنا لن يفكر من يراها بالسبيل إلى جسدها وحده.. ولن تسأل: هيّ كل الرجّالة كده. ولن يرتعش كتفاها وتبتسم في خجل وهي تُنزِل حمالة الصدر. معتبرة أن ما جرى لجسدها كان إهانة عابِرة.. يا للمرأة، ينسيها المديح إهانة عابرة!.

اهتديت إلى خيط للرواية ابتدأت معه تسجيل الملاحظات بعد غلق الزنازين. قبل أن تربكني ملاحظة أحدهم: «قابلت بنات من الشرق والغرب. وأشعر أن جزءاً مني يرى للأنوثة سقفاً ترتد عنده دعاوي الحرية والمساواة». إلى أن جاءت حملة تفتيش مفاجئة صودر خلالها ما في الزنازين من ورق وأقلام وحدافة. تَقَدَّم ضابط هادئ الطبع له وجه أنثوي وشارب أبوي كثيف. أدخل ذراعه إلى إبطي وسار بي. سألته لماذا عصب عيني مع أني لم أكن.. لا، حقيقة كنت أنظر في عينيه. هل يُؤتَى بكبار الحبسة أيضاً إلى



الانفرادي معصوبي الأعين! هل يخاطبهم بـ (أفندم)، و(سيادتك)؟.

دفعني برفق، وفَكَّ العصابة، ثم أغلق الباب. رحت أختبر صدى الصوت مثلما كنا نفعل أطفالاً في الشقق الفاضية والحوائط صلدة مصمتة. غير الماء الرحيم وقد تحوَّلَ إلى بندول نحاسي ينقر بانتظام من صنبور تالف فربطت إليه سيوراً من البطانية. في هذا القبو المعتم تسمع الأصوات كَوَشيش بعيد لا يمكن تمييزه.. لا ليل أو نهار. كثافة نفير العربات.. صوت الأقدام، فتح الباب للفسحة. تكرار الإنات من ميكرفون بعيد يظل بينها أذان الفجر هو الأشجى. صيحات حراس الليل.. واحد تمام.. اتنين تمام هجمة الصبح في شقشقة العصافير. النزول إلى النيابة وجلسات التحقيق. والشاي في أكواب من الزجاج. إدراك الزمن متعة تجلبها حركة الحياة، وتشيع الحيوية في عنبر الحبس الجماعي.

الزمن هنا تاريخ وحداته مئات السنين الموثقة على الجدران بلون أحمر باهت. وعوارض من الخشب كانت يوماً ما مثل شجرة الحوش المائلة. كابدت الأيدي في نزع فروعها وتجفيف نسغها لتتسلمها المناشير وتخرطها كتلاً تضمها مسامير حدادي لها رؤوس. لتؤول إلى أبواب ثقيلة تعيش بأكثر مما عاش صانعوها، لتلاحق أحفادهم.

لا شيء ينمو أو يشيخ سوى ما تحفظه ذاكرة تنسى الأصوات. بها فقط صور وجوه في لحظة انفعال كسينما صامتة. العتمة والسكون والحواس المعطلة،

حيوية فاترة لا تحيي ذاكرة وجود تقلّص إلى قبو محكم اسمه «حبس انفرادي».. يُبس فيه الهواء وخلا من الأبعاد الأربعة للوجود. دبيب بعيد لقدمين لا تقتربان أبداً. تقولان إن الماضي الذي تخزنه في الألبومات وبراويز الحائط ناقص.. داخل الخلايا لا يفقد أبداً.

لو أن جاسر هنا لقام بتوثيق ذلك الجزء المعبود من جسم المرأة. لأطلقه من الذاكرة على الجدار بوسيلة يبتكرها ولو كانت زرار قميص أو مِلو كف من دمائه. مما يمنحني الحق في حيازة شجرة الحوش العتيقة. هذا الجسد المراوغ، يشكل حيناً أنثى بكامل سنيّها، أو فكرة بكامل زلزالها. حيناً كشجرة عديدة الجنوع، وحيناً أطفالاً يتحلقون حول طبق طعام.. أو حتى يرتجفون في نومة تحت الكباري في ليلة ممطرة. جسد مراوغ يتخذ هيئة كأس ويسكي بدون صودا. أو سطور مقال لا يُعنَى بقراءته أحد. جسد يحترف التحوُّر. هو حتى لا يعرف نفسه سوى في لحظة التحوُّل. كأن لا قبل أو بعد. ولا يسأل أبداً: كم الساعة الآن؟.. فإذا فرغ اتخذ سمْت إله يوبّخ عباده أن لم يوفوه قدره حين سموه بأسماء العبودية. إنه ليعتمد لنفسه آنئاك شكل شيطان غير رجيم. يمضي بهم بعيداً في غضبه.. وهو يضمر لهم الصفح عند نهاية الطريق. إله حيوي.. لكنه لا يكون أبداً.. لا شيء. حتى حين يتجلّى قبواً محكماً يشبه الرحم. وسط أكشاك الحراسة والأسلاك الشائكة والكشافات، هو جسد قد يبدو وقت الحزن قبراً وسط شواهد وأشجار. يقف عنده المشيعون في خشوع. وحال ينصرفون، ويطأون إسفلت الطريق. يفاجئهم بالتحوُّر من جديد كامرأة ترجف تحت الثوب بارتعاشات خفيفة. تلتصق بوجهها خصلات الشعر بأثر الدموع والصهد. تمضي ساهية عن عشبة تتشبث بالطين بين قدميها. يا إلهي.. يا من لم تجعل الموت من أسمائك الحسنى.. بارك العشب كله. وأعِد الخَضار إلى عوارض الباب السميكة، والضوء إلى كوّة الباب العالية.

- عاوز حد أكلّمه.. عندي أقوال غير اللي قلتها في النيابة.

رحت أعاكس بإصبعي طريق نملة تزحف في طريق متعرّج على الجدار.. ما الذي جاء بها إلى هنا؟ لعله ذَكَر نمل. أنت لا يمكنك أن تنهي حياتك بالتوقُّف عن التنفس عمداً. سوف يعود الشهيق والزفير رغم أنفك. الطبيعة تحمي الكائن الحي من يأسه.. مثلما يعمل التجلُّط على وقف النزيف. خُلِقت الذاكرة أيضاً ليعرف الإنسان أنه كان موجوداً من قبل.

فُتِح باب القبو، وأخرجوني إلى الطرقة ذات الإسفلت المغسول. ثم إلى أول زنزانة في الصف. ظلت مفتوحة الباب.. حيث جيء بكرسيين لشخصين في ملابس مدنية. على ركبتَي أحدهما دفتر مفتوح. أول مرة أرى هذه الطرقة التي تمتد أمام خمسة زنازين خالية عدا زنزانتي. طرقة مسدودة من الجانبين. في إحداهما باب صغير يحني الداخل عبره الرأس.. انتهت أقواله في الرابعة والنصف عصراً وقَّع عليها، وأعيد إلى محبسه بمعرفة النيابة.

شعرت بالراحة لوقت. قبل أن تقترب أقدام كثيرة. ما إن فُتِح الباب، وأضيئت كشافات اليد حتى هوت القوايش والعصي والأيدي المدَّربة. ثم انكمش نصف جسد، كان أداة حياة. ليس باستطاعته وقت الحاجة أن يصبح أداة موت.. أن يتسرب كالماء من تحت الباب، أو يتصاعد كدخان ويتبدَّد في الفضاء. «إيه الكلام ده يابن الـ.. مش أنت بتاع الورق والأقلام.. بتاع زنزانة 6.. وكمان بتعرف تضرب يا فتوة.. ماشي». أبهجتني الجملة الأخيرة.

ما أخشاه أن يخلطوا لي بالطعام جرعات يومية من عقار يعرفه من خبأوا قلماً وأوراقاً.. سكوبولامين. الذي يراكم الاكتئاب، ويغيِّر من سلوكيات الشخص، يغيِّر شخصيته. في سجون المخابرات يستعينون بعقار الريسربين وبعد فترة يجيء الانتحار وحده.. ما هي المقاومة إذن أو الصلابة؟ في الحبسة الجماعية سألت أحدهم ذات يوم: لسه أدّ إيه ع الفسحة.. قال بلهجة معلمة:

- كده هم نجحوا في حبسك فعلاً.. أول ما تفكِّر في فتح الباب تؤكد لنفسك أنك مسجون..

لو كنتُ مؤمناً كالناس لقضيت الوقت في الصلاة والدعاء.. أنا حتى لا أحفظ دعاءً واحداً. الأدعية مصكوكة لكل الناس ونمطية ما أحفظه هو: «إذا جاءت القيامة وفي يد أحدكم فسيلة فليغرسها» هذا حديث نبوي لا يصلح كدعاء.. فلا تجعلني - يا إلهي - ممن يعتاد القبح ورخص الإنسان.. اللهم لا تكلني إلى من يكره الحياة، ويسعى إلى تكريهي فيها، ولا إلى سياسي كلام يلعب بالبيضة والحجر، وألهمْني قول ما أعرف لا ما يردِّده الناس فلا أضلّ أبداً. وكَرِّهْني في كل الميكرفونات إلا ميكرفونات الاحتجاج، وجنبني صور المطاردات الصوتية والاغتصاب بالكلمات.

مشهد من رواية للكاتب بعنوان «في اليدين عشرة أصابع تقريباً» قيد الصدور



زهرة الزنبق

يونس محمود يونس

ما إن استيقظ من نومه حتى اكتشف أنّ مشاهد الخراب التي رآها قبل النوم مازالت في مخيّلته كما هي. لا نقصان فيها ولا زيادة باستثناء تلك التي يتوقع أن يراها لاحقاً. إذ لا بد من مشاهد جديدة قيد الإعداد.

مع ذلك رأى الصباح جميلاً رغم الدمار، فخرج إلى حديقته الصغيرة ليملأ ناظريه بجمال أزهار الزنبق المبللة بقطرات الندى. جمال لا يحتاج إلى مدفع أو قاذف ليغزو النظر قبل أن يستقر بجانب قبح الخراب.

هذا ما فكّر به وهو يتأمّل زنابقه الملونة. وبينما هو كذلك انتابه شعور غامض، ثم ما هي إلا لحظات حتى شاهد طفلة لا يتعدّى طولها بضع سنتيمترات تقفز من زنبقة بنفسجية. أخذت تكبر وتكبر إلى أن أصبحت خلال لحظات فقط بعمر ثلاثة أعوام.

مشهد لا يمكن تصوُّره إلا في الحكايات، وهو منذ أن شاهدها لم يبعد ناظريه عنها. كما لم تبعد ناظريها عنه. عينان سوداوان جميلتان ترنوان إليه بتوسُّل، وفم جميل يبتسم له. حتى الأسنان الصغيرة بدت مرتبة ناصعة البياض، والوجه دائري مثل بدر صغير يشعّ ضياءً. أما ملابسها فكانت جيدة ونظيفة، وحذاؤها الصغير جميل وجديد.

لم يكن يحلم. هذا ما حاول التأكد منه. ولأنه كان مُسنّاً ووقوراً لم يتأخَّر في فتح ذراعيه لهذه الطفلة القادمة من الغيب. فلما انطلقت نحوه. هرع إليها ورفعها إلى صدره، ثم قبّلها بلطف، واستمرّ يقبّلها وهو في طريقه إلى المنزل، وهناك قَدَّم لها بعض الطعام. بل إنه أطعمها بنفسه.

ولأنه لم يرتبك من سحر القدر ومفاجآته الغريبة. قال يسألها:

- ما اسمك أيتها الصغيرة؟

فأجابته بصوتها الناعم الخفيض:

- أنا لارا. لارا الحَبّابة.

- لارا الحَبّابة! اسم جميل، ولكن هل تعرفين كيف جئت إلى حديقتي؟

- الفراشة حملتني إلى هنا.

- الفراشة حملتك؟! فأين كنت قبل أن تحملك الفراشة؟

قالت بتعجب:

- آه..! الفراشة أخرجتني من الخراب. هربنا معاً وأضعتها هنا. لقد رأينا الكثير من الدمار. لكن صورة تلك الجثة التي تأكلها الكلاب مازالت تؤلمني.

- جثة تأكلها الكلاب؟! إنها الحرب يا صغيرتي. إنها الحرب!

- الحرب؟!

- نعم يا صغيرتي. الحرب تعني القتل، والناس عندما يتحاربون يقتلون بعضهم.

- يقتلون بعضهم؟!

- لا عليك صغيرتي فإنّ رحلتك كانت قاسية على ما يبدو.

ثم قال وهو يطبع قبلة على وجهها:

- لا بد أنك تَعِبة. ألا ترغبين في النوم؟ سوف أحكي لك حكاية جميلة، ولديَّ سرير مريح لك. منذ زمن بعيد لم ينم فيه أحد. هل ترغبين في النوم؟

- وستحكي لي حكاية عن الحرب؟

- سأحكي لك حكاية تنسيك الحرب، ثم أخذ يهدهدها وهو في طريقه إلى السرير. لكنها ما كادت تلامس الفراش حتى قالت:

- الفراشة تناديني. إنها الفراشة..!

قالت ذلك، ثم انطلقت تعدو. وقبل أن يتمكَّن العجوز من اللحاق بها. كانت قد اختفت تماماً.

طفولة

حسين عبدالرحيم

جاء من أقصى المدينة يسعى. طفل في السادسة. لا يعي قِبلته. سار وسط رماد في دروب شتى. المرة الأولى التي ينتقل فيها من مدينته التي شهدت ميلاده. لا تحمل الذاكرة اسماً لها. رآها حروفاً مكتوبة على لوحات معدنية. مضاءة بالنيون أحياناً. مطفأة أغلب الأحيان. حَدَّقت في اللوحة. (نقل بورسعيد). تلك هي؟!

هبط على سطح مشتعل. يوم وفاته الأولى «عبد الناصر»؟! تنحى وهو لم يتنحَّ. جاء إلى هنا. بحث عن معالم المدينة الجديدة، فالقديمة لا تحمل ذاكرته منها شيئاً غير هواجسه. تأتيه في منامه ليلاً. آلام حدث جلل يعتري مخيلته كل لحظة، كلمة والده المتكررة (النكسة). تنكر الكلمة وأغرورقت عيناه بالدموع. تنكر عبارة أبيه عند كل وجبة (إطفح يا شؤم. من يوم ما شوفناك مشوفناش طيب، حتى الراجل مات.).

تطارده الصور في منامه بغتة كشبح. يقتله التاريخ 1967 - 1970 أول هبوطك يا «الحسين». بكاء على الأطلال وسط نساء مُتَّشحات بالسواد، تسير هائماً على وجهك. الحقول طويلة. الأرض وعرة. الشمس تتوسط السماء ساعة ظهيرة، وأنت تسير حافي القدمين. صامتاً. تحمل شموخ الكبار. النعش يسير أمامك فارغاً؟!

مثلما حدث في كل البلاد والنجوع والقرى، تردِّد: «ناصر. ناصر. كلنا بنحبك، يا جمااااال يا حبيب الملايين». ترتدي بيجامتك يا «الحسين» لا تعرف لوناً لها، أغلب الظن أنها من قماش «الكستور» الذي كان يصرف للمُهَجَّرين الآتين من مدن القناة إلى هنا. «البصراط» قرية نائية تابعة لمحافظة الدقهلية. تهبط أنت وأسرتك ساعة الظهيرة بحقائب مهلهلة. تسمع صفير الرياح لأول مرة. تفترش الأرض. تتلحَّف بالسماء. تبكي عند سماعك أذان الفجر. وكأنك تسمعه لأول مرة، فتزداد أسى وغربة، وتدور في المتاهة من جديد.

بدأت الشمس تزحف على أرض شبه مُسَفْلَتة. بعيداً عن مرمى بصرك، ترسم أطيافاً متلألئة من قوس قزح، على جانبيك ترى النساء وقد تهاوت أجسادهن في أخاديد طافحة بالطّمي. تطفو وجوههن مُغبَرّة بالتراب. يتساقطن في المصارف. ينتحبن فيلطمن الخدود وأنت الثائر السائر الصامت، الوحيد بين الرجال والشيوخ، يا ابن الثالثة، ليزداد الصراخ من حولك، ونحيب الرجال. تتنكّس الرؤوس لتعزف لحناً جنائزياً مقدَّساً. اكتمل الموكب وخرج كل أصحاب البيوت تاركين الديار، مفتوحة الأبواب، موصدة النوافذ.

رأوك يا ابن الثالثة وأنت تتقافز. ثلاث ساعات مضت منذ الظهيرة وأنت تسير دون اكتراث. وعيناك تخترقان حشوداً بشرية. تنظر إلى مقدمة الموكب، تسرع الخطى تتنفذ إلى الداخل أسفل السائرين ممن يحملون التابوت. ترتعد، تمدّ أناملك، تشبّ يا قصير القامة دون جدوى. ترتعد، تتراجع للخلف، تعاود الكَرّة. هالك المفرش القرمزي الذي يكسو التابوت. تصعد سهلاً من البوص، تهبط، لتقفز من فوق الرؤوس في توق لاكتشاف المجهول. كان غطاء التابوت يصعد إلى أعلى وأنت تعتلي مناكب الرجال طويلي القامة. تبكي، تقفز فوق التابوت، تنزع الغطاء القرمزي، تصرخ، ثم تبتسم. ترى وجهاً يحمل البراءة، يذرف الدمع، ينظر إلى الفقراء ويبتسم. يطلّ على العالم. ينظر إلى السماء. تراه ممدَّداً بالتابوت، بحُلّته



وشعره المتساوي. وجه كالبدر. قمر في استدارته.

الآن فقط تتنكر سماحة وجه جدك عبد الرحيم الكبير. لم يرث أبوك الحسن حنوَّه وتشبُّثه بالتروّي وعفوه عند المقدرة.

تتهاوى أرضاً، تُداس بأقدام الكبار. تستغيث. تُنتشَل لتركض محدّقاً. تتبع مسار الموكب وترى المهرولات من العجائز متهدّلات الصدور. ويتعالى خلفهن نباح الكلاب، تودّع الموكب عند نهاية أطراف البلدة لتعود وحيداً وسط الظلام. تبحث عن أفراد أسرتك في مدينة بلا معالم، لتعود (التوهة) من جديد. آن لك أن تستقر على شاطئ بحيرة صغيرة. تنام تحت الأشجار وعينك مفتوحة على سماء عميقة بلا نهاية وقت الغروب، ولتأتي الأصوات من البعيد..؟!

تغيب. تقتحمك أصوات من الماضي، من الحاضر، من الآتي؟!

فتراها تمرق لتخطف الأبصار، وترتج المخيلة، وتتوه الحواس، وتصطدم بالإسفلت اللامع للوحة المعدنية للعربة.. (بيجو 504 زرقاء كابيه. (.. أجرة بورسعيد) ؟!!

ـ مسافر يا أسطى؟

ـ مشوارك على فين؟!

أريد حياتي كلّها

زياد آل الشيخ

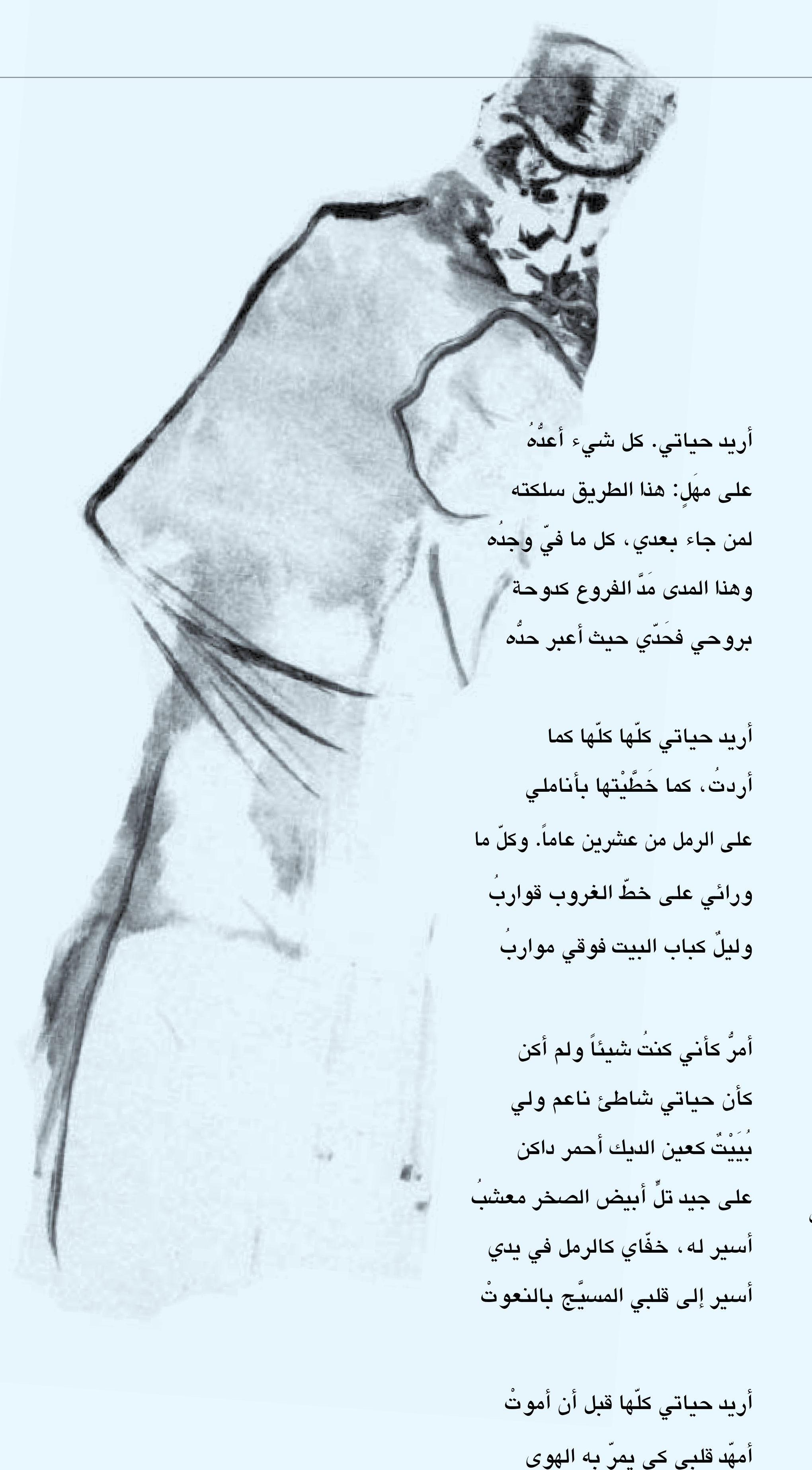
أريد حياتي كلّها قبل أن أموتْ
ثلاثة أرباع الهوى في قصيدة
وشوق المغنّي للمعاني وللبيوتْ

أريد حياتي كلّها: رحلة بلا
دليل سياحي إلى مدن الهدى
صلاة بلا وقت تُقام ولا تفوتْ

أريد حياتي كلّها قبل أن أموتْ

أريد من المعنى قماشة فكرة
لأكسوَ تاريخي بها مثلما اكتست
خيول الصحاري بالحكاية والبشوتْ





أريد حياتي كلّها: ضوء شمعة
تعاند ريحاً وهي من ثقب إبرة
تنير دياجير المدى ثم تنطفي

أريد حياتي كلّها قبل أن أموتْ

قليلا من الإيقاع في ذهب السكوتْ
سأمشي على ناي إلى آخر النوى
فقد ألتقي نفسي مصادفة على
رصيف. أنا أمشي ونفسي تمرُّ بي
ببطء على دراجة ثم تختفي

أريد حياتي كلّها: وردة على
جدار القوافي لا تراها العيون ما
خلا عاشقاً أو عاشقين توقّفا
لكي يشربا شاياً على دربهم إلى
تراجيدِيَا الهجر المبلّل بالدموعْ

أريد حياتي. أنقذ الحب مرّة
من الموت في عينَيْ فتاة صغيرة:
هو الحبّ موت في حياة، صغيرتي

أدقّ بحرف سيف عمري. مُذَهَّبْ
ينقشه بالشعر قلبٌ معذَّبُ

أعيد إلى الأطفال حلماً تركتهُ
على شرفات الوقت حتى نسيتهُ

أريد حياتي. كل شيء أعدُّهُ
على مهَلٍ: هذا الطريق سلكته
لمن جاء بعدي، كل ما فيّ وجدُه
وهذا المدى مَدَّ الفروع كدوحة
بروحي فحَدّي حيث أعبر حدُّه

أريد حياتي كلّها كلّها كما
أردتُ، كما خَطّيْتها بأناملي
على الرمل من عشرين عاماً. وكلّ ما
ورائي على خطّ الغروب قواربُ
وليلٌ كباب البيت فوقي مواربُ

أمرُّ كأني كنتُ شيئاً ولم أكن
كأن حياتي شاطئ ناعم ولي
بُيَيْتٌ كعين الديك أحمر داكن
على جيد تلٍّ أبيض الصخر معشبُ
أسير له، خفّاي كالرمل في يدي
أسير إلى قلبي المسيَّج بالنعوتْ

أريد حياتي كلّها قبل أن أموتْ
أمهّد قلبي كي يمرّ به الهوى
وعمري طريق للمعاني وللبيوتْ

في مواجهة شون كونري

أحمد عبد المنعم رمضان

لم يكن ليثور تلك الثورة العارمة إلا لأعظم الأسباب، فهو هادئ الطباع مكتوم المشاعر ذو سحنة أوروبية... ولكنه لم يفق من غفوته إلا بعدما هشم الزجاج بالكرسي الجرار وألقى بالمكتب الخشبي بوجوه الجالسين، أصاب بعضهم وجرى الآخرون. كان يرى بين عينيه صوراً لرجال يصرخون وعيوناً تهتز من أماكنها ارتعاداً ودماء تطفو على سطح الصورة ، تمتزج بصور كارتونية لأبطال خارقين يسبحون بالهواء ووحوش شريرة ضارية تشتعل النيران بين فكيها. الغريب أن الموسيقى كانت هادئة كموسيقى نهر هادر بليلة هادئة يتوسطها القمر، لم تتصاعد مع سخونة المشهد، إنها الموسيقى التي اعتادت أن تطلق نغماتها في أذنيه. بين كل صورة وأخرى يرى دفقات دم تغمر الصورة وتحيلها إلى بقعة حمراء، لم يستطع تحديد هل هو دم حقيقي يصيب زجاج نظارته أم أنها الخيالات التي اعتادت أن تطارده.

لطالما كان يرى خيالات تمتزج مع مشاهد الحياة العادية، يراها في أثناء صحوه ومشيه وجلوسه المعتاد بالمقاهي. لم تكن تلك الخيالات مشاهد طويلة، أو مواقف مركبة منضبطة، بل كانت مجرد صور تعلق بذاكرته وتطفو من حين لآخر، تبرز لثوان ثم تزول. أرقه الأمر بأوله، كان من المزعج أن يرى جزءاً من توم وجيري وهو يتحدث إلى مديره بالعمل أو أن يرى سيلفستر ستالون بفيلم رامبو وهو يتكلم مع أمه. الأكثر إثارة للأرق أن الصوت لم يكن مصاحباً للصورة، تخيل رامبو وهو يتكلم بصوت أنثوي. ظن لو أن الأمر كان انفصالاً تاماً عن الواقع صوتاً وصورة لكان الوضع أهون. اعتاد الأمر تدريجياً، وكلما اعتاده توحشت الخيالات وزادت حتى باتت تغمر حياته. إلا أن العودة من عالمه الخيالي إلى الواقع لم تكن تتطلب منه إلا أن يدعك عينيه مزيلاً الصورة من فوق سطحها أو أن يغمضهما بقوة ثم يعيد فتحهما ليرتد إلى الواقع. كانت بعض النوبات تشتد عليه حتى أنه لا يلبث أن يعود للواقع لثوان قبل أن تنتابه نوبة أخرى قد تكون أشد حدة من سابقتها. امتنع عن مشاهدة الأفلام، فهو يملك منها مخزوناً متحركاً، وأودع مجلات طفولته، المجلات المصورة والكوميكس، باتمان وميكي وتان تان، أودعها بالبدروم، وأبعد كل شيء يأتيه بالخيالات، لعلها تبعد هي الأخرى، ولكن دون جدوى.

عندما اعتاد حالته المتفردة، كثيراً ما ترك لعينيه العنان لتشاهدا ما يروق لهما دون أن يوقف المشهد ، اكتشف أن للجنون جمالاً خاصاً ، فاستمتع بجنونه. أحياناً يتعمد منع جفونه من الانقباض لتستمر مشاهداته من دون انقطاع.

بينما كان صديقه يحكي له عن وفاة والده، جاءه شارلي شابلن ولعب بحاجبيه، فابتسم، أو قد يكون ضحك، وقد يكون قهقه بصوت عال.

اشتدت النوبات عليه اليوم، وتنوعت الصور بدءاً من صور المجلات، مروراً بوجوه فورست جامب، عادل أدهم، محمود حميدة، ستيفن سيجال، وصولاً إلى مشاهد الانفجارات والحروب والثعالب والنيران. لقد بدأ يومه بمنبه متعطل أدى إلى استيقاظ متأخر وعيون ناعسة. تقلب بسريره الذي صممه على هيئة مركب. كان يخشى البحار ويرتعد أمام الأمواج. كانت أشد كوابيسه أن يموت غرقاً بينما تتلذذ أسماك القرش بالتهام لحمه الأبيض. فأصر أن يصمم السرير على شكل مركب وأن يطلي الجدران بلون أزرق صاف متموج، كما سجل صوت الأمواج والرياح وهي تداعبها ليعيد سماعها في أثناء نومه. قرر أن يتحدى البحر وتلاطم أمواجه بأحلامه قبلما يواجهه البحر بالحقيقة ويبتلعه بزرقته اللانهائية ويفاجئه بسطوته وجبروته.

خرج من مركبه بعدما أيقن أن ميعاد صحوه اليومي قد مر بينما كان يغرق بنوم عميق، نفض الأمواج من فوقه لينطلق مهرولاً إلى عمله. اندفع جرياً على الأرصفة مزيحاً أجساد الناس من طريقه بعدما وجد الشارع مسدوداً بأكوام من السيارات. قاطعته صورة فورست جامب، فدعك عينيه، أتاه أحمد زكي بالنمر الأسود، فدعك عينيه،

حتى وصل روكي وهو يجري استعداداً لمباراته مع البطل الزنجي. ملّ دعك عينيه، وترك روكي يعبث بنظره. ترك العنان لخياله، وانطلق متخبطاً بأجسام المارة غير عابئ بشتائمهم، بذاءاتهم ولعناتهم التي تطارده. وصل عمله متأخراً بالطبع، حيث بدا مديره منزعجاً، وبدأ سريعاً في ممارسة هوايته المفضلة في الصراخ بوجهه، صوته كان لا يطاق، يصل إلى مرحلة تتشابه فيها الحروف ويصبح كمواء قطط مفترسة. فجأة اختفت صورة المدير وإن استمر صوت موائه، وظهرت صورة لعادل أدهم رافعاً حاجبه الأيمن، تبعه وودي آلان بنظرته المنهولة المعتادة، فسقط ضاحكاً على الأرض، وقام، وعلا صوت دبيب أقدامه على الأرض أيضاً من شدة الضحك، فصوت مواء القطط الغاضب مع صورة وودي آلان بعيونه المتعجبة يبعث على ضحك هستيري. تجمد المدير بمكانه، وإن لم يتسنّ له أن يراه متجمداً إلا أنه استشف هذا من توقف صوته المفاجئ، أخذ المدير يتفحص باقي الموظفين بعينيه فلمح حماستهم وأيديهم التي تغطي أفواههم مطلقة ضحكات مكتومة، فاحمرت وجنتاه، وارتعشت يداه، وصرخ صرخة واحدة أخيرة انكتمت لها الأنفاس.

طرده المدير محاولاً التمسك بهدوء يحفظ ما تبقى من كبريائه المهدور، كان وودي آلان قد أنهى مشهده، فوقف أمام مديره، سَبَّه وبصق أرضاً، وهمّ خارجاً بعدما أوقع بعض الملفات والكراسي في أثناء مروره إلى الخارج. استقر بالمقهى المجاور لعمله، جلس يستشيط غضباً ثم بدأ في الهدوء رويداً رويداً. أتاه النادل سائلاً عن طلبه، رآه على هيئة سبارتكوس، كيرك دوجلاس. وضع كوباً متسخاً من الشاي أمامه على المنضدة، رأى بصمة يد النادل طابعة على فوهة الكوب. لمح امرأة جميلة تعبر أمام المقهى، تبعت عيناه مؤخرتها، تذكر أنه لم يغازل امرأة منذ أزمان، أو أنه لم يغازل أبداً، رآها بشكل شارون ستون ، وتبدل حجابها بشعر أصفر لامع، تقاطعت صورتها مع صورة عارية لمونيكا بيلوتشي، احمرَّ وجهه، ولم يغمض عينيه حتى ذهبت مونيكا من حيث أتت.

كانت شحنة الغضب التي يحملها أكبر من أن يكتمها بداخله، غضبه من المنبه المتعطل، غضبه من مديره، من الشوارع المزدحمة، من رائحة الدخان، من الكوب المتسخ، من عدم مغازلته للنساء، من سبارتكوس النادل، من السرير المركب، من أمواج البحر، من كوابيسه المتتالية، من طفولته، من مثالية أبطاله، من الشاي البارد، من الشمس الحامية، من أبيه الذي اشترى له مجلات الكوميكس ومن أمه بصورة رامبو...

رأى بصور متتالية سريعة، عادل أدهم بضحكة شريرة، وودي آلان بابتسامة ساخرة، وشارلي شابلن يلاعبه بعصاه. الجميع يضحك ويسخر منه. رأى شون كونري، كم كانت تستفزه ملامح شون كونري العجوز بلحيته البيضاء! قام من مكانه متعجلاً، ألقى بجنيهين لسبارتكوس، وأسرع بخطاه حتى لحق بشارون ستون، احتضنها وقَبَّلها قبلة عاتية، صعد الدرجات نحو مكتبه، صرخ كل من ميل جيبسون بقلبه الشجاع وعادل إمام باللعب مع الكبار في أثناء صعوده، صرخا معاً وهو يقلب سلالم عمله بين قدميه حتى وصل إلى مكاتب زملائه السابقين، تبادل النظارات مع شون كونري، لكمه بقبضة محكمة أصابت أنفه المدببة، وثار ثورته العارمة التي لم يكن ليثورها إلا لأعظم الأسباب.

ثلاث قصائد

علي عطا

لغة

حبيبتي الأولى

ابنة الجيران

كانت تدسُّ رسائلي

بين نهديها

وحين يأتي الليل

تنزع غطاءهما

لأعزف لها لحناً تحبه

وبعد عامين من الرتابة

اخترعتُ حبيبة أخرى

لتكتب رسائل

تخلو من أخطاء اللغة

لكنها فشلت

في أن تلهمني

ولو سطراً واحداً

في قصيدة.

شتات

أنا الآن في الإسكندرية

لا لأفتش عنك

في ردهات المكتبة

أو في غرف الفندق العتيق

المطلّ على البحر

وعلى صيّادين

يلملمون شباكهم وصيدها

في مستهلّ الخريف،

ولكن لألملم شتات قصيدة

عن امرأة

كانت لا تغلق هاتفها أبداً

وقرَّرتْ فجأة

أن تصمَّ أذنيها

عن رنينه الفيروزي.

سوق البرتقال

أنا الآن
مُجَرَّد موظف
بالنسبة إلى كثيرين
يزعمون أننا أصدقاء

هؤلاء
لا يعرفون شيئاً
عن عملي السابق
في سوق البرتقال

(ليس عند جوجل
شيء عن ذلك
ولا عند أمن الدولة)

أحياناً
كنتُ أختلسُ برتقالة
من القفص الذي
تقطَّعَت يداي
وأنا أشدّ حبالاً خشنة
على جوانبه
(حتى لا يتفسَّخ
من تزاحم الحَبّات
في جوفه)
قبل أن ينهبوا به
للمرة الأولى
إلى حديقة الموالح
ثم أقشّرها
بسكّين تقطيع الحبال

وآكلها فصاً تلو الآخر
على مهل.

في المساء
أعود إلى البيت
وقد هدَّني التعب

في الصباح
أكتشف أن أبي
اشترى لنا برتقالاً
عند عودته قرب الفجر
فأقول لنفسي:
ربما انتقاه
من قفص شددتُ
حباله بالأمس.



عبد السلام بنعبد العالي

في السيمولاكر

في مقال أساس يحاول ميشيل فوكو أن يحدّد المعاني التي يُستعمَل فيها مفهوم السيمولاكر فيردّها إلى أربعة:

- فالسيمولاكر هو الصورة التافهة في مقابل الحقيقة الفعلية.
- وهو يعني أيضاً تمثيل شيء ما، من حيث إن هذا الشيء يفوّض أمره لآخر،
- يعني السيمولاكر أيضاً الكذب الذي يجعلنا نستعيض عن علامة بأخرى،
- وأخيراً فإنه يدل على «القدوم والظهور المتآني للذات والآخر».

المعاني الثلاثة الأولى تجعل السيمولاكر صورة تافهة كاذبة مخادعة لا ترقى إلى مستوى الواقع الفعلي، ولا تمثّل ما تُمَثِّله حقّ تمثيل. إنها تظل دون ما تعكسه، فهي إذاً نسخة لا تعكس حقيقة ما تستنسخه، نسخة مضللة خداعة.

عكس ذلك تماماً ما يعيّنه المعنى الرابع الذي لا يدلّ على أيّ كذب أو خداع، بل يضع النسخة في مستوى الأصل، ويجعل قدومهما متآنياً، فلا يفصل أحدهما عن الآخر، فيقرن الشبيه بالشبيه، والأصل بنسخته والموضوع بـ «نظيره».

لن نتساءل بطبيعة الحال عن أيّ من هذه المعاني هو الأقرب إلى الصواب. فكلها استُخدِمت رغم ما يطبعها من اختلاف، بل من تناقض، خصوصاً المعنى الرابع الذي يبدو متنافراً مع المعاني الأخرى، إلى حدّ أن بإمكاننا أن نقول إنه يعيّن نظرة مخالفة للهوية والمعنى والزمان.

تميّز المعاني الثلاثة الأولى بين شكلين للاستنساخ: هناك الاستنساخ الأمين، ثم هناك الاستنساخ الخائن. هناك الأيقونة، ثم هناك السيمولاكر. السيمولاكر نسخة غشاشة تشوّه وتحرّف، وهي أبعد ما تكون عن النسخة «طبق الأصل»، النسخة النمونجية التي تدخل في علاقة حميمية مع الأصل النمونجي فتعكسه وتطابقه. فكأن السيمولاكر هنا يقوم بدور شيطاني، فيتدخّل ليعكّر صفو العلاقة بين النمونج ونسخته، وليكذب ويخادع، فيدّعي تمثيل ما لا يرقى إلى تمثيله.

لم نتمكن من ضبط هذه الدلالة التي تتمخّض عن التحديدات الثلاثة الأولى إلا بإقحام طرف ثالث هو النسخة الوفية. هناك إذاً ثلاثة أطراف في هذا التعيين: نموذج أصلي، وشكلان للاستنساخ: استنساخ يقوم على علاقة حميمية، وآخر يقتصر على المحاكاة من خارج. ذلك أن السيمولاكر لا يفهم إلا باستحضار رغبة في الانتقاء والاصطفاء، إذ أن الأمر يتعلق أساساً بإقامة اختلاف وتدرُّج بين النسخ: «نسخ يقوم ادعاؤها على أسس متينة، ضامنها في ذلك الشبه، ثم السيمولاكرات التي لا أساس لادّعائها، والتي تقوم على اللاتشابه والخلل، وعلى انحراف جوهري» كما كتب دولوز. إقامة هذا الانتقاء تكون بهدف انتصار الأيقونة على السيمولاكر، و«قمع هذا الأخير وضبطه...والحيلولة بينه وبين أن يطفو على السطح ليفرض نفسه».

لن نحتاج إلى هذه الثلاثية لإدراك المعنى الرابع الذي يبدو



أنه عندما يجعل السيمولاكر هو «القدوم والظهور المتآني للذات والآخر» فهو يضع الصورة في مستوى ما تستنسخه، ويجعل الأصل مقترناً بما يعكسه، وينقل الشبه من الحميمية التي كانت تربط الأيقونة بالنموذج ليجعله مجرَّد علاقة خارجية، فيحدد بذلك عالماً مغايراً، أو قل إنه يقلب العالم الأول مثلما «قلب» نيتشه الأفلاطونية.

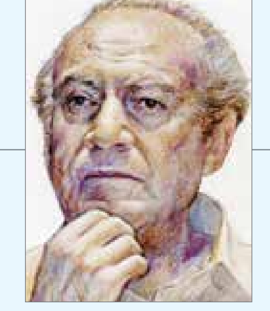
فبينما كان التمييز بين النموذج والأيقونة، في المعنى الأول، «يتم بأكمله داخل عالم التمثل» فإن الأمر هنا سيتعلق «بمدّ الخلل إلى أن يبلغ عالم التمثُّل، أي بـ«أفول الأصنام». لن يعود السيمولاكر هنا نسخة مُحَرَّفة، بل إنه «سينطوي على قوة ايجابية تنفي الأصل والنسخة، النموذج والاستنساخ». ذلك أن هذا المعنى يضعنا في عالم تكف فيه الصورة عن أن تكون ثانوية بالنسبة للنموذج، عالم يكون فيه للخدعة نصيب من الحقيقة والفعل والفعالية، بل من الوجود الفعلي.

لن يعود التشبُّه هنا مجرد خلق ما يتشابه، وافتعال الشّبهات، لأن السيمولاكر ليس صورة مفتعلة «فليس المفتعل هو السيمولاكر، على حدّ قول دولوز، بل إنهما يتعارضان. إن المفتعل هو دوماً نسخة عن نسخة. إنه نسخة ينبغي أن يدفع بها إلى أن تغيّر من طبيعتها فتنقلب سيمولاكر. يتعارض المفتعل والسيمولاكر في عمق الحداثة مثلما يتعارض نمطان من التقويض : أي نوعان من العدمية. ذلك لأن هناك فرقاً كبيراً بين التقويض من أجل المحافظة على النظام القائم للتمثلات والنّماذج والنّسخ وجعله يستمر ويمتد، وبين تقويض النماذج والنسخ لإقامة الكاووس الذي يبدع، والذي يحرك السيمولاكر، ويرفع الاستيهام. ذاك هو أكثر أشكال التقويض براءة، إنه تقويض الأفلاطونية».

ذلك أن القدوم المتآني للذات والآخر يعيّن العالم كلعبة مرايا، أي أنه يقدّم لنا عالماً لا مركز له ولا تضمُّه وحدة. والأهم من ذلك، أنه يجعله على حد تعبير بلانشو «ومضات لا تنتهي يحتجب فيها، في إشراقة اللف والدوران، غياب الأصل». يتمخَّض عن ذلك أن هذا العالم الذي يسكن فيه الآخر الذات، ولا يكون إلا بُعْدَ الذات عن نفسها، هو عالم التجدّد اللامتناهي، وعالم البدائل والنظائر Les doubles.

الأهم من كل ذلك أن هذا العالم الذي يعيّنه المعنى الأخير للسيمولاكر هو عالم يحكمه العود الأبدي، أي أنه عالم لا وجود فيه للشيء إلا في عودته، إلا من حيث هو نسخة من نسخ لا متناهية، إلا من حيث هو صيرورة.

إذا كانت المعاني الثلاثة الأولى تنطلق من فكرة الأصل فتعتبر العالم نسخة تكرّر الأصل وتستنسخه، فإن المعنى الأخير يَنظر إلى الحياة وإلى معانيها في ديناميتها المتولدة عن فعالية. المعاني الأولى تعتبر أن النموذج سابق على التكرار، أما الأخير فينهب إلى القول إن كل هوية تكرار. النظرة الأولى تفترض تشابها أصلياً أما الثانية فتعتبر أن التشابه يتولّد، وأن الفروع هي التي تحدّد الأصول، وأنْ لا وجود في النهاية لا للصورة الأصلية ولا للنسخة المطابقة، وإنما لقوة إيجابية فعّالة هي آليّة الاستنساخ ذاتها.



د. محمد عبد المطلب

ثقافة الصورة

يمكن آن نطلق على عصرنا هنا (عصر الصورة)، سواء قلنا: الصورة بمفهومها المادي في (الشكل والهيئة) أو بمفهومها المعنوي في الدلالة على (الصفة والجوهر)، عندما أقول: (صورة الأمر كذا) أي صفته وحقيقته.

وليس معنى هنا أن (الصورة) مصطلح جديد، بل هي أداة عريقة في التراث الإنساني عموماً، والعربي على وجه الخصوص، إذ إن الثقافة العربية - قبل الإسلام - اعتمدت صور معبوداتها القديمة، وحَوَّلتها إلى كائنات مجسَّمة عن طريق النحت، وهو ما ربط الصورة بالمُقَدَّس، ولعل هذا الربط يفسِّر لنا هذا التحفُّظ الذي أحاط بالصورة والتصوير في الثقافة الدينية عموماً.

ولم تكن الصورة وثيقة الصلة بالمُقَدَّسات فحسب، بل كانت وثيقة الصلة بالإبداع والفن، وفي القرن الثاني للهجرة حَدَّدَ الجاحظ مفهوم الشعر بقوله: «إنما الشعر صياغة وضرب من التصوير»، أما الباقلاني في القرن الرابع الهجري فكان أكثر وضوحاً وعمقاً في بيان أهمية الصورة، ووظيفتها في التعبير عن الأغراض والانفعالات بقوله: «وشبهوا الخط والنطق بالتصوير، وقد أجمعوا على: مِن أحذق المصورين مَنْ صَوَّر لك الباكي المتضاحك، والباكي الحزين، والضاحك المتباكي، والضاحك المستبشر».

بل إن الصورة كانت أداة المواضعة اللغوية، وهو ما أوضحه ابن جنّي في كتابه «الخصائص» إذ يقول عند اجتماع البعض: و«جاءوا إلى واحد من بني آدم، فأومَؤوا إليه، وقالوا: إنسان إنسان، فأي وقت سمع هذا اللفظ علم المراد به» بل إن مهمة اللغة إحضار صورة الأشياء لا الأشياء نفسها، فإذا ذكرت كلمة (أسد) لم أحضر أسداً، وإنما أحضرت صورة الأسد في ذهن المخاطب، وهذا كله في مرحلة البدايات الثقافية، فلما تقدم الإنسان حضارياً، وانتقل من المحسوس إلى المُجَرَّد، أصبحت الصورة أداته لتجسيد هذا المُجَرَّد والمُتَخَيَّل والمُتَوَهَم.

وهذا الذي نعرضه ليس وقفاً على الثقافة العربية، بل إن الحضارات الإنسانية تكاد تتوافق في هذا الوعي بوظيفة الصورة، كالثقافة الفرعونية واليونانية والفارسية والآشورية والبابلية، مع الأخذ في الاعتبار الواقع الزماني والمكاني لكل حضارة.

ومن المؤكد أن للصورة حضوراً بالغ الأهمية في الثقافة الإسلامية، وتمتد هذه الأهمية إلى أداة إدراك الصورة: (العين)، وقد ترددت مفردة الصورة بمشتقاتها المختلفة عشر مرات في القرآن، في مثل قوله تعالى: «وصَوَّرَكم فأحسن صُوَرَكم» (غافر 64)، كما ترددت مفردة (العين) أداة للإبصار ستاً وثلاثين مرة، في مثل قوله تعالى: «لهم قلوب لا يفقهون بها ولهم أعين لا يبصرون بها» (الأعراف 179).

أما العصر الحديث، فليس من المبالغة أن نقول عنه إنه (عصر الصورة)، إذ هي حاضرة حضوراً مركزياً في كل المجالات النظرية والتطبيقية، السياسية والاجتماعية والعسكرية والأدبية والفنية، وغيرها من المجالات المختلفة، وقد انعكست أهميتها في الخطاب النقدي والأدبي، وتردَّدت لها مصطلحات متعددة، منها: (المشهدية، والصورة الناطقة، والصامتة، والمتحركة، والجزئية، والكلية، والملونة وغير الملوَّنة، والمكبَّرة، والمصغَّرة).

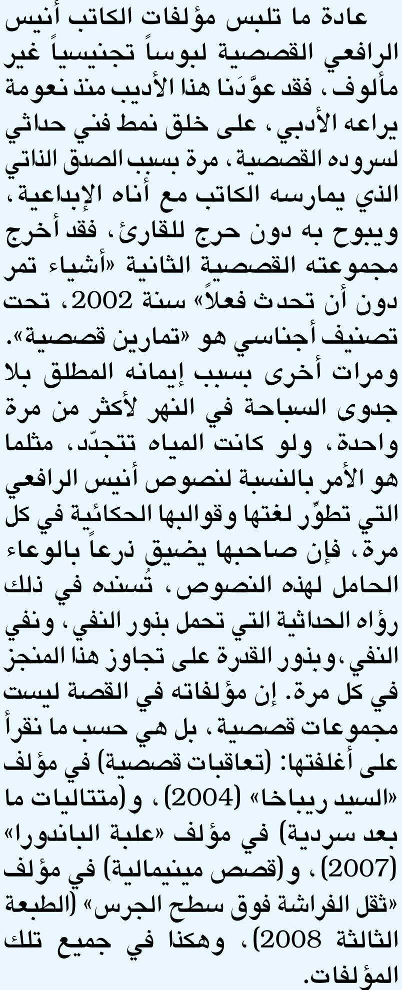
إن كل هذا حَوَّلَ الصورة إلى سلطة بالغة التأثير، كما جعلها أداة إعلامية تفوق الكلمة المنطوقة والمكتوبة، ويكاد المتلقي لا يتقبَّل خبراً، ولا يقتنع برأي، ولا يصدق وعداً، ولا يقبل على سلعة إلا إذا اقترن هذا كله بالصورة، ومن ثم فإن أجهزة الإعلام المختلفة المقروءة والمسموعة، تسعى إلى تعويض فقد الصورة بوصفها وصفاً دقيقاً، ذلك أن الصورة ألغت الحدود الفاصلة في الزمان والمكان، و ألغت قوانين الحضور والغياب، بل أزالت الحاجز بين الأموات والأحياء، فمن ماتوا نراهم يتحرَّكون ويتكلَّمون ويفعلون من خلال الصورة التي حفظتهم من الغياب المطلق الذي كان عليه الأمر قبل ظهور تقنيات الصورة الحديثة.

لكن الخطورة الآن أن الصورة تتحوَّل - أحياناً - إلى أداة تزييف للحقائق، ووسيلة خداع للمشاهد، إذ إن التقنيات تدخَّلت فيها بالحذف والإضافة والإحلال والتبديل، وهو ما يجعل منها سلطة فاسدة مضلّلة، تستعملها الأجهزة السلطوية في تحقيق أهدافها المضمرة والصريحة، وربما لهذا لاحظنا أن هناك اتجاهاً يرفض ثقافة الصورة، بدعوى أن ضررها أكثر من نفعها.

وبرغم الأهمية البالغة للصورة وثقافتها، كانت الدراسات التي تابعتها محدودة جداً، ومعظمها اتَّجه إلى وظيفتها الأدبية والجمالية والترفيهية.

أبواب السندباد

أحمد لطف الله



عادة ما تلبس مؤلفات الكاتب أنيس الرافعي القصصية لبوساً تجنيسياً غير مألوف، فقد عوَّدنا هذا الأديب منذ نعومة يراعه الأدبي، على خلق نمط فني حداثي لسروده القصصية، مرة بسبب الصدق الذاتي الذي يمارسه الكاتب مع أناه الإبداعية، ويبوح به دون حرج للقارئ، فقد أخرج مجموعته القصصية الثانية «أشياء تمر دون أن تحدث فعلاً» سنة 2002، تحت تصنيف أجناسي هو «تمارين قصصية». ومرات أخرى بسبب إيمانه المطلق بلا جدوى السباحة في النهر لأكثر من مرة واحدة، ولو كانت المياه تتجدّد، مثلما هو الأمر بالنسبة لنصوص أنيس الرافعي التي تطوِّر لغتها وقوالبها الحكائية في كل مرة، فإن صاحبها يضيق ذرعاً بالوعاء الحامل لهذه النصوص، تُسنده في ذلك رؤاه الحداثية التي تحمل بنور النفي، ونفي النفي، وبنور القدرة على تجاوز هذا المنجز في كل مرة. إن مؤلفاته في القصة ليست مجموعات قصصية، بل هي حسب ما نقرأ على أغلفتها: (تعاقبات قصصية) في مؤلف «السيد ريباخا» (2004)، و(متتاليات ما بعد سردية) في مؤلف «علبة الباندورا» (2007)، و(قصص مينيمالية) في مؤلف «ثقل الفراشة فوق سطح الجرس» (الطبعة الثالثة 2008)، وهكذا في جميع تلك المؤلفات.

وهذه المرة يُخرج أنيس الرافعي من معطفه الإبداعي «دليلاً حكائياً متخيَّلاً»، موسوماً بـ «أريج البستان في تصاريف العميان» (دار العين - القاهرة)، ويضم سبع قصص، لكل قصة باب يحمل اسماً، ويفضي إلى سماء معينة. ويمكن اعتبار الباب هنا عنواناً رئيساً للقصة، كما أن السماء هي الفضاء العام المحايث لأحداث النصوص القصصية، ليأتي بعد ذلك العنوان المباشر للقصة. وتتلاءم هذه العناصر مجتمعة لتدعو القارئ إلى صحبة السارد في هذه الرحلة المراكشية المائزة. فباب «القطط» مثلاً يولج القارئ إلى سماء من دخان،



سماء لم تستوِ بعدُ، يلفها الدخان مثل عقل (عباس) الذي تلفه «ضبابة عمياء بسبب الحشيش». وتزداد كثافة الدخان وحلكة الموقف في نص «مينوش» هنا، حينما يُقتل هذا القط الذي كان المؤنس الوحيد لـ (عباس) الذي ما هو إلا الفنان التشكيلي المغربي الراحل «عباس صلادي».

ثمة استثمار وظيفي للحياة الأدبية والفنية لبعض الأدباء والمصوِّرين، أمثال الكاتب الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس، والفنان الفرنسي جاك ماجوريل، مما يجعل قصص (الأريج) تنخرط حتماً ضمن القصة/البحث، التي اجترحتها أقلام بعض القصاصين المغاربة منذ عقود، أمثال أحمد زيادي، تأسّياً بما أنتجته الرواية/البحث في التربة السردية الغربية. لكن أنيس الرافعي لا يقدم هنا هامشاً للبحث، بقدر ما يقدم الحكاية الحقيقية، أو الحكاية الأصل للفضاء القصصي المتخيَّل. إنه يريد في هذه القصص أن يُغامر بالانتقال من سماء إلى سماء، لكنه يريد أن يتبين مواقع قدمه حتى لا تزلّ، لذلك ينسج من قصص الفنانين والأدباء ما يجعلنا نغوص في أعماق تلك الذوات المبدعة، والشخصيات الفذة، ويتزوَّد لهذه الغيبة بما يلزم من الرقيات والطلاسم لتحصين التأثير المرجو من القراءة. هكذا نشعر بلوعة الغربة التي كان يعيشها هؤلاء سواء في حياتهم الخاصة، أو داخل نصوص الرافعي، تلك الغربة التي تزداد قسوة، حسب تعبير حسن سليمان في كتابه «حرية

الفنان»، عندما يشعر الفنان بـ «معاول التخريب تدكّ كل ما يتصل بالحقيقة».

تتألّق الكتابة السردية في هذه القصص، منبئة عن تمرُّس لغوي متمكِّن من إدماج الصورة الشعرية في البنية السردية للجملة، بسلاسة تضمن بهاء السرد، وجمال الشعر معاً، يقول السارد في نص «ميت العصر/باب الآخرة» متحدثاً عن شخصية «بن لحسن» طبيب الأسنان في الأسواق الشعبية: «بعد أن بارت حرفته، وخذلته الأصابع التي كان ينزع بها الألم». كما أن السرد في هذه النصوص يخلق تبادلاً جمالياً للأدوار بين أهم أركان القصة، وهما الزمن والمكان، حيث يحتل الثاني مكانة الأول نظراً إلى القوة التعبيرية التي يحملها، فنجد السارد مثلاً يفتتح نص «مينوش» هكذا: «سبب اللقاء الأول، نبش الفضلات وسدّ الرمق. ومنذ تلك المزبلة العمومية الواقعة على أطراف مدينة مراكش لم يفترقا أبداً».

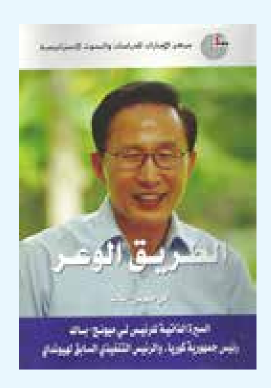
إن مستوى النضج الفني في هذا المؤلف القصصي يشبه السندباد البحري الذي قال عنه عبد الفتاح كيليطو في كتابه «الأدب والغرابة»: «حج السندباد سبع مرات، ثم جلس في منزله يحكي مغامراته. وبعد سبعة أيام لم يبق له ما يحكيه، ولم يبق لشهرزاد ما تحكيه عنه، فيتوقف كل شيء ويتحجر الأشخاص في انتظار الموت.». لكني أعتقد أن أنيس الرافعي بعد هذه الرحلة المراكشية، قد مرق من باب ثامن، وهو «باب خاطئ» مادام أنه «للمنازل العتيقة في مراكش بابان، الأول أمامي، للساكن، وهو صحيح، والثاني خلفي، للزائر، وهو خاطئ»، والظن أنه من هذا الباب سيلج عوالم أخرى، وسيتحوَّل إلى سندباد آخر يحمل كيساً جديداً من الحكايا، لأنه، وبتعبير كيليطو دائماً: «ليس في الأفق ما يُنبئ بأن عهد (السنادبة) قد انتهى».

في الحياة هناك أشياء أهمّ من جمع المال

د. محمد الرميحي

منكرات رجل اسمه لي ميونغ باك، وهو رئيس الجمهورية العاشر لدولة كوريا الجنوبية، ترجمه إلى العربية ونشره مركز الإمارات للدراسات والبحوث الاستراتيجية في أبوظبي

شدَّ انتباهي هذا الكتاب لما فيه من الحكمة ومن سيرة رجل مكافح وشعب صبور عرف كيف يخطط لمستقبله فحقّق نهضة صناعية كبرى. كثيراً ما نقارن نهضة العرب بنهضة اليابان، وكيف فشلت عندنا ونجحت عندهم، وما لبثنا بداية من ستينيات القرن المنصرم أن قارنا ما نريد أن نحقق ببلد مثل كوريا الشمالية، ونجحوا هم وبقينا نحن في المكان نفسه نراوح. بعض المثقفين العرب يعزو مراوحتنا في المكان إلى ضغوط خارجية تعرَّضنا لها من استعمار وتدخّل في شؤوننا، لا أعظم مما تعرض له شعب اليابان، فقد أنزل الجنرال ماك أرثر، ممثّل السلطة الأميركية المحتلّة بعد هزيمة اليابان في الحرب العالمية الثانية، أنزل (إله) اليابان وإمبراطورها إلى الأرض، وقدم لهم دستوراً مخالفاً لما تعارفوا عليه، ومع ذلك نهضت اليابان، كما انتهى احتلال بغيض ياباني لكوريا (الجنوبية والشمالية) فقط عام 1945 وتشطّرت الكوريتان بعد ثلاثة أعوام، شمالاً وجنوباً، بل ودخلتا في حرب ساخنة لثلاث سنوات أخرى وأخرى باردة لا زالت. وكان النفوذ الشرقي - الشيوعي في الشمال، والغربي الأميركي - في الجنوب، وكانت الأخيرة مجتمعاً زراعياً متخلفاً، وخضعت لعدد من الانقلابات العسكرية (كوريا الجنوبية)، كما أن مكوّنها الديني متعدّد، مسيحي، مختلف الاجتهادات، وبوذي، وبعض المسلمين، وليس هناك دين للدولة، ومع تلك التعدُّدية نرى في هذا الكتاب الذي نقدّم موجزاً عنه، معجزة النهوض التي قرّرها شعب كان جائعاً



وأعزل ومُستعمراً وعديم الموارد تقريباً إلا من عزيمة تصحبها تضحيات.

نحن نعرف اليوم كوريا الجنوبية لأنها تُصدِّر لنا أجهزة السامسونج بأنواعها وسيارات الهونداي وعدداً من المنتجات التقنية الحديثة، وبعضنا يعرف أن لها شركات تبني الجسور الضخمة، ومحطات الطاقة والسفن الضخمة العابرة لأعالي البحار، ولكن قليلون هم الذين يعرفون عن كفاح هذا الشعب الكوري، والرؤى التي أحاطت برجاله، والمصاعب التي واجهته أثناء تحوُّله من مجتمع زراعي متخلِّف إلى صناعي متقدِّم، فتحول من الفقر كدولة زراعية إلى أن أصبح اليوم من أقوى اقتصاديات العالم (يحتل المرتبة 13 في اقتصاد العالم)، يبني سيارات فارهة، وسفناً عملاقة وناطحات سحاب وأطول الجسور، ويبدع في التقنية، وهو خامس أكبر منتجي الطاقة النووية في العالم، وأرسل أكثر من عشرة أقمار صناعية إلى الفضاء.

كانت كوريا (الكبرى) الشمالية والجنوبية بلداً واحداً، احتلته اليابان عند توسُّعها الاستعماري في جنوب شرق آسيا في بداية القرن العشرين (1910)، وتمّ له الاستقلال في عام 1945 بعد هزيمة اليابان في الحرب العالمية الثانية، وما لبث أن وقع القسم الشمالي منه (كوريا الشمالية اليوم) تحت سيطرة الشيوعية القادمة من الاتحاد السوفياتي وقتها، ووقع القسم الجنوبي تحت مظلّة الرأسمالية (الأميركان)، في حُمّى الصراع على النفوذ بين العملاقين الرأسمالي والشيوعي في جنوب شرق آسيا، وما لبثت كوريا الشمالية أن استقلت وانفصلت عام 1948، ثم قامت حرب بين الشطرين، سُمِّيت الحرب الكورية (الجنوبيون يسمّونها غزواً شمالياً)، امتدت حتى عام 1953 ثم وقعت هدنة غير مستقرة هي حتى اليوم قائمة، ولكن ينتابها بين الفترة والأخرى شيء من الاهتزاز.

فيتنام الشمالية تاريخياً هي الأكثر في الموارد، أما القسم الجنوبي ففقير، وزراعي في معظمه عند وقوع الاستقلال.

شهدت كوريا الجنوبية عدداً من الانقلابات العسكرية والدكتاتوريات، كما شهدت عدداً من الانتفاضات الطلابية والشعبية، كان ربيعها متقدماً على الكل، أول ربيع كوري حدث عام 1960، ثم تلاه ربيع آخر عام 1987، كما حكمها عدد من الأحزاب، وأصبح لها أحد عشر رئيس جمهورية الرئيس الحالي امرأة، كما شهدت تغيُّرات في الدساتير على طول فترة الستين سنة الماضية، حتى وصلت أخيراً إلى شكل ديموقراطي في العقد الأخير من القرن العشرين.

قراءة كتاب «الطريق الوعر» لمؤلِّفه لي ميونغ باك، وهو العاشر من رؤساء الجمهوريات (2008 - 2013)، وأيضاً الرئيس التنفيذي لشركة هونداي العملاقة قبل ذلك لمدة سبعة وعشرين عاماً، وعمدة سيول عاصمة كوريا الجنوبية، وقد طوّرها لتكون من أجمل مدن العالم (2002)، هي قراءة ممتعة لما تضمَّنه الكتاب من كفاح رجل عادي جداً نشأ في أسرة فقيرة جداً، كان عدوُّه الأول في شبابه - كما يصف- الجوع، فقد

كانت أسرته قد هاجرت إلى اليابان قبل الحرب الثانية، وهناك عاشت فقيرة بل معدمة، ثم عادت بعد تحرير البلاد، وكان لي ميونج باك طفلاً صغيراً، يصف صعوبات العيش في الفقر بشكل يشدّ القارئ. يعمل الأب في الزارعة كعامل (تراحيل) يومي، «ليس من السهل على أب مما لديه من موارد محدودة أن يُعلِّم أبناءه، أو يمارس الاحترام، ذلك أن الفقر غالباً ما يدفع الرجل إلى الإذعان، والرجل المنهك غالباً ما يتحوَّل إلى مدمن للخمور». إلا أن الوالد يفقد عمله، فيتمّ الاعتماد على الأم. والدته الشخص المركزي في حياته، حيث علّمته الصبر والكفاح. كانت تصحو قبل الفجر لتذهب إلى سوق القرية لتبيع الفاكهة التي تجمعها من الأشجار القريبة، أو الكعك الذي تقوم بخبزه وتحشوه بمعجون الفاصوليا وتبيعه بدراهم قليلة من أجل إعالة الأسرة، كان لي ميونج باك الصغير ذو الخمسة أعوام يصاحب الأم، ويقوم بأعمال صغيرة أخرى، كانت الأم تقول لميونج: (باك ليس ضرورياً أن تلتحق بالمدرسة، يمكنك أن تصبح ثرياً من خلال العمل، وتساعد الآخرين) يكمل ميونج باك: «عندما صرت شاباً شعرت بالغيرة من إخوتي الأكبر سناً لاستمرارهم في الدراسة، في الوقت الذي كان يتعيَّن عليّ العمل إلى جانب أمي». يصف ميونج معاناته في الدخول إلى المدرسة الثانوية، فقد قالت له الأسرة إن لا مال لديها حتى القليل لتصرفه على دخوله إلى المدرسة أو شراء الكتب: «رغم أني كنت أتوقع ما قالته أمي، ولكن أصبت بالإحباط. طوال حياتي ألبس الملابس المستعملة والبالية، والآن أمنع من الالتحاق بالمدرسة. لأول مرة أسخط على كون أسرتي فقيرة، وألوم إخوتي». كان الطريق الآخر هو أن يكون متفوِّقاً حتى يُعفى من المصاريف، وهكذا عمل بجد كي يصبح متفوقاً، إلا أنه كان جائعاً في الأغلب: «يهبّ الأولاد لأكل ما لديهم في فترة الراحة، وأنا أملأ معدتي بالماء فقط».

ودخل الثانوية بلا مصاريف، وفي الوقت الذي كان فيه يساعد الأم في عملها المتواضع، يعمل أيضاً في مشروعات صغيرة خاصة به، كبيع الفشار في الشتاء والآيس كريم في الصيف: «لم أنقطع عن مساعدة أمي في إعداد الكعك الذي تبيعه في سوق القرية». المشكلة التي واجهت لي ميونج باك كانت الدخول إلى الجامعة، فقرَّر أن مستقبله يعتمد على التسجيل في الجامعة، حتى لو لم يدرس فيها، لأن (المتسرِّب من الجامعة) له حظ أفضل في نيل وظيفة معقولة «لأن الناس ينظرون باحترام إلى المتسرِّب من الجامعة»! لكن التسجيل في الجامعة يحتاج إلى مصاريف لامتحان القبول، مصاريف تسجيل . عمل ميونج عتالاً مع عمال اليومية من أجل جمع بعض المال لشراء كتب يذاكر فيها امتحان القبول، وقد نجح في القبول في كلية التجارة، ولكن مصاريف التسجيل شيء آخر، فعُرِض عليه أن يعمل زبّالاً في الليل، يصف ذلك: «في الوقت الذي أوشكت فيه على الاستسلام عرض عليَّ أصحاب متاجر في منطقة سكني أن يستأجروني كجامع قمامة، وأعطوني مبلغاً من المال لتغطية مصاريف التسجيل، نبع كرمهم هذا من احترامهم العظيم لأمي، لأنها كانت آخر من يغادر السوق، وكانت دائماً أول من يقدم المساعدة للآخرين»، يُكمل: «كنت أقوم بجمع القمامة في الليل، ثم أقوم برميها في أرض فضاء على بعد عدة أميال كل صباح، عندما يرفع حظر التجوال.

في عام 1961، التحق لي ميونج باك بالجامعة ووقع انقلاب (16 مايو/أيار). جامع القمامة بالليل الطالب في النهار، ليس لديه وقت للسياسة، فقد قرر أن يستمر في الدراسة ما دام له دخل من العمل الشاق الذي يمارسه، ولكن الظروف تسمح له من جديد، ويلعب الحظ لعبته، فقد أضرب الطلاب في ما سُمِّي حركة 19 إبريل/نيسان عام 1961 ضد الحكومة العسكرية القائمة وقت ذاك، تحت ذريعة أن تلك الحكومة تريد التطبيع مع اليابان (المستعمر السابق)، وهنا يصف شعوره: «أدركت أن هناك أموراً كثيرة في الحياة، مثل الحرية والديموقراطية والرخاء، أكثر أهمية من جمع المال، وأن عليّ دوراً يجب أن ألعبه». نظرت إلى أعمال الطلاب فوجدت «أن بعضهم مستمتع بالتخريب والهروب من الكلية، وهم لم يعملوا ليوم واحد في حياتهم، والحياة بالنسبة لهم تعني الحصول على وظيفة، كانو يجهلون الحياة القاسية التي يحياها ملايين الكوريين الآخرين».

وهكذا يدخل لي ميونج باك في العمل الطلابي ويتزعَّمه، الأمر الذي يقوده في النهاية إلى السجن، ولكنه يتعلم دروساً كثيرة مفيدة في حياته: «تعلمت أن الحياة أكثر من مجرد جمع المال».

في الفصول التالية من هذا الكتاب الممتع نجد أن ميونج يتخرج في الجامعة محاسباً، ثم يعمل في شركة هونداي للإنشاءات كموظف صغير، ويبقى فيها سبعة وعشرين عاماً، يترقّى في سُلّمها الوظيفي بسرعة استثنائية نتيجة عمله وكدّه وإخلاصه حتى يصبح مديراً عاماً للشركة العملاقة، كما يقوم بفتح أسواق جديدة لهذه الشركة التي تتوسَّع، يصف خبرته في الشرق الأوسط، في العراق والسعودية والكويت، وفي ماليزيا وفي روسيا وأميركا، ويصف في أثنائها تطور كوريا الجنوبية من مجتمع فقير تنقصه الموارد إلى مجتمع صناعي حديث، بفضل تصميم رجال مثله قرروا أن يفيدوا وطنهم، يقول: «إذا جاءت مكالمة في منتصف الليل من زميل أو عميل، عليك ألا تتكلم وكأنك قد استيقظت تواً، عليك أن تتكلم وكأنك تنتظر المكالمة»، يصف السياسة الكورية بقوله: «إنها تتصف بالخشونة وبعضها وحشي»، إلى أن أصبح في عام 2002 محافظ العاصمة سيول ذات العشرة ملايين نسمة، وكيف وظف خبرته السابقة في الإدارة في تطوير العاصمة وتجميلها وجعلها من أجمل مدن شرق آسيا، بفضل الخيال والإرادة التي تمتّع بها حتى أصبح بعد ذلك رئيس جمهورية كوريا الجنوبية بين عام 2008 و2013.

كما قلت، إن قراءة هذا الكتاب متعة وفيه الكثير من العِبَر والدروس التي تقول لنا إن إرادة الرجال ورؤيتهم الخلّاقة وإخلاصهم لمواطنيهم ووطنهم، هي التي تنقل المجتمعات من حال متواضع إلى حال أفضل. لم يكن الطريق سهلاً فهو كما وصف (طريق وعر) خاصة العقبات التي توضع أمام الرجال المخلصين من منافسيهم أو من آخرين فاسدين في مجال الأعمال أو السياسة، إلا أن الرائد في نهاية المطاف ذا الرؤية والعزم ينتصر، وينصر شعبه.

اللغة العربية ليست وحيدة في جزيرة خالية

عبدالإله المويسي



يبدو أن أستاذ الكوليج دوفرانس عبدالفتاح كيليطو، مصرٌّ على أن يجعل قارئه يعيش باستمرار حيرةً عاصفةً تجاه ما يكتب. فبعد كتابات عديدة أسس من خلالها أسلوباً، لا يتقنه إلا هو، في استكناه خصوصية النصوص على تنوُّع مشاربها الفكرية والأدبية، التراثية والمعاصرة، ها هو يصدر هذه السنة كتاباً جديداً بالفرنسية يحمل عنواناً مُرْبِكاً «أتكلم جميع اللغات، لكن باللغة العربية» عن دار النشر الباريسية «أكت سود» 2013، ترجمه إلى العربية عبدالسلام بنعبد العالي ضمن منشورات دار توبقال خلال السنة نفسها.

والكتاب عبارة عن مقاربة «فلسفية» لفهم اندماج بنيات اللغة العربية المكتوبة والمنطوقة والمفكَّر فيها باللغات الأخرى، على النحو الذي يجعل آثارها جليّة في النصوص، إما على مستوى التمثُّل النظري، أو التركيب النحوي، أو الصيغ التعبيرية الشفاهية الدارجة، مثيراً بذلك أطروحة «لسانية» تتغيا تأكيد استحالة ممارسة فعل الكلام من خارج مؤثر «الهوية اللغوية».

وهكذا يتضح أن الإنسان العربي، وهو يتقمص لساناً مغايراً، لا يقوى على التملُّص من ضغوطات لغته الأصلية التي تلقّاها مكتوبة أو عبر المشافهة اليومية خلال مراحل حياته المتعاقبة.

من جانب آخر يوضِّح عبدالفتاح كيليطو، من خلال اشتغاله على نصوص متنوعة أجناسياً، أن الكائن البشري متعدِّد النزوع اللغوي حتى في الحالة التي يتصوَّر فيها نفسه لا يتقن إلا لغة واحدة. «فاللسان المفلوق» في الثقافة الهندية إشارة سيميائية إلى البعد المزدوج ولربما المتعدد في صفة الكلام.

ويؤكد كيليطو في كتابه على أن اللغة الأم (العربية) مصونة داخل مؤثراتها الجغرافية، شرق/غرب، والإثنية، عربي/أمازيغي، والثقافية، فرنكفوني/إسبانوفوني/انجلوساكسوني. إلى درجة أننا عندما نقرأ نصاً يصبح بإمكاننا التعرف إلى «هويات» كاتبه اللغوية.

قد يكون هذا الأمر صعباً في حالة المكتوب، فغالباً ما ينجح المخطوط باليد في جعل مستعمل لغة أجنبية يتلافى النبرات الشاذة أو اللفظ الملتوي أو حتى النظرة وسمات الوجه. يقول كيليطو:

«أجل، للغة وجه... مهما كانت الكلمات الأجنبية التي أتلفظها، تظل العربية مسموعة من خلالها كعلامة لا تَمَّحي».

وبقدر ما تصون اللغة الأجنبية صوت كاتبها الأصلي (مرجعية المَوْلد) تغدو قادرة على جنب اهتمام قرّائها. ومن هنا أخفق إدريس الشرايبي في روايته «سيأتي صديق لزيارتكم» لأنه لم يفلح في جعل الفرنسيين يستمتعون بصوته الغريب.

مع جاك دريدا سيختلف الأمر نسبياً، فرغم مرجعيته اللغوية المغاربية قَلّما استطاع قارئ أن يكشف غرابته التعبيرية. يقول دريدا:

«لا أظن، في هذه اللحظة وإلى أن يثبت العكس، أن بإمكان القارئ أن يكشف عن طريق القراءة أنني فرنسي من الجزائر، هذا إن لم أعلن أنا نفسي عن ذلك».

ما يفضح دريدا هي صيغته الشفوية، عند الغضب أو الانذهاش أو التعجب. فغالباً ما تتسلَّل إلى بنية لغته الفرنسية الفصيحة تلك التعابير التي تشربها في المواقف اليومية. يؤكد دريدا:

«لا أعتقد أني أضعت نبرتي، وأني فقدت كل ما يميز لهجة فرنسي الجزائر».

وضع شبيه سيعيشه المتكلم المعتزلي واصل بن عطاء، وهو من أصل غير عربي، إذ كان عاجزاً عن نطق حرف «الراء». ولما تعب من أن يكون محط سخرية بين أقرانه قرَّرَ الرجل نكاية في مستمعيه أن يلغي من معجمه كل الالفاظ المتضمنة لهذا الحرف اللعين.

وانطلاقاً من «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري التي أشارت بنوع من المعالجة الفانطازية إلى أن آدم استعمل أول مرة اللغة العربية، وكان ذلك في الجنة، غير أنه نسيها لما نزل إلى الأرض، فتكلَّم عوضاً عنها السريانية. سيقترن تغيير المكان بفقدان لغة واكتساب أخرى سواء أتعلق الأمر بالمعري أم بآدم أم بعبدالفتاح كيليطو نفسه الذي ارتبطت عنده الأحياء الجديدة في الرباط باكتساب لغة جديدة هي الفرنسية.

إن التعدد اللغوي على الرغم من أنه قد يواجَه بنوع من العداء، باعتباره تهديداً للهوية اللغوية (لا نحب حقاً أن يتكلم أجنبي لغتنا، لا نحب أن يتكلمها بكيفية سيئة، لكننا لا نحب، على الأخص، أن يتكلمها بإتقان) يظل منطوياً على كثير من المنافع الجليلة. يقول عبدالفتاح كيليطو:

«إن الترجمة (باعتبارها احتكاكاً لغوياً) قد أنقذت الأدب العربي، وواكبته باستمرار، وساهمت في تجديده، وذلك بالانفتاح على أجناس أخرى جديدة، وارتياد أشكال للكتابة لم يسبق لها مثيل. كما أنها ساهمت في بعث روح جديدة في اللغة العربية».

وهذا ما يؤكده الشاعر الألماني غوته بقوله «ينتهي كل أدب بأن يملّ نفسه، ما لم ينعشه إسهام أجنبي».

«هل نترجم أم ننتج نصاً آخر أكثر غنى؟»

سؤال يثير به عبدالفتاح كيليطو إشكالية الترجمة بمقاربة أكثر عمقاً ومغايرةً. فإذا كانت المؤاخذات التقليدية تنظر إلى الترجمة السيئة على أساس أنها مُخِلّة بروح النص الأصلي ومُفسدة لهويته، فإن كتاب كيليطو يرى أن أية إساءة في الترجمة إنما هي إغناء لهذا النص من حيث إنها تثري «تعدُّديته الجسدية / النصية» داخل ثقافات أخرى. هكذا تصبح الترجمة نسخاً جديداً متكرراً للنص الواحد، وتصبح تلقّياً متعدّداً لجماليته، يمنح النص الأصلي غنىً ثقافياً فائضاً بتعبير روبير ياوس... جمالية النص لا تكمن في بنياته وهوياته الفنية بل في تجلّياتها المتعددة لدى قرّائها التاريخيين المتعاقبين دياكرونيا وسانكرونيا.

غير أن الترجمة قد تأخذ طابعاً مهدداً إذا ما هي أصبحت تنافس اللغة الأصل في الهيمنة، وفي هذه الحالة يُبْذَلُ أقصى الجهد لمقاومتها. وغالباً ما تصبح مقاومة اللغة الأجنبية وقوفاً ضد نبوع اللغة الأصل، في الوقت الذي تسجنها داخل سياقها التداولي الخاص.

لقد استطاعت اللغة العربية أن تخرج من هذا المأزق بخدعة إتلاف الأصول ونفيها والقضاء على غيريتها بمجرّد ما تتم ترجمتها. غير أنهم بذلك قضوا على كل فرصة لتقديم لغتهم كثقافة تتجدَّد باستمرار.

لم تتجدد اللغة العربية إلا ساعة اكتشاف الأدب الأوروبي. إن الأديب الحديث مدين لأوروبا بقواعد الكتابة والقراءة ما دام أكبر انتصار حقَّقته أوروبا هو تمكُّنها من فرض أجناسها وأشكالها الأدبية على العالم أجمع.

إن الأدب العربي الحديث لم يُكتب له الوجود إلا بإرادة نبذ ثقافة الشعر والمقامة بصفتها ثقافة انغلاق.

بهذا الانطباع أعرب الفرنسيون عن استغرابهم من موقف الفيلسوف المغربي الراحل عبدالكبير الخطيبي وهو يقدم نفسه على أساس أنه غريب محترف. لكنه سرعان ما تدارك الأمر موضحاً:

«إنها ليست حرفة، وإنما وضعية متنقّلة في العالم، نكون فيها قادرين على عبور الحدود بين اللغات، بين الثقافات، بين الأسواق».

الغرابة، إذن، هي الوقوف وجهاً لوجه أمام بياض اللغات الأخرى واتخاذ القرار الحاسم باقتحامها وممارسة التعويض الثقافي من خلالها. بين «الكُتّاب القرآني» حيث سيتم أول لقاء مع الفصحى، والمدرسة الفرنسية الحسناء الشريرة سيؤسس الخطيبي هويته. جاك دريدا لاحظ أن الخطيبي يكتب باللغة الأجنبية عن اللغة الأم، الدارجة والفصحى.

(ماذا لو كان الخطيبي قد ضَلّ اللغة)؟

أن تضل اللغة معناه أن تضل العنوان، وتطرق باباً يطلّ عليك منه وجهٌ مجهول.

هل ينبغي التحسُّر على ذلك؟

ربما لا، بما أن الخسارة، حسب الخطيبي، هي في الوقت ذاته ربح، لأنها تتيح مجالاً رحباً للترحال الذي نكتشف معه أننا تجولنا «ألف عام في يوم واحد» كما هو الحال بالنسبة للروائي المغربي من أصل يهودي عمران أدمون المليح الذي لا يكون أشد قرباً من ثقافته إلا عندما يكون أكثر بعداً عنها.... يمشي بخطى تضاهي الأغنية.

مع عبدالنبي الأمين الدمناتي، عبدالوهاب مؤدب، محمد برادة، عبدالله العروي، أحمد الصفريوي... يؤسس أستاذ الكوليج دوفرانس عبدالفتاح كيليطو قراءاته بين النفي والانتقال مستلهماً درس حي بن يقظان العظيم بأننا لا نكون قط وحيدين في جزيرة خالية.

---

(1) نص مختصر خاص بـ «الدوحة» من ورقة الباحث في ندوة السرد العربي في مهرجان جرش 2013.

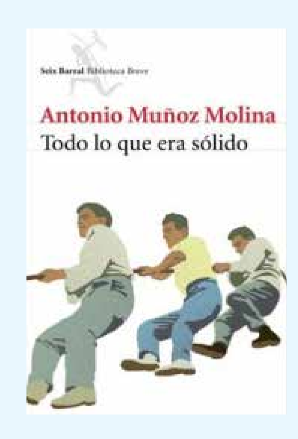
في ضرورة الاحتجاج

مروة رزق

صدر مؤخراً كتاب «كل ما كان صلباً» للكاتب الإسباني أنطونيو مونيوث مولينا عن ضرورة التمرُّد في مواجهة الطبقات السياسية. استعار مولينا عبارة كارل ماركس (1818 - 1883) التي ذُكرت في البيان الشيوعي، و لم تحظ بنفس شهرة عبارته «يا عمال العالم اتّحدوا» لتمنح كتابه المعنى المراد توصيله للقراء إذ يستهل أنطونيو مونيوث مولينا كتابه بمقولة تستدعي الحنين الماركسي بوجود عالم أفضل. «لا يوجد شيء صلب لا يمكن أن يتبخر صباح اليوم التالي» وهي عبارة يمكن فهمها عند استدعاء قول ماركس كاملاً «كل ما هو صلب يتبخر في الهواء. كل ما هو مقدس يُدنَّس. والناس يُجبَرون في النهاية على التفرُّس في وضعهم المعيشي وفي علاقاتهم المتبادلة بأعين بصيرة».

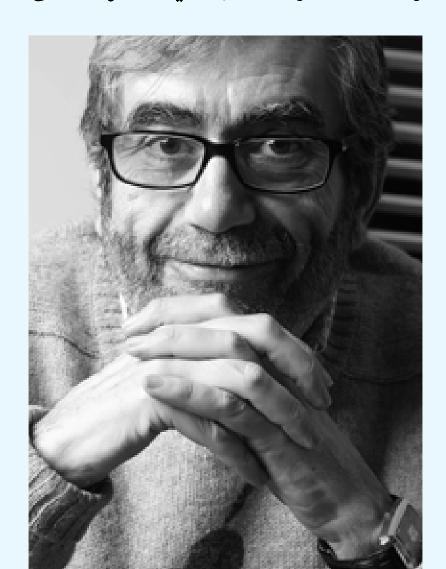
يقوم مولينا الذي تُرجِمت كتبه إلى العديد من اللغات والمرشَّح لجائزة نوبل دوماً بعمل تقصٍّ في هذا الكتاب لكل إسبانيا مع اختيار فترات من تاريخها ومن تاريخ العالم الحديث لاستخلاص العبرة من أجل تحقيق مستقبل أفضل. فيستدعي كونراد، ويكتب مائة وأربعة نصوص. من دون فهرس. من دون أي ملاحق للمراجع. معتمداً على لغته المتقشِّفة الجميلة ورؤيته الشاملة.

الكتاب بمثابة زيارة مدهشة لدولة منكسرة كما أصبحت إسبانيا الآن، فبعد سنوات طوال بدا فيها أن كل شيء متماسك وأن الدولة تحيا في سعادة، اتَّضح أن الناس حالياً يدفعون ثمن تلك البهجة التي كانت إسرافاً في واقع الأمر. فساد السياسي، وفساد العادات نفسها كانت هي القذارة التي طفحت على سطح المستنقعات. والآن لا



تحوي المستنقعات سوى هذه القذارة. ويقول الكاتب للتعبير عن استيائه «تحت مظاهر الاحتفال الشعبي في أوائل الثمانينيات ثمة فضيحة منسيّة الآن لمستنقعات دم».

يناقش الكاتب فكرة أن إسبانيا التي هرعت للاحتفال بالعرس الديموقراطي لم تشعر أن عليها الاستعجال أيضاً لتتحول إلى دولة ناضجة، وأن تصدَّ مؤسساتُها السياسية والثقافية والدستورية والاجتماعية فساد العادات. ولكن هذا لم يحدث، ولكن لا يقع الذنب على الساسة وحدهم، بل على كل مَنْ ساهموا بعد هذا التراخي في حدوث الفضيحة: الصحافيون، والقضاة، وكل من لديه قدرة على



التنبوء بالمستقبل واستنكار الواقع.

يجعل أنطونيو مونيوث مولينا من كتابه المرآة التي يجب أن ينظر فيها الجميع، وخاصةً المواطن الذي فقد إيمانه بالديموقراطية الزائفة في بلده، ويرغب في أن يتسلح بالمسؤولية المدنيّة، ويتمرد على حكّامه، ويطالبهم باستمرار بالإصغاء إليه وتحسين وضعه.

تحت عنوان «نرغب في أن نحيا في بلد مزدهر وعالم مستقر» يستدعي بعض صفحات الحرب الأهلية الإسبانية والبلبلة التي أدَّت إلى الكارثة، ويستشعرالعلامات التحذيرية لأية كارثة. في الوقت نفسه، وبسبب كتابه، كان عليه أن يتعامل مع السبب الرئيسي لاشتعال الأزمة في «سنوات الهنيان» تلك: العمال، والسياسيون.

فيحكي أنه جاء إلى مكتبه بالمركز الثقافي الإسباني بنيويورك عام 2006 عامل، كآلاف غيره . قَدَّم نفسه على أنه عامل بناء وقال: «انتهينا مؤخراً من بناء ألف شاليه في آليكانتي. ألف شاليه وصافي الربح من الشاليه الواحد مليون دولار. ألف مليون» وهكذا أصبح المنتصرون في إسبانيا راغبين في الانتصار في الولايات المتحدة.

في ختام الكتاب يرى مولينا أن حتمية أن لا شيء سيتغيَّر ليس لها أساس، مثل التفاؤل بأن الأمور الجيدة، لأنها تبدو صلبة، سوف تدوم بالضرورة. ويستخلص أيضاً أن ليس هناك تقدم أو تراجع خطّي.

كل هذه المراجعة لبلد أعتقد أنه غنيّ، واكتشف أنه ما يزال ناقصاً مطعماً بسير ذاتية تخلق نصّاً ينشد إعادة توليد النسيج السياسي والمجتمعي. وهو الأمر الذي سيُقابَل بلا شك برفض الكثيرين.

كتابة لعلاج الآلم

سعيد بوكرامي

الكتابة معركة دائمة، وقد خاضتها الدكتورة موزة المالكي بكفاءة وصدق، في ممارسة مهنة الطب النفسي، وفي الكتابة. كانت الخبرة العلمية والبناء القصصي أحد الوسائل التي اعتمدتها لمكافحة هشاشة الكائن غير المحتملة. منطلقة من سؤال جوهري: هل هناك مبرر مقنع كي يصير الإنسان ضحية؟

في مجموعتها القصصية الصادرة حديثاً «عاشقة النار» (دار شمس - القاهرة)تبدو الحياة مُجَرّد صراعات بين الرغبة في الحياة والرغبة في صدّ الموت، لكن لا وجود ليقين لا في الأولى ولا في الثانية يمكن أن نتشبث به. قد ترجّح الحسابات كفّة الموت لكن قدر الإنسان لا يخضع لإحصائيات المجتمع. الإنسان عندما يتعرَّض للصدمات النفسية فهو لن يتعرَّض للجرح مرة واحدة وتنتهي المسألة، كما أنه لن يقاوم سبع مرات أو ثماني مرات، بل سيقاوم مئة في المئة من أجل الحياة لا الموت. هؤلاء الأشخاص يصبح كل فرد منهم بطلاً محتملاً، يتأرجح مصيره بين المقاومة والاستسلام.

لماذا تلجأ المعالِجة النفسية لتحويل حالات نفسية إلى قصص واقعية؟ كيف يمكن أن نحوّل صدى الجراح الدفينة إلى إيقاع سردي جذاب؟ تترك موزة المالكي أن الرهان فيه شيء من المجازفة. اللغة الحكائية لا ينبغي أن تتخلص من الصرامة العلمية وتندمج في نسيج جمالي، تتوافر فيه المهارات اللازمة للخطاب السردي.

في الواقع قدمت الكاتبة أضمومتها القصصية بصدق كبير انعكس في الجرأة على الاعتراف بأسرار حيوات متنافرة ومتصارعة تطل من القصص بكامل إنسانيتها المثخنة بالجراح. قد لا نلمح منها غير الأشلاء المتناثرة على طرقات الحياة المحفوفة بالخسارة والإحباط



والأمل في سيادة الحب والكرامة والعدالة.

تعرض الكاتبة خمس حالات نفسية تتداخل فيها الحيوات المتنافرة متجاورة في مصيرها المؤلم. نماذج من واقع معالجة نفسية رأت في نقلها إلى البناء الحكائي ضرورة وفائدة. وطبيعي أن تكون في قصص الآخرين الذين وقفوا أمام فصيل الإعدام عُـزّلاً يائسين من يد رحيمة تنقذ حياتهم الآيلة للانهيار. هل يستحقون أن يكونوا ضحايا مجتمعاتهم؟ من يصنع الجلّاد؟ ومن يصنع الضحيَّة؟ كيف يتحول طفل صغير إلى قاتل لأمه مع سبق إصرار وترصُّد؟ وكيف تتحمل الجريمة خالتاه برضا، ويدفعان ثمنها سنوات من السجن؟ في كثير من الأحيان يكون المرضى النفسيون ضحية أقرب المقربين إليهم: الأم، الأب الأخ، الأخت... وفي المحصلة تتضافر الأسباب ليصير المجتمع بعاداته وتقاليده وأعطابه وأمراضه ومشاكله الاقتصادية، والفقر مثلاً أو السعي إلى خلق وضع مادي مناسب يدفعنا إلى بيع بناتنا مقابل المال والهدايا أو التخلّي عن أبنائنا. إن القهر وانعدام الشروط الإنسانية للعيش بكرامة يعتبران سبباً جذريا لاستكمال فصول المأساة. كيف يمكن أن يتحول الآباء إلى ذئاب تفترس بناتها الصغار وتغتصبهن؟ ألا يكفي المصابين بالأيدز أحوالهم النفسية والجسدية المحطّمة حتى يعاقبهم المجتمع بمنظوره المتخلف؟ كيف تدفع الأوضاع الاجتماعية المزرية وارتباط الإنسان وأسرته بالدخل الشهري إلى الانتحار؟ كيف يمكن أن يتحول عقاب الأم إلى عقاب أبدي ومازوشية مستبدة لتعذيب الذات ثم لتعذيب الآخرين، الأطفال على وجه الخصوص؟

التحوُّل الذي يطرأ على الحالات النفسية يكون تحوُّلاً جذرياً بحيث إن الأشخاص الذين تعرَّضوا للصدمات النفسية تنقلب حياتهم رأساً على عقب وتعود كما كانت. نقطة التحوُّل هذه تهمّ الكاتبة كثيراً لكن المعالجة النفسية لا تتوقف عند هذا المستوى الظاهري بل تتعمق من أجل البحث عن الأسباب الكامنة وراءه. لكنها تصطدم بعوائق كثيرة.

قراءة كتاب الدكتورة موزة المالكي «عاشقة النار» تدعونا إلى التفكير في أهمية تفكيك الحقيقة الملغزة في التجربة الإنسانية، كما يعيشها الإنسان، أي كما يحكيها لنفسه أو للآخرين. خصوصاً مع تزايد الاحتياج إلى أن نفكر ملياً في معايير تقييم سلوك الإنسان في ظل تشعُّب المجتمع الحالي الذي أصبح لفرط تعقيداته ينتج الاضطرابات النفسية المتشعِّبة. وكلما ازدادت المتاهة تفاقمت معاناة المعالج النفسي وتعقَّدت مهمَّته. لكن موزة المالكي بتجربتها الطويلة في العلاج النفسي تمكّنت ببراعة من نقل حالات نموذجية تُمثِّل المجتمع الكوني، لطرح أفكارها وتصوراتها عن المشاكل النفسية ودوافعها المتشابكة. كي تعالج الانحرافات السلوكية التي تتشكَّل من الوضع الاجتماعي والثقافي المؤثر بشكل مباشر في الاضطرابات النفسية، التي تتنوع من مجتمع إلى آخر حسب اختلافاته الحضارية.

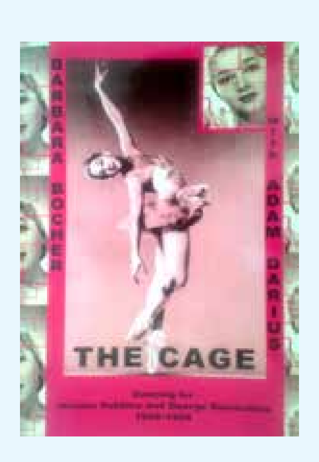
مذكِّرات أصغر راقصة باليه في العالم

د. رياض عصمت

قليلة هي كتب مذكِّرات راقصي الباليه، لأن من يجيد الحركة غالباً لا يحسن الكلام. الأندر من ذلك أن تكتب راقصة باليه مذكّراتها بعد حوالي ستين عاماً من اعتزالها. إنها مسألة غير مسبوقة، خاصة أن مذكّرات راقصات الباليه المتداوَلة عالمياً معدودة جداً. ربما أُلِّفت كتب خيالية تروي حكايات مثيرة عن راقصة، مثل ماتا هاري، التي أعدمت كجاسوسة للألمان بتهمة إشكالية لم يُحْسَم الجدل حولها حتى الآن. بالطبع، يذكر القراء كتاب مذكِّرات الراقصة الشهيرة إيزادورا دنكان، أول مجدِّدة للباليه، بل ومبدعة الرقص الحديث. لكن الأميركية بربارة بوشر، التي تعتبر- حسب مؤرخي الفن- أصغر راقصة باليه كلاسيكي، ورقصت مع فرقة باليه مدينة نيويورك، إحدى أعظم فرق الباليه في العالم، فعلت ذلك بعد ستين عاماً على اعتزالها الرقص.

لمع نجم بربارة بوشر كراقصة أساسية وعمرها لا يتجاوز 14 عاماً لتعتزل الفن وعمرها 18 عاماً فقط، أي في الوقت الذي يبدأ فيه الراقصون والراقصات باحتراف الرقص عادةً. بالتالي، لمعت بربارة بوشر كشهاب في سماء الباليه الأميركي خلال أربع سنوات فقط، ثم غابت باختيارها لتختفي في الظل ما ينوف على ستين سنة، قبل أن تشرق شمسها الغاربة من جديد على القراء هذه المرة بمذكِّراتها التي تكشف أسراراً لا تخطر على بال عن تلك الفترة الخصبة.

إذن، تبدأ خلفية كتاب «القفص» من تأليف بربارة بوشر بمساعدة زميل صباها الإيمائي ومصمم الرقص والكاتب الأميركي المعروف آدم داريوس من استثناءات في كل شيء. لكن من يغوص في ثنايا الكتاب الذي تتجاوز صفحاته 270 صفحة من القطع الكبير، ويرصد ذكريات تلك الراقصة الأميركية اليافعة



والفذّة بين عامي 1949 - 1954، يدرك معنى الاستثناء، إذ إن الكتاب يركِّز على تجربتها مع نجمين من أشهر نجوم تصميم الرقص في التاريخ، هما جورج بالانشين في المجال الكلاسيكي، وجيروم روبنز في المجال الحديث.

المثير في هذا الكتاب أن كاتبته لا تأبه بالأساطير، ولم تكترث أن تثير زوبعة هائلة بكشفها لخفايا السلوك الإنساني غير المشرِّفة وراء الشهرة. كان سلوك جيروم روبنز الفظّ - بالرغم من نجاحه الهائل في تصميم رقصات «قصة الحي الغربي» و«عازف الكمان على السطح» - هو السبب الأساسي لاعتزال بربارة بوشر الباليه في السنّ الذي تبدأ فيه غيرها من الراقصات. بينما كانت سلبية بالانشين، وبالأحرى سلوكه المبهم في إيحاءاته ودلالاته تجاه راقصة بالكاد تجاوزت سن الطفولة، السبب الآخر لخيبة أمل راقصة الباليه الفتية وانكفائها لتعيش حياةً وادعة في الظل، كزوجة وأمّ وجَدّة، تاركة الأضواء الساطعة ليس في نيويورك فحسب، بل في باريس ولندن وميلانو وسواها.

منذ البداية، تعترف بربارة بوشر أن فضل تشجيعها يعود إلى والديها، وعلى وجه الخصوص والدتها. لم يكن متوقعاً، ولا في أقصى الأحلام الجامحة، أن تغدو مراهقة صغيرة تعيش في ولاية أوكلاهوما الريفية راقصة أساسية في إحدى أعظم فرق العالم، وأن تصل إلى نيويورك، ومنها تنطلق لتؤدي على خشبات أعظم مسارح العالم، ولتعمل مع مصمِّمين ومؤلِّفين موسيقيين دخلوا التاريخ من بابه العريض كعباقرة مجدِّدين في التصميم والتلحين. لكن الإصرار والدأب والإيمان من قبل الأم المؤمنة بطفلتها جعلها تلحقها لتتدرب في «المدرسة الأميركية للباليه»، مضحية بهناء واستقرار حياتها، ومن ثم تدفع بها إلى أحضان المجد وهي يافعة صغيرة السن وغضّة الإهاب مع محترفي «فرقة باليه مدينة نيويورك» ذائعة الصيت، بل ورافقتها معظم الوقت راعية وموجِّهة في الظل، متحمِّلة أعباء العيش في مدينة باهظة وصعبة كنيويورك من أجل الهدف الكبير لأن تجعل من ابنتها نجمة. سرعان ما لفتت موهبة المراهقة الصغيرة ذات الأربعة عشر ربيعاً أنظار المؤلفين الموسيقيين ومصمِّمي الباليه، بحيث تبنّاها العبقري جورج بالانشين، (الذي يعتبر مع الفرنسي ماريوس بيتيبا أعظم مصمِّمي باليه كلاسيكي في القرن العشرين، بحيث تَمَّ تناقل تصاميمهما في مسارح العالم المختلفة لأعظم باليهات تشايكوفسكي وسواه من عباقرة الموسيقيين حتى اليوم).

هناك، تحت مظلّة «فرقة باليه مدينة نيويورك»، تعرفت بربارة بوشر بالملحن الشهير إيغور سترافنسكي ورقصت على ألحانه، كما رقصت تحت إدارة وتصميم سير فريدريك آشتون، وأدَّت دوراً راقصاً من تصميم آدم داريوس نفسه آنذاك حين كان راقصاً ومصمماً قبل أن يصبح أحد أعظم فنّاني الإيماء في العالم على الإطلاق. لكن أبرز إنجازات بربارة بوشر

كان أداؤها في عرض الباليه الحديث المسمى «القفص» من تصميم المصمِّم الأسطوري الشهير جيروم روبنز، والذي جعلته السيدة بوشر عنواناً لكتاب منكّراتها، لأن ذلك الباليه الحديث كان الدافع وراء اعتزالها للرقص وهجران مجد المسرح. فبالرغم من أن بربارة أطلقت على كتابها عنوان «القفص»، إلا أن الاعتراف الأكبر في الكتاب هو أن جيروم روبنز حوّل حياتها إلى جحيم، وجعلها تنفر من كواليس المسرح وبروفات الباليه. لم يكن ذلك، في الواقع، مقتصراً عليها وحدها، بل كان سلوك روبنز الفظ والمهين سارياً على الجميع، أناثاً وذكوراً. كان طبع الرجل-رغم موهبته الفذة والأكيدة- طبعاً نارياً، متعالياً، جارحاً، وكان يستهلك طاقة راقصيه، ويستنزفها إلى أقصى حدّ وهو يحاول طرق باب الغريب واللاإنساني، بل والحيواني، مستخدماً إيحاءات تتراوح بين الجنسي والمرعب، خاصة في عمله ذائع الصيت «القفص». خلال بروفاته، دأب جيروم روبنز على تغيير الخطوات طيلة فترة التدريبات إلى درجة مرهقة. وإذا كان هذا حقاً طبيعياً من حقوق المصمِّم والمخرج في المسرح، إلا أن جيروم روبنز تجاوز ذلك ليبدِّل بين المؤدّين بعد أن يتقنوا أدوارهم، بل أخذ يفرض على كل شخص أن يتعلّم إلى درجة الإتقان جميع حركات وخطوات كل دور، وهو مطلب بالغ الصعوبة بحيث يستنزف جهداً خارقاً للوصول إليه. بالتالي، يمكن أن يدرج موقف جيروم روبنز ضمن «الساديّة» في علم النفس، خاصة وأنه كان ضنيناً بالثناء، شديداً في النقد لدرجة الشتم، بحيث سبَّب ضغطاً نفسياً هائلاً على بربارة بوشر الأصغر سناً بين جميع الراقصات والراقصين. بالمقابل، كان مدير الفرقة جورج بالانشين - على نقيض روبنز - لطيفاً، رقيقاً، مهذب الطبع. لكن عتب بربارة الأساسي عليه تركّز على سلبيَّته كمدير فنّي للفرقة وهو يرى بأم عينيه الأذى النفسي الذي يلحقه روبنز بأعضائها. ولم توفر بربارة بوشر إبداءها أشد الاستغراب إزاء أستاذها الكبير بعد زمن طويل من معرفتها به وعملها معه، حين ولج مقصورتها في قطار ذات مرة ليبدي تصرُّفاً غامضاً غير مفهوم ينمّ عن شغف عميق بها، فانكسرت الثقة النفسية به كقرين للأب وراعٍ لموهبتها، ونفرت من العمل في الفن كلّه. هكذا، بعد أربع سنوات فقط من ارتقاء سلّم المجد في مسارح «دروري لين» بلندن، «سكالا» بميلانو، ومسارح باريس وأمستردام ومونت كارلو وإسبانيا، قررت بربارة بوشر اعتزال الرقص نهائياً والزواج من رجل دين، والقناعة بحياة ربة المنزل، إنجاب الأولاد، ورعاية الأحفاد.

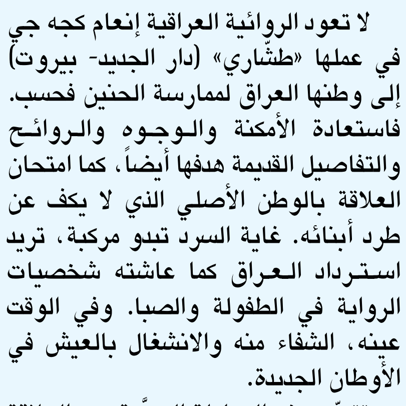
صورت بربارة بوشر في كتابها عديداً من العلاقات بين الراقصات، تتضمن أفول نجمة ساطعة كانت الفاتنة المقرَّبة لمدير الفرقة أو لمصمِّم رقصات شهير، وصعود شابة فتية وسط منافسة صعبة وتحدّ لخوض تجارب متنوِّعة جديدة تتراوح بين خطوات الباليه الكلاسيكي وحركاته التقليدية وبين التكيف مع متطلبات طموحة للرقص الحديث الذي يصوّر أجواء كابوسية تتحدّى كل ما هو شائع ومألوف لتهزّ وجدان المتفرجين وتثيرهم سلباً أو إيجاباً.

لعل هذه المنكّرات الممتعة تكون نواة لتأليف سيناريو سينمائي يستلهم قصته من حياة راقصة في سنّ المراهقة تشقّ طريقها بين الكبار، تصل إلى القمة، ثم تتنازل بإرادتها عن الشهرة والمجد نفوراً من الاستبداد والفساد.

خلال السنوات الأربع المثيرة والحافلة بالحماسة، تعرفت بربارة المراهقة إلى آدم داريوس الشاب، الذي بدأ كراقص باليه، لكن إصابة في ساقه جعلته يتحوَّل من الرقص إلى التصميم، بحيث صمَّم لها، بنجاح، أحد العروض الراقصة في تلك الفترة الخصبة الآفلة من صباها. كان ذلك قبل أن يشقّ آدم داريوس طريقه كمبدع لمنهج مغاير عن الإيماء الكلاسيكي الفرنسي هو «الإيماء التعبيري»، ويهاجر من الولايات المتحدة نهائياً ليستقر ويعمل في أوروبا، حيث أنشأ مدرسته في لندن، ثم نقل مقرّ نشاطه إلى هلسنكي، في الوقت الذي جال فيه عبر أكثر من ثمانين بلداً في العالم لينال كثيراً من الحفاوة والتكريم، بينها في العالم العربي كل من عمان ودمشق والقاهرة والكويت. الطريف في الأمر أن ستة عقود من الزمن فَصَل فيها المحيط الأطلسي كله بين الفنانين إلى أن استجدّ تواصل بينهما بمحض الصدفة ليشجع داريوس بربارة على كتابة منكّراتها، فكان أن ناشدته المساعدة، نظراً إلى كونه أَلَّفَ درّينة من الكتب المتنوّعة بين منكّرات وروايات وكتب عن تدريب التمثيل والإيماء والرقص. هكذا، تمت ولادة كتاب منكّرات بربارة بوشر «القفص»: بربارة تكتب، وآدم يصقل الصياغة وينقّحها، ليروي الاثنان معاً عشرات القصص والحكايات التي لا تفرق بين نجم مشهور وفنان صاعد، بحيث يغني الكتاب الممتع المكتبة الفنية ومخيلة أي قارئ بما يتضمنه من صراحة وصدق. إنه كتاب سلس، ممتع القراءة، يتضمن كمّاً هائلاً من المعلومات التاريخية والملاحظات الشخصية في خضمّ سرد رحلات «فرقة باليه مدينة نيويورك» ذائعة الصيت إلى عواصم أوروبا لتحقّق نجاحات مبهرة، وتنال ثناء النقاد. لكن بربارة بوشر، وهي جدة معتزلة منذ عقود طويلة، لا تأبه بأن تظهر البقع السوداء في صفحات سجلّ التاريخ، التي دفعتها لأن تعتزل الفن قبل الأوان.

الحنين إلى العراق ولو إلى مقبرة

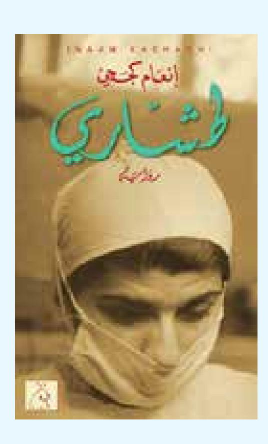
إيلي عبدو



لا تعود الروائية العراقية إنعام كجه جي في عملها «طشّاري» (دار الجديد- بيروت) إلى وطنها العراق لممارسة الحنين فحسب. فاستعادة الأمكنة والوجوه والروائح والتفاصيل القديمة هدفها أيضاً، كما امتحان العلاقة بالوطن الأصلي الذي لا يكف عن طرد أبنائه. غاية السرد تبدو مركبة، تريد استرداد العراق كما عاشته شخصيات الرواية في الطفولة والصبا. وفي الوقت عينه، الشفاء منه والانشغال بالعيش في الأوطان الجديدة.

تتبدّى هذه المعادلة المركّبة عبر العلاقة بين الدكتورة وردية التي غادرت العراق إلى باريس بعد تهديد الأطباء بالقتل، وبين إسكندر ابن ابنة أخيها، الشاب الذي ولد وعاش بعيداً عن وطنه فبات يجهل كل شيء عنه، تتشابك العلاقة بين الشاب والعمّة، تخبره حكايات وحوادث غير معنيّ بها. لكنه سرعان ما يجد طريقة للتعرف إلى وطنه أو التخلّص منه نهائياً. يصمم إسكندر المهووس بالتكنولوجيا وعالم الكومبيوتر مقبرة إلكترونية خاصة بأفراد عائلته الموزّعين في أنحاء العالم هرباً من جحيم العراق. هكذا يصبح الشاب الملول من حكايا أهله، دفّاناً يحفر الغيب، يلملم العظام من مقابر الخليج والشام وديترويت ونيوزيلندا وضواحي لندن، وينفخ فيها من موهبته لتستريح في أرض محايدة. والده لم يكن مرتاحاً لتلك اللعبة التي تسمح للتكنولوجيا بانتهاك حرمة الأموات والعبث بفكرة رقادهم الأبدي. لكن والدته تحمّست للفكرة، ورسمت له شجرة بدائية للعائلة، سجّلت على الأغصان بالقلم الأحمر أسماء الأموات من أبناء عمومة وأقارب، ولوّنت بالقلم الأخضر أسماء الباقين على قيد الحياة ليصبح العراق بالنسبة لإسكندر، مقبرة عائلية، بيتية الصنع، مشغولة باليد.

لكن المفارقة أن العمّة وردية استساغت اللعبة أيضاً، كل ذكرياتها، وهي في باريس، تنتظر لقاء الرئيس ساركوزي بوصفها لاجئة تتاجر عدسات الإعلام



الغربي بقضيتها، إذ مات زوجها، وتركت عيادتها، وهربت من بلدها. أرادت الكاتبة عبر شخصية العمّة وردية أن تصوّر علاقة الجيل الأول بالعراق. جيل يفضل التمسك ببعض القبور الإلكترونية على أن يسلّم بحقيقة ضياع وطنه. بينما تتبدّى صورة العلاقة بين المكان الأولي وبين الجيل الثاني من العراقيين عبر شخصيتَيْ هندة، ووالدة إسكندر، اللتين ينجدل ميلهما إلى ذكرياتهما العراقية وسطوة هذه الذكريات، بسياقات العيش في أوطانهما الجديدة. ما يجعل هذه المشاعر أكثر اصطداماً مع الواقع وتفاصيله القاسية.

هذا التكرار التاريخي بين الأم وابنتها لا يبدو مصادفة في نص إنعام كجه جي، إذ يستعيد الأبناء سِيَر أهلهم ولكن في المهاجر. حياة لا تختلف كثيراً عن هندة حيث مكثت مع زوجها وابنها في باريس، وراحت تحصي خسارات الفقد في ديوان شعر أطلقت عليه اسم «طشّاري»،حين سألها ابنها: ماذا يعني هذا العنوان؟ قالت له: «تطشّروا مثل طلقة البندقية التي تتوزع في كل الاتجاهات. إنهم أهلي الذين تفرّقوا في بلاد العالم مثل الطلق الطشاري».

هذا الطشاري التبعثري يظهر في تقنية الكتابة لدى إنعام كجه جي، الشخوص الذين يوزعون حيواتهم بين ذكرى وواقع، وطن ومهجر، ظهرت سِيَرهم في بنية سردية متشظّية، إذ تتفارق القصص والحكايا وتتأرجح الأزمنة، فيما تتوزع الأمكنة بين العراق وباريس وكندا ودبي عبر أطلس الويلات العراقية. حين يفيض الوجع عن مكانه وزمانه ويتوزّع في أنحاء العالم تصعب كتابته عبر بؤرة سردية واحدة تتفرع إلى خطوط وسياقات. أرادت الكاتبة أن تترك لكل شخصية حرية القول والبوح عبر بؤرة مستقلّة. الخطوط السردية هنا ليست لعبة روائية بقدر ما هي أنفاس وخسارات وآلام يمكن للقارىء أن يتتبّعها وهو مشدود إلى داخله يترصّد كل انفعال يصدرعنه. والتشظّي السردي في هذه الحالة ليس ركاكة إذ إن نص كجه جي بدا قوياً متماسكاً يصنع حفرياته داخل الشخوص، ويُخرِج هزائمها. التشظّي هو المعادل التقني السردي لموضوع الرواية الذي يستند على انكسار الشخصيات بين أزمنة وأمكنة متعدّدة بعد فراق الأوطان الأولى.

سبق لإنعام كجه جي أن عالجت موضوع الابتعاد عن الوطن في رواياتها السابقة، إذ رصدت في رواية «سواقي القلوب» شخصيات غادرت العراق إلى مهاجر متعددة، ولم تتمكن من الانفصال عنه نفسياً وروحياً، بينما رصدت في رواية «الحفيدة الأميركية» الأثار و الندوب التي تركها الاحتلال على بلدها.

هذا التشابه بين شخوص إنعام كجه جي في أعمالها، يؤكد أنها تكتب مشروعاً روائياً واحداً تيمته الرئيسية الحنين إلى العراق. لكن أبرز ما يميّز تجربتها هو ذلك الفيض اللغوي الذي تتمتع به. فتبدو جملها ساخنة حارّة تقارب دواخل الشخصيات. هذه الصلابة اللغوية يمكن أن تفهم في سياق استرداد الوطن السليب. هكذا، فإن ما تعبر عنه افتراقاً وافتقاداً عبر بنية الرواية المتشظية، تستعيده أملاً عبر تماسك اللغة وجمالياتها.

وقائع الأيام السبعة

محمد العباسي

«روزنامة.. أيام نتداولها» كتاب جديد صدر مؤخراً عن دار إثراء بجدة، يقع في سبعة أيام تآزرت سبع كاتبات في إخراجه، كل كاتبة اختارت يوماً قريباً من نفسها يحمل ذكرى جميلة عاشتها في ساعات هذا اليوم أو ربما موقفاً أليماً تجرَّعته في ثنايا هذا اليوم.

الكاتبات لهذه «الروزنامة» هن أسماء لامعات في الثقافة السعودية منهن الأكاديمية والمعلمة، والشاعرة، والكاتبة، والباحثة، والناشطة الثقافية، اشتركن في نقاط كثيرة منها الشعر والإبداع والسفر وبحر جدة وهذه الأصوات هي: نجلاء مطري، وحليمة مظفر، وسهام القحطاني، وفاطمة إلياس، وزينب غاصب، ولمياء باعشن، وصباح أبو عزة.

يوم السبت- نجلاء مطري

جلت المشفى طولاً وعرضاً في ذلك اليوم، إنه يوم السبت.. نعم أذكره جيداً، ولا يمكنني محوه والهوّة تكبر، لم أكن استلطفه.. أفيق صباح كل سبت متثاقلة وكأني أحمل هموم الناس، فلم يكن من السهل عليّ قضاء أعمالي فيه، أظل طريحة فراشي، لا أملك لنفسي إلا النوم فراراً، بل حتى مجرد التفكير في مجيئه يرهقني، لا يروقني في هذا اليوم الخروج، أو التحدث هاتفياً مع الآخرين. وعندما كنت أعمل كنت أذهب باكية كالأطفال، ومتسائلة: لِمَ لا أحبُّه، لِمَ هذه العداوة؟؟!!

يوم الأحد- حليمة مظفر

يوم الأحد يوحي لي بالوحدة، ربما لأني أميل كثيراً إليها منذ طفولتي، فقد كنت طفلة وحيدة، وإن أكرمني الله تعالى بأخي وأختي لكنهما يكبرانني. وحين كنت طفلة كانا مراهقين، فكانت الرغبات مختلفة تماماً، لهذا أشعر أني كبرت وحيدة، أيضاً نتيجة التربية المحمية المشدَّدة من والدتي، إذ كانت ترفض أن ألعب في الشارع مع أطفال الجيران، وتختار مَنْ ألعب معهم



بعد أن تتأكَّد أنهم من عائلة طيبة الأخلاق. وحين أخرج فلا أخرج إلا بمرافقتها أو والدي أو إخوتي، وإن خرجت وحدي فحدودي لا تتجاوز البقالة القريبة، لأشتري الحلوى لي.

يوم الاثنين- سهام القحطاني

في يوم الاثنين أحاول قدر الإمكان أن (أكثر من الخير والطاعات) خلاف بقية أيام الأسبوع ما عدا (يوم الخميس)، وعندما نقرأ التاريخ الإسلامي سنجد أن هذا اليوم (محملاً بكثير من الذكريات الدينية)، فرسولنا الكريم عليه أفضل الصلاة والسلام وُلِد يوم الاثنين، وتوفِّي فيه.. رفع بيده الشريف الحجر الأسود يوم الاثنين. يكاد يكون يوم الاثنين مختلفاً عندي عن بقية الأيام.. مجمل الاختلاف يكون له علاقة بطاقتي النفسية والذهنية.

يوم الثلاثاء - فاطمة إلياس

كيف أنسى فضل يوم الثلاثاء، وقد كان اليوم المخصَّص لنشاطات النادي الأدبي في جدة حيث أقيم؟ سنوات طويلة وأنا أذرع المسافة من منزلي إلى حيّ الشاطئ حيث مقرّ نادي جدة الأدبي كل ثلاثاء، بدأ هذا المشوار منذ أول يوم افتتحت فيه الصالة النسائية كملحق بجوار مبنى النادي. نصبها رئيسه الرائد الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين غير مبال بالاعتراضات وسيل الاتهامات والشكاوي التي انهالت عليه.

يوم الأربعاء- زينب غاصب

في يوم الأربعاء، ومنذ اعتُمِد الخميس والجمعة إجازة، وأنا أمارس هوايتي القيمة والحديثة وهي القراءة. أقرأ كل يوم إلا أنني أخصِّص الأربعاء للقراءات العميقة كالشعر والتاريخ والفلسفة وعلم النفس والرواية التي أعشقها كثيراً خصوصاً الروايات العالمية وروايات نوبل، وأحب روايات (ماركيز)، و(تولستوي)، و(ديستوفسكي)، وغيرهم، عدا الروايات السعودية والعربية.

يوم الخميس- لمياء باعشن

هكذا هو يوم الخميس، يوم تلقي فيه متاعبك عن عاتقك، وتسمح للأفراح أن تصاحبك دون شرط أو قيد. وهو يوم علاجي ترتاح فيه من كل الضغوط حتى تستعيد القدرة على التعامل معها بهدوء وحكمة، الضغط المتواصل يكسر العزيمة، واستراحات المحاربين هي خير وسيلة لتفادي كبوات الجياد فبعدها يتواصل العزم والإصرار، وتتحسَّن قدرات الأداء، وتتجدَّد طاقات العطاء.

يوم الجمعة- صباح أبو عزة

ارتبط يوم الجمعة عندي بالقراءة والسفر، كان يوم جمعة أذكره جيداً حين ناولني والدي - رحمه الله - كتاباً جديداً لفت انتباهي عنوانه «حول العالم في ثمانين يوماً». لم أنم ليلتها إلا بعد أن رحلت إلى بلدان كثيرة من بلاد العالم، بعضها تعرفت عليه لأول مرة. وكانت تلك القراءة في مراحل مبكرة سبباً في عشقي للسفر.

هنا غيض من فيض مما دبَّجته الكاتبات عن أروقة الحياة التي شاغبتهن فيها ذاكراتهن فانسلّت من أيامهن هذه الأحداث بحنانها أو بقسوتها، وانهال الكلام المباح دون أن يعلمن مقدار هذا الجمال الفاتن من بوحهنّ المباح.

الأطلس الساحر: ماءٌ، وموسيقى، وسردٌ آسر

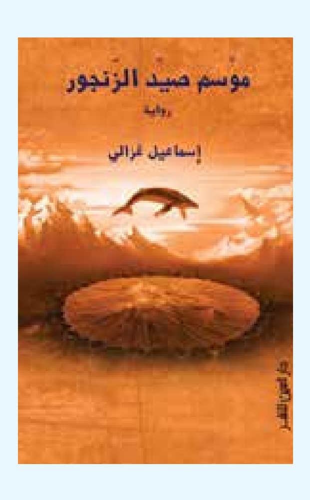
ياسين عدنان



تماماً مثلما تضيع البحيرات وسط أدغال الجبال ضاعت بحيرة (أكلمام أزكزا) الأطلسية في رواية إسماعيل غزالي الأولى «موسم صيد الزنجور» (دار العين 2013) ضياعاً بطعم المتاهة. فهذا الكاتب الأمازيغي الشاب ابن منطقة الأطلس المتوسط -النازح إلى الرواية من القصة القصيرة سيفاجئ قرّاءه وأصدقاء تجربته برواية حَبَكَها على شكل متاهةٍ محكمة الانغلاق. يشغل المكان والبحيرة، تحديداً، الحيّز الرئيس لبطولتها.

يحضر أدب البرك والبحيرات في ربيرتوار الرواية العالمية من خلال عديد من العناوين المهمة. يكفي أن نذكر رواية «البحيرة» لصاحب نوبل الياباني ياسوناري كاواباتا، إضافة إلى كثير من الروايات الشعبية: «البحيرة السوداء» لشارلوت لامب، «سيدة البحيرة» لريمون شاندلر، «أنشودة البحيرة» لآبرا تايلور، و«البحيرة الذهبية» لسوزان كلير. وطبعاً لكل واحدة من هذه البحيرات سحر وأسرار، وحكاية يتهامس بها أهل الجوار. لكن هذا الصنف الروائي ليس رائجاً بما يكفي في الأدب العربي. فروايات البحيرات عندنا تبقى معدودة على الأصابع: «صخب البحيرة» لمحمد البساطي، «تغريبة بني حتحوت: إلى بلاد البحيرات» لمجيد طوبيا، و«بحيرة وراء الريح» و«نهر يستحم في البحيرة» ليحيى يخلف.

وإذا كان يحيى يخلف قد استحضر في روايتيه بحيرة طبرية التي وُلِد على ضفَّتها هو ابن قرية سبخ الفلسطينية، فإن إسماعيل غزالي قد عاد بدوره إلى بحيرة (أكلمام أزكزا) المجاورة لعيون وادي أم الربيع في عمق جبال الأطلس المتوسط، وهي البحيرة التي بَصَمَت طفولته ويفاعه، ليحوّلها إلى مركز سحري أو مسرح فانتازي تدور فيه



وحوله الوقائع العجيبة لروايته الأولى «موسم صيد الزنجور». ثم إن (أكلمام أزكزا) في رواية غزالي ليست مجرد بحيرة، بل هي في ظن ناسها على الأقل: (مرآة للسماوات السبع، تستضمر ما يعتمل في الأعالي، وهي تبدو وفق ذلك مرجعاً سماوياً أو مستودعاً أزلياً لأسرار الخلق وألغاز الكون».

أما شخوص الرواية فقد جاؤوا خلاسيين في الغالب: بدءاً من عازف الساكسفون الفرنسي الذي يزور البحيرة بدعوة من صديقة مغربية التقاها في مهرجان موسيقي متوسطي. لكن دعوته إلى البحيرة لم تكن بسبب الموسيقى بل كي يجرّب صيد سمك الزنجور هو المولع بالصيد في البحيرات. بيد أن العازف كان يضمر سبباً آخر لزيارته، وهو البحث عن أسرته المغربية من أمه. فهو ثمرة زواج مختلط بين أب فرنسي وأم مغربية لم يقدّر له أن يراها، إذ لفظت أنفاسها الأخيرة أثناء مخاض ولادته. ولأن والده لم يطلعه هناك في مدينته الفرنسية (رانس) على أية تفاصيل أو معطيات تخصّ أهل أمه، فقد ظل هذا الجانب من هويّته غامضاً سديمياً محرّضاً على البحث والاستكشاف.

فيرجينيا اللندنية بدورها لاذت بالبحيرة ناشدة التفرغ لكتابة سيناريو حول جَدَّتها الخليجية التي قاومت الاستعمار البريطاني بضراوة فارسة عربية مشهود لها بمهارة ركوب الخيل واستعمال السلاح. فيرجينيا كانت بدورها ثمرة خلاسية لزواج فوتوغرافي إنجليزي بامرأة من دبي: ليست سوى بنت الفارسة العربية. لكن فيرجينيا، وإضافة إلى مشروع السيناريو تضمر سبباً آخر لزيارة البحيرة الأطلسية هو البحث عن لؤلؤة سوداء مدفونة في قعره. أوّل لؤلؤة يصيدها جَدُّها في ساحل دبي قبل أن تسلب منه من طرف جنرال إنجليزي أهداها إلى زوجته التي أوصت بدفن اللؤلؤة السوداء مع رماد جثتها في قعر بحيرة «أكلمام أزكزا». وكان ولع زوجة الجنرال بالبحيرة قد تفتَّق منذ شفيت على ضفَّتها من مرض غامض يشبه السل.

ولأن المصائر في «أكلمام أزكزا» ليست حرّة طليقة كما يبدو لأول وهلة، فقد قرّر الفتى العشريني الذي يشتغل في الفندق، اقتفاء مصائر عشاق البحيرة، لجمعها وتقييدها في كتاب ضخم عكف على تأليفه وضمّنه حكاياتهم الغريبة والمأساوية، خصوصاً وأن أغلبهم لقي حتفه في المكان وفق سيناريو حوادث ظلت طيّ الغموض.

شخصية أخرى لا تقل غموضاً هي شخصية الصياد الأشقر، مروّض الزناجير، الذي يقتفي أثر زنجور خرافي أشبه باللوثيان. سمك وحشي مرقَّط بفم عريض يشبه منقار بطة. سمك عدواني يطلق عليه الصياد الأشقر توصيف إمبراطور الغياهب، خصوصاً وأنه يتربع على عرش البحيرة بشكل يزيد من مناخ الغرائبية الذي يخيّم على البحيرة ذات التاريخ الغامض والأسرار المريبة: «إمبراطور الغياهب، فهو الغابة التي

في أسفل البحيرة، الزنجور المرقَّط، كائن موسيقي بامتياز، سمك يعشق الموسيقى حد الثمالة». يقول الصياد قبل أن يضيف مخاطباً العازف الشاب: «ما إن بدأتَ العزف على ساكسفونك ليلة أمس حتى أذهلني ما رأيت. رأيت البحيرة كريستالية تماماً، شفافة، يكشف زجاجها عن مملكتها المتشعبة، ووسط مهرجان الأعشاب وسلالات الحوت المتناسلة، ظهر الإمبراطور، وطفق يحوم، ويرقص، ويلف، ويتمايل بثقل متبختر. رصدتُه يتابع أثر النغمة، منتشياً بالرنّة، مسحوراً بالنفخ الجليل.».

هي إذن بحيرة بمزاج. وهذا سرّ غوايتها. فالبحيرة لا تقف غوايتها عند حدود جاذبيتها الطبيعية الباذخة، كونها تنتصب، وتندفن في الآن ذاته، في الأعالي الداغلة لجبال الأطلس المتوسط، وتتوسط غابة سامقة من الأرز، بل يتجاوز سحرها العنيف ذلك، بالنظر إليها كمأوى للزنجور المرقَّط أولاً، ثم كمصدر مريب للحوادث الغامضة ومكان عجائبي بامتياز، بدءاً من الحجر الغريب الذي يهوي بين الحين والحين إلى قعرها فيجعل لونها يتشيطن. أما تاريخها فَغَنيّ بالحكايات الغامضة التي جعلت نظرة سكان الجوار إليها مقدَّسة ومشوبة بريبة طقوسية. متاهة محكمة، ومتشابكة أيضاً، تلك التي وجد عازف الساكسفون الفرنسي نفسه عالقاً داخلها. لكنه مع ذلك لم يكن ينشد الفكاك. فمنذ البداية سَحَرَه المكان، وألهَمَه بشكل غريب حيث أتاحت له البحيرة أن يؤلِّف خماسية موسيقية لم يكن يحلم يوماً بإبداع عمل في قيمتها. كان يعزف مثل المسرنم وهو مشدود بشكل كليّ إلى أسرة غجرية. أسرة معدمة مكوَّنة من أم حبلى وأب ستيني وصبي يرعى الغنم طول النهار، ويروّح عن نفسه بالعزف على كمان مصنوع من القصدير، ثم صَبيَّة في ربيعها الثالث عشر ذات عينين زرقاوين ما تأمَّلَهما العازف الفرنسي إلا وانجذب وغاب. تتشابك خيوط السرد مع تداخُل حكايات الشخوص. كل شيء محبوك بدقة في الرواية. ولا يوجد عنصر مُقحَم في الدوامة. الصياد الأشقر سيكتشف الطريقة المثلى لصيد الزنجور الضخم. فالسرّ يكمن في الموسيقى، وبالضبط في ما يعزفه الساكسفوني الفرنسي حيث سيتواطأان معاً ذات ليلة للإيقاع بالحوت الضخم. ونجحا فعلاً في النيل منه ليجنّ جنون الصياد الأشقر بعدها. أما فيرجينيا فقد اختفت فجأة وغرقت عربتها في البحيرة تاركة للعازف الشاب مخطوطة غريبة كانت آخر وأغرب ذكرى بقيت له من فتاة فاتنة جمعته بها ذات سمر خافت علاقة حميمة مشتعلة أضاءت ليل البحيرة.

وقبل فيرجينيا، كان صبي الفندق قد اختفى بعدما جازف بتسلّق الجبل السحري ولم يظهر له أثر مثل كل الذين غامروا قبله بتسلُّق جبل الرواية اللعين. صبي الفندق سيترك بدوره منكِّرته للعازف الفرنسي. الشيء نفسه فعله الصياد الأشقر الذي قصد الجبل الغامض هو الآخر بعد أن جنَّ جنونه مخلِّفاً بدوره مخطوطة عجيبة لصديقه العازف. العازف الذي صعقه اكتشاف حقيقة مزلزلة تتعلق بالأسرة الغجرية التي ظل يترصَّدها على طول الأسبوع بتلك الخيمة المنتصبة في الضفة. إذ ما من وجود لها أصلاً، وكل تلك الرؤى التي كانت تنتابه وهو على ضفة البحيرة كانت محض تخيُّلات.

المخطوطات الثلاث سيكون لها الوقع السحري الذي يجعل تركيب الرواية مدهشاً. فمنكِّرة صبي الفندق كانت عن فتاة البحيرة: الغجرية التي نمَت على ضفة البحيرة مثل نبتة ساحرة، وكان لها صوت خرافي كلما جَرَّبَت الغناء به استحالت البحيرة إلى جليد. وهكذا اكتفت بالمواويل، وصارت تغني بنصف حنجرتها فقط مُدّخرة قوة صوتها لزمن آت.

هكذا تأسرك رواية إسماعيل غزالي، وتصيبك بالعطش. لكل زائر من زوار البحيرة ذريعته المعلنة وهدفه الخفي. ولكلٍّ كتابُه السريّ أيضاً. حتى الصياد الأشقر كانت له مخطوطته الخاصة التي جاءت تحت عنوان «طريق أزغار»: قصة رحلة لم تكن في الحسبان ستضاعف من جوّ الغرابة، وتدفع به إلى الحدود القصوى.

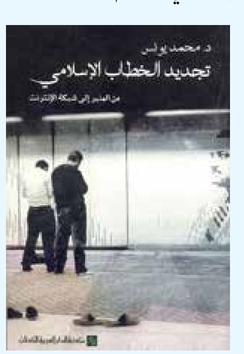
وبالإضافة إلى الزوبعة التي تلملم التفاصيل المنثورة بخيط بلوري في الرواية، نكتشف في النهاية أن «موسم صيد الزنجور»- العنوان الذي يطلقه العازف الفرنسي على خماسيته الموسيقية المؤلفة من: دورات الغراب الثلاث، ساحل اللؤلؤة السوداء، أوديسا بجع الشمال، حكايات البحيرة السبع، ثم رقصة اللوثيان - هو نفسه عنوان الرواية التي ألّفَها الأبكم ذو الإشارات الغريبة. وهو نفسه عنوان المؤلّف الموسيقي الخماسي.

في «موسم صيد الزنجور» المصادفات فادحة، بمبالغة أحياناً وبغير قليل من التهويل. لكن يشفع للرواية أن كاتبها توفّق في أن يبتكر للمادة المتشعبة لعمله الروائي الأول شكلاً متاهياً يعتمد تداخل أكثر من عمل داخل العمل الواحد. فهي رواية داخل رواية، أو روايات وحكايا ومصائر متعددة داخل الرواية نفسها. لكن الأحداث عرفت كيف ترسم إيقاعها الحلزوني بطريقة دوّامة تتناغم فيها النزعة الفانتزتيكية بتقنيات مبتكرة وأنماط قول مختلفة وتدبير حكائي. فضلاً عن احتفاء الرواية اللافت والبديع بطبيعة الأطلس المتوسط الذي تخلق له سيرة موازية لسيرة الموسيقى داخل النص وهي تدوّن أسماء وأشكال زخم الأشجار والنباتات التي يترف بها الأطلس المتوسط جبالاً وغابات. فالشجر الداغل في الرواية محبوك من البلوط والغار والعصفر والتنوب. وهناك طبعاً أرز وسنديان. وثمة نسر خرافي أيضاً، جمهرة قرود، كلابُ أصقاع دجَّنَتها الموسيقى، جراد كبير يلتهم ورق حشيشة السباع، فراشات سوداء، حمار أجرب، كلب مبقَّع بالأبيض والأسود والأصفر، زيزان لا تتوقف عن الصرير، أسماك بيرش مبنولة للصيادين، زناجير مخاتلة، خنافس ذهبية، غربان تنعق في الأعالي، وحلزونات تدلق صمغها الكثيف تحت حشيشة الكلاب.

«موسم صيد الزنجور» رواية سوداء عن الأطلس، عن طبيعة الأطلس، وسحر الأطلس، وأسرار الأعالي الأمازيغية. «موسم صيد الزنجور» رواية أمازيغية كتبت بلسان عربي مبين.

من المنبر إلى الإنترنت

يدعو كتاب «تجديد الخطاب الإسلامي من المنبر إلى شبكة الإنترنت»، إلى تغيير نوعي في بنية الخطاب الإسلامي وأولوياته وإعادة صوغ أطروحاته، وتجديد تقنياته ووسائله،بحيث يستجيب للتحديات التي تواجهها في سياق حركة المجتمع الذاتية التي تتفاعل مع ما يجري حولها في العالم .



الكتاب من تأليف الدكتور محمد يونس المتخصّص في الشؤون الدينية بصحيفتي الأهرام والاتحاد، وصدر عن مكتبة الدار العربية للكتاب، ويطرح رؤى جديدة لصوغ خطاب إسلامي يقدر تأثير معطيات العصر وتطوّر العلاقات وأنماط التعاطي مع المعرفة وتطوّرها من التلقّي إلى التفاعل، ومن أحادية المنبر إلى تعدُّدية الشبكة،يضع الكتاب أطراً معرفية لصياغة خطاب يلبّي احتياجات شعوبنا التي خرجت إلى ميادين المدن العربية والإسلامية ترفض الاستبداد السياسي والتخلُّف الاقتصادي والجمود الفكري الذي فرض عليها عقوداً طويلة، مرات من الخارج احتلالاً واستعماراً، ومرات أخرى من الداخل استبداداً واستحماراً، ويطرح آليات لتجديد الخطاب الإسلامي على اختلاف مستوياته وأشكاله بدءاً من خطبة الجمعة ومروراً بالأشكال الاتصالية المقروءة والمسموعة والمرئية وانتهاء بالشكل الرقمي عبر شبكة المعلومات الدولية.

أديان شتى وحب واحد

«في مقام العشق» رواية مشتركة ليوسف نبيل وزينب عبد الحميد تعرّض الروائيان لأفكار كثيرة حول الدين والتصوُّف والجنس وحتى ما ينكر المجتمع وجوده من شنوذ أنتجته الرهبة، ورصدا حالات الهلع والخوف الناتجة عن كبت الحقائق، وبعض مشاكل الأقليات في مصر مثل البهائيين وتحوُّل سياسات الجماعات السلفية في مصر من تقويم المجتمع على المستوى الأخلاقي إلى مهادنة الحاكم.

بدا منطلقهما الروائي يعتمد على تلاقيهما حول مفهوم رحب للتصوُّف يبدأ بتعرية الذات والكشف عن مكنوناتها. وفي تلك المنطقة يكتشف الإنسان ظلامه الدامس وخوفه من الصدام مع المجتمع.

مع مرور الزمن ينسى الكثيرون مضمون الشعائر وهدفها وروحها، الذي صُممت من أجله كل تلك الطقوس، وتبقى وحدها الطقوس من دون معنى فتصبح مجموعة من الأفعال البلهاء إذا فقدت معناها الرئيسي، واقتصرت على مجموعة من الأفعال لا تحمل أيّ معنى. عبادة الشعائر هي عبادة الأوثان والأصنام بشكل مباشر، فالإنسان هنا يقدّس ذاته ويعبد أفكاره هو، ويتجلّى ضعفه وجبنه في التمسُّك بعدّة أفعال لا تحمل أي معنى سوى الخوف والجهل.

القلق والاضطراب هما علامات الولادة الجديدة، لذلك نجدهما يسيطران طوال الرواية على غالبية الأجزاء. الولادة النفسية والفكرية لا تمرّ دون اضطراب وسط كل تلك الحجب والتشوُّهات. وكلما مرّ الوقت ازدادت تلك الحجب التي تفصلنا عن فهم ذواتنا وعن فهم الآخر.

لعبة الحجلة بعد الخمسين

صدرت هذا الشهر طبعة جديدة لرواية الكاتب الأرجنتيني خوليو كورتاثر الأكثر شهرة «الحجلة» بمناسبة مرور خمسين عاماً على نشر هذه الرواية التي أسست لما يعرف بحركة البوم الأدبية في أميركا اللاتينية. والنسخة الجديدة مزوّدة بفهرس خَطّه خوليو كورتاثر بنفسه لترقيم الفصول كي يستطيع القارىء متابعتها.

تعد رواية «الحجلة» من أهم الروايات التي سببت عند ظهورها ثورة في عالم الكتابة لأن أسلوبها اقترب من السيريالية، الأمر الذي لم يكن قد انتشر بعد في أدب أميركا اللاتينية.

قال كورتاثر في إحدى رسائله لبول بلاكبيرن عن الرواية «اقتربت من الانتهاء من «الحجلة». الرواية الطويلة التي حدثتك عنها مراراً.




وهي بمثابة كتاب لا منتهِ (بمعنى أن الشخص يمكن أنْ يضيف إليها مراراً وتكراراً إلى أن يموت). أفكر أنه عليّ الانفصال عنها بقسوة. إن كان يهمُّك رأيي في هذا العمل، سأخبرك بتواضعي المعهود، أنها ستكون بمثابة قنبلة ذريّة في المشهد الأدبي بأميركا اللاتينية».

في الفصل 99 من الرواية يقول كورتاثر «وما وظيفة الكاتب سوى تدمير الأدب؟» وفي الفصل الثاني «نسير بدون أن نبحث على أنفسنا، ولكننا نعرف أننا نسير لنجد أنفسنا».

كل عشاق إيزابيل

جمعت الكاتبة التشيلية إيزابيل الليندي في كتابها الجديد «حب» أهم نصوص العشق التي كتبتها في جميع كتبها. اعتادت إيزابيل الليندي التعبير والحديث عن رغبات العشق الجامحة من خلال سيرتها الشخصية والحديث عن تجاربها الذاتية بلغة أدبية وحرفية عالية.



كثير من النقاد يميلون إلى تصنيف كتب إيزابيل الليندي على أنها كتب سير ذاتية وخاصة روايتيها «بيت الأشباح»، و«باولا» التي كتبتها خصيصاً لابنتها، إلا أن إيزابيل ترى أنها تستدعي الذكريات حين تكتب، وهي الذكريات التي قد تحمل الكثير من الخيال، ولا ينبغي أن تُعتَبر حقائق حدثت بالفعل.

يضعها النقاد في مصاف كتّاب حركة ما بعد اليوم أو الأدب الحداثي، الذي يميل إلى الواقعية مع استخدام لغة بسيطة وسهلة من دون أن ينشغل في البحث عن أشكال للغة جديدة ومستحدثة.

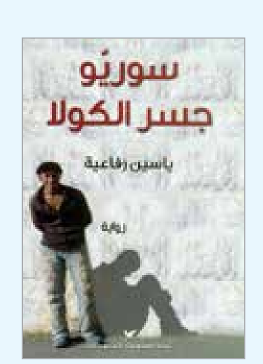
تميل الليندي إلى استخدام حسّ الفكاهة في كتاباتها، وتبرر ذلك بأن مهنة الصحافة التي اشتغلت بها منذ الصغر هي التي علّمتها هذا.

ولدت إيزابيل الليندي عام 1942 في تشيلي، وعملت بالصحافة منذ أن كانت في السابعة عشرة. وكانت روايتها «بيت الأشباح» التي صدرت عام 1982 سبب شهرتها. وتوالت أعمالها: «عن الحب والظلال»، و«إيفا لونا»، «باولا»، و«أفروديت»، و«مدينة الوحوش».

سوريّو جسر الكولا

تواكب رواية «سوريو جسر الكولا» للسوري ياسين رفاعية، (شركة المطبوعات للتوزيع والنشر- بيروت)، ما يعانيه العمال السوريون في لبنان من قهر وظلم وغربة واتّهامات وتصرُّفات عنصرية.

تتسلسل أحداث الرواية بطريقة مثيرة وأسلوب شيق، على رغم بعض الهفوات في المبالغة بعرض أحداث ومشاهد بعيدة كل البعد عن المجتمع المخملي في لبنان (مشهد العرس مثالاً).



يصوّر رفاعية حقد فئة كبيرة من اللبنانيّين على السوريّين من دون التمييز بين تصرُّفات النظام، وتصرُّفات عامل فقير لجأ إلى لبنان لكسب قوت يومي، والعيش بعيداً من ظلم حاكم ديكتاتور. فبعد اغتيال رئيس الوزراء اللبناني رفيق الحريري عام 2005، واتجاه أصابع الاتهام إلى النظام السوري، تحوّل كل العمال السوريين إلى مُتّهمين. وهنا يرصد رفاعية حوادث قتل واغتصاب وتنكيل وعنف وعنصرية بحق مئات العمال.

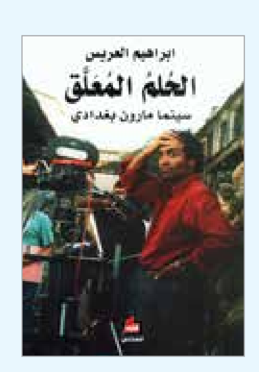
يمزج الروائي السوري ما يكتبه مع الحكايات الشفوية، والوثائق، والإحصاءات، والشهادات.

جعل رفاعية عمالاً مهمشين أبطالاً لروايته، فكتب عن ذلهم ومعاناتهم الإنسانية والسياسية، وعما إذا كان يحقّ لهم أن يحبّوا ويعشقوا، أم أن الوجود في الغربة، يعني الوحدة.

الحلم المُعَلَّق

الكاتب والناقد السينمائي اللبناني إبراهيم العريس، خلق حالة في الكتابة النقدية السينمائية، عبر محاولاته التأليفية الدائمة عن مخرجين عرب بارزين أو من خلال تحليله لأفلام تتخطى في مضمونها البعد الاجتماعي لتصل إلى الديني والسياسي.

كتابه الأخير «الحلم المعلق» (دار الفارابي - بيروت)، هو محاولة أوّلية لقراءة أفلام المخرج الراحل مارون بغدادي في ارتباطها بحياته القصيرة (1950 - 1993). يتابع العريس مسار سينما هذا المخرج الذي يُعتَبر أحد أبرز مؤسّسي تيار التجديد في السينما اللبنانية، منذ فيلمه الروائي الطويل «بيروت يا بيروت»، وصولاً إلى فيلمه الأخير «فتاة الهواء»، مروراً بكثير من الأفلام التي حققها بين لبنان وفرنسا التي عاش فيها سنواته الأخيرة.

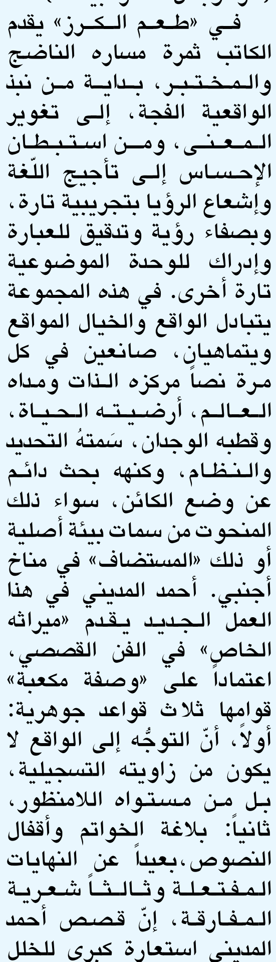


يتوقف عند أبرز مشاريعه التي لم يقيّض له تحقيقها. ومنها فيلمه الأخير «زوايا» الذي كان يفترض أن يبدأ تصويره في لبنان، كنوع من المصالحة مع الوطن، لكنه قضى في حادث مؤسف في 11 ديسمبر/كانون الأول 1993.

يقول العريس «لعل الصورة الأولى التي تخطر في البال ما إن يؤتى على ذكر مارون بغدادي أو ذكر سينماه، هي صورة شخص ما يركض. ليس هنا من قبيل الصدفة، فالصور التي تبقى في الذاكرة أكثر من غيرها، من بين آلاف الصور التي تملأ أفلام مارون بغدادي وعالمه، هي صور الراكضين».



قصص بطعم الكرز

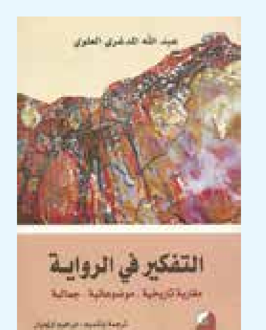


كتابة القصة طراز خاص من الكدح السردي المضني، الذي يشبه عملية حفر بئر في أرض مجدبة بواسطة إبرة صغيرة. يمكن أن نستحضر هذه المقولة ونحن نتلمَّظ «طعم الكرز» المجموعة القصصية الجديدة للأديب المغربي أحمد المديني (دار توبقال، الدارالبيضاء).

في «طعم الكرز» يقدم الكاتب ثمرة مساره الناضج والمختبر، بداية من نبذ الواقعية الفجة، إلى تغوير المعنى، ومن استبطان الإحساس إلى تأجيج اللّغة وإشعاع الرؤيا بتجريبية تارة، وبصفاء رؤية وتدقيق للعبارة وإدراك للوحدة الموضوعية تارة أخرى. في هذه المجموعة يتبادل الواقع والخيال المواقع ويتماهيان، صانعين في كل مرة نصاً مركزه الذات وماده العالم، أرضيته الحياة، وقطبه الوجدان، سَمتهُ التحديد والنظام، وكنهه بحث دائم عن وضع الكائن، سواء ذلك المنحوت من سمات بيئة أصلية أو ذلك «المستضاف» في مناخ أجنبي. أحمد المديني في هذا العمل الجديد يقدم «ميراثه الخاص» في الفن القصصي، اعتماداً على «وصفة مكعبة» قوامها ثلاث قواعد جوهرية: أولاً، أنّ التوجُّه إلى الواقع لا يكون من زاويته التسجيلية، بل من مستواه اللامنظور، ثانياً: بلاغة الخواتم وأقفال النصوص، بعيداً عن النهايات المفتعلة وثالثاً شعرية المفارقة، إنّ قصص أحمد المديني استعارة كبرى للخلل الذي يَعْتَوِر الوجود.

قراءة التاريخ بالتخييل

حسناً فعل الناقد المغربي إبراهيم أولحيان، حين أقدم على ترجمة كتاب البروفسور عبد الله المدغري العلوي، الموسوم بـ «التفكير في الرواية: مقاربة تاريخية، موضوعاتية، جمالية» (دار دال، سورية). إذ إن هذا المؤلف هو الأول من نوعه، الذي يجسِّر الهوّة بين سجلّين، ويجعل القارئ في النص الفرنسي ينفتح على الرواية المغربية المكتوبة بالعربية.



فعلى امتداد ستة فصول كرونولوجية (انطلاقاً من مرحلة استنبات الجنس الروائي في التربة المغربية خلال خمسينيات القرن المنصرم، وصولاً إلى حداثة روايات بداية القرن الحادي والعشرين)، يقدّم لنا عبد الله المدغري العلوي قراءة «تعاقبية وتزامنية في الآن ذاته» للرواية المغربية راصداً مسارها التاريخي عبر المحطات البارزة التي شكلت تضاريسها، وساهمت في تطوُّرها، بغية إضاءة التحوّلات التي عرفتها في أشكالها ونماذجها المختلفة. وهي قراءة غير منفصلة عن سياقاتها ومرجعياتها الاجتماعية، فحسب إبراهيم أولحيان في معرض تقديمه لهذه الترجمة «كانت الرواية المغربية دائماً في علاقة تشابكية مع المجتمع، ومن صلبه تنطلق لتشييد عوالم حكائية تخييلية مسكونة بقضايا الإنسان وأحلامه وأوهامه ورغائبه».

شيماء صبحي
نقد العقل الهجين

ياسر سلطان



يدل الهجين في اللغة العربية على اختلاط الأنساب، وفي علم الأحياء على كل نبات أو حيوان نتج عن تزاوج نوعين أو سلالتين أو صنفين مختلفين. وهو المعنى المباشر الذي يمكن للوهلة الأولى أن نصف به هذه الأشكال أو الكائنات الممسوخة التي قدمتها الفنانة المصرية شيماء صبحي في معرضها الذي أقامته مؤخرا بجاليري مصر في القاهرة تحت عنوان «هجين».



غير أن الوقوف على المعنى المباشر الذي تشير إليه كلمة هجين من شأنه أن يُخل كثيراً بمضمون هذه الأعمال، والتي تحمل في طياتها معاني أخرى أعمق من التعريف المباشر الذي يشير إليه عنوان المعرض. فكلمة هجين تحمل هنا دلالاتها المختلفة والخاصة كعنوان للطرح البصري الذي تقدمه الفنانة، والذي يعد انعكاساً لما ينتابنا نحن البشر من مشاعر وأحاسيس حيوانية تعود بنا في لحظات بعينها إلى طبيعتنا الأولى. إنها مقاربة ما بين شكلين كما تقول صبحي، يستخدم خلالها العنصر الأنثوي كتيمة ورمز، ومحور تنطلق من خلاله الفنانة لتقديم رؤيتها الشخصية للطبيعة البشرية.

تحاول شيماء صبحي، عبر أعمالها الفنية الحديثة، طرح رؤية مغايرة في تناولها للموضوع الأنثوي، هذا الموضوع الأثير لدى العديد من المصورين والفنانين، والذي تناولته هي نفسها من قبل في عدد من التجارب الفنية التي شاركت بها في دورات صالون الشباب الذي يقام في القاهرة كل عام، والمُخصص لإبداعات الفنانين الشباب تحت سن الثلاثين. هذه المشاركات التي كان لها صدى في حينها، نظراً لجرأتها في التناول. غير أن التجربة التي قدمتها أخيراً لا تختلف عما تم طرحه في أعمالها من قبل، فأعمالها في معرض «هجين» يمثل حالة مختلفة من حيث الشكل والبناء، لكنها في ذات الوقت تُعد انتقالاً وتطوراً في سياق نفس التناول السابق للموضوع الأنثوي لديها، والتي يجمع في ما بينها - خلافاً للمعالجة التصويرية للجسد الأنثوي- نزوع صوفي مستتر خلف الإحالات المفاهيمية والمعالجات البصرية للأعمال. ويبدو هذا الأمر جلياً إذا ما تأملنا هذه الأعمال من حيث كونها معالجة بصرية مرهفة لمفهومي الظاهر والباطن، أو الخفي والمعلن. بيد أن النزوع الصوفي الذي بدا في تناول شيماء صبحي للجسد الأنثوي، ليس نزوعاً للفتنة والإغواء، بل باعتباره (أي الجسد) كحامل لمعاني الطهر والخير والجمال.. كما يتجلى أيضا كاجتماع بين نقيضين في آن، فالستر والكشف والمواءمة الحثيثة في ما بينهما هي صفات ملازمة ومشتركة لعدد من أعمالها السابقة. وهذا السياق ذاته هو الذي تنطلق من خلاله صبحي في معرضها الجيد «هجين» إذ المراوحة بين ما هو ظاهر وما هو خفي، مازالت تشغل حيزاً كبيراً من الفكرة المهيمنة على الأعمال، غير أن المعالجة البصرية هنا تختلف كثيراً، وتتخذ نمطاً مغايراً.

في أعمال هذا المعرض، اختارت صبحي معالجة بصرية تتراوح بين الشكل الآدمي والحيواني، لتقدم لنا مجموعة من المسوخ المشوهة لنساء في هيئة أخرى. وبقدر ما لهذه المعالجات البصرية من أثر صادم واستفزازي، إلا أن طريقة البناء والتوزيع اللوني للعناصر والمساحات سرعان ما تعيد للأثر توازنه مرة أخرى، بالإضافة إلى سطوة المضمون وتأثير الفكرة وعمقها، فهذه الكائنات المشوهة التي تقدمها صبحي تشبهنا أو تتقاطع مع ذواتنا على نحو ما. تدرك الفنانة جيداً أن كلاً منا يحمل قدراً من تلك الطبيعة الحيوانية كما تقول، الطبيعة البدائية التي نكتشف وجودها كلما تركنا أنفسنا عرضة لتقلبات المشاعر أو اجتياح الشهوات.

في أعمالها السابقة، كانت شيماء صبحي مشغولة باستكشاف المفاهيم الملتبسة لمعنى الحرية من منظورها الإنساني والأخلاقي والديني، واضعة في الاعتبار انتماءها لثقافة ومجتمع يختلط فيه معنى الحرية لدى البعض بمفاهيم العري أو الانحلال الأخلاقي. وقد حاولت عبر أعمالها السابقة تفنيد هذه المفاهيم بصرياً عن طريق تناولها الفني للجسد الأنثوي، وطرحها لرؤية مغايرة لمفهوم الفتنة أو الإغواء. وقد تُقرأ أعمالها البصرية في هذا السياق كنوع من الإبداع النسوي، بمعناه الذي يشير إلى تلك الإبداعات التي تتصدى للدفاع عن المرأة وحقوقها المجتمعية، غير أن من يتأمل أعمال صبحي يمكنه تجنب النظر إليها من هذه الزاوية، فهي وإن كانت تتناول مفهوم الحرية عبر تعاملها مع الجماليات الفنية لجسد المرأة، إلا أنها لا تعني هنا بالضرورة المرأة بشكلها المباشر بقدر ما يعنيها الإنسان بشكل عام، إذ تشكل المرأة مرآة المجتمع، وكلما اختلت بنيته وازدوجت نظرته تجاه القيم انعكس ذلك على المرأة ومن ثم على المجتمع ككل. وعبر معالجاتها الفنية تحمِّل صبحي شخصياتها النسائية قدراً هائلاً من التناقض الذي يطفح على ملامحها الخارجية، وكأن المزج بين الشكلين الحيواني والإنساني هو الطريقة الأنسب من وجهة نظرها للتعبير عن هذه الرؤية النقدية، حيث لكل شخصية من الشخصيات مقابل حيواني يتسق مع طبيعتها وقناعاتها ونظرتها للآخرين.

الجانب الجمالي المبهج الذي تقدمه صبحي مشوهاً وحائراً بين عالمين. هو سلوك فني يحيل إلى أسانيد أسطورية وحكائية تزخر بها الميثولوجيا الغربية والشرقية على حد سواء، بالإضافة إلى تجليات الخيال الروائي المعاصر وانعكاساته السينمائية. فالشخوص المرسومة في معرض «هجين» تتأرجح بين الأسطورة والرغبة الذاتية في الكشف عن كوامن الطبيعة البشرية، وما تحمله هذه الطبيعة من ترسبات بدائية. وقد اختارت الفنانة في صياغاتها ومعالجاتها للأعمال التركيز على الشخوص أو العناصر الرئيسة في اللوحة عن طريق تحييدها للخلفية باختيار درجة واحدة من اللون تهيمن على مساحة العمل الفني، ثم تقوم بعدها ببناء عناصرها وأشكالها المرسومة على مسطح العمل، معتمدة في ذلك على مقدرتها في رسم الجسد الإنساني وتعبيرات الوجوه، فهي وإن كانت تنطلق في تجربتها بفرض ذلك النسق الخيالي في صياغة عناصرها المرسومة، إلا أن ذلك النسق الخيالي نفسه لا يخرج عن إطار تمسكها الملحوظ بقيم البناء والتشريح والحس الجرافيتي، تأثراً بدراستها كأستاذة في قسم الجرافيك بكلية الفنون التطبيقية في الجامعة الألمانية بالقاهرة.

محمد شبعة: من الوعي الجماهيري إلى الوعي البصري

رحيل رائد الحداثة الفنية في المغرب

أنيس الرافعي

برحيل الفنان الرائد محمد شبعة، يفقدُ المشهد التشكيلي المغربي واحداً من آبائه الرمزيين، وعَلَماً من أعلامه المؤسّسين. فعن سن 78 عاماً، انطفأ صاحبُ «الوعي البصري بالمغرب» بعد صراع مرير مع مرض «الباركنسون»، مخلّفاً في أذهان متتبعيه صورة مشرقة لذلك «اليساري المتمرد، المضّمخة كلماته بعبق السيجار الكوبي».

وهو توصيف خليقٌ بمثقف عضوي ومناضل سياسي، جعل من اللوحة أداة للمواجهة الأخلاقية، وقادَ ثورة جمالية من أجل رؤية جديدة وحداثية للفن والثقافة والمجتمع.

رأى محمد شبعة النور سنة 1935 بمدينة طنجة. تلقى تكوينه الأوليّ بمدرسة الفنون الجميلة بتطوان على يد الرسام العالمي ماريانو برتوتشي، ثم أكمل دراسته العليا بأكاديمية الفنون الجميلة بروما ما بين 1962 و1964. عيّن سنة 1966 أستاذاً بمدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء، ثم في ما بعد مؤطراً فنياً بالمدرسة الوطنية للهندسة المعمارية بالرباط.

تميز المسار الإبداعي لمحمد شبعة بتشعبه وغناه، وكذا بتقاطع الثقافي والسياسي ضمن بوتقته، فضلاً عن مزاوجته الخلاقة بين التنظير والممارسة. إذ ساهم سنة 1965 في تأسيس مجلة «أنفاس»، التي تمخضت عنها حركة فنية طليعية يطلق عليها مسمّى «جماعة 65»، وقد ضمت في صفوفها أيضاً الفنانين المعروفين فريد بلكاهية ومحمد المليحي.

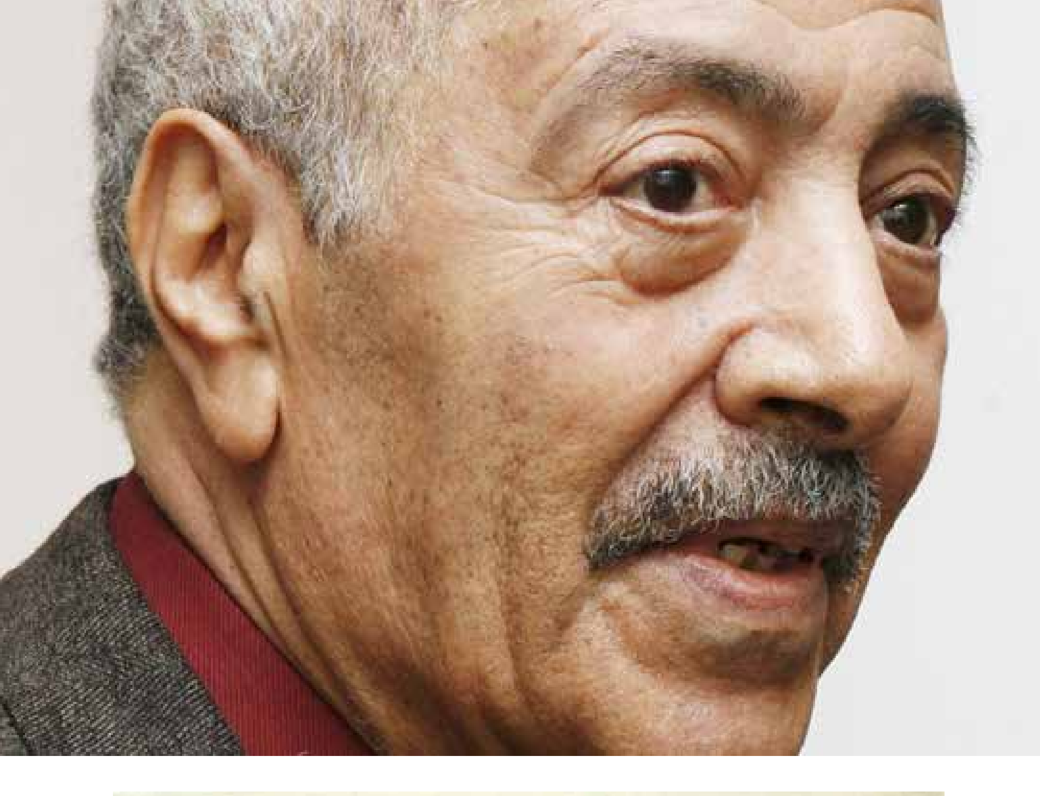
وهي حركة مفصلية في تطور الفن المعاصر بالمغرب، لكونها اضطلعت بمهمة تدمير الرؤية الكولونيالية للتشكيل المغربي، وإخراجه من دائرة «الإكزوتيك» وخانة «الفن الفطري أو البدائي»، كما عملت على إنتاج خطاب نقدي موازٍ لتقريب اللوحة إلى عموم المتلقين، وقد كان الراحل محمد شبعة من أوائل من انبروا إلى الكتابة عن الفن والتنظير له باللّغة العربية. يقول في هذا الصدد: «لضرورة التوعية اضطررنا في المراحل الأولى للحركة الفنية التشكيلية في المغرب أن نتعرض للكتابة في التشكيل والتراث التشكيلي والثقافة الفنية الشعبية. هذا الجهد يمكن أن نصفه بالعصامية لأننا بدأنا تحرُكَنا في الخمسينيات في مناخ ووضعية تاريخية ينعدم فيها كل شيء لتقبُل أعمالنا».

أيضاً، مما يحسب لهذه الحركة سعيها إلى «مقاومة كل أشكال تحنيط الفن»، وكذا توقها إلى «الاقتراب من الشعب وتغيير نظرته إلى الفن»، حيث أطلق محمد شبعة صرخته الشهيرة والمدوية: «اجعلوا للتشكيل مكاناً في حياتكم، واعملوا على تحريره من أسر النص الجاهز، وامنحوه ثانية استقلاله وتميزه».

ولهذا الغرض، عكف محمد شبعة بمعية مجايليه ورفاقه على إخراج الفن إلى الشارع، ونقله من المعارض والصالونات المغلقة إلى رحاب الفضاء العمومي. وهكذا نظم سنة 1969 «المعرض العام» بساحة جامع الفنا التاريخية بمراكش، وسنة 1981 معرض «رسوم جدارية» بمستشفى برشيد أكبر مستشفيات المغرب المتخصصة في الأمراض النفسية والعقلية.

في مارس / آذار 1972، اعتقل الفقيد محمد شبعة إلى جانب ثلة من مناضلي اليسار الماركسي اللينيني الراديكالي من جماعتي «23 مارس» و«إلى الأمام»، كالكاتبين عبد اللطيف اللعبي وعبد القادر الشاوي، وأودع السجن المدني بالدار البيضاء، ثم أزجى بقية العقوبة بالسجن المركزي بالقنيطرة بتهمة «محاولة إسقاط النظام الملكي».

غير أنّ محنة الاعتقال وجحيم «سنوات الرصاص»، لم ينالا من شكيمة محمد شبعة، الذي استطاع بعد خروجه من السجن أن يضع لبنات مسيرة فنية حافلة، قادته لعرض أعماله بمختلف أروقة بقاع المعمورة (تونس، روما، مونتريال، بغداد، مدريد، دمشق، بيروت، القاهرة، غرونوبل، لشبونة،



نقل شبعة الفن من الصالونات إلى رحاب الفضاءات العامة

ساو باولو، نيويورك، شيكاغو، واشنطن...).

أعمال وُصِفت من قبل المتخصصين بـ «احتفالية الألوان»، وبتضافر الثقافة الوطنية مع عناصر التراث المحلي في صياغة مفرداتها الجمالية. يقول محمد شبعة: «ما أعرفه عن طريق الحس هو أنّ أعمالي تتسم بتعامل حميمي مع اللون. صباغتي في الأساس هي احتفالية باللون. فالألوان كالموسيقى الأندلسية احتفالية. إنّها تشن حرباً ضد الإبهام والغموض والدكنة». وحسب المؤرخين لتجربة محمد شبعة، فمنجزه يندرج ضمن تيار «التجريدية الهندسية»، التي من خصيصاتها الأساس: صفاء اللون، توزيع الضوء، حيادية المادة، هندسية أرضية اللوحة، والإيقاع اللّوني الذي يحدث التوازن بين جدليتي الامتلاء والفراغ.

ولأنها تجربة تُعنى بالمفاهيم دون الأشكال، فهي نهلت من روافد متعددة المصادر، وتماست مع مختلف الحساسيات، انطلاقاً من «الباوهاوس»، وصولاً إلى الحروفية العربية. ناهيك عن كونها تجربة «تتجاوز الإشكالات الزائفة، التي تقيم التعارض بين التشخيص والتجريد، أو بين الفن البنائي والتعبيري، أو بين الفن الجماعي أو الفرداني».

تجربة جددت دماءها باستمرار، وتفردت بانفتاحها الحدودي على مرجعيات أخرى من قبيل الصنائع الحرفية وفنون العمارة، مما كان له الأثر الوازن في قدرة محمد شبعة على الانتقال من «المرحلة الغنائية»، التي تميزت بـ «عالمها المرح، المليء بالأشكال الطائرة والألوان المتعددة» على حد تعبير الناقد الفني فريد الزاهي، إلى «المرحلة التقشفية»، التي اتسمت بنفحات صوفية وروحانية، وعرفت «تحولاً جوهرياً من القوي المشحون والساخن إلى الهادئ المتأمل». ذلك نهج كل فنان كبير من عيار الراحل محمد شبعة، كانت له القدرة على التخفف من أثقال «الاحتشادية»، والتوصل بنفاذ البصيرة إلى أن «الدائرة ما لها باب، والنقطة التي في وسط الدائرة هي معنى الحقيقة» كما في «طواسين» الحلاج.





«74 استعادة النضال»

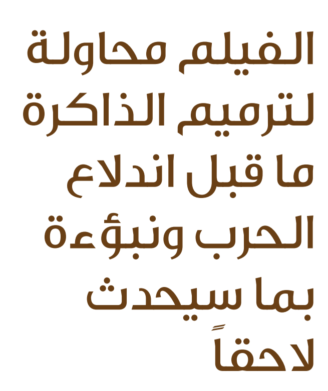
الحرب قبل اندلاعها

بيروت - محمد غندور

يلاحَظ في الآونة الأخيرة أن بعض دور العرض في لبنان باتت تفتح المجال لعرض أفلام وثائقية من إنتاج محلّي، وهي بادرة لافتة، خاصة مع ظهور جيل من المخرجين الشباب المشحونين بالأفكار والمحتاجين إلى فرصة لعرض نتاجهم. وتبقى المشكلة هي في نشر ثقافة الفيلم الوثائقي، وتقبُّل الجمهور للموضوع المطروح. واللافت أن أكثر من عمل نزل إلى الصالات اللبنانية، في وقت واحد، منها «ليالي بلا نوم» لإليان الراهب، و«النادي اللبناني للصواريخ» لخليل خريخ وجوانا حاجي توما.

يحاول المخرجان اللبنانيان رانيا ورائد رافعي في فيلمهما الوثائقي «74 - استعادة النضال» البحث عن مُسَبِّبات الحرب الأهلية، وإن بطريقة غير مباشرة، عبر إستعادة أحداث مُهَّدت لوقوع الحرب الأهلية.

أسئلة الهوية والانتماء والانسلاخ من العادات والتقاليد، والانفتاح على أفكار غربية، كانت تأخذ حيِّزاً هاماً في الحياة اليومية، في وقت كان فيه



الفيلم محاولة لترميم الذاكرة ما قبل اندلاع الحرب ونبؤءة بما سيحدث لاحقاً

البلد، على شفير الانفجار، وهو ما يريد المخرجان إيصاله للمشاهد عبر حادثة وقعت في العام 1974 وكان أبطالها طلاب الجامعة الأميركية في بيروت.

يستعيد الأخوان رافعي في عملهما الجميل، حقبة زمنية يتضح منها أن الحرب كانت آتية لا محالة، لكثرة التنظيمات المُسَلَّحة، والاختلاف الأيديولوجي الحاد، وكذلك هواجس الشباب والخوف من التبعية.

وتدور أحداث الفيلم قبل إندلاع الحرب الأهلية، حين شهد لبنان حالات من الغليان الفكري والثقافي، وتوسُّعاً للحركات والأحزاب اليسارية، وترافق ذلك مع تحركات طلابية ونقابية وعمّالية. وفي عام 1974 قرّرت إدارة الجامعة الأميركية في بيروت رفع رسوم التسجيل 10 في المئة، ما دفع الطلاب إلى الاحتجاج والتظاهر واحتلال مباني الجامعة وتعليق الدروس، واستمر الإضراب 37 يوماً بين آذار/مارس ونيسان/أبريل، إلى أن دهمت قوات الأمن المباني واعتقلت 61 ناشطاً.

أراد المخرجان الشابان العودة إلى الماضي والبحث عن تفاصيل الحادثة. لم يكن الأمر سهلاً، خصوصاً أن البحث في الأرشيف تَطَلَّب حوالي سنة، كما أن إعادة تمثيل الحادثة تحتاج إلى ممثلين لديهم خلفية فكرية معينة. لذا، استعان الأخوان رافعي بنشطاء سياسيين كان لهم دور بارز في عدد من التحرُّكات المدنية والثورية، ويتمتَّعون بشخصيات قيادية وقدرات خطابية معقولة. واللافت أن غالبية الحوارات كانت ارتجالية وعفوية.

كما لم تخرج الكاميرا خارج المبنى الذي قَطَنَه «الثوار». بغرض حصر الفكرة بالتحولات الفكرية والشخصية والعزلة التي مارسها الطلاب السبعة. ويظهر الفيلم انقسام الآراء حول جدوى التحرك بعدما طال، من دون أن يحقّق أهدافه. خلال ذلك تنسحب بعض القوى الطلابية من التحرُّك، فيبقى الطلاب السبعة ومناصروهم وحدهم بلا دعم كاف. وهنا، تبدأ النقاشات تأخذ منحىً أكثر جديّة، خصوصاً بعد صدور قرار باقتحام القوى الأمنية المبنى. وفي المقابل بدا الطلاب الذين قادوا التحرك، مقتنعين بما يفعلونه.

هي ثورة شخصية قبل أن تكون طلابية، ومساحة لممارسة كل الأفكار التي قرأوا عنها في كتب سميكة ذات مصطلحات معقَّدة نسبياً. حادثة الجامعة الأميركية عام 1974، وعدم خروج الكاميرا إلى الشارع، فسّرا التناقضات في المجتمع اللبناني، وأعطيا بعض الأسباب لاندلاع الحرب الأهلية بعد الحادثة بسنة.

عمد المخرجان إلى تسريع وتيرة الأحداث، بلغة سينمائية ذكية، وكادرات تقول أكثر مما تظهر، عبر رسوم غرافيتي على الجدران وشعارات ثورية.

ويعتبر الفيلم، محاولة لترميم الذاكرة ما قبل اندلاع الحرب، ويتنبأ بما سيحدث لاحقاً. لم يحاول المخرجان الشابان، المبالغة في إعادة تمثيل الحادثة، بل كانا أمينين في سرد الوقائع كما حصلت. ويُسَجَّل لهما أنهما استطاعا إخراج الفيلم بصورة شبابية عكست أجواء الحادثة، بأسلوب عفوي وبسيط يتأرجح بين الوثائقي والروائي، على الرغم من صعوبة الحوارات وعمقها بين المجموعة الطلابية.

والمميز أن الفيلم يتأرجح ما بين الوثائقي والروائي، لكثرة تفاصيله، والحالات الانسانية التي عمل عليها المخرجان.



باقتباس رواية الكاتب الأمريكي مايكل بروكس، أعاد فيلم «الحرب العالمية زد» إنتاج 2013، بطولة براد بيت، إحياء نمط أفلام «الزومبي» وهم فئة من البشر يصابون بفيروس غريب، أو ينهضون فجأة من قبورهم ليزاحموا الأحياء ويأكلوهم، وقد كَرَّسَت هذه النوعية من الأفلام التجارية نمطها في أذهان جمهورها، إذ غالباً ما يظهر (الزومبي) وهم يمشون فرادى أو في قطيع، مترهّلين بأجساد متمايلة يمنة ويسرة وتحيط بأعينهم الدماء، ولأنهم محدودو الذكاء لا يقصدون أي هدف أو غاية.

الزومبي يحاصرون القدس

عبد الكريم قادري

دائماً يتبعون مصدر الأصوات العالية. وكل همهم أكل لحوم البشر وامتصاص دمائهم، بحيث يكون التصدّي لهم عن طريق ضرب الرأس.

وقد أعاد صاحب «سباق الطائرات الورقية» (2004) الألماني مارك فورستر مخرج هذا العمل الضخم «الحرب العالمية زد» الذي صرف عليه أكثر من 200 مليون دولار، وأقيمت له دعاية عالمية ضخمة، إلى الأذهان فكرة أن يستشري في العالم فيروس قاتل لا يعرف له علاج، حيث اعتمد الفيلم على تهويل كبير وتخويف الجنس البشري من هذه الحرب التي يكون فيها الانتصار للمسوخ على حسابهم، بعد أن اعتمد على الإثارة الجميلة، والخيال العلمي الجامح، والدراما اللطيفة، والحركة المشوقة التي تحبس الأنفاس، وتثبيت عناصر الإبهار العالي التي تعكسها الصور البانورامية العملاقة، بالاعتماد على التقنية الحديثة وتطويعها لفائدة الفيلم.

في البدء كانت النهاية

جيري لين (أدّى الدور براد بيت) موظّف في هيئة الأمم المتحدة، كان يعيش حياة هانئة مع أسرته السعيدة. ودون سابق إنذار يتفشى في بلدان العالم فيروس خطير يحوّل البشر إلى «زومبي» بمُجَرَّد عقر المصابين به للأحياء. وفي لحظات قصيرة تتغير ملامح المصاب ليصبح مثلهم، وبسرعة كبيرة انتشر هذا المرض في الولايات المتحدة الأمريكية، ليحوّل شوارعها إلى فوضى لا متناهية، جعلت الناس يوقنون بأنها النهاية الحتمية، فيسيطر الرعب والخوف عليهم. ومن بينهم أسرة جيري لين، الذي يبدأ في رحلة البحث عن طريقة للنجاة يتمكّن من خلالها من حماية أسرته من خطر الفيروس، لكنه لا يملك المعطيات اللازمة، وهو ليس برجل خارق ولا سوبرمان حسب تعبير براد بيت أثناء جولته الترويجية. إلا أنه سيكتشف مصدر الداء الخبيث الذي بدأ في إسرائيل التي كانت سَبّاقة إلى اكتشافه، فقامت ببناء جدار عازل لحماية شعبها. تبدأ رحلة البطل في البحث عن حلّ يقوم من خلاله بحماية أسرته وشعبه رفقة الضابطة الإسرائيلية التي ترافقه خلال هذه الرحلة المليئة بمخاطر الإصابة، خاصة بعد أن أصيبت مرافقته من طرف أحد الزومبي، لكن سرعة بديهة جيري لين حالت دون تفشّي الفيروس في جسمها بعد أن قطع يدها. لكن المثير للتساؤل هو أن تكون إسرائيل هي التي تكتشف المصل الحيوي الذي حين يحقن به البشر يصبحون غير



جدار الفصل العنصري حمى إسرائيل من اجتياح الزومبي!

مرئيين للزومبي، الأمر الذي جعل الكثير من النقّاد والمهتمين يشيرون إلى العديد من النقاط التي كرّست في مشاهد الفيلم وحواراته، منها إشارات واضحة على أن الفيلم عنصري بامتياز، ويوحي بكون الزومبي هو إسقاط على المسلمين والفلسطينيين على وجه الخصوص، خاصة الرمزية الكبيرة لجدار الفصل العنصري الذي حمى إسرائيل من اجتياح الزومبي، وفي الواقع فإن الجدار حمى إسرائيل من خطر الفلسطينيين حسب ما يُرَوَّج له، ليتم تكريس أن إسرائيل هي أول من أصيب بالداء فكانت أكثر الناس معرفة به، وبالتالي كانت أول ما يكتشف خطورته الكبيرة فصنعت مصلاً يحمي الإنسانية منهم «الزومبي- الفلسطينيين».

فيلم «الحرب العالمية زد» أنتج لينجج ويعزز ريبرتوار أفلام الزومبي، وساهم في إنجاحه المخرج مارك فورستر الذي حظي بثقة شركة الإنتاج العالمية «باراماونت» منذ نجاح فيلمه «سباق الطائرات الورقية». كما ساهم في نجاح الفيلم عبقرية الممثل (براد بيت) الذي يعتبر (جوكر) شباك التذاكر، وكذلك أداء كل من ميرل إينوس، وإريك ويست، وعدد آخر من الممثلين الذين لا يستهان بقدراتهم ومواهبهم التمثيلية، ورغم أن جرعات الأيديولوجيا مرتفعة جداً والتي تُغَلِّب جهة على جهة فإنه يبقى عملاً ذا فنية عالية وممتعة.

من روميرو إلى مارك فورستر

كانت بداية أول أفلام «الزومبي» مع المخرج والمنتج الأمريكي الشهير جورج أندرو روميرو «1940» من خلال فيلمه «ليل الأحياء الموتى» سنة 1968، تلته العديد من الأجزاء الأخرى التي لاقت النجاح نفسه محققة إيرادات عالية. بعدها انتبهت شركات الإنتاج لهذا اللون الجديد من الأفلام، حيث تمَّ استنساخ العشرات من أفلام «الزومبي» على يد مخرجين كبار مختصين في أفلام الرعب، من بينهم صاحب الفيلم التجريبي «300» زاك سنايدر، الذي أعاد استلهام أفلام روميرو في قالب عاطفي، فيما أبرزت أفلام أخرى جوانب مرعبة خاصة عندما تقتل الأم ابنتها، أو يقضي الوالد على ابنه، في عملية حتمية يجب إنجازها بدم بارد. وقد اشتد التنافس بين المخرجين والفنيين على من يستطيع إبراز أكبر قدر من الرعب والبشاعة على «الزومبي»، تعكسها الوجوه والأفعال التي تكون فضاءاتها المتاجر الكبرى التي عادة ما تكون مزدحمة بالناس ما يساعد على إبراز تفشي فيروس «الزومبي». كما انتقلت أفلام الزومبي إلى ألعاب الفيديو وإلى الشاشة الفضية، حيث أنتجت العديد من المسلسلات التلفزيونية في هذا الصنف من الأفلام مما كَرَّسَ لهذه الظاهرة عالمياً، وانتقلت عدواها إلى الواقع، إذ بات ينظم في شوارع بريطانيا مهرجان سنوي تحت مُسَمّى «مشية الزومبي»، يجتمع فيه الآلاف من البريطانيين يحاكون الموتى الأحياء في مظهرهم ومشيتهم. ومن خلال هذه التظاهرة يجمعون تبرُّعات لفائدة الجمعيات الخيرية ومستشفيات الأطفال.



ألبير كامو
فيلم عن سيرة لم تكتمل

سليم البيك

لم يكن من السهل على المخرج الإيطالي جياني أميليو نقل رواية ألبير كامو «الرجل الأول» إلى فيلم سينمائي يحمل عنوان الرواية نفسها؛ نظراً لأن كامو (1913 - 1960) توفِّي قبل إتمام كتابة روايته الأخيرة وهي سيرة ذاتية وجدت مسوِّداتها بين حطام السيارة عقب الحادث الذي تعرَّض له. ولعل المخرج أميليو، الذي كتب أيضاً السيناريو السينمائي لفيلمه الجديد، أراد باعتماده على أسلوب الفلاش باك والفلاش فوروورد تمديد زمن الأحداث وملء كثير من الفراغات التي لم تنقلها الرواية الناقصة.





يبدأ الفيلم بوقوف جاك كورمري (كامو) عام 1957 عند قبر أبيه محاولاً أن يفهم سبب مقتله المبكر في الحرب العالمية الأولى؛ بعد سنة واحدة من ولادة كورمري. ثم ينتقل الفيلم في مشاهد متناوبة بين طفولة كورمري وحاضره الذي يعيشه ككاتب مشهور في الوسط الفكري والأدبي الفرنسي.

فور عودة كورمري إلى مسقط رأسه في الجزائر، يصطدم بالجدال السياسي الحاد الذي ساد حول الاحتلال الفرنسي للجزائر، حيث تم رفضه من قبل الفرنسيين الداعين إلى جزائر فرنسية، متظاهرين ضده ومقاطعين محاضرته لما تحمله من مواقف داعية للتعايش السلمي مع الجزائريين.

في خضم هذا الجدال يظهر بين مشهد وآخر مع والدته التي تمنحه فسحة من الراحة الذهنية، لكن ظهورها في الفيلم يصحبه استرجاع كورمري لذكريات طفولته القاسية.

أحد أهم مواقف كورمري تجاه ماضيه، يجسدها عبر قصة وفاء وإخلاص تجاه صديق طفولته حمود، حيث طلب هذا الأخير من كورمري التدخُّل لدى السلطات الفرنسية لإنقاذ عزيز ابن حمود من حكم الإعدام، بعد اعتقاله بتهمة الانتماء إلى المقاومة الجزائرية. وفي مشهد مأساوي داخل السجن، وبعدما قام كورمري بتدبير زيارة يلتقي فيها حمود بابنه المعتقل عزيز، يطلب حمود بدافع أبويّ من ابنه التنصُّل من أفكاره الوطنية، ولو شفاهة، لينجو من حكم الإعدام، لكن الشاب عزيز اعتذر لوالده، ورفض أي إنكار لدوره في المقاومة مقدماً بلده على نفسه وأهله.

يقوم الفيلم على تفاصيل من حياة كورمري (كامو) الطفل، بأمكنتها وشخوصها وحكاياتها. وبموازاة هذه التفاصيل تبرز مواقف كورمري المساندة للجزائريين والمناوئة للفرنسيين المقيمين في الجزائر والمطالبين بجزائر فرنسية، أو من يُعرفون بــPied-Noir (الأقدام السوداء) الذين قاطعوه أثناء محاضرة له في إحدى الجامعات الجزائرية.

والدة كورمري الأمية (تقوم بدورها الإيطالية مايا سانسا ولاحقاً الفرنسية كاثرين سولا)، ومدرّسه (يقوم بدوره الفرنسي دينيس بوداليديه) وهو صاحب الفضل في استكمال كورمري (كامو) لدراسته الثانوية بمدرسة «فرانس فانون» بالجزائر العاصمة، وترك العمل في المطبعة.

رافقت موسيقى الفيلم أداء الشخوص الهادئ في معظم الفيلم، وبشكل أساسي مع كورمري الطفل ثم طالب المدرسة وانتهاء بالرجل الكاتب صاحب الشهرة، وعلى نقيض ذلك يتبدد جو الهدوء مع جدة كورمري القاسية والمحافظة.

مع شخصية جاك كورمري، انتهت حياة كامو فجأة، كأن الرواية التي لم تكتمل انتهت من حيث لم يرد كامو أن ينهيها من منتصفها. الفيلم كذلك، في مسايرة سينمائية للرواية، ينتهي بغتة، من حيث لا ندري أو نتوقع، دون أن يكمل دورته التي استؤنفت في البداية.

تم تصوير فيلم «الرجل الأول» (100 دقيقة) عام 2010 في أماكن متعددة من مدينة وهران، والجزائر العاصمة، ومستغانم. وقد عرض أولاً بالمهرجان الدولي للفيلم بتورونتو عام 2011، وفاز بالجائزة الكبرى وجائزة النقد الدولي.

الصدأ والعظم

لكل جسـد إعاقـة

ليس فيلماً جميلاً أو مشوقاً، ولا محققاً للمتعة، فهو بطيء ومشاهدته تبعث على الألم. إنه فيلم «الصدأ والعظم» فرنسي- بلجيكي، مأخوذ عن قصة للكاتب الكندي كريج دافيدسون، إخراج جاك أوديار وبطولة ماتياس شونيرت، وماريون كوتيار. وقد سبق عرض هذا الفيلم ضمن المسابقة الرسمية لمهرجان كان لسنة 2012، كما حصل على جائزة سيزار 2013.

مها حسن

كما الرحيل إلى بلد جديد، يفتتح الفيلم مشاهده الأولى على رجل يمشي طويلاً، وخلفه طفل مرهق يتابعه. يحمل الطفل، ويتابع المشي إلى أن يوقف سيارة عابرة. علي، الذي لا يملك سوى عضلاته، يحصل على عمل عبرهما كعامل حراسة في ملهى؛ يفض الاشتباكات بين الزبائن، ويتدخل في حالات الشجار. ويحدث أن ينقذ علي الصبية ستيفاني من تحرُّش وتعنيف لاقته من أحد الزبائن، ولأنها رفضت الإسعاف، يصحبها علي إلى بيتها، كما يسعف يده المتألمة من اللكم والشجار بقطعة من الثلج .

لا شيء يربط علي بالفتاة ستيفاني، سوى أنه أراد أن يوصلها إلى البيت، ولاشيء يربطها به، لأن هناك رجلاً في حياتها، ينزعج من عودتها متأخرة وآثار العنف والإعياء بادية على جسدها. وفيما ستيفاني ورفيقها، يتشاجران لغوياً في الغرفة، يكون علي في المطبخ باحثاً عن قطع ثلج، ثمّ يتجول في الصالة متتبعاً صور ستيفاني بملابس الغطس، والتي من خلالها اكتشف أنها تعمل مروِّضة للدلافين على الرقص. وهنا على عكس ما كان يعتقد بتردُّدها



على الملهى.

حيث لا حكاية ولا حدث ولا حوار تنتهي علاقة علي بستيفاني. وفي بطء مطوّل يعرض الفيلم حياة كل منهما، دون أحداث مهمة، فلا شيء سوى تدرُّب علي على الملاكمة، ممارسته للجري، تعنيفه لابنه، وغضب أخته من سلوكه... أما ستيفاني، فأثناء ترويضها للدلافين بحركات راقصة من خلف «أكواريوم» فاصل، تتعرض لحادث جراء انكسار الأكواريوم، وانقضاض الدلافين على ساقيها لتجد نفسها في المشفى مبتورة

الساقين. علي يلاكم، ويمارس حياته العنيفة بعضلاته التي يتوقف عليها رزقه. وستيفاني، ترفض قبول ساقيها المبتورتين، تتأمل ملابسها، فساتينها، أحذيتها، بناطيلها، وترمي بكل ذلك، وتفكر في الانتحار وهي تتحرك على كرسيها النقّال، تعيش في منزل جديد، حزينة، وحيدة، منفصلة.

الفيلم يقارب الواقع، والأحداث تجري دون تدخل، أو تفسير. يرن هاتف علي، فتكون ستيفاني هي المتصلة، يبحث كل منهما عن الكلام، خاصة هي، فهو لا مبالٍ. فيضربان موعداً للقاء. يجد علي نفسه مهتماً بستيفاني، يُخرجها من عزلتها، يأخذها إلى البحر، بل ويحملها، ويضعها في الماء. يتركها ساعات، نائماً على الشاطئ، وحين ترغب بمغادرة الماء، تصفّر له، لينهض ويحملها من جديد، إلى أن تسأله ذات يوم، عن حياته العاطفية والجنسية، وهو اللامبالي بأية علاقة، والذي يعيش غرائزه، كما يمارس فعل الملاكمة. وفي حوار لئيم وساخن تتفاجأ ستيفاني برغبة مشتركة بدأت تنضج نحو مغامرتهما الفريدة. لكن العلاقة



الجسدية، بين امرآة بساقين مبتورين، وجسد رجل يضج بالعضلات والقوة، تبدو صادمة للمشاهد، فهذه (الإيروتيكا) غير الجمالية، تقوم على مزج عناصر غامضة ومليئة بالشفقة! كما يحملها من كرسيها النقّال ويضعها في الماء. وهنا ما يتضح من خلال التناقض الظاهر في الحوارات التي تتم بينهما؛ فهو لا يهتم بالكلام، ولا بطرح الأسئلة، ويعيش اللحظة كما تأتي. بينما ستيفاني مهتمة به كصديقة لطيفة، تحاول معرفة مكانها في حياته، وتدخل في تفاصيل عيشه، محترمة حريته، بل وتخاف عليه أثناء مبارزاته العنيفة، التي تحطّم جسده أثناء الملاكمات اللاقانونية التي يجني منها مالاً وفيراً.

في المشاهد الأخيرة من الفيلم، تكتشف «آنا» شقيقة علي، أنه قام بسرقة المحل الذي تعمل فيه، وتُطرد من العمل بسببه، فتطرده من بيتها، وهو العاجز عن الشرح. لا يستطيع تفسير ما فعله. يأخذ أغراضه، ويترك ابنه، ويرحل. فيما بعد يلتقي بابنه، ومنذ اللحظات الأولى، حيث يلعب مع ابنه على سطح الماء المتجمّد، وبينما ينهب للتبوُّل، ينكسر الجليد، ويسقط الصغير. يبحث

علاقة مليئة بالشفقة، بين إمرأة مبتورة الساقين وجسد رجل يضج بالعضلات

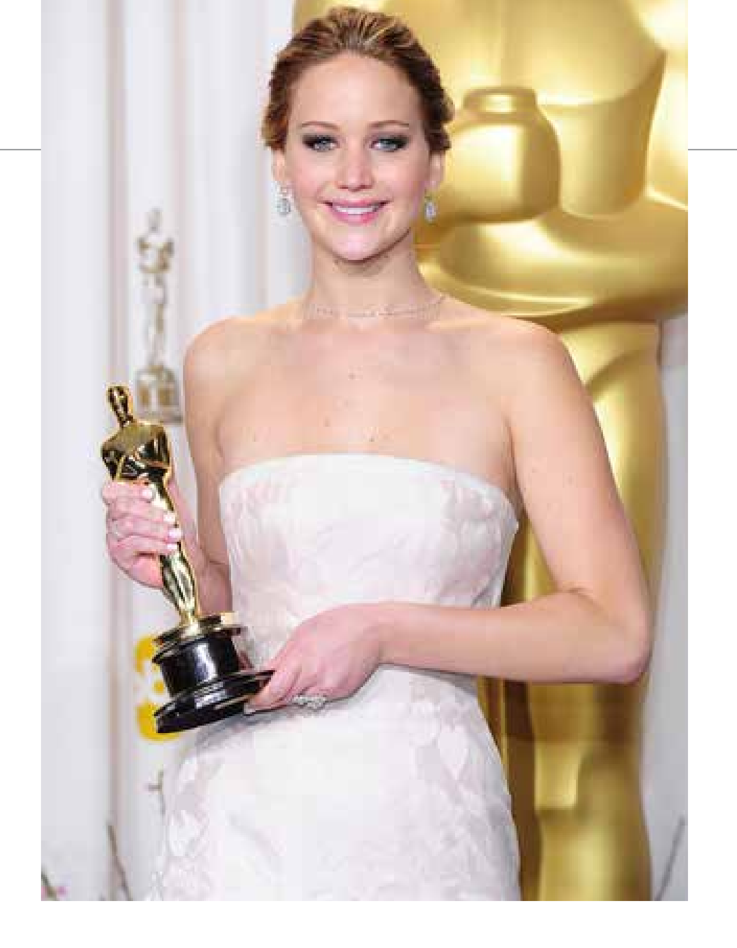
الأب عن ابنه عبر طبقة الجليد، ليراه وقد سار جسده إلى بقعة تحت الجليد. يحاول تكسير طبقة الجليد، ليلتقط صغيره من الماء المتجمّد، كمن يكسر لوحاً سميكاً من الزجاج. فيرى ابنه من خلف طبقة الجليد، ولا يستطيع إنقاذه. علي الذي لا يتحمل مسؤولية أي شيء، يرى ابنه أمامه، يفصله عنه جليد سميك، يلكمه بكل قوته، صارخاً مطالباً بالنجدة في الخلاء، إلى أن ينكسر الجليد، ويخرج الطفل، دون أن يفارق الحياة.

في المشفى، تتصل به ستيفاني، ويبكي، ولأول مرة يظهر دون عضلات. ستيفاني التي كانت تحسّ بالمتعة في سرير الرجل الذي لا يهمه شيء في العالم، قدر سعيه إلى كسب مال يعيش به، تجد نفسها شريكة حقيقية لهذا الرجل، ليتابعا حياتهما معاً، ولعل في هذه النهاية ما يتجاوز تقديم تحدّي الإعاقة الجسدية إلى تجاوز المعيقات.

حقق فيلم «العلاج بالسعادة» لمخرجه الأميركي ديفيد أو. راسيل نجاحاً كبيراً منذ خروجه إلى القاعات السينمائية مطلع السنة الجارية، فضلاً عن ترشيحه لسبع جوائز أوسكار، وفوز جينيفر لورنس بأوسكار أفضل ممثلة، وغولدن غلوب أحسن ممثلة في فيلم كوميدي أو درامي من أصل أربع ترشيحات، إضافة إلى العديد من الترشيحات والجوائز خلال مهرجانات هذا العام في الوقت الذي عرفت صالات السينما عرض إنتاجات ضخمة مقارنة بالإنتاج المتوسط الذي أنجز به فيلم «العلاج بالسعادة»، والذي يرتقب أن تتجاوز عائداته 130 مليون دولار في الصالات الأميركية فقط.



خطوة على إيقاع الڤالس



نجاح الفيلم يعود إلى الاستعانة بجاذبية برادلي كوبر وبالمخضرم روبير دينيرو الذي تُعتبر مشاركته شهادة جودة

لعل حبكته السينمائية المختلفة عن السائد في أفلام هذا العام ساهمت في نجاح هذا الفيلم، إذ من الوهلة الأولى يقحمنا المخرج ديفيد أو. راسيل في الأحداث، ونكتشف أن بات سولاتانو (برادلي كوبر) المدرّس سابقاً، أمضى أربع سنوات في مصحة عقلية مصاباً بالاضطراب الوجداني الثنائي القطب (تناوب فترات الكآبة مع فترات الابتهاج غير الطبيعي). ما يجعله يفقد كل شيء: زوجته، بيته، أصدقاءه، عمله. وسيقضي ثمانية أشهر في السجن بعد اعتدائه على أستاذ خانه مع زوجته. لكن ذكاء المخرج سرعان ما يحيلنا إلى أن هذا الجزء ليس هو المهم، بل الأهم هو كيف سيتعامل المريض مع واقعه الجديد.

من حسن حظ بات سولاتانو أن والداه سيهتمان بأمره، ويوفران له الدفء العائلي رغم خروجه عن السيطرة في كثير من الأحيان بسبب امتناعه عن تناول الأدوية. في هذه الظروف سيلتقي سولاتانو بتيفاني (جينيفر لورانس) أخت زوجة صديقه، التي تعاني هي الأخرى من اضطرابات نفسية، وستتطور علاقتهما عندما تتوسط له تيفاني للتصالح مع زوجته التي بموجب القانون يمنع عليه الاقتراب منها. ومقابل ذلك تطلب تيفاني من سولاتانو الانضمام إلى تاريب الرقص وتشكيل ثنائي للمشاركة في مسابقة. وبعد حصص التدريب المتتالية تتطور علاقتهما. وفي النهاية ستضفي القصة جرعة كبيرة من الفرح والسعادة عندما يفوز الثنائي سولاتانو وتيفاني بمسابقة الرقص، ويربح والد سولاتانو مبلغاً من المال بعدما راهن على فوزهما. وفي هذه الأجواء يبوح سولاتانو بحبه لتيفاني، لتنفتح أمامهما فسحة أمل كبيرة وجدا فيها علاجهما انطلاقاً من الرقص وصولاً إلى الفرح والأمل.

بهذه القصة البسيطة التي تدخل ضمن أفلام الرومانسية الكوميدية استطاع المخرج ديفيد أو. راسيل بعد مسيرة إخراج قصيرة أن يقتبس بحرفية عالية رواية ماثيو كويك لينال عن اقتباسه (جائزة 2013 BAFTA لأفضل سيناريو مقتبس). وبغضّ النظر عن لمسة المخرج وحِرَفِيَّته، ساهم في نجاح الفيلم، كذلك، خلو الساحة السينمائية من أفلام الكوميديا والدراما العائلية، ووجود أفلام نخبة كـ «البؤساء» و«لينكولن»، بينما تعمَّقَ فيلم «العلاج بالسعادة» داخل الأسرة الأميركية بمشاكلها وتعقيدات وقدم حياة تحاكي الواقع اليومي، على غرار أسوب راسيل في فيلميه «يمزح مع الكوارث» 1996، و«المقاتل» 2010 الذي حقق نجاحاً كبيراً. فضلاً عن هذا الاختيار فإن نجاح الفيلم كذلك يعود إلى الاستعانة بجاذبية برادلي كوبر وبالمخضرم روبير دينيرو الذي تُعتبر مشاركته شهادة جودة، وأيضاً النجمة جينيفر لورانس. وأداء هؤلاء واجتماعهم في فيلم واحد شَكَّلَ ركيزة النجاح الأولى، خصوصاً أن روبير دينيرو سبق وأن ضمن النجاح لفيلم «ليمتليس». وبرادلي كوبر يعتبر مصدر جاذبية للمخرجين أصحاب أفلام الميزانيات المتواضعة، إذ ساهم في إنجاح فيلم «الكلمات» الذي نزل قبل أسابيع قليلة من فيلم «العلاج بالسعادة». ورغم التخوف من قدرته على لعب دور بات سولاتانو فقد استطاع كوبر تبديد كل الشكوك وتأكيده دخوله قائمة كبار الممثلين. أما مفاجأة الموسم فهي الممثلة (جينيفر لورانس) المعروفة بأدوار الأكشن، والتي لم يكن المخرج نفسه يعتقد بأنها ستفوز بجائزة أوسكار أحسن ممثلة بعدما اجتازت تجربة اختبار الأداء من غرفتها بواسطة كاميرا السكايب.

في لحن «النيل»
السنباطي وقف ضد الاستشراق

من أي عهد في القرى تتدفَّق ... وبأي كف في المدائن تغدق
ومن السماء نزلت أم فُجِّرْتَ من ... عليا الجنان جداولاً تترقرق

عبد المطلب الرحالي

لم يستلهم رياض السنباطي (1906 - 1981) لحن قصيدة «النيل» للشاعر أحمد شوقي، لا من الموسيقى الاستشراقية ولا من علم آثار الموسيقى الفرعونية، ولا من نتائج الدراسات والبحوث الموسيقولوجية التي رافقت حملة نابليون على مصر. وهي حقول ومواد ومصادر وَفَّرَت موارد موسيقية غنية، كان لها تأثير واضح ودور هام في توجيه الرؤية، وطبع الخيال وصياغة التعبير لدى الملحنين خاصة الغربيين ممن تناولوا حضارة مصر، وتاريخها القديم كموضوع لأعمالهم باعتباره موضوعاً جديداً في الموسيقى العربية والغربية. فهل كانت موسيقانا العربية في أربعينيات القرن الماضي على مستوى من التعبير لدرجة الاكتفاء وعدم الحاجة للحوار، بل والإعراض عن الاقتباس والاستلهام؟

طرح هذا التساؤل، لا تتأتى الإجابة عنه إلا بطرح سؤال التعبير وخصوصيته في قصيدة «النيل» مع ربطه بمجاله التاريخي وبالإشكالية التي أَطَّرَت المجال باعتبار الإبداع الموسيقي فكراً لحنياً يشتغل على لغة، لها كل مقومات وأنظمة اللغة الراقية. وهو فكر استمدَّ مقوِّماته ورؤيته الفنية من إشكالية النهضة، خاصة في الربع الثاني من القرن الماضي في إطار التحدّي المزدوج لِتأَخُّرنا التاريخي وإكراهات التقدُّم الحضاري العربي، حيث اشتغل الفكر العربي الحديث على جدول أعمال ضمَّ مشاكل وقضايا عاشها وتناولها مجتمعة كما أوضح الراحل محمد عابد الجابري: «نقول إشكالية النهضة وليس مشكل النهضة لأن ما كان يشغل بال المفكرين العرب في عصر النهضة ليس مشكلاً واحداً بعينه، بل جملة مشاكل مترابطة متداخلة لا يمكن حلّ أي منها بمعزل عن الباقي، بل لا يمكن تحليل أي منها دون ربط الخيوط مع المشاكل الأخرى: الغزو الأوروبي، الاستبداد التركي، الفقر، الأمية، التربية، اللغة، تخلف المرأة، التجزئة القومية إلخ... (نحن والتراث. ص. 28. المركز الثقافي العربي بيروت 1993).

وإدماج مشكل التعبير ضمن إشكالية النهضة لا يهمّنا فيه بالدرجة الأولى كون الفكر اللحني للموسيقار رياض السنباطي أعاد بلغته الخاصة إنتاج إشكالية النهضة، مؤسِّساً لأسئلتها في حقل جديد، حقل الموسيقى العربية، بقدر ما يهمنا خصوصية التعبير في طرح تلك الأسئلة وإعادة ذلك الإنتاج. وهي خصوصية تميزت بالتشبث بأصالة الموسيقى العربية قالباً ونسيجاً لحنياً والتزاماً بمنظومتي المقام والإيقاع العربيين وتشكيل الأداء الكلثومي الباهر بصيغ الطرب السليمة في مخارج الحروف مع الإعراض عن كل تأثُّر بالمرجعية الغربية وذلك بحافز التحدي في إطار الصراع الحضاري غير المتكافئ. وما يزيدنا فهماً لهذا الإدماج هو العلاقة المتينة التي ربطت جلّ منظِّري إشكالية النهضة بأم كلثوم، لا كصوت معجزة فحسب، بل كمؤسسة محورها ملحنون وشعراء وفرقة موسيقية خاصة وهيئة استشارية من كبار المثقفين والإعلاميين على رأسها الشاعر أحمد رامي، بحيث كان لهذه المؤسسة منهجية خاصة ستطبع الأعمال الكاملة لأم كلثوم منذ أوائل الثلاثينيات، وظهر تأثيرها جلياً في نوعية الألحان والأشعار خاصة الشوقيات المختارة بنكاء تاريخي وفني واكب أهم الأحداث التي عرفتها وعاشتها مصر المعاصرة: سلوا قلبي، ولد الهدى، نهج البردة، كفى الأرض شرّ مقاديره، النيل، سلوا كؤوس الطلا... وجُلُّها قصائد تجاوزت المائة بيت، يتم في المتوسط اختيار

20 بيتاً للغناء مع تدخُّل إجرائي في تغيير بعض العناوين والكلمات.

قصيدة النيل نشرها أحمد شوقي بعنوان (أيها النيل) في 153 بيتاً مهداة إلى مستشرق إنجليزي صديق، وكانت، بحق، قصيدة للدفاع وتأكيد ذات تخاطب الفكر والحضارة الغربيين. وقد تمَّ اختيار 24 بيتاً منها، وسجَّلتها أم كلثوم سنة 1949 لتستنهض بها الفكر والذات المصرية والعربية عبر خصوصية تعبيرية شكَّلَتها رؤية لحنية متميزة، وهي رؤية تاريخية تنطلق من الفترة العربية الإسلامية لمصر، وتؤطِّر تاريخها القديم والحديث بداية من لحن المقدمة الذي هو نفسه لحن الخاتمة المقتبس من لحن الآذان المعزوف بآلة الناي على أنغام مقام الحجاز الأعلى (شد عربان) متخذاً لبنائه الفني شكل الهرم، حيث تتوزع المقامات والإيقاعات العربية الأصيلة من سفح الهرم انطلاقاً من مقام شد عربان، فمقام الراست، ثم ذروة الهرم بمقام الهزام، ونزولاً إلى السفح الأخير عبر مقام الراست ثم مقام شد عربان. والإيقاعات أصيلة في عروبتها، تتسارع كلما صعدنا إلى الذروة لتتباطأ نزولاً إلى السفح، وقد شكَّل هذه الذروة مشهد احتفالية القربان حيث تقدم فتاة نفسها للنيل كي يفيض، وهو طقس وثني سَنَّهُ اللاهوت الفرعوني ليبرر فيضان النيل السنوي كآلية إنتاج لاهوتية تدعم السلطة والاستثمار بما يشبه تحضير معجزة في مختبر عمومي أمام الملأ.

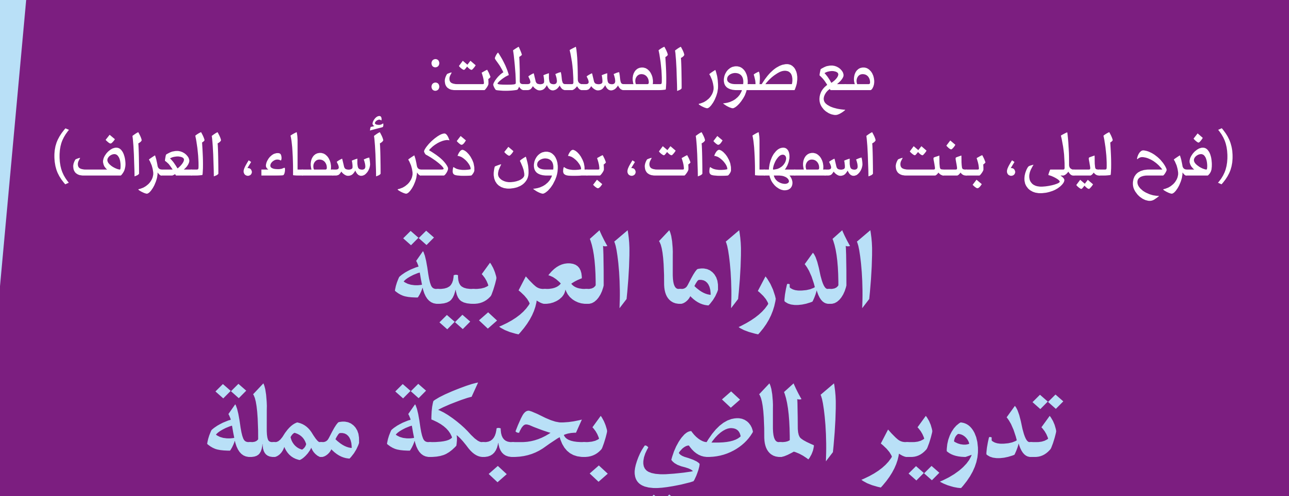
والتزام رياض السنباطي بهذه الخصوصية الأصيلة وبالرؤية الفنية العربية هو ما جعله يبدع عملاً متكاملاً في روعته وصدقه الفني في غير حاجة لاستلهام الموسيقى الغربية، في حين جعل اقتباسه من الحضارات المصرية القديمة على شكل هرم لبنائه الفني ليعكس جلال وضخامة التماثيل والمعابد الفرعونية اعتماداً على آلة الناي، وهي الآلة الدينية المصرية الوحيدة التي ظلت محتفظة بكل مكوناتها، معرضاً بتأثير من أم كلثوم، عن أي استلهام أو تناصّ بالموسيقى الغربية خاصة بعد فشل فيلمها «عايدة» الذي تناول قصة فرعونية قديمة، نظراً لعدم استمزاج الجمهور لنوعية موسيقى الفيلم الأوبيرالية التي وضعها الموسيقار المجدِّد محمد القصبجي متأثراً في ذلك بنسخة أوبرا عايدة للموسيقار الإيطالي (فردي) التي ألفها بمناسبة افتتاح قناة السويس (1882) بطلب من الحكومة المصرية في عهد الخديوي إسماعيل.

وما يجب الإشارة إليه في سياق تأثُّر القصبجي بـ (فردي)، هو أن البحوث الموسيقية التي قام بها علماء الموسيقى الذين رافقوا نابليون في حملته أواخر القرن 18، بحيث تمّ تدوين كل أنماط الموسيقى المصرية، هي بحوث وفرت رصيداً نظرياً وعلمياً هاماً للملحنين الأوروبيين والفرنسيين، على وجه الخصوص، وكذلك المصريين، وقد نتج عنه موسيقى استشراقية أسوة بالفنون التشكيلية خاصة مع مدرسة دولا كروا. وكما لم يسلم القصبجي من هذا التأثير في ألحانه لفيلم «عايدة» فإن هذا الاتجاه الاستشراقي كان له تأثير واضح على معالجة الموسيقار محمد عبد الوهاب للموضوع المصري القديم خاصة في أغانيه: كليوباترا، النهر الخالد، الكرنك، وصوت بلادي. لكنه لم يكن له تأثير على الموسيقار رياض السنباطي، فـ «النيل» قصيدة من صخور الهرم وكذلك أرادها السنباطي موسيقياً، بقدر ما ارتفع فيها منسوب القيم الإنسانية ارتفع منسوب الخصوصية التعبيرية والجمالية.







مع صور المسلسلات:
(فرح ليلى، بنت اسمها ذات، بدون ذكر أسماء، العراف)

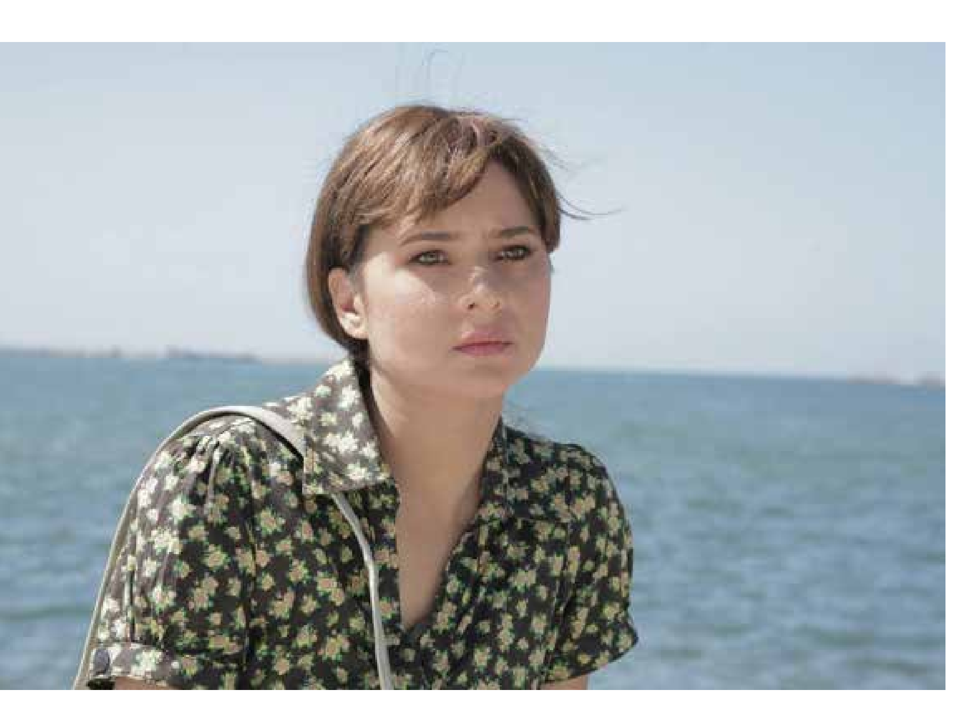
الدراما العربية
تدوير الماضي بحبكة مملة

لنا عبد الرحمن

في زمن الصورة، تحضر الدراما في شهر رمضان كعنصر فاعل له دور رئيسي في اليوميات الرمضانية، هذا الدور يتم الاستعداد له من عام إلى عام من قبل شركات الإنتاج، وينتج عنه عدد كبير من الأعمال الدرامية، التي صارت من كثرتها تسبب إرباكاً في ذهن المتلقي أكثر مما تحقق المتعة.



من مسلسل «فرح ليلى»



نيللي كريم في مسلسل «بنت إسمها ذات»

غاب عن الشاشات العمل الدرامي الذي تتكامل فيه العناصر الفنية، من جانب السيناريو والحوار والإخراج، كما كنا نرى في السابق، حيث ظلت في الذاكرة مسلسلات تركت بصماتها القوية مثل «ليالي الحلمية»، «زيزينيا»، «الشهد والدموع»، و«المال والبنون»، وغيرها.

في الدراما الحالية لم يعد حضور مخرج مميز مثل خيري بشارة، الذي عرض له في رمضان هذا العام مسلسل «الزوجة الثانية»، دليلاً على جودة العمل، أو عنصراً كافياً لتحقيق نسبة مشاهدة عالية، كما لم يعد اسم نجم معين مثل نور الشريف، أو نجمة مثل ليلى علوي كافياً للنهوض بعمل درامي من ثلاثين حلقة، لأن الأزمة الأساسية في الدراما هي أزمة النص المكتوب، الذي يبدو مهلهلاً وغير مقنع للمشاهد العادي، فكيف يكون الحال مع مشاهد ذكي يمتلك رهافة الحس، ويدرك بأن هذا المسلسل أو ذاك يعبر عنه، على اعتبار أن العمل الدرامي هو مجال لطرح القضايا الاجتماعية أو الوطنية كما يتناول الحالات النفسية للأفراد. لكن هنا لا يعني أن دراما هذا العام لم تغطِّ هذه الجوانب، بل إنها فعلت وبإسهاب أفقي طغى على العمق، والبناء الدرامي للشخصيات.

قصص بلا حبكة

شاهدنا في مسلسل «فرح ليلى» للمؤلف عمرو الدالي (بطولة ليلى علوي وعبدالرحمن أبو زهرة، وفراس سعيد، وإخراج خالد الحجر)، كيف قدم المؤلف بطلة مسلسله وهي شخصية فتاة في أواخر الثلاثينات من عمرها، تعاني من عقدة نفسية أدت بها إلى العزوف عن الزواج بسبب خوفها من الإصابة بمرض سرطان الثدي الذي أصاب معظم نساء عائلتها، وأودى بحياتهن في سن مبكرة، مما جعلها تتفرغ تماماً لعملها كمصممة للأفراح، ولم يتمكن المؤلف ضمن محدودية هذه الفكرة بأن يمسك بسائر الأحداث الأخرى كي تبدو منسجمة مع الفكرة المحورية، هذا إلى جانب ظهور شخصيات وحكايات جانبية بعد الحلقة السابعة عشرة، فبدت كل هذه التفاصيل مقحمة وممكن الاستغناء عنها، وكأن الغرض الأساسي منها إكمال الثلاثين حلقة، هذا الخلل الأساسي في الحبكة ضاعفته عيوب في التصوير والإضاءة، والموسيقى التصويرية، وكان أجدى بالكاتب تكثيف الأحداث كي يحقق حبكة متماسكة، بدلاً من التكرار وافتعال قصص لا تخدم الحكاية الأصلية.

بدايات الانهيار

بعض الأعمال الدرامية ركزت على سنوات الثمانينيات والتسعينيات على الرغم من ركود الأحداث السياسية في هذه المرحلة من التاريخ المصري، إلا أن تقديم بدايات الانهيار الفعلي للنظام

السياسي والاجتماعي بدا واضحاً عبر رصد نماذج الفساد وتقديم بدايتها، تضخمها، ثم تغولها كي تبتلع الأخضر واليابس.

في مسلسل «بنت اسمها ذات» إخراج خيري بشارة وكاملة أبو ذكري، أضافت كاتبة السيناريو مريم نعوم لمسات فنية منحت المسلسل المقتبس عن رواية «ذات» للكاتب صنع الله إبراهيم، حركة درامية. المسلسل من بطولة نيللي كريم وباسم أبو سمرة، ويتم التركيز فيه على البطلة «ذات» التي تؤدي دورها نيللي كريم، وهي شخصية يرتبط اسمها بأحداث تاريخية هامة، بحيث تزامن ميلادها مع ثورة يوليو 1952، وأطلق عليها والدها اسم «ذات»على اسم شخصية الأميرة «ذات الهمة» التي ترد في السيرة الهلالية.

ربما بدا المسلسل نسوياً بعض الشيء في تركيزه على ذات، وفي تفاصيل ومواقف تعني النساء أكثر، لكن بالتوازي مع التركيز على عالم «ذات» الداخلي، هناك بانوراما خلفية لما يحدث في مصر، مع مشاهد وثائقية من الأحداث المهمة في التاريخ المصري، الحروب التي خاضتها مصر، ثم نصر 1973، ثم بدء الزحف الديني المتشدد وسيطرته على المجتمع عبر تقديمه الخدمات التي لم تعد الدولة تقدمها، فساد رجال الشرطة، وابتزاز رجال الدين للبسطاء عبر شركات الأموال الوهمية، أيضاً أثر الأحداث الخارجية على مصر مثل حرب العراق والكويت، وما تركته من أزمات على الأسر المصرية المهاجرة. لكن الأحداث اليومية في حياة «ذات» والمتشابكة مع الوقائع الاجتماعية تشكل المحور الأول في هذا العمل الدرامي، مع أهمية الإشارة إلى وجود اختلاف في نموذج شخصية «ذات» المكتوبة في رواية صنع الله إبراهيم، وبين شخصية «ذات» في المسلسل، حيث بدت «ذات» الدرامية أكثر تفاعلاً وديناميكية مع الواقع، كما أن شخصيتها تتعرض لنضج مع الوقت وتبزغ من داخلها الرغبة بالحرية، في



عبد العزيز مخيون في مسلسل «بدون ذكر أسماء»



لقطة من مسلسل «بدون ذكر أسماء»

حين كانت «ذات» في الرواية، شبه منفصلة عن الواقع، أكثر تماهياً مع عالمها الداخلي، ورغم عملها في أرشفة الصحف إلا أنها غير معنية بكل ما يدور حولها.

بدون ذكر أسماء

يحضر التشريح الاجتماعي لسنوات الثمانينيات في مسلسل «بدون ذكر أسماء» للمؤلف وحيد حامد (بطولة عبد العزيز مخيون، أحمد الفيشاوي، وروبي، وشيرين رضا). يقدم المؤلف دراما اجتماعية تكشف الصورة الحقيقية للطبقات الفقيرة من المجتمع المصري، وتدور الأحداث داخل حارة مصرية تعاني من أزمات الحياة بسبب الفقر وتدنّي المستوى المعيشي لأهلها، في مقابل قصص أخرى عن صعود طبقة اجتماعية من المتسلقين والمنتفعين الذين يفتقرون لأي مزايا حقيقية، تخولهم احتلال مناصب مرموقة.

ومع اختلاف طريقة التناول الدرامي عن مسلسل « ذات»، إلا أن التركيز



لقطة من مسلسل «العراف»

على قضايا الفساد ظهر في رصد فساد الصحافة عبر شخصية شيرين رضا التي تقوم بدور رئيسة تحرير لمجلة صفراء تقوم بابتزاز رجال الأعمال وتهديدهم، وعقد صفقات مع الفنانين. وهناك أيضاً أحمد الفيشاوي الذي يؤدي دور مصور انتهازي، يتخطى كل القيم والمبادئ من أجل المال والشهرة.

يرصد المسلسل الانهيار الاقتصادي وما رافقه من تحولات جذرية في القيم والأخلاق، مع سيطرة رجال الأعمال على الاقتصاد، وشراسة النظام الأمني مع الفقراء، ثم صعود طبقة الانتهازيين إلى سطح المجتمع. ويتزامن هذا الرصد مع تقديم بانوراما عربية لما يحدث في بلدان عربية أخرى، كالحرب الأهلية في لبنان، واستفادة رجال أعمال منها في مصر عبر تجارة السلاح، وأعمال أخرى غير مشروعة. تحضر أيضاً قضية المد الديني، وبداية انتشار مظاهر العنف والبلطجة، وانعكاس هذا على أفراد المجتمع ودفعهم إلى التحول بشكل تدريجي. يتوازى هذا مع عكس صورة للانهيار الفني عبر شخصية «مبسوطة» التي تقدمها الفنانة روبي، وهي شخصية تأتي من الشارع وتتحول إلى فنانة، بعد عملها مدة كمساعدة لمطربة أفراح شعبية.

لعله من المهم التنويه أن مسلسل «من دون ذكر أسماء» حمل هذا الاسم، لأن كل شخصية في المسلسل لها أصل في الواقع، وهذا واضح من سيرورة الأحداث، وما أكده وحيد حامد في أحد حواراته قائلاً: «المشاهد الذكي ربما يتعرف على الشخصيات الحقيقية أثناء عرض العمل، لأن معظمها شخصيات عامة».

اللص الظريف

يتكل عادل إمام في أعماله الدرامية على لقب «الزعيم»، الذي يضمن للمسلسل نسبة عالية من المشاهدين. انطبق هذا على مسلسله «فرقة ناجي عطالله» في العام الماضي، وعلى مسلسل «العراف» (كتبه يوسف معاطي، وأخرجه رامي إمام) وعرض في رمضان هذا العام على أكثر من قناة فضائية. يمكن القول إن شخصية العراف التي قدمها إمام مستوحاة من قصص أرسين لوبين، فالعراف هو لص ظريف ينتحل شخصيات مختلفة، ويعيش فيها سنوات، مرة يكون محامياً في الإسكندرية، وأخرى طبيباً في المنصورة، أو رجل أعمال في القاهرة، ويقوم بكل أنواع النصب، والسرقة، والاحتيال لكسب المال، لكنه نصير للفقراء والغلابى، يقدم المساعدات لهم، ويساعد المجرمين على الفرار، ويتواطأ مع المسحوقين شرط أن يكونوا مسطحين فكرياً، وفي احتياج للمال. لذا نراه يستهزئ بأفكار ابنه حول العدالة والمساواة الاجتماعية.

شخصيات كثيرة انتحلها عادل إمام في مسلسل «العراف» ولم يجمع بينها سوى خفة دمه، وقدرته على احتلال الشاشة من خلال ملامح وجهه المعبرة بقوة عن كل ما يريد إيصاله، غير ذلك لا يبدو مقنعاً، حيث غاب عن العمل تقديم مبررات درامية مقنعة لكل ما يحدث، وبُني المسلسل على التشويق والإثارة والمفارقة المفتعلة، بالإضافة للمبالغات المستفزة للمشاهد. يكتب يوسف معاطي نوعاً من الدراما خاصة بعادل إمام وحده، ولا يمكن لها النجاح لولا تقديم إمام للدور، فهو البطل الأوحد بلا منازع، وتحضر سائر الشخصيات لتدور في فلك حياته وقراراته.

«عائـد إلـى حيفا» شـكَّلَت دائماً إغـراء للتناول في المسـرح كما في السـينما، وتحوَّلت إلى فيلم سينمائي من إخراج العراقي قاسم حول، وإنتاج مؤسسة الأرض للإنتاج السينمائي عام 1981، ثم إلى فيلم من إنتاج إيراني مع ممثلين سـوريين بعنوان «المتبقي» 1994من إخراج سـيف الله داد. كذلك فإن مسلسلاً تليفزيونياً من إخراج الفلسطيني باسل الخطيب تصدّى للرواية، واللافت في الحالات الثلاث أن جهة أيديولوجية كانت دائماً وراء اقتباس العمل، ففي الأول كانت «الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين» التي ينتمي إليها كنفاني وراء إنتاج العمل، وفي الثانية كانت إيران، وفي الثالثة كان «حزب الله» اللبناني وراء المسلسل، وإن بصورة غير معلنة، ولذلك ظهر العمل مفلتراً وضمن تصوُّرات الحزب، لا يعكس الواقع الذي ساد في فلسطين عشية النكبة.

الآن وهنا

«عـائـد إلى حيـفـا»

راشد عيسى

اختارت المخرجة اللبنانية لينا أبيض مؤخراً، في الذكرى 46 لنكسة عام 1967، أن تعود إلى تقديم مسرحية «عائد إلى حيفا»، المأخوذة عن رواية غسان كنفاني ذائعة الصيت. كنفاني كتب روايته تلك متأثراً بنكسة العام 1967، التي كانت فضيلتها الوحيدة أن الفلسطينيين الذين نزحوا عن ديارهم العام 1948 إلى الضفة الغربية وقطاع غزة بات بإمكانهم الآن، بعد أن وقعوا تحت الاحتلال مجدداً أن يتجولوا في فلسطين كلها، وبالتالي تمكّنوا من تفقد بيوتهم وأملاكهم التي غادروها قبل عشرين عاماً. فمن أية زاوية، نظر العرض المسرحي الجديد إلى ذلك التاريخ المؤلم؟ وما الذي تعنيه «عائد إلى حيفا» في إطار معادلة «الآن وهنا»، المعادلة التي يفقد المسرح أهم خاصية له حين يتجاهلها؟.

يعود سعيد، بطل رواية كنفاني، مع زوجته لتفقُّد بيته في حيفا، تماماً كما فعل الكثير من الفلسطينيين آنذاك، غير أن لسعيد في حيفا أكثر من جدران بيت، فقد ترك ولداً رضيعاً أُجبِر على تركه، وبقي مُجَرَّد ذكرى تلوِّث يوميات عيشه كما العار. عشرون عاماً مرت قبل أن يعود الزوجان إلى بيتهما وولدهما، ولم يكونا متأكدين من أن طفلهما الرضيع «خلدون» على قيد الحياة. حين يصل الزوجان إلى بيتهما سيجدان عائلة يهودية قد احتلت البيت، ولن يفاجأ ولدهما بأنه أمام أبويه الحقيقيين، فأسرته الجديدة لم تخفِ عنه الأمر، وهو يبدو أنه قد حَضَّرَ نفسه جيداً لهذه المقابلة. وهنا تكمن فحوى رواية «عائد إلى حيفا»: في الجدال بين ولد متروك وأبوين مهزومين. يقول «دوف»، وهذا هو الاسم الجديد لخلدون الجندي في الجيش الإسرائيلي إنه كان يتعين على الأبوين أن يموتا قبل أن يتركاه ويمضيا من دونه. كأن الكاتب يريد أن يقدم أفظع إدانة لشعبه على مغادرة البلاد، كان عليهم أن يموتوا دونها. وعلى إثر هذه المواجهة يحسم الأب نقاشاً يبدو أنه كان قد بدأه مع ولده الأصغر «خالد»، الذي كان يريد الانضمام إلى الفدائيين، يقول الأب: «أرجو أن يكون خالد قد ذهب أثناء



غيابنا إلى معسكرات الفدائيين». صحيح أن كنفاني تجرَّأ، كما لم يتجرَّأ أحد على إدانة شعبه، ولكن ذلك لم يكن لطماً مجانياً، فقد كان الكاتب، هو المنخرط على نحو نادر في العمل الفدائي، يريد أن يقول لشعبه إن السلاح هو الحل. والبيت لن يعود إلى أهله من دون حرب.

غير أن اللافت في العمل المسرحي الذي نحن بصدده هو أنه يجري وفق أحداث العام 1967، فأن يحافظ العرض على النص بحرفيته بعد مرور أكثر من أربعين عاماً، معناه أننا أقرب إلى خرق قاعدة «الآن وهنا»، فكيف إذا علمنا أن عودات لا تحصى جرت منذ كتابة الرواية، فقد أتاحت «اتفاقية أوسلو» 1993 - على سبيل المثال - عودات كثيرة للفلسطينيين إلى بيوتهم وأراضيهم، إلى حدّ أنه يمكن القول إن ثيمة أدبية فلسطينية خالصة تشكَّلت إثر صدمة العودة. فما بال العرض المسرحي يقف في نقطة باتت بعيدة إلى هذا الحد؟ ثم هل إن المخرجة اللبنانية لينا أبيض جادّة فعلاً في تبنّي هذه الدعوة إلى السلاح؟ هل هذا ما نحتاجه اليوم فعلاً أم إن الأمر مُجَرَّد إخلاص للنص الروائي؟

على مستوى المعالجة المسرحية للعمل لا شك أن المخرجة متمكنة من أدوات العرض فقد استطاعت أن تفرد أزمان الرواية على الخشبة حيث راحت الشخصيات تتنقل بينها بخفة، قسمت الخشبة إلى جزأين متداخلين: الأول سيارة إلى جانب المسرح التي ستحتضن حوار الزوجين في طريقهما إلى حيفا، أما الجزء الآخر من الخشبة فهو بيت العائلة القديم في حيفا، بصباغه وأثاثه وستائره وأشيائه القديمة.

غير أن اللافت أيضاً أن كنفاني كان قبل أربعين عاماً متقدّماً على العرض المسرحي من ناحية ابتعاده عن تنميط

كنفاني تجرَّأ، كما لم يتجرَّأ أحد على إدانة شعبه، ولكن ذلك لم يكن لطماً مجانياً

الشخصية الإسرائيلية، ففي الوقت الذي أراد كنفاني أن يقدم بطله معتمداً على الحجة والمنطق، قدمت المخرجة بطله «دوف» فظّاً من اللحظة الأولى، يتحدث باللغة الإنجليزية. كأن المقصود خلق هذه المسافة، كأنهم يفترضون أن قرب المسافة سيجعل المتلقي أكثر حبّاً للإسرائيلي. بالإضافة إلى ذلك فقد أربك العمل قليلاً بابتكار شخصيات جديدة تتحرك في ظل الشخصيات الرئيسية، كشخصية عروسين شابين يحومان في المكان، وهما سعيد وصفية في شبابهما، وقد تدخَّلا أحياناً لاستكمال الرواية والتذكُّر.

لم ينجُ النص الأصلي غالباً من الرقابات: من رقابة التنظيم الذي لا يريد لجمهوره أن يتعاطف مع الإسرائيلي، وربما قبِلَ على مضض أن يضعه على الخشبة، إلى رقابة إيران التي حولت الفيلم إلى مُجَرَّد عمل بوليسي ودعائي خالص، ثم رقابة «حزب الله» التي لم ترد لثوب أن يكشف عن جسد، وأخيراً هنالك رقابة الورثة التي تريد أن تقدّم النص بحرفيّته، علماً أن شكسبير نفسه لم يقدم نصاً كاملاً على المسرح.



محمد المخزنجي

القنادس تظهر في الجنوب

«في حياة أخرى، كان جدّنا الأكبر قندساً ولا شك، لو أني اكتشفت ذلك مبكراً لوفّرت على نفسي عمراً من التعب والشجار والغضب والعقوق والسخرية. لكن ما أدراني أن ثمة حيواناً يشبهنا في النصف الآخر من العالم؟». أقرأ تلك السطور من رواية «القندس» للكاتب السعودي الشاعر محمد حسن علوان، فأهتف من زاوية الرؤية العلمية: يحيا الأدب!

يحيا الأدب الذي يتلمّس برهافة الشعر وحدس الوجدان مُشتركات بين كل الكائنات، ومجازات تنسف أعلى الحواجز بين الحي والحي، فتنكشف وحدة الخلق في تشابه المخلوقات، وبقدرة الروح المترنّمة يستطيع روائي شاعر في هجير الصحراء العربية أن يكشف عن ظهور كائن من أقصى شمال العالم في حيوات أدنى الجنوب، ويُجلّي عبر التشابهات، عمق التباينات.

في الرواية المكتوبة بشعرٍ في النثر بديع، معالجة صقيع نفسي لجماعة بشرية تحيا فيٍ إحدى أكثر مدن العالم حرارة، وكأنه استخدم سمات حيوان القندس المادية ليقرأ قسمات أبطاله المعنوية. هكذا استطاع أن يجلب حيواناً عجيباً من بحيرات المنطقة تحت القطبية، ليستعرض فرادته في رمال صحراء الجزيرة، ويكشف لا عن تناقضات حيوان القندس، بل عن مأساة تشويه القندسة داخل البشر.

والقندس BEAVER، قارض مائي مشهور بأنه مهندس فطري في بناء السدود عبر أنهار أقصى شمال الدنيا، يشبه أرنباً كبيراً بذيل جلدي مفلطح، طويل عريض، يستخدمه كرفاص دفع في الماء، وكمضرب يلطم به وجه البحيرة، فيُصدر دوياً ورشاشاً يخيف بهما من يخيفونه في الماء أو خارجه. قوادمه الأمامية خفيفة ضعيفة وقوائمة الخلفية سمينة قوية بأقدام مُكفّفة، مشيه على البر عسير، لكنه في الماء سباح وغطاس لايُبارى. بفمه أربعة قواطع أمامية بارزة ومشطوفة الحواف كما شفرات أزاميل حادة قوية، ينحت بها جذوع أشجار الحور والدلب مثل قاطع أشجار محنّك، يمكنه نحر جذع قطره ثلاثين سنتيمتراً في ساعة، وبدِقة تجعل الجذع لايهوي عليه عند سقوطه، بل يقع بعيداً عنه وعلى حافة الماء، فيسهّل عليه تقطيعه إلى أجزاء يتيسَّر جرّها بأسنانه على البر، ثم سحبها طافية إلى حيث يهندس سدّه المدهش، ويكون ذلك في ذروة الصيف، لكن القصة تبدأ في الربيع.

لا يكون الربيع بديعاً أبداً عند القنادس تحت أقدام سلسلة جبال روكي في أقصى الشمال الغربي الأميركي، فذوبان الثلوج التي تراكمت بكثافة على هذه الجبال طوال ستة شهور كاملة، تنحدر فيضاناً هادراً نحو السفح، وتُفجِّر في مجرى الأنهار الغافية جنون تيار مُكتسِح، يكون أهون مايكتسحه تلك السدود التي شيّدتها القنادس، وما أن يُخرِّب جنون النهر سداً من تلك السدود، حتى يهدّد الطوفان بيت القندس المُتوضِّع في حِمى السد. يصارع الصغار رعب الانجراف والغرق، ويتمزّق الأبوان مابين مهمة إنقاذ الصغار وإنقاذ البيت، ينقلان صغارهما الأضعف إلى مأمن على البر، وفي النهر يقاتلان مع أبنائهما الأكبر فوران الماء، مرمّمين ما تخرب من سدّهما.

إنها تراجيديا الربيع الشمالي التي لا تؤذن فقط بترميم سدود الآباء القديمة، بل تومئ للأبناء الأكبر الذين قضوا أكثر من عام تحت رعاية الأبوين، بأن وقت الفطام عن تلك الرعاية قد حان، وحان أوان الاستقلال والرحيل، ليبني كل منهم سدَّه الخاص، ويبتني في حضن هذا السد بيته، ويُنشئ أسرة جديدة تكرّر تاريخ الأجداد، بُناة السدود الأعظم في مملكة الحيوان، بل في كل ملكوت الأحياء على كوكب الأرض.

في رحلة استقلاله الربيعية القاسية، يمضي القندس الشاب بعيداً مع جريان النهر المندفع، حتى يرسو على جزيرة آمنة يلاقي فيها نصفه الآخر، قندسة شابة تشاركه بقية

الرحلة بلا رحيل، بل بمكوث في المكان الذي ألَّف بينهما، تمتد فترة اختبار عمق الألفة طوال الصيف الرغيد تحت السماء المكشوفة، حتى يتأكد كل منهما أن الآخر هو اختيار حياته، فيشرعان مع انحدار الصيف في بناء سدِّهما المشترك الذي يحمي بيت الزوجية، ويكتشفان على أبواب الخريف أن ليس أمامهما غير أسابيع قليلة لإنجاز المهمة. يكون جريان النهر قد تطامن، وإن كان هبوب الرياح أبرد.

معاً يُسقطان الأشجار العالية في عمل يوصل الليل بالنهار، يقطعان بأسنانهما الماضية المصبوغة بحمرة اللُّب جنوع الأشجار، ويفصلان الأغصان عن الجنوع. في البدء يرصفان قاعدة السد بالحصى المدوَّر الثقيل في حِنكة، وعلى الحصا يُقيمان قطع الجنوع الأغلظ في نسق جمالوني كنجارين ماهرين، وفوق الجنوع يرصّان الأغصان الخِفاف، تصميم يعترض تسارع تيار الماء دون أن يعيقه، ويستجيب لمتغيرات منسوب النهر ارتفاعاً وانخفاضاً بطفو الجنوع والأغصان، فيجعل السد متحركاً، يصعد ويهبط بدقة «هيدروليكية» لم يستطعها أي مهندس للسدود من البشر في كل تاريخ السدود.

ها قد أكمل القندسان الزوجان الشابان بناء سدِّهما، وأمام السد انبسطت واحة من سكينة الماء، وفي هذه السكينة صار ممكناً أن يشيِّدا بيتهما بهندسة تتمم عبقرية بناء السدود، فهما يختاران وسط المياه تلة مرتفعة، يغطيانها بطبقات من الأغصان فوق الأغصان حتى تبرز فوق سطح الماء. هذه أرض البيت، وعلى هذه الأرض يقيمان البيت نفسه، جدرانه من الجنوع الطويلة تتكئ على القاع وترتفع مثل جدران الكوخ فوق تلة الأرض، يدهكان الجدران بالطين الذي ييبس ليحميهما ويحمي ذرِّيتهما من انهمار ثلوج الشتاء المُنذر ومن الصقيع، ولا ينسيان أن يتركا في قمة الكوخ المخروطي فتحة للتهوية! أما مداخل البيت فهي مصمَّمة ليعبرها أصحاب البيت دون سواهم من وحوش البر والبحر القطبية الهائمة والعائمة، فتحات سرية يستحيل إدراكها إلا بالغوص حتى القاع، ثم عبور أنفاق تحت القاع حَفَرها الزوجان الشابان بالأسنان والمخالب، لتنتهي بصعود مباغت إلى قلب الحِمى، والحميمية!

يضاهي محمد حسن علوان في روايته الأليمة البديعة بين القنادس والبشر، فيضع يده على الافتراق الأعمق بين الشبيهين إذ يقول: «صرنا عائلة قلقة، وحذرة، فظة وباردة، ونفعل ما تفعله القنادس تماماً: عندما يقرض القلق عظامنا نقرض بقية الأشياء، وعندما نجمع بعض الحكمة نشرع في بناء السد. الشيء الوحيد الذي لانجيده مثلها هو اهتمامنا ببعضنا رغم أنَّا أقمنا في بيت واحد مثلما تعيش هذه الحيوانات القارضة تحت آلاف الجنوع القديمة.».

هكذا يصل الروائي الماهر إلى جوهر الموافقة/المفارقة، عندما يفضح الغباء الروحي في السدود التي يرفعها البشر من حولهم لينفصلوا عن بعضهم البعض في تكارُه، مقابل الذكاء الفطري الحي في السدود التي تشيِّدها القنادس حماية لسكينة بيوت تواصلها والمحبة. أسر بشرية مفكَّكة تحت أسقف خرسانية صماء في مدن البشر، وأسر مترابطة أشدّ الترابط تحت أسقف الأغصان وسط بحيرات القنادس.





والحاصل أن القنادس تعيش كامل أعمارها دون أن تُخادع العالم أو يخدعها برغم عنف الطبيعة الشمالية، بينما قنادس روايتنا الجنوبيون تنقصف أعمارهم، وتتغضَّن قلوبهم ويُخادع بعضهم بعضاً من وراء السدود التي يحبكونها حول أنفسهم بعناد وغباوة، حتى يبهتهم أن جُزرهم المنعزلة بكل مظاهرها الوارفة، لم تكن غير كذبة، أو محض سراب.

يحيا الأدب، والعلم أيضاً.

استنزاف البيئة يهدد العدالة بين الأجيال

الحمية المناخية ضرورة لإنقاذ الكوكب

د.أحمد مصطفى العتيق

لقد أصبح غلافنا الجوي مُتخَماً لدرجة البدانة المفرطة بانبعاثات الكربون، والغازات الأخرى المنبعثة عن الصوبات الزراعية. الأمر الذي يحتاج إلى تضافر الجهود لِمَدّ يد العون لهذا الغلاف الجوي بعد أن أصبحنا نعيش في عالم يتّسم بالمبالغة والإسراف في استهلاك كل شيء نتعامل معه في حياتنا اليومية بدءاً من المأكل والملبس والأحذية، ومروراً بالسيارات وكافة وسائل النقل، ووصولاً إلى لعب الأطفال وسائر أساسيات ومستلزمات هذه الحياة. وبعد أن أصبح إفراطنا في الطعام والشراب يشكّل تهديداً صارخاً لصحّتنا وسعادتنا بل ولحياتنا نفسها. إلا أن المشكلة لا تتوقف عند حدود هذا التهديد، لأننا لن نكون وحدنا فريسة سهلة للمرض. وإنما سيشاركنا المصير نفسه كوكب الأرض الذي نستمد منه الطعام والماء والهواء والأرض التي نعيش عليها. والذي أصبح يئنّ تحت وطأة أعنف وأشدّ ألوان الضغوط. ولذلك لم يعد لدينا خيارات كثيرة، فإما أن نتخذ خطوات حقيقة وجادّة من أجل إعادة كل أنظمتنا الشخصية والحياتية على ظهر كوكبنا إلى سيرتها الأولى، وإما أن نواجه أوخم العواقب. ببساطة، ماذا يستطيع أي شخص يعاني من زيادة مرضية



في وزنه أن يفعل عندما يخبره الطبيب بأنه يحفر- مبكراً- قبره بيديه؟ ليس أمامه سوى خيار وحيد وهو أن يتبع ريجيماً خاصاً.

إن العبارة الشائعة التي يستخدمها أصحاب الحركة البيئية «ليس في الفناء الخلفي لمنزلي» والتي تعني أنهم لن يسمحوا للخطر- أياً كانت صورته- بالوصول إلى الفناء الخلفي لمنزلهم، عبارة قاصرة، فلا عجب أن يهبّ معظم الناس لمناهضة المخاطر الغريبة التي تمثل تهديداً لهم، ولأسرهم، ولجيرانهم بصورة مباشرة.

ذلك أن الواقع يشير، للأسف، إلى أنه لا يزال هناك العديد من الذين لا ينظرون مثلاً للاحتباس الحراري أو التغيرات المناخية بشكل عام أياً كان شكلها بوصفها تهديداً شخصياً حالياً، فتجد معظم الناس يرون أن تلك الكارثة المناخيه مشكلة شخص آخر، تقع على كاهل الحكومات والمنظمات الدولية إلخ.

إن المناخ يتغير.. إن هناك ما يسوء بشأن مناخ الكرة الأرضية، حيث تظهر التقلبات المناخية الغريبة في كل مكان من العالم وبقعة من الأرض، وعلى نحو يثير التساؤلات. ذكرت صحيفة نيويورك تايمز Newyork Times،2007 أنه في شهر يناير/كانون الثاني 2007 خلع آلاف الأشخاص ملابسهم الشتوية متّجهين إلى المتنزّه المركزي لنيويورك ملتمسين نسمات الهواء، حيث كانت درجة الحرارة أعلى من 70 درجة فهرنهايت (أي 21 درجة مئوية) ولكن بعد أيام قليلة كست الثلوج المكان نفسه دون سابق إنذار، أما الآيكونومست the Economist، 2007 فقد ذكرت أن مدينة سياتل Seat-tle، تلك المدينة المعروفة بكثرة الثلوج فيها، فقد شهدت أكثر وأغزر الأمطار هطولاً في تاريخها في شهر نوفمبر/تشرين الثاني 2007. وقد تكبّد المزارعون الأستراليون في حوض نهر موراي دارلنج Murray - Darling، والذين يقومون بزراعة 40 ٪ من الإنتاج الزراعي الكلّي للبلدة خسائر فادحة نتيجة للنقص الحاد في منسوب المياه الناتج عن سنوات الجفاف. وقد أطبق الجفاف على كثير من الأجزاء الجنوبية الشرقية للولايات المتحدة، بشكل دفع العديد من المزارعين إلى التخلّي عن محاصيلهم وشرعوا في الدخول في نزاعات مع الحكام والمسؤولين حول حقوقهم في المياه. إنه بحق «جنون المناخ».

إن أولى خطوات الريجيم المناخي تعتمد بالدرجة الأولى على الاقتناع بالمسؤولية الشخصية عن التغيُّر المناخي. كم سيكون لطيفاً لو اكتفينا بإلقاء لوم تغيُّر المناخ على أصحاب المناصب الحكومية! إن هناك بالتأكيد تراجعاً حكومياً ورئاسياً عن معالجة مشكلة التغيرات المناخية أو الالتزام بالبروتوكولات والاتفاقيات الدولية، فليس لدى معظم الدول سوى أمل ضئيل في الالتزام ببنود بروتوكول كيوتو Kyoto protocol غير المعمول بها بالفعل. ولكن على الجانب الآخر فإن أسلوب حياتنا الاستهلاكي المعتمد على الطاقة هو السبب المباشر في الكارثة البيئية الحالية، ولن يحدث أي تغيير حقيقي، إلا إذا قمنا بهذا التغيير بأنفسنا، ومن ثم يجب على كل شخص أن يتحرك. أما الخطوة الثانية للريجيم المناخي فإنها تعتمد على الفهم الحقيقي لفلسفة «التنمية المستدامة» التي تقوم على عناصر ثلاثة هي:

1- الربط بين الاقتصاد والبيئة والعدالة في عملية صنع قرار يعمل كوحدة شاملة ومتكاملة.

2- التأكيد على التغيير طويل الأمد وتأثيره على المساواة بين الأجيال.

3- الإقرار بندرة الموارد الطبيعية وقدرات الدعم المحدودة للأنظمة البيئية.

لكن رجال السياسة وصنّاع القرار يروّجون لمفهوم مغلوط للتنمية المستدامة على أنها «التنمية التي تفي باحتياجات الجيل الحالي، ولكن دون وعد للأجيال المستقبلية بالوفاء باحتياجاتهم». إنها تنمية تتسم بالنهم. وحتى الآن نصيب الفقراء فيها ضئيل مما يضيع جانباً مهماً من فلسفتها وهي عدم وجود عدالة بين الأجيال أوبين الجيل الواحد. أما الخطوة الثالثة في الريجيم المناخي فهي أن ندرك جيداً أن خطر التغيُّرات المناخية بات في الفناء الخلفي لمنزلك، ذلك أن سماعنا عن الفيضانات وعن حالات الطقس السيء وعن ظاهرة التصحُّر في أماكن أخرى من العالم أمر، وحدوث هذه الكوارث في بلدتنا أمر آخر. حسناً أن الغلاف الجوي لكوكب الأرض لا يعرف حدوداً، والتغيرات التي تحدث، تحدث الآن في كل مكان. أما الخطوة الرابعة في إطار الريجيم المناخي فهي المواجهة الحاسمة لآفة «البذخ الاستهلاكي» في مجتمعاتنا. ففي الواقع تقع المادية المفرطة في جذور أزمتنا البيئية الحالية. وبينما تفشى طاعون النزعة الاستهلاكية في كافة المدن الصناعية، بدأ التفكير- وإن كان بشكل محدود- في العواقب البيئية الناجمة عن تخمتنا المادية الاستهلاكية، حتى أصبح جليّاً بالنسبة لنا أن العديد من المواد الكيميائية العجيبة التي جعلت الإسراف الاستهلاكي أمراً ممكناً، هي في الواقع أداة قتل لجنسنا البشري. أما الخطوة الخامسة في الريجيم المناخي فهي تتمثّل في إنقاذ الطبيعة حباً في الطبيعة، فإذا كان هناك العديد من الدوافع خلف رغبتنا في حماية المناخ، البعض يفعل ذلك في محاولة للحفاظ على كيان أعلى شأناً، أي البيئة، التي هي مصدر حياتنا، والبعض يفعلون ذلك خدمة لأنفسهم.

إن الحجج والمناقشات المعنية بالجنس البشري تشكِّل أساس المذهب البيئي Environmentalism الحديث. ولكن العديد من المفكرين البيئيين يعتقدون أن الطبيعة تتمتع بقيمة فطرية تفوق احتياجاتنا البشرية المركزية لاستغلالها والاستمتاع بها. إنهم يؤمنون أننا ككائنات عاقلة ومتعايشة على هذا الكوكب الصغير، علينا حماية الطبيعة وتقديرها من أجل الطبيعة وليس من أجل إشباع احتياجاتنا. إنها أمُّنا الأرض نحبُّها ونرعاها لأنها أمُّنا، وليس من أجل ما تملكه من ثروات نرثها؛ فلا قيمة لهذا الميراث إن ضاعت أمُّنا.

عليّ بونابرت
صفحة من الدجل باسم الدين

د. أحمد زكريا الشلق

في عام 2007 أصدر المؤرخ الأميركي الدكتور «خوان كول» كتاباً جديداً عن مصر تحت حكم بونابرت، ترجمه الدكتور مصطفى رياض، أبدى فيه مؤلفه اهتماماً خاصاً بشأن سياسة بونابرت الإسلامية، أوضح فيه كيف مارس الجنرال الدجل السياسي باسم الدين، حتى اندمج في أكاذيبه إلى درجة جعلت الناس ينعتونه بعليّ بونابرت، باعتباره مسلماً. والجديد الذي أتى به مؤلفنا هنا أنه استعان بشهادات قادة الحملة وجنودها، مثل ديتروي وساي وبوريين وغيرهم ممن كشفوا في مذكراتهم كيف مارس قائدهم الدجل باسم الدين. وفضحوا أكاذيبه كما أوضحوا أن المصريين لم تنطلِ عليهم هذه الأساليب، وكانوا يعتبرون المسألة مجرّد مزحة.

وتبدأ سياسة بونابرت الإسلامية، منذ منشوره الأول للمصريين عندما وطئت أقدام جيشه أرض مصر، الذي ادعى فيه أنه يعبد الله، ويحترم دينه والقرآن الكريم، كما طلب من المشايخ والعلماء أن يقولوا للناس إن الفرنسيين مسلمون مخلصون، وأنهم أحباء السلطان العثماني.

وعندما علم بونابرت أنّ نخبة القاهرة من المشايخ والأعيان والتجار قد عزفت عن الاحتفال بمولد النبي عام 1798 (1213هجرية)، ألح عليهم أن يعيدوا النظر في قرارهم. وجاء ردّ السيد خليل البكري بالاعتذار عن عدم إقامة الاحتفال لأنّ الموقف يتصف بعدم الاستقرار، فضلاً عن أنّ علية القوم لا يتوافر لديهم المال اللازم لإقامة هذا الاحتفال. عندئذ تقدم «بونابرت» لتمويل الاحتفال بنفسه، وقدّم ثلاثمائة فرنكٍ فرنسي إلى الشيخ البكري. وفي صباح يوم الاحتفال، أصدر «بونابرت» أوامره بتقدم مسيرة مهيبة من قوات الحملة احتفالاً باليوم العظيم، فامتزجت نغمات الفرقة العسكرية المصاحبة للجنود بالأناشيد التي يتغنى بها المسلمون. ويعلق على ذلك أحد القادة الفرنسيين ساخراً «إن رجال المدفعية الفرنسيين يحيون محمداً». وقد مَثُل كبار الضباط الفرنسيين أمام الشيخ السيد خليل البكري، وفي حضور أعضاء الديوان قام «بونابرت» بإهداء الشيخ معطفاً من الفراء الثمين وخلع عليه لقب: «نقيب الأشراف»، أي زعيم تلك الجماعة التي يعتقد أعضاؤها بانتساب أصولهم إلى الرسول، وبدا واضحاً حرص بونابرت على القيام بدور السلطان المسلم، فهو يُكرّم سلالة النبي من الأشراف، وهم يتعهدون له بالحفاظ على الوضع القائم، ويتوسطون بما لهم من مكانة دينية بين الحاكم والمحكومين.

ويذكر «ساي» الذي طالما انتقد مغازلة «بونابرت» للإسلام أن القائد الأعلى ظهر في يوم المولد النبوي متدثّراً بعباءة شرقية، وأعلن نفسه حامي حمى الأديان كلها. وقد انتشرت الحماسة بين الناس الذين أجمعوا على تسميته باسم ابن عم الرسول «علي بن أبي طالب»، وصاروا ينادونه باسم «علي بونابرت». وإذا كان المصريون خلعوا على «بونابرت» الكورسيكي ذلك الاسم فقد عدّوا الأمر مزحة تثير الفكاهة. ويقول «بوريين» الذي ساءه ما رآه من نفاق القائد الأعلى القائم على استغلال الدين أن ذلك أفقده الاحترام:

«وقد أقام الشيخ البكري حفلاً عظيماً لـ«بونابرت» في بيته حيث اجتمع مائة من كبار شيوخ الأزهر، وقد افترشوا الأرض حول عشرين منضدة منخفضة وشرع واحد منهم في رواية سيرة النبي بنغمة وجدها الفرنسيون مملة. ووصل الأمر ببونابرت إلى مغازلة مشاعر الشيوخ الدينية إذ صَوَّرَ لهم مدى استعداد الجيش الجمهوري لاعتناق الإسلام في القريب العاجل. ويقول أحد الضباط الفرنسيين إنّ القائد الأعلى لم يَدَّخر وسعاً لإقناع المصريين بما يكنّه الجيش الفرنسي من توقير عظيم للرسول. أما الجنود فقد التزموا الأدب فيما يقولون، ولكنهم ما إن عادوا إلى ثكناتهم حتى ضجوا بالضحك لما رأوه من تلك المهزلة.».

لقد سعى «بونابرت» إلى إقناع أئمة المساجد أن يدعوا له في صلاة الجمعة على منابر المساجد، وقد جرت العادة في مصر حينئذاك أن يدعو الأئمة للسلطان العثماني سليم الثالث، فرغب بذلك أن يُمنح الشرعية الإسلامية التي يضفيها هذا التكريم. ولم يكن يقدّر أن قيام الأئمة بالدعاء لحاكم أوروبي مسيحي ضربٌ من الحمق. وظل بونابرت طوال الصيف يجادل شيوخ الأزهر كلما التقى بهم، فهو يرى أنّهم مقصّرون كل التقصير في وضع حد للإثارة المحمومة التي يقودها هؤلاء الدعاة. وفي أحد اللقاءات طلب منهم إصدار فتوى تدعو إلى طاعة الدولة الجديدة. يقول «بونابرت» إنّ وجوه الشيوخ علاها الشحوب، وبدا عليهم التوتر والقلق، ثم تقدم الشيخ الشرقاوي آخر الأمر للردّ عليه فقال له: إنك تطلب حماية النبي وترى أنه يحبك، وترغب أن يسير المسلمون تحت ألويتك، وتأمل في إعادة أمجاد بلاد العرب، وإنك لست بعابد أوثان، فلتعلن إسلامك! إن مائة ألف مصري ومائة ألف آخرين من بلاد العرب ومن مكة والمدينة سيصطفون خلفك، فإن دَرَّبتهم ونظّمت صفوفهم حسبما ترى فإنهم سيقهرون الشرق كله تحت إمرتك، فتعيد بذلك مجد موطن الرسول. ويقول «بونابرت» إنّه في تلك اللحظة تلألأت وجوه الشيوخ



المتغضنة بالبِشْر، وانطرحوا جميعاً أرضاً ساجدين داعين الله أن يشملهم برعايته.

وربما رأى الشيخ الشرقاوي في تحول «بونابرت» إلى الإسلام الطريق إلى رفعة شأن العالم الإسلامي، ولعل الأمل قد راوده في أن «بونابرت» سيبادر بسداد الضرائب المستحقة إلى الباب العالي، ويطلب إلى السلطان العثماني تثبيته والياً على مصر. فمن وجهة النظر المصرية آنذاك لا يُعَدّ مثل هذا التصور غريباً؛ فكثير من الذين حكموا مصر ولدوا مسيحيين في بلاد القوقاز، وقد درج السلطان على منحهم اعترافاً بأثر رجعي متى أمسكوا بزمام السلطة بين أيديهم.

وقد رد «بونابرت» على الشيخ الشرقاوي بقوله إنّ هناك عقبتين تحولان دون تحوُّله وجنوده إلى الإسلام: الأولى الختان، والثانية شرب الخمر؛ حيث لن يتمكن أبداً من إقناعهم بالتخلي عنها فقد اعتادوها منذ الصغر. ويروي «بونابرت» أنّ الشيخ محمد المهدي، اقترح أن يجتمع ستون شيخاً لمناقشة الأمر علناً وتدارُسه. ويضيف «بونابرت» أنّ شائعة انتشرت في البلاد مفادها أنّ الشيوخ يلقّنون السلطان العظيم مبادئ الإسلام. ويقول «بونابرت» إن أربعة من فقهاء المسلمين أصدروا فتوى بعد شهر أسقطوا فيها شرط الختان إذ إنه حسب قولهم ليس فرضاً إسلامياً، كما أضاف أنهم أفتوا أيضاً أن شاربي الخمر من غير المسلمين يجوز أن يصبحوا مسلمين، غير أنّ مصيرهم سيكون جهنم إذا واصلوا شربها بعد إسلامهم. وقد أعلن القائد الأعلى عن سعادته لتخطّي العقبة الأولى، ولكنه أبدى انزعاجاً مما جاء بالفتوى بشأن شرب الخمر، فلم يرَ فيها ما يشجّع على اعتناق الإسلام. وبات من الواضح أنّ «بونابرت» لم يُوَفَّق في إقناع شيوخ الأزهر بمنحه إعلاناً شكلياً يفيد تحوُّله إلى الإسلام.

وبالطبع فإنّ الشرعية، لا الإسلام، هي ما كانت تعني «بونابرت»؛ فبدون الشرعية لا يمكن للفرنسيين أن يأملوا في حكم مصر على المدى البعيد، فإذا ما أقرّ لهم بأنهم من المسلمين فإنهم بذلك يسلكون أقصر الطرق للحكم وفي ذلك ما يُرضي «بونابرت». لكن تلك الخطة تحَطّمت على صخرة تمسُّك الأزهريين والمصريين عموماً بأصول دينهم.

لقد لجأ «بونابرت» إلى القرآن الكريم يحتمي به وإلى علماء الدين يستعين بهم في تنفيذ مخططه إذ وجد نفسه في عزلة عن وطنه بسبب الحصار البريطاني، وفي مواجهة أهالي مصر الذين يحملون عداءً شديداً له، فضلاً عن الثورات التي يقوم بها البدو وأهل الحضر على حد سواء. وهكذا، شرع اليعاقبة الفرنسيون في إقامة أول جمهورية إسلامية حديثة عرفها العالم في مصر!

وإمعاناً في هذا الاتجاه، كتب «بونابرت» إلى شريف مكة يُعلنه بوصوله إلى القاهرة، ويعلمه بالإجراءات التي اتخذها للحفاظ على الأموال المخصصة للحرمين الشريفين في مكة والمدينة. وكان شيوخ الأزهر قد أطلعوا «بونابرت» على ما بمصر من أراض زراعية يوقف دخلها من المحاصيل على الإنفاق على الحرمين؛ فاتخذ «بونابرت» من ذلك وسيلة لاكتساب شرعية إسلامية تسمح له بأن يحلّ محلّ السلطان العثماني في توفير احتياجات الأراضي المقدسة من الغذاء. ولم يفت «بونابرت» أن يشير في خطابه إلى شريف مكة أنه يبسط حمايته على الأئمة والأشراف والفقهاء ليكسب لنفسه شرعية إسلامية.

وبالرغم من ذلك كله لم تفلح سياسة بونابرت الدينية التي أراد بها أن يتملّق المصريين الذين ظلوا يقاومون احتلاله لبلادهم حتى أفشلوا مشروعه الاستعماري.



علاء خالد

تمثال الوعي الجمعي

منذ يناير 2011 ومصر تعيش عصر الأحداث الكبرى، العصر الذي ترتفع فيه الذات الفردية والجموع لمصاف الفكرة، لتكون عصارتها ونسغها. العصر الذي تصبح فيه الفكرة أقوى من الجموع، لتفتح الطريق إلى الأسطورة، والتي تكون عادة على مرمى قدم من الأحداث تنتظر من يبعثها من رقادها. ظل الزمن ساكناً في مصر، معانداً لها، خالياً من الإثارة، من نهايات عقد السبعينيات، حتى بداية نهاية العقد الجديد في الألفية الجديدة. ربما كان هذا الكلام حقيقياً بشكل ما. ولكن داخل هذا الزمن الميت، أو الساكن، أو المتناوم، كانت هناك أفكار تَتَّجه إلى الأمام، تتحرَّك كنباتات الظل باتجاه ضوء بسيط يأتي من الجانب الآخر. المهم أننا كنا نرى هذا الجانب الآخر. لم يسقط من حسابنا، كما لم يسقط الأمل. منذ يناير 2011 ونحن، في مصر، نعيش وسط فيلم أو أسطورة حديثة، ربما سنحتاج زمناً هادئاً وخالياً من الأحداث الكبرى كي نتأملها بهدوء، ونتأمل قوة وعمق ما مَرَّ بنا. أسطورة أصبحت كل مكوناتها متوافرة، وبخاصة المعجزة. الآن يمكن أن نعرِّف المعجزة ليس فقط بتدخُّل قوى عليا، ولكن بانبعاث قوى من الداخل الصميمي لهذا الوعي الجمعي. بالتأكيد طبيعة هذه القوى المنبعثة ليست بالضروة تسير في خط متصاعد، ربما تسير خطوة إلى الأمام، وتتراجع أحياناً إلى الخلف، ثم تتقدَّم، ثم تلتفّ، لتصنع تضاريس وتنحت تمثال هذا الوعي الجمعي. إننا الآن جزء من هذه العجينة التي تتشكَّل بها هذه الأسطورة الحديثة، ومعها يتشكَّل جسم المجتمع الذي يتحرك إلى الأمام باتجاه ضوء أصبح ملموساً، وليس خطوة في الظلام.

أعتقد أن أي جسم اجتماعي فاعل مغلَّف بأسطورة ما، كرداء خفيف يكشف الجسم، ولكنه في الوقت نفسه يمنحه الحماية. لقد تشكَّلت الأسطورة الحديثة لهذا الشعب بالتعدُّد والتسامح والعدالة، وهي المعاني التي تحدَّدت في بداية ثورة يناير، ولكن بالتأكيد كانت هناك معان أخرى، لم يتضمَّنها شعرية وإيقاع هذه الشعارات، جاءت من حصيلة وسعي طويل داخل تاريخ هذا الشعب. الأسطورة هذه المرة هي أسطورة التساوي والعدل والتجاور والاعتراف. ربما هناك بعض التفاصيل والاستقطابات شوَّشَت على هذا المعنى القوي الذي بَثَّته الثورة مباشرة على الهواء، وفي نفس التوقيت، داخل قلوب الملايين.

جسم الشعب، أوتمثال وعيه الجمعي، تماس مع جسم أوزوريس الذي التأم ولَمَّ أشلاءه، بإرادتي الحب والصبر، واستدعى وحدته من كل جنبات الوادي. لا توجد أسطورة تخصّ الشعوب بدون دماء، أو أشلاء تُجمع، أو وحدة ما تنظم داخلها الفوضى التي تبحث عن شكل، والرغبة التي تبحث عن جسد. في مكان القلب من الشعب، يقبع أوزوريس، كرمز لبعث جاء بالحب والصبر. كل شعب يخلق أسطورته ليحمي نفسه، وليقابل هذه النفس عندما ينساها أو يهملها أو عندما تخفت تردُّداتها وصداها داخل وعيه الجمعي.

لقد ظلت هذه الأسطورة القديمة مدفونة تحت ركام الأساطير والحكايات المصفوفة في الذاكرة، لتنسج وتمنح ، أخيراً، هذه الاحتجاجات والأشلاء المنثورة للشعب، المعنى. بحجم حركة الاحتجاجات على الأرض، والسعي من أجل غد أفضل، بقدر ما تحدث نفس الإزاحات في المعنى، لتخرج الأسطورة من ركام التاريخ لتلتقي مع هذه الأرض المحتجة والنفوس الساعية. البعث الذي لا يتأتّى ألا بعد موت. لقد تآلفنا مع الموت داخل حياتنا لزمن طويل، كشكل من أشكال سكون الزمن. والآن نتآلف مع الموت بوجهه الآخر والفعّال كالعيش بجوار الخطر، كساحة سجال ونزال مع ما لم نجرِّبه وعهدناه في أنفسنا، وبالقرب من منبت القدر، وبالدخول في مسيرة لا نعرف أين تنتهي. جميعنا في انتظار هذا البعث لهذا الجسد، تمثال الوعي الجمعي.



العمل الفني: فرج

ألبير كامو
حصّتنا من الغريب

جولان حاجي
بين دمشق وحلب

بوجمارتي
بائع السحب

مجاناً مع العدد كتاب:
عبقرية مُحَمّد
عباس محمود العقاد

الدوحة

www.aldohamagazine.com

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العدد 72 - أكتوبر 2013

جمال حمدان
عُزلة العَالِم



استشراف المستقبل

لقد أصبح التفكير في المستقبل والعمل من أجله جزءا من التخطيط الاستراتيجي على كافة المستويات الفردية والمؤسساتية ، والمجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية ،حيث يعد تصور المستقبل ورسم ملامحه آلية فعالة لاستثمار معطيات الحاضر في بناء المستقبل المأمول .

ومن هذا المنطلق عقدت جمعية مستقبل العالم مؤتمر مستقبل العالم لعام 2013 خلال الفترة من 19 إلى 21 يوليو 2013 ،في مدينة شيكاغو بالولايات المتحدة الأمريكية وناقش المؤتمر قضايا مستقبلية مهمة في مجالات متعددة كالعلوم والتكنولوجيا والتعليم والتعلم ، ومن القضايا اللافتة للنظر بشكل يدعو إلى العجب والتأمل هو مناقشة تصور شكل الحياة عام 2100 ، أي بعد أكثر من ثمانية عقود ونيف ، وما ذلك إلا لأنهم يرونه قريبا ، ونراه نحن العرب بعيدا ، وهي حالة تجسد الفرق في التفكير والاهتمامات بيننا وبينهم . لقد كونوا لمستقبل العالم جمعية علمية تدرس وتبحث وناقشوا أهم القضايا المتعلقة بالمستقبل من خلال استقراء الأحداث والتطورات العلمية ، ولكننا نحن العرب ما زلنا غارقين في بحر أهوائنا وخلافاتنا ، لا يجاوز نظرنا أصابع أقدامنا ثم نتطلع من بعد ذلك إلى التطور واللحاق بركب الأمم المتقدمة !!!

التفكير في المستقبل هدف استراتيجي لكل دولة ترغب في أن تجد لها مكانا بين الدول ، ومن واجبها توفير كل الإمكانات التي تيسر لها استشرافه وحسن إدارته لصالح شعبها بما يحقق أهدافه وطموحاته .

وهناك فرق كبير بين الحديث عن المستقبل والعمل من أجل المستقبل ، فالأول أحلام تسبح في عالم الخيال أما الآخر فهو تحويل الرؤى إلى أهداف محققة ذات نتائج ملموسة تسهم في صنع المستقبل وتجعله قريب المنال .

العمل من أجل المستقبل تفكير عميق في الحاضر بوصفه جزءا من المستقبل لتحديد الغايات والأهداف وتحليل الأوضاع ودراسة التغييرات وإدراك التطورات ورسم السياسات التي تضمن السيطرة عليها وتوجيهها بما يخدم تطلعات المستقبل واحتمالاته .

ومما يقتضيه استشراف المستقبل العمل على منهج يتسم بالشمولية واستقراء الأولويات وتشابك المسارات وتقدير الاحتمالات الممكنة وغير الممكنة ووضع خطط شاملة للتنمية والإفادة من التقدم العلمي والتكنولوجي والتراكم المعرفي لرسم سيناريوهات المستقبل وبدائله

أما آن للجامعات العربية ومراكز البحث المتخصصة أن تستشرف مستقبل العالم العربي وتفكر جديا في رسم ملامح الحياة العربية في 2100 وتقدم للمواطن العربي بانوراما المستقبل بكل أبعاده وزواياه .

رئيس التحرير

رئيس الهيئة الاستشارية

د. حمد بن عبد العزيز الكواري
وزير الثقافة والفنون والتراث

رئيس التحرير

د.علي أحمد الكبيسي

رئيس القسم الفني

سلمان المالك

هيئة التحرير

ديمة الشكر
سعيد خطيبي
محسن العتيقي

الإخراج والتنفيذ

علاء الألفي
رشا أبوشوشة
هند خميس

الهيئة الاستشارية

أ. مبارك بن ناصر آل خليفة
أ.د. محمد عبد الرحيم كافود
أ.د. محمد غانم الرميحي
د. علي فخرو
أ.د. رضوان السيد
أ. خالد الخميسي

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص ممج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
تليفون : 44022295 (974+)
تليفون - فاكس : 44022690 (974+)
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:
34 ش طلعت حرب، الدور الخامس،
شقة 25 ميدان التحرير
تليفاكس: 5783770
البريد الإلكتروني:
aldoha.cairo@gmail.com

الدوحة

ثقافية شهرية



السنة السادسة - العدد الثاني والسبعون
ذو القعدة 1434 - أكتوبر 2013

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث

الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجددا في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75 يورو
أمـيـركـا	100 دولار
كـنـدا واسـتـرالـيـا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي

تليفون : 44022338 (974+)

فاكس : 44022343 (974+)

البريد الإلكتروني:

al-marzouqi501@hotmail.com

doha.distribution@yahoo.com

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 0096777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

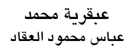
دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة
الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف:



حسين بيكار
مصر (1913 - 2002)

مجاناً مع العدد:



عبقرية محمد
عباس محمود العقاد

متابعات 4

اليمن.. ثورة نساء (أحلام رحومة)
شعراء الجزائر غاضبون (نوّارة لحرش)
رامونا دياز تفتح جسر حوار (عبدالحق ميفراني)
الإنترنت ساحة خطرة (موناليزا فريحة)
موريتانياحزب الشعراء (عبد الله ولد محمدو)
إيرلندية تنقل للعالم رؤيتها للأحداث في مصر (أميرة الطحاوي)
أفلام العيد.. لغز ارتفاع الإيرادات (محمد حسن)
موسم باريس الأدبي تركيزٌ على الرواية (أوراس زيباوي)
العرب في مرآة الروس(موسكو - منذر بن حلوم)
أدب السجن .. من التأسيس إلى إشكالية التجنيس (سالم الفائدة)

ميديا 24

فيسبوك، ثاني سوق للإشهار
نساء فلسطين على الأثير
سكايب بالأبعاد الثلاثة
فيديو جَلْد امرأة سودانية يشعل الغضب
«71» حكومة تستعين بالفيسبوك
باكستان ترفع الحظر
لن ننسى .. لن نغفر.. لن نسامح!

شيكاغو
حُبّ وأدب





ملف



مقالات

معايير الإنتاج الدرامي (مرزوق بشير بن مرزوق) 23
ليلة لشبونة (أمير تاج السر) 29
رائحة الحقيقة (عبد السلام بنعبد العالي) 30
متحف السفينة (إيزابيلا كاميرا) 60
الكتابة تحت شلّالٍ من نور (عبده وازن) 70
في الطريق إلى إيثاكا! (أمجد ناصر) 98
القوانين الجوهريّة للغباء (حبيب سروري) 128
السيرة الذاتية للكلمات (د. محمد عبد المطلب) 147
في مديح العتمة .. وأحوالها (عارف حمزة) 160



طست وكرسي
عبد الفتاح كيليطو
52



عبدالهادي الوشاحي
الفنان والإنسان القيمة والقامة
132

سوء فهم فظيع!
هدى بركات
67



حوار 26
المفكر التونسي يوسف الصدّيق (حوار: عبد المجيد دقنيش)

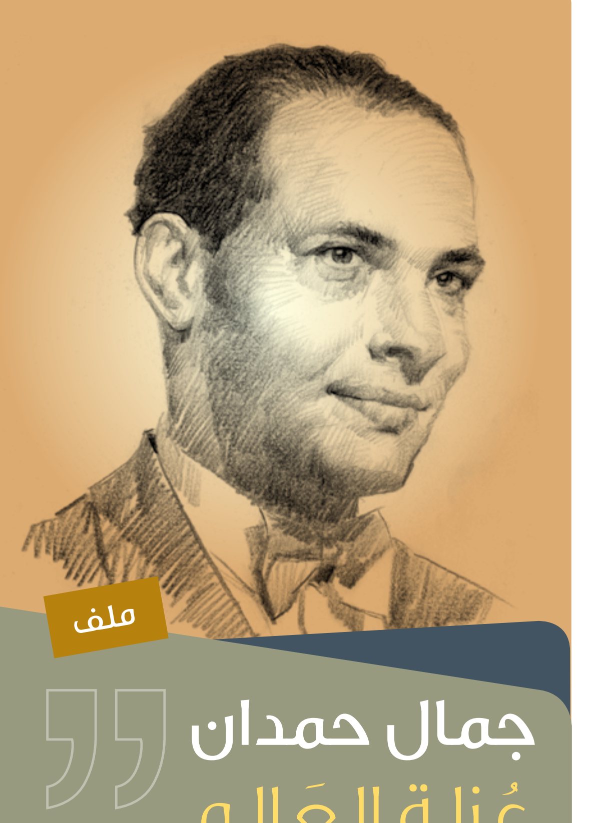
رحلة 54
شيكاغو..حُبّ وأدب (عبد العزيز الراشدي)

أدب 62
الناقد السوري بطرس الحلاق (حوار: أوراس زيباوي)
ثماني دقائق بين دمشق وحلب (جولان حاجي)

ترجمات 92
كقمر في يقظة ..شعراء من آيسلندا (ترجمة مازن معروف)
بطاقة يانصيب (قصة: أنطون تشيخوف ترجمة: رضوان السائحي)

نصوص 100
قبلَ الأيّام وبعْدَها (محمد بنّيس)
منامات (عائشة أحمد)
الصّورة ليست واضحة (مروان علي)
نصف طولي (رباب كسّاب)
رباعيّات (علي جازو)
قصائد صغيرة (سناء بلحور)

كتب 113
ثلاث نوافذ تطلّ على حمص (بدر الدين عرودكي)
مو يان في «التغيير»: تاريخٌ عالقٌ بشاحنة (د. محمد الرميحي)
ثلاثة أضلاع سرديّة تحكي «اليمن السعيد» (وجدي الأهدل)
«ألف ليلة وليلة».. مصالحة الأدب والتاريخ (أسماء هند طنقور)
المسرح الشعري العربي تأريخ ناضل (علاء الجابري)
إيروتيكا وبوليتيكا شرقية!! (فريد أبوسعدة)
لسيدة لعازر (آدام كيرش-ترجمة : نوح إبراهيم)
الآخر لا يزال يبهرنا (بوشعيب الساوري)
فرانسواز ساغان صديقة ابنها الوحيد (مونالیزا فريحة)
مجموعة مختارة من أحدث الإصدارات العربية والعالمية



ملف

جمال حمدان
عُزلة العَالِم في زمن الاستبداد

32
د. ياسر ثابت
بليغ حمدي إسماعيل
سامي كمال الدين
محمود عبد الوهاب
د. زبيدة عطا
إيهاب الحضري

تشكيل 132
مروان قصّاب باشي..روحٌ تخُطّها ريشة الرسّام (محمد غندور)
عبدالهادي الوشاحي:الفنان والإنسان (أحلام فكري)
التصوير والقصيدة بحرٌ واحدٌ يعيش بقلبين (أنيس الرافعي)
فال فراي .. القاهرة الجائعة (يوسف ليمود)
«بينالي فينيسيا» غاليري العالم الجديد (رشا عدلي)
تحية إلى كاميل بيسارو. (رشا عدلي)
جماعة أرض ..إختلاف التشكيل وائتلافه (شفيق الزكاري)
خافيير بوجمارتي..بائع السُّحُب في قلب القاهرة (ياسر سلطان)

موسيقى 148
الفنانة المبدعة وردة الجزائرية (حواس محمود)

سينما 150
«تجربة بلوخر»..إثارة جدل سويسرية (عبدالله بن محمد
«12 سنة عبودية» في مهرجان تورنتو(عبدالله بن محمد
قراءة في فيلم الطاحونة والصليب (أحمد ثامر جهاد)

مسرح 156
«بيروت الطريق الجديدة» (راشد عيسى)

صفحات مطوية 158
فخري أبو السعود(د. محمد أحمد عبدالهادي رمضان)

اليمن: ثورة نساء

اليمن : أحلام رحومة

أثار، مؤخراً، فيديو فتاة يمنية صغيرة فَرّت من بيت والديها، وانتشر على (اليوتيوب) ردود فعل دولية عن وضع حقوق المرأة والطفل في بلد تنتشر فيه ظاهرة زواج الأطفال في اليمن بين البنات أكثر من انتشارها وسط الأولاد. ويتفق الكثيرون على أن هذه الظاهرة هي الآن أقل انتشاراً مما سبق. ومع ذلك فإن الأرقام المرصودة حديثاً تبين أن المشكلة لازالت مستمرة وراسخة خاصة في الأرياف.

وغالباً ما يتخذ قرار الزواج الآباء وكبار السن، وهم الذين يحددون الزوجة للابن والزوج للبنت دون إعطاء طرفي الزواج، وخاصة البنت، حق الاعتراض أو الاختيار.

يوضّح تقرير حديث صادر عن مركز دراسات وأبحاث النوع الاجتماعي بجامعة صنعاء أن نحو 52 % من الفتيات اليمنيات تزوَّجن دون سن الخامسة عشرة خلال العامين الأخيرين، مقابل 7 % من الذكور. وتصل نسبة حالات زواج الطفلات إلى 65 % من حالات الزواج، منها 70 % في المناطق الريفية. وفي حالات لا يتجاوز عمر الطفلة المتزوجة الثماني أو العشر سنوات.

وكشف التقرير عن فجوة عُمرية كبيرة بين الزوجين، تصل في بعض الأحيان إلى حالات يكبر فيها الزوج زوجته بـ 56 سنة.. وأوضح أن الأغلبية ممن تم استطلاع أرائهم في الفئة العمرية أقل من 18 سنه رأت أن سنّ الزواج الأنسب للفتاة هو بين 15 إلى 16 سنة، وللفتيان بعد حصولهم على العمل أو توفير المهر .

تتضافر عدة أسباب وعوامل اجتماعية وثقافية واقتصادية للوقوف خلف ظاهرة زواج الأطفال في اليمن، من أهمها القيم الاجتماعية التي تنظر إلى الزواج المبكر باعتباره صيانة من الانحراف. حيث يعتقد الكثير من أولياء الأمور أن زواج البنت وهي صغيرة ضمان للحفاظ على شرفها وشرف العائلة، وأن زواج الصبيان بعد بلوغهم مباشرة يحميهم من الانحراف وممارسة «الفاحشة». كما يلعب الفقر دوراً رئيسياً في انتشار الظاهرة. فهو يجبر الكثير من الأُسَر على تزويج بناتها مبكراً للتخفيف من العبء المالي الذي يفرضه وجودهن مع أسرة الأب.

وتقول الدكتورة حسنية القادري رئيسة مركز دراسات النوع الاجتماعي إن الدراسات العلمية أثبتت أن المشكلة الأساسية تكمن في «ثقافة الخوف» على البنت وحمايتها وتوفير الأمان لها لأنها تتحمّل مسؤولية شرف الأسرة».

ويقول وليد البشير مدير مكتب المنظمة السويدية لرعاية الأطفال في صنعاء إن واحداً من أسباب ظاهرة زواج الأطفال في اليمن هو أن القوانين اليمنية لا تحدد سناً للزواج، مشيراً إلى أن قانون الأحوال الشخصية اليمني لعام 1992 كان يحدّد الحد الأدنى لسنّ الزواج بخمس عشرة سنة، لكن وبموجب تعديل حدث في 1998 تم سحب المادة التي تحدّد تلك السنّ. ومن ثم لم يعد في القانون ما يمنع زواج الأطفال.

ويضيف البشير: «إن اليمن تعاني من مشكلة أخرى تتمثل في تضارب القوانين النافذة في تحديد سن الطفولة. وفي بعض الأحيان يُعتبر أن سنّ البلوغ هو سنّ الرشد، الأمر الذي يترتب عليه تمييز قانوني بشأن التعامل مع الأطفال في السّن نفسه، لأن سنّ البلوغ ليست واحدة بين البنات والأولاد، وهي تتفاوت من شخص لأخر».

وتطالب العديد من منظمات المجتمع المدني بتعديل قانون الأحوال الشخصية النافذ بحيث يحدّد سنّ 18 عاماً كحدّ أدنى للزواج. لكن هذه المطالبة تصطدم برفض بعض أعضاء مجلس النواب وعدد من رجال الدين في المجتمع .

ويقول كثير من المدافعين عن زواج الصغار أن الإسلام لم يحدّد سنّاً للزواج، بل حثَّ على الزواج المبكر. ويتساءل الداعية الدكتور مازن مطبقاني: «ماذا يفعل الشباب بغرائزه وشهواته إذا تأخّر سنّ زواجهم إلى ما بعد تخرُّجهم في الجامعة؟». ويتحدث إسلاميون عن أضرار كبيرة لتأخُّر الزواج «في عصر شهد ثورة جنسية عن طريق الأطباق الفضائية والإنترنت بما تحويه هذه الوسائل من ثقافة جنسية غير منضبطة وبصورة متاحة للجميع».

لكن وبالمقابل فإن هناك رجال دين يعارضون زواج الأطفال. وهنا يرى الدكتور مرتضى المحطوري أن «زواج الصغيرة دون رضاها وإدراكها باطل».

من جانبه أوضح الدكتور حسن الأهدل أستاذ الفقه وأصوله بكلية الشريعة بجامعة صنعاء أن المذاهب السّنّية الأربعة أجمعت على عدم جواز إجبار الصغيرة على الزواج إلا لمصلحة. وقال إنه لا يجوز تزويج الفتاة إلا بعد أن تكون عاقلة وبالغة



برضاها واختيارها». ووصف زواج الصغيرة بأنه «كارثة».

يؤكِّد تقرير مركز دراسات النوع الاجتماعي أن الفتيات اليمنيات يُحرمن من حقوقهن كأطفال ومن طفولتهن. وأن تحضير الطفلات للأمومة في سن مبكرة يخلق شعوراً مفادُه أن الزواج هو الهدف الرئيسي للفتيات. ويوضِّح أن هناك علاقة قوية بين الزواج المبكر وارتفاع نسبة العنف المنزلي ضد الفتيات. بالإضافة إلى ارتفاع عدد حالات الطلاق بين الأزواج الصغار.

ومن المؤكد أن الزواج المبكر يؤثر بشكل سلبي على جهود التنمية. وترى الدكتورة حسنية القادري أن هذا النوع من الزواج هو السبب الرئيسي في انعدام التعليم بين الفتيات أو قطعه في سنّ مبكرة، وغياب برامج تمكين المرأة. وهذا يشرح وصول نسبة الأمية بين النساء في اليمن إلى أكثر من 70 %. وتوصلت ورشة عمل نظَّمَتها اللجنة الوطنية (اليمنية) للمرأة إلى أن زواج الصغيرات يؤدي إلى تحول المرأة إلى إنسان ضعيف جسدياً وسيكولوجياً وثقافياً واجتماعياً ومعرفياً، ومن ثم فهو يجعلها عرضة لكافة أشكال العنف، ويُعَدّ انتهاكاً لحق الطفلة في النمو والتطوُّر وغير ذلك من حقوقها الإنسانية.

ويُعَدّ زواج الأطفال في اليمن أحد أهم أسباب اتساع مشكلة الفقر، وضعف المشاركة الاقتصادية للمرأة. ويساهم بالدور الأكبر في ارتفاع معَّدل النمو السكاني في اليمن الذي يسجل نسبة 3.5 %. وهو من أعلى المعدلات السكانية في العالم.

واتَّضح أن الظروف التي تواجهها الفتيات والأمهات الصغيرات جعلت ترتيب اليمن يأتي في نهاية قائمة مؤشر الأمومة لعام 2007، حيث جاءت في المرتبة 31 من بين 33 دولة من أقلّ الدول نمواً.

تكشف الدكتورة أمل محمد أحمد أخصائية أمراض النساء والولادة أنها تتابع الآن حالة طفلة حامل وهي في الثالثة عشرة من عمرها، وتبين أن الجنين وبعد أن دخل الآن في شهره الثامن لم يعد قادراً على الحركة الطبيعية في بطن الأم بسبب ضيق الحوض. وتوضِّح أنه في هذه الحالة التي تتكرر كثيراً عند الأمهات صغيرات يتم غالباً اللجوء إلى الولادة القيصرية.

وتؤكِّد أن الحمل المبكر يُعتَبر مشكلة تعاني منها الكثير من الصغيرات في اليمن. وهو كثيراً ما يتسبب في النزف الدموي الحاد. ويمكن أن يتسبب في ارتفاع ضغط الجنين أو ما يسمى بالتسمُّم الحملي، وما يصاحبه من أعراض خطيرة مثل ارتفاع ضغط الدم وظهور البروتين في البول، واختلال وظائف أعضاء الجسم والجهاز العصبي. كما يمكن أن يؤدّي إلى انفجار الرحم، أو يؤدّي إلى الحمل العنقودي الذي يمكن أن يتحوَّل إلى سرطان.

وتَعزي الدكتورة أمل معاناة الكثير من اليمنيات من آلام الظهر المزمنة إلى الحمل المبكر الذي يسبب ضغطاً على العمود الفقري قبل اكتمال نموه، فيسبِّب آلام ظهر مبرحة تستمر طول العمر.

وبسبب الزواج والحمل المبكرين تحتلّ اليمن نيل القائمة في معدّلات الدول الأكثر عرضة لظاهرة وفيات الأمهات، والتي تقدر بخمسة آلاف حالة وفاة في العام الواحد.

فهل اليمن الجديد، وبعد ثورة شهدتها البلد سيؤسِّس لدستور يضمن حقوق المرأة والطفل؟ أم سيطغى العرف والتقاليد على هذا الدستور وبالتالي حرمان المرأة من حقوقها وحرمان الطفولة من براءتها؟

شعراء الجزائر غاضبون من الوزير الأول

الجزائر - نوّارة لحرش

أثارت تصريحات رئيس الوزراء الجزائري عبد المالك سلال، أثناء كلمة له في ندوة حول «رهان قطاع التربية بالجزائر»، استياء وسخط الكثير من الشعراء والمثقفين الجزائريين، الذين سارعوا من خلال مقالاتهم وعبر صفحاتهم على «تويتر» و«فيسبوك»، إلى التنديد بتصريحات سلال، التي خلطت بين الشعر وآية قرآنية كريمة، وانتقصت من قيمة الآداب والفنون وحتى من كِتاب الله. سلال في خرجته الغريبة قال: «ليس بالشعر وبـ«قل أعوذ برب الفلق» نبني البلاد. الدفاع الوطني لا يُبنى بالشعر وكلام من سبيل «وملّتي واعتقادي»، ملّتي واعتقادي لن توصل إلى شيء». ثم أضاف باستهزاء وبنبرة متهكمة: «من يريد أن يبقى في الشعر وفي «قل أعوذ برب الفلق»، فليبق في الشعر وفي «قل أعوذ برب الفلق». هذه التصريحات قوبلت بعاصفة من الاستنكار والغضب، واعتبرت بمثابة إهانة مقيتة في حق الدين والأدب والشعراء من طرف مسؤول بحجم وزير أول.

وكان الشاعر عاشور فني قد كتب على صفحته بموقع التواصل الاجتماعي «فيسبوك» أكثر من مرة، معلّقاً على تصريحات سلال ومنتقداً ومستنكراً في الوقت ذاته: «بعد سخرية الوزير الأول من الشعر والأدب والتاريخ والعلوم الإنسانية عموماً أفكر بجد في حالة تلاميذ الأقسام الأدبية وفي طلاب كليات العلوم الإنسانية والاجتماعية. وفي الأساتذة أيضاً. كانت السخرية والاستهزاء في إطار شخصي من عائلاتنا ومن أساتذتنا. أما الآن فمسؤول في الدولة



هو الذي يستهزئ بالأدب والشعر والتاريخ والعلوم الإنسانية». وأضاف فني: «في بداية السنة الدراسية، لم تتغير الأمور كثيراً إلا في اتجاه الأسوأ (حكومة سيئة وشعراء أسوأ). و واصل صاحب ديوان «رجل من غبار» تعليقاته المستنكرة والمستاءة ومن بينها قوله: «لا شك أن النقابات بالمرصاد للوزير الأول، نتساءل عن موقف اتحاد الكُتّاب مثلًا!. للشعراء ربٌّ يحميهم». وفي سياق حديثه دائماً عن خرجة سلال قال فني: «كانت السخرية من تخصصات الأدب والعلوم الإنسانية شخصية أو جماعية في إطار الأصدقاء والأقارب. فها هي على لسانه (الوزير الأول) تتحوّل إلى سخرية عمومية».

من جهته وجّه المفكر أحمد دلباني، رسالة مطوّلة إلى الوزير الأول، نشرها عبر صفحته على (فيسبوك) وفي بعض الجرائد، كما تناقلتها عدة مواقع، وتقاسمها معه بعض الكُتّاب والإعلاميين والناشطين الفيسبوكيين. ومن بين ما ورد فيها قوله: «لقد تألمتُ، شخصياً، وامتعضتُ كثيرًا من وُرود شطر من قصيدة مشهورة لأبي العلاء المعرّي، على سبيل السخرية وانتقاص القيمة، في حديثكم أمام مُدَراء التربية. وأظنكم لا تعرفون عن هذه الشخصية الأدبية والفكرية الشيءَ الكثير. لذا أراني، مُلزَماً بتقديم اعتذار شخصي لشاعر الفلاسفة وفيلسوف الشعراء، عن هذا التهكُّم الذي لم يكن في محلّه صراحة. كما أراني، من جهة أخرى، مُلزماً بتوضيح ما يُمثّله المعري في تراثنا الشعري والفكريّ العربي المشترك».

وأضاف صاحب «مأدبة المتاهة»: «تألمتُ، كذلك، من إشارتكم السّاخرة إلى آية قرآنية على أنها بيتٌ من الشعر. هذا الأمرُ مُخجل صراحة. فهناك جهل من جهة عدم المعرفة بكِتاب المُسلمين المُقدّس، الذي تدّعونَ حمايته والدفاع عن القيم الواردة فيه دستورياً. وهناك، من جهةٍ أخرى، استخفافٌ بالإبداع الشعري الذي ظل يُمثِّل – عبر تاريخ العالم وعند كل الشعوب – بداية دخول الإنسان زمنَ التاريخ ومُطاردة المعنى بترميز الكينونة.».

واستطرد دلباني، في رسالته المفتوحة: «إنّ أمة لا تحترمُ الشعر، سيادة الوزير الأول، هي أمة لا تحترمُ ذاكرة الإنسانية وهوية الإنسان العميقة من حيثُ إنّ الشعرَ أنسنة للعالم، وإبداعٌ يُوسّعُ تخومَ المعنى الذي تضيئهُ قناديلُ الخيال الكاشف. ولكنّ المُشكلة لا تتوقفُ عند هذا الحد على ما أرى.».

أما الكاتب والمفكّر إسماعيل مهنانة، فعلّق بجملة مقتضبة لَخّص فيها غضبه من تصريحات الوزير الأول: «سلّال فصل صغير من مهزلة تاريخية كبرى اسمها الدولة الوطنية ما بعد الكولونيالية، لم أثق يوماً

بهذه النّمور الكارتونية حتى أتفاجأ بنتائجها، أو بطريقة إفلاسها.».

في حين أدرج الكاتب وأستاذ الفلسفة محمد نور الدين جباب، تصريحات سلال المتهكّمة على الشعر والشعراء في خانة العداء التاريخي للسياسيين مع الثقافة والآداب. وكتب جباب بحكمة المفكّرين: «رئيس الحكومة الجزائرية السيد عبد المالك سلال (قدّس الله سرّه) عندما تهجّم على الشعر كان على صواب لما قال فيما معناه أن الشعوب لا تتقدّم بالشعر. هذا الكلام يُعَدّ عين الصواب لأن الشعر ليس وسيلة التقدم بل هو عنوان التقدم، هو ذروة التطور الحضاري، هو قمة ما تتوصل إليه الإنسانية، هو تتويج وعنوان حضاري لهذا الشعب أو ذاك. فلا توجد حضارة كبيرة بدون شعر وفن وموسيقى».

من جهة أخرى استغرب اتحاد عمال التربية والتكوين تصريحات الوزير الأول، واعتبر أن «الوزير الأول لا يفرّق بين الشعر والقرآن، فالشعر ليس «قل أعوذ برب الفلق»، كما استنكرت عدة جمعيات ومنظمات ثقافية وتربوية تصريحات الوزير، واعتبرتها إساءة إلى اللغة العربية والعلوم الاجتماعية، وخلطٌ بليد من مسؤول كبير في الدولة بين الشعر والقرآن، وتهكُّم غير لائق على فنون الأدب والشعر خصوصاً. في حين التزم اتحاد الكتاب الجزائريين الصمت، ولم يصدر أي بيان بهذا الشأن.

ردود أخرى كثيرة تباينت وتعدَّدت بين التهكُّم والسخرية، ومنها ما دعا إلى محاكمة، ومساءلة الوزير الأول بتهمة الإساءة للدين والشعراء وانتقاصه من آية قرآنية كريمة ومن قيمة الشعر والآداب.

شاعرة جزائرية تهدِّد بالتعرّي


سلوى لميس مسعي

عبر صفحتها على الفيسبوك، كتبت الشاعرة سلوى لميس مسعي: «أتعرّى إذا ترشّح بهاء الدين طليبة أو يوسف شقرة للرئاسيات المقبلة». ستاتوس سلوى لميس، وجد صدًى لدى الكثير من أصدقائها الذين سارعوا إلى مشاركتها الستاتوس ونشره على صفحاتهم الخاصة، كنوع من الدعم والتضامن، وأيضاً كنوع من إثارة للموضوع على أوسع نطاق. وفي ردّها على التعليقات التي ترى أنها أساءت فهم المعنى الحقيقي لجملتها كتبت الشاعرة: «قراري بالتعرّي جهراً في ساحة الثورة بعنابة في حال قبول المجلس الدستوري ترشُّح كل من البرلماني (طليبة بهاء الدين، ورئيس اتحاد الكتاب الجزائريين يوسف شقرة) لأن الأول تمكّن بأساليب انتهازية من الوصول إلى البرلمان لزيادة وزنه المالي على ظهر الشعب الفقير، والثاني تَمَّ تنصيبه بأغلبية مزيَّفة بعد أن تدرّج إلى هذا المنصب على شرف نساء الرجال، أؤكّد أنه في حال تدخُّل أي شخص أو هيئة أو حزب بالسلب تجاه ما أعلنت عنه، وتمّ تناقله عبر الجرائد والمواقع الإلكترونية وغيرها، سأرفع ضدّه دعوى قضائية لدى أهم المنظمات العالمية لحقوق الإنسان وحرية التعبير».

الشاعرة وبعد سَيْل التعليقات الساخرة والمتهكمة التي تهاطلت على صفحتها واصفة موقفها بالشنيع وبغير اللائق - ردَّت بنبرة حازمة منوّهة بأهمية قرارها وبمدى شجاعته وحذَّرت بالتصعيد: «أنوّه شخصياً بأهمية قراري هذا وبمدى شجاعته، وأحذر بتصعيد احتجاجي في حال تعاقب واسترسال التعاليق الساخرة والبذيئة على جدار صفحتي بالفيسبوك أو على صفحات كل من تقاسم التصريح نفسه أو ساند موقفي».

كما قامت بتوضيح فكرتها: «تفطّن بعض الفيسبوكيين للمغزى الفني الذي ابتدعته من خلال قراري بالتعرّي، واعترفوا بالفهم الخاطئ وتقريبهم لكلمة (تعرّي) بـ(التجرُّد من الثياب ونزع الملابس) فيما كنت أقصد تعرية جسد الثقافة الذي ننتمي إليه ككُتّاب وتشكيليين وموسيقيين بعد أن عَفَّنه المدعو يوسف شقرة، وبعد تسييسه من طرف بهاء الدين طليبة».

رامونا دياز تفتح جسر حوار شرق غرب

آسفي - عبدالحق ميفراني

لم تتردَّد المخرجة الأميركية رامونا دياز Ramona DIAZ، ذات الأصول الفلبينية، حينما سألناها عن هاجس الهوية الذي يسكن جُلّ أفلامها الوثائقية، أن تؤكِّد بالإيجاب حضور هذا العنصر في رؤية اشتغالها السينمائي، سواء بوعي أو بدونه، فقد حرصت على - أن تشكِّل أفلامها جسر حوار بين الشرق والغرب.

ظلت المخرجة الأميركية رامونا دياز تصرّ على إيصال رأيها هنا للطلبة وللمشتغلين بالمجال السينمائي في ورشة احتضنتها بعض المدن المغربية (أسفي، ورزازات، الجديدة،...).وقد جاءت برفقة دار أميركا في جولة قادتها إلى بعض المدن المغربية لتقديم فيلمها: Don't Stop Believin: Everyman's Journey ، وجورني هي فرقة موسيقية خاصة بموسيقى الروك اشتهرت لسنوات، لكن تراجع إيرادات حفلاتها وبقاءها من دون مغنٍّ رئيسي جعلها تبقى بعيدة عن الأضواء، إلى أن ظهر المغني الفلبيني «أرنيل بينيدا» في الـ«يوتيوب»، ليشكِّل لقاءً أسطورياً أعاد الفرقة إلى مسارات المجد، فحققت معه أعلى الإيرادات ضمن حفلات قادتها إلى مختلف المدن الأميركية بما فيها أميركا الجنوبية.

تضمَّنَ فيلم رامونا قصتين رئيسيتين: الأولى تخصّ مسار فرقة جورني، والثانية، وهي الفكرة الرئيسية التي دفعت المخرجة إلى التفكير في الفيلم، مسار «أرنيل بينيدا»، هذا الشاب المغني الفلبيني الذي عاش متسكِّعاً في مانيلا وسط المخدرات والدعارة والجوع، ورغم محاولته الغناء مع فرقة إلا



رامونا مع الفرقة الموسيقية الشهيرة جورني وارنيل

أن التجربة كان مآلها الفشل. لكن وضع أغانيه على موقع اليوتيوب غيَّر مسار حياته بالكامل، حين طلبت منه فرقة جورني الحضور إلى أميركا لتوقيع عقده أصبح حلمه تحقيق مسار ناجح مع الفرقة، هو الذي لم يصدِّق يوماً أن ينجح حتى في الفليبين. قدمت رامونا دياز، المخرجة والسيناريست والمنتجة عرضاً موازياً للفيلم من خلال الانتقال إلى «الغرفة الداخلية» في كيفية إنتاج فيلم وثائقي، انطلاقاً من الفكرة والتي تعتبر مركزية للشريط مادام الفيلم غير روائي ولا يحتاج إلى سيناريو قائم بذاته.

أعاد المسؤول في السفارة الأميركية بمانيلا عبر إيميله، جَرْد تفاصيل حصول «أرنيل على التأشيرة»، وكيف أن الموظف لم يصدِّق البتة أن هذا «الفليبيني» سيسافر إلى أميركا ليوقِّع عقداً مع فرقة جورني، لذلك طلب منه الغناء. تفاصيل هذا الإيميل أغرت المخرجة رامونا دياز، ما دفعها إلى التفكير في مصاحبة هذا الشاب القادم من بلدها الأصلي الفليبين، في رحلة كانت صعبة لأنها احتاجت إلى موافقة الفرقة الشهيرة واحتاجت إلى سنتين متواصلتين من التصوير، ناهيك عن الصعوبات التي اعترضتها أثناء التصوير، خصوصاً أن فريقها التقني المؤلّف من ستة أفراد كان مجبراً على التنقُّل والسفر مع الفرقة طيلة الحفلات لأسابيع وشهور.

يرسم الفيلم عموماً مسار الفرقة الأميركية جورني، ومسار المغني الفليبيني «أرنيل». مع التركيز على هذا الأخير، والذي «آمن بحلم ليحققّه»، حلم أن يتحول إلى مغنٍّ مشهور بعدما عانى الأمرّين في الفليبين. ثمة لحظات قوية في الفيلم، حيث يختلط مسار المخرجة ورؤية نفسها مع «أرنيل» من خلال

تصوير دروب وأزقة مانيلا الغارقة في الفقر، ومشاهد الأطفال وهم يركضون عراة. في هذه العودة، يختفي أحياناً صوت أرنيل ليبدأ صوت الكاميرا وهو يلتقط التفاصيل الجزئية المرصوصة في ذاكرة المخرجة رامونا دياز. علماً أن المخرجة في النهاية اعتبرت، في أثناء مناقشة الفيلم وحول هذه الملاحظة بالذات، أن حضور الهوية في أفلامها سؤال إشكالي وحاضر لديها بقوة، لكن الفيلم وعموم أفلامها جاءت نتيجةً لرغبة جمالية نابعة من فكرة تحاول من خلالها إيصال رسالتها إلى عموم المتفرجين. بالرغم من أن الهدف غير المعلن يظل خلق حوار، من زاوية الفيلم الوثائقي، ما بين الشرق والغرب، وهو الحوار الذي لا تراهن عليه المخرجة فقط، بل تأمل أن تكون أفلامها تساهم في جزء فيه. ونظراً إلى إلمامها ببعض القضايا بين القارتين تتَّجه المخرجة في بعض أفلامها إلى إعادة نسج علاقتها بهويتها من خلال الرهان على مواضيع فليبينية، لكن وفقاً لرؤية أميركية جديدة، تقنيةً وإخراجاً سينماتوغرافياً يؤسِّس لعلاقة تقارب بين الضفتين.

وتعتزم مستقبلاً إخراج أول أفلامها الروائية، وهو تحوّل من الإنتاج والكتابة والمسلسلات الدرامية والوثائقي إلى الفيلم الروائي. تحوُّل لا زالت تفكر فيه اليوم، بعدما أمضت سنتين وهي تصوِّر فيلمها الوثائقي «لاتتوقَّف عن الإيمان». وهي الرسالة الإنسانية التي أكَّدتها المخرجة في نهاية الفيلم، دعوة مفتوحة إلى ضرورة أن نرسم لأنفسنا مساراً نؤمن به ونناضل من أجل تحقيقه. جزء من المسار الذي خاضته هي في أميركا ومن خلال دراستها الأكاديمية.

دخول ثقافي على وقع حمّى «التطبيع»

كان كافياً للناشطة «اليهودية» «عينات ليفي» أن تقوم بنشر صورة بصفحتها على الفيسبوك ليعاد النقاش حول التطبيع مع الكيان الصهيوني،صورة الناشطة اليهودية لوفد يضمّ «طلبة وأساتذة، إلى جانب نشطاء حقوقيين مغاربة» أثار حملة من النقاش حول طبيعة هذه الزيارة التي قادت «الوفد» إلى عدد من المدن المغربية ولمدة 10 أيام. وتساءل البعض عن توقيت الزيارة بموازاة ما يعرفه الشارع المغربي من حراك يهمّ قضاياه «الاجتماعية والسياسية والاقتصادية»وإذا كانت الحكومة المغربية قد صرَّحت أكثر من مرة أنها لا تقيم علاقة مع هذا الكيان، فإن المندِّدون بالتطبيع مع الكيان الصهيوني لاحظوا تنامي هذه الزيارات. وكل مرة تحت غطاء ما، وهو ما جعل أحمد ويحمان رئيس المرصد المغربي لمناهضة التطبيع يتساءل مندِّداً: من يعطي «التأشيرات لهؤلاء الصهاينة؟» معتبراً الأمر مفارقة عجيبة منكراً بالمسيرات المليونية للشعب المغربي المتضامن بكل فئاته مع الشعب الفلسطيني وقضيته المشروعة.

لقاء الوفد بشخصيات حقوقية معروفة من بينها الناشط منير كجي، وأحمد عصيد، ومريم الدمناتي، والمخرج السينمائي كمال هشكار وغيرهم، جعل الناشط الأمازيغي يردّ على موجة الانتقادات بالإشارة إلى أن «الإسلاميين يحاولون الركوب على القضية الفلسطينية لتغطية فشلهم السياسي»، نافياً أن يكون للقاء أية علاقة بالمسألة الأمازيغية، بل جرت العادة أن يستقبل باحثين في تاريخ المغرب أياً كانت جنسيّاتهم، معيداً التأكيد على موقفه الثابت والمبدئي الذي يعتبر «إسرائيل دولة احتلال، ويتمسَّك بحقّ الفلسطينيين في تأسيس دولتهم»، لكنه يتساءل: لماذا يربط البعض من «التيار الإسلامي والقوميين العرب» بين الأمازيغيين والتطبيع؟من جهة ثانية، سبق أن أعلن التلفزيون «الإسرائيلي» عن خبر «زيارة مجموعة من الصحافيين المغاربة إلى إسرائيل بدعوة من وزارة الخارجية الإسرائيلية، ضمن مساعيها لتحسين صورتها أمام الرأي العام الإسلامي»، ليضاف إلى خبر استقبال طلاب وأساتذة إسرائيليين، ما جعل الأمر، عند بعض المحلِّلين يبدو وكأنه مسلسل هادئ ومتواصل لعودة «التطبيع» تحت مسميات جديدة. ولو أن بعضهم أشار إلى أن جلّ الطلاب والأساتذة الذين قاموا بزيارة سياحية للمغرب هم من أصول «يهودية مغاربية»، وهم طلاب مغاربة.

ويشعر بعض الفاعلين بعدم الارتياح لمحاولة ربط «التطبيع» في كل مرة مع المكوِّن الأمازيغي، وهو ما يغذّي نظرة تفريقية للهوية المغربية المبنيّة على التعدُّد. كما يطالب البعض بضرورة النقاش حول مفهوم التطبيع وما المقصود منه، من دون أن يغلَّف بمنظور أيديولوجي أو عقائدي.

الإنترنت ساحة خطرة

بيروت - موناليزا فريحة

ألقى انتحار الفتاة البريطانية هانا سميث (14 سنة) في تموز الماضي الضوء على بعض مواقع التواصل الاجتماعي التي باتت تحتلّ حيِّزاً واسعاً في حياة المراهقين، وكذلك على أخطار ظاهرة التخويف في عالم افتراضي لا حدود له ولا رقيب عليه.

كانت هانا مراهقة في الرابعة عشرة من العمر، تلميذة مجتهدة، مرحة وتتمتع بـ«شعبية» واسعة بين زملائها، بحسب أساتذتها. كانت تعيش في قرية ليسسترشاير وسط بريطانيا مع شقيقتها ووالدها الذي يعمل سائق شاحنة. وعلى غرار مراهقات ومراهقين كثر، كانت تمضي وقتاً طويلاً على مواقع التواصل الاجتماعي، وخصوصاً موقع «أسك.إف.إم» الذي يتيح للمراهقين التواصل مع آخرين من دون كشف هوياتهم، وذلك من خلال أسئلة وأجوبة. وفي الثاني من أغسطس الماضي، وجدت جو شقيقتها هانا التي تصغرها بسنتين مشنوقة في غرفتها.

تعرّضت هانا لمضايقات متواصلة من مستخدمي موقع «أسك.إف.إم»، ومقرّه في لاتفيا. فعندما كتبت على الموقع تسأل عن علاج للمرض الجلدي «الأكزيما» الذي عانت منه، شَجَّعها رواد للموقع على تقطيع نفسها أو وضع حدّ لحياتها. وكتب أحدهم لها ببساطة «اشربي مبيضاً».

منذ انتحارها تحوّلت هانا رمزاً للخطر الذي يمثله بعض مواقع التواصل الاجتماعي. وهي ليست الضحية الأولى لهذا الموقع تحديداً، بل هي الضحية الرابعة في بريطانيا وحدها. ومنذ انتشار صورها على الصفحات الأولى للصحف والمجلات البريطانية، صار هذا الموقع العدو الأول للبريطانيين، نظراً إلى الخطر الذي يمثله هذا التهديد الوهمي الذي يفتك بالمراهقين. وانضمّ موقع «فايسبوك» الشهير إلى الحملة ضد موقع «أسك.إم إم»، وزاد عدد أعضاء مجموعة أنشئت على «فيسبوك» في أيلول عام 2012 باسم «أسك.إف.إم يجب الغاؤه» من 20 ألفاً إلى 130 ألفاً خلال أسبوع. كذلك، حضّ رئيس الوزراء البريطاني ديفيد كاميرون على مقاطعته.

وفعلاً، دفعت الحملة ضد الموقع بعض المعلنين إلى هجره، بما فيهم شركة «فودافون» للهاتف الجوال، و«ماك دونالدز» خوفاً من سمعته السيئة التي بدأت تفوح منها رائحة الموت، علماً أن المعلنين كانوا تهافتوا بكثافة على الموقع بعد وقت قصير من إنشائه عام 2010، مندفعين بالنجاح الباهر لهذه اللعبة الجديدة للمراهقين.

الأخوان تيريبين

يدير «مملكة أسك. إف.إم» أخوان هما مارك وإيليا تيريبين. ليس هذا الشابان من عباقرة المعلوماتية في الساحل الشرقي للولايات المتحدة، بل يتحدّران من لاتفيا، البلد الذي قد يجد غالبية المراهقين صعوبة كبيرة في تحديد موقعه على الخريطة. لقد أسَّسس هذا الشابان اللذان لم يتعدّيا الثلاثين من العمر الموقع بأموال والدهما، الجندي السابق في الجيش الأحمر. أما أبرز ميزات هذا الموقع فهو أنه مجاني واسمه ذو وقع جيد: «أسك. إف. إم»، كأنه إذاعة حرة يمكن للمستمعين أن يطلبوا منها ما يشاؤون. وليس المبدأ الذي يقوم عليه الموقع مبتكراً بحيث يمكّن المنتسب من أن يطرح سؤالاً من دون أن يكشف عن هويته، ويقوم آخرون بالردّ عليه. لكن الأخوين أعطياه بعداً عالمياً، إذ ترجما الموقع إلى 36 لغة فبات المنبر المفضّل للمراهقين البلغار والبرازيليين واليابانيين. وعندما سلّط الانتحار الأول المرتبط بالموقع في خريف 2012 الأضواء على الشقيقين تيريبين، غابا عن السمع. وفي المقابلة الوحيدة التي أدلى بها مارك، الشقيق الأصغر ،رفض مسؤولية الموقع عما حصل، قائلاً إن «المراهقين البريطانيين هم أكثر قسوة من غيرهم». وعندما شعر بأن الأمور تنقلب ضده، استعان بفريق للاتصالات للحدّ من الأضرار.

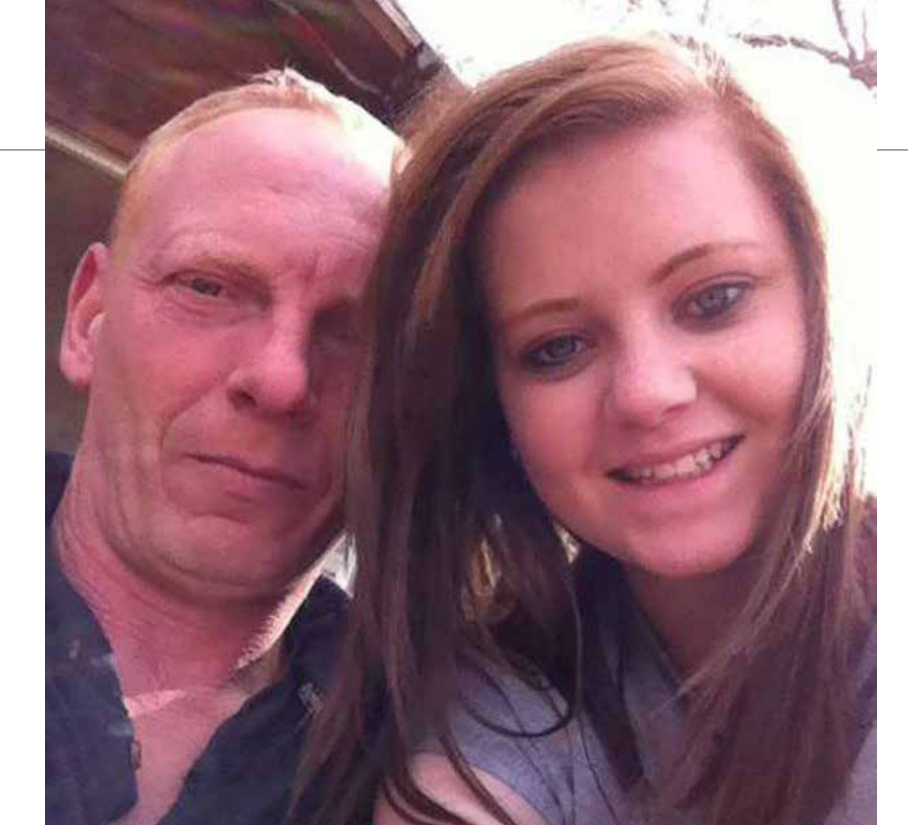
في فرنسا، لم تهتم السلطات لأمر الموقع قبل حزيران الماضي، بعدما نشرت صحيفة «اللوموند» مقالاً عن هذه الظاهرة رفع عدد مشتركي الموقع إلى أكثر من مليون خلال أيام، ونصف المشتركين هم دون الثامنة عشرة.

المشكلة في الإنترنت عموما

يرى بعض المتخصصين في علم الأطفال أن مقاطعة هذا الموقع لن تجدي، فالمشكلة تكمن في التحرُّش والمضايقات على الإنترنت عموماً.

وتقول جوستين أتلان مديرة «إيه إن ڤانس» المتخصصة في حماية الأولاد على الإنترنت لمجلة «إنروكوبتيبل» الفرنسية: «كانت تنبغي مقاطعة (إم.إس.إن) منذ ثلاث سنوات أو فيسبوك منذ سنتين. هو ليس إلا مكاناً إضافياً للمضايقات والتحرُّش. الموقع لم يبتكر شيئاً. المضايقات على الإنترنت موجودة منذ زمن وستبقى موجودة لاحقاً».

وهناك من ينظر إلى ظاهرة



هانا سميث مع والدها

إدمان المراهقين على مواقع التواصل الاجتماعي بطريقة مختلفة، معتبراً أنها تعبير عن تغيُّر مجتمعي أكثر عمقاً. ويقول ستيفان هوغون مؤسّس معهد «إيرانوس» الذي يُعنى بدور التقنيات الجديدة في تطوُّر المجتمع: «حتى الآن كان بناء الهوية يمرّ بالبحث عن الاستقلال، الاستقلال بالنسبة إلى المجموعة. حالياً، ما يحصل هو العكس، فالفرد لم يعد موجوداً راهناً الا بشبكته ومن أجلها. من أجل فهم مجمتع، يجب إدراك العصب الذي يولده. وفي أيامنا ليس العصب إلا الإدمان. نحن مدمنون على الآخر، وبناء شخصياتنا يتمّ من خلال نظرته».

وفي أي حال، ليس موقع «أسك. إف. إم» ولا المضايقات عبر الإنترنت، وفي شكل أوسع مواقع التواصل الاجتماعي، إلا رموزاً لهذا العالم المسرف في العصرية والذي يمضي فيه كل شيء بسرعة قصوى. فيه معايير جديدة على الراشدين أن يغوصوا فيها من أجل فهم عالم المراهقين.

صورة للشارع

تبدو الإنترنت حقاً صورة للشارع. إنها ساحة عامة يجب عدم ترك ولد فيها وحده. وهنا يكمن الخوف من ألا تكون هانا ومن سبقها آخر ضحايا هذا العالم.

ويتحدّث معالجون كثر عن مرضى قطعوا أذرعهم وأرجلهم وأكتافهم، وألحقوا أضرارا بالغة بمعداتهم، وعن آخرين يعانون اضطرابات خطيرة في الأكل. وثمة بينهم من يرفض الذهاب إلى المدرسة، أو يعاني أرقاً وخوفاً دائمين. هم محبطون وقلقون، ويعانون اضطرابات سلوكية.

وتقول المعالجة النفسية جولي لين إيفانز لصحيفة «التلغراف» البريطانية «تكتظّ عيادتي وعيادات زملائي بأولاد أقلّ سعادة مما كانوا قبل عقد».

في ظل هذه الصورة الكئيبة، هل يمكن تحميل هذا العالم الافتراضي مسؤولية هذه الكآبة التي تسود عالم المراهقين؟. لا تنكر إيفانز بأن الإنترنت ابتكار رائع ومثير وثورة رائعة على أبواب القرن الحادي والعشرين. لم يكن ممكناً تصوُّر تلك الظلال الكامنة خلف الشاشات المضيئة. ولا أحد تعمَّد إنتاج أنظمة تلحق الأذى بالأطفال. إلا أن أكثر ما يقلق هذه المعالجة هو حجم الألم الذي تتسبَّب به هذه الظواهر على الإنترنت للمراهقين وحجم العذابات التي يعانونها.

سبل مكافحة الظاهرة

منذ انتحار هانا، تشهد وسائل الإعلام الغربية، خصوصاً، جدلاً واسعاً في شأن سبل مكافحة ظاهرة المضايقات على الإنترنت والتي بات يتعرَّض لها مراهق من أصل ثلاثة، استناداً إلى منظمة «بيت بالبينغ» (القضاء على البلطجة) التي تقول مديرتها إيما-جين كروس إن «ثلاثة في المئة من الضحايا حاولوا الانتحار نتيجة تشجيع من معذّبين. لا يمكننا البقاء مكتوفي الأيدي. يجب إنقاذ أولادنا».

وتكشف الخبيرة دانييل أدلر أن وضع زر للطوارئ موصول بجهاز مساعدة يعمل 24 ساعة يومياً هو من الأفكار المقترحة؛ إذ يمكن لهذه الآلية كسر دوّامة التحرُّش التي تقيد بعض الشباب بتقديمها منفذاً للخروج أو مساحة للتأمُّل في وقت حساس.

وفي خطوة يمكن أن تمثّل اختراقاً في هذا الشأن، قام باحثون في جامعة بوسطن بتطوير تقنية مراقبة لمواقع التواصل الاجتماعي قادرة على تحليل المشاركات للتنبُّؤ بحالات انتحار محتملة من مستخدمي تلك المواقع. وطوّرت التقنية ضمن مشروع أطلق عليه اسم «دوركايم»، تيمُّناً بعالم الاجتماع الفرنسي إميل دوركايم، وهو المشروع الذي يهدف إلى الحدّ من حالات الانتحار عبر التنبُّؤ بها عبر مشاركات المستخدمين على الشبكات الاجتماعية الأكثر استخداماً. وتحلّل التقنية، عبر مراقبة المشاركات على مواقع التواصل الاجتماعي، الكلمات وطريقة بناء الجمل والوسوم التي تتضمنها مشاركات المستخدمين للتنبُّؤ بوجود ميل إلى الانتحار أو احتمالية الإصابة بمرض نفسي، وتستطيع تحليل مشاركات المستخدمين حالياً عبر عدد من الشبكات الاجتماعية، سواء عبر «فيسبوك» أو «تويتر» أو «لينكد إن».

موريتانيا

حزب الشعراء

نواكشوط: عبدالله ولد محمدو

تكتَّل شعراء موريتانيون، مؤخراً، حول مشروع سياسي جديد، وأنشأوا حزباً يحمل اسم «الرؤية الجديدة»، حصل على ترخيص من وزارة الداخلية، ومُنِحت قيادته للشاعر الشاب، الملقب بأمير الشعر الشعبي أحمد ولد الوالد، الذي أدار آخر نسخة من مهرجان اتحاد الأدباء الموريتانيين، ويشغل منصب الأمانة العامة بالحزب نفسه الشاعر النبهاني ولد محمد فال، إضافة إلى عضوية شعراء آخرين يبدو أنهم قرروا عقد قران بين الكلمة الشاعرة والتنظيم السياسي الحزبي، وقد شغلت الساحة الأدبية والفكرية والسياسية بموريتانيا بشأن هذا الحزب الشعري السياسي الوليد في ظرفية تتميز بركود أدبي وغليان سياسي، حيث يتزامن ميلاده مع إعلان الحكومة عن انتخابات بلدية وبرلمانية مثيرة للجدل، تتَّجه معظم الأحزاب السياسية المعارضة لرفض توقيتها، وقد عُرف الشاعر الذي يقود هذا الحزب بقصائده النارية في محاربة «الفساد السياسي»، منها قصيدة «ثروة شنقيط» التي ينتقد فيها النهب الممنهج لثروات الشعب.

عَبَّر الشاعر ولد الوالد في صفحته على الفيسبوك عن رؤية فلسفية لعلاقة الشاعر المتأزِّمة برسالته، يكشف خلالها حظّه العاثر في الحياة رغم خبرته بها، ويقول إن الشعراء «يملكون الشجاعة لقول كل ما يعتقدون، ولكنهم لا يعتقدون كل ما يقولون، ويرفضون



رؤية الأشياء بوضوح، وهم أزهد الناس فيما يكتبون، فصانع الأصنام لا يعبدها، لأنه يعرف المادة التي صنعت منها».

وهو ينعى على هؤلاء الشعراء تعاستهم وشقاءهم رغم تفانيهم في خدمة حكّام لا يقيمون لهم وزناً، إذ إن «حاسَّتهم السادسة هي الفقر». وهم - كما يقول - «تتحطَّم مبادئهم على صخرة المصلحة الشخصية، فيصفِّق كل واحد منهم للحاكم، أما إذا صفَّق الحاكم لأحدهم فإنه الاستثناء الذي يؤيِّد القاعدة».

وبالرغم من اتجاه ولد الوالد الأدبي الملتزم بقضايا وهموم الشعب، وفلسفته الناقدة لعلاقة مختلّة للشعراء بالحاكم، قوامها إطراء وتمجيد لا يرفعهم قدراً، ولا يطعمهم خبزاً، إلا أن كثيرين يرشحون هذا الحزب الشعري الجديد للسعي لاقتناص مكاسب سياسية، خاصة أن رئيس هذا الحزب صَرَّح بمشاركته في انتخابات تتجه أحزاب كثيرة لمقاطعتها.

ومهما تكن نوايا هؤلاء الشعراء فإن هذا التوجُّه الشعري الجديد يُعَدّ تحوُّلاً جذرياً في فلسفة الشاعر العربي التي بدأت مع شعراء النهضة العربية، وتنامت لدى الشعراء الحداثيين، وهي فلسفة ظلت تمقت السياسة، وتنعتها بشَرِّ النعوت، فهل سيمثل حزب الشعراء الموريتانيين الوليد عصياناً على النظرة الاستهجانية للسياسة لدى الشاعر العربي المعاصر؟ أم سيشكل ثورة وتمرداً على الواقع المتردي؟ أم أنه سيراوده الحنين إلى عهد «شاعر البلاط»، ويكرِّس بإنشائه «حزب البلاط» نموذجاً «حداثياً» للمزاوجة بين الإمارة السياسية الحاكمة المتفضلة والإمارة الشعرية المادحة المستمنحة؟

إن تقدم هؤلاء الشعراء الشباب لخوض غمار التنظيم الحزبي ورغبتهم في جسّ ذائقة الشعب الانتخابية للشعر والشعراء يُعَدّ في الحقيقة امتحاناً لمقولة «موريتانيا بلد المليون شاعر» على افتراض شعور المنضوين تحت لواء الكلمة الشاعرة بالتوحُّد في منظومة ذات كلمة سواء.

فهل يحسن الشعراء استمالة الناخب إلى «رؤاهم السياسية» في توجُّههم الحزبي الجديد، وهم من عُرفوا بتسخير الكلمة الشاعرة والبيان الساحر لاستمالة جمهورهم إلى غيرهم من الحكام الساسة؟

إيرلندية تنقل للعالم رؤيتها للأحداث في مصر

القاهرة - أميرة الطحاوي

تقيم الأيرلندية «ماري فوان» في مصر منذ أكثر من 10 سنوات، حيث تدير فندقاً ومطعماً سياحياً بالأقصر، لكن جمهور الإنترنت تعرَّف إليها أكثر عندما بدأت بنشر خواطر وتعليقات عن مجريات الحياة العامة والسياسيّة في مصر عبر شبكات التواصل الاجتماعي.

تقول في مقالها الأخير إن مصر خسرت، ولم تزل تخسر معركة الإعلام الدولي، وإن هناك مبالغة في القول إن البلاد تنجرّ إلى حرب أهلية، كما إن الإعلام الغربي يقارن كثيراً بين حالة مصر وبين التطورات في العراق وسورية. وتنتقد إشارة الرئيس الأميركي أوباما لموقف بلاده من التطورات في مصر وسورية وكأنهما متشابهتان.

وتضرب ماري مثلاً بما نشرته هيئة الإذاعة البريطانية في 27 أغسطس عن كون مصر في «اضطراب دائم» وكيف ركز تقرير الإذاعة على تدمير الأنفاق مع غزة، وأبرز ما نجم عن ذلك من معاناة بحسب من التقتهم هناك. لكن لم تكن هناك إشارة كافية في التقرير نفسه للأسباب الكامنة وراء الموقف المصري من الأنفاق.

تعلّق ماري على أن هذا اليوم تحديداً - مَرَّ هادئاً لحد كبير في مصر، لذا لم تجد أخباراً لافتة عن مصر في شبكة الأخبار الأوروبية «يورونيوز»



أو «سي إن إن» الأميركية، ربما لأنهم يهتمون بأخبار العنف أكثر. وتضيف: «إن مصر حالياً تبدو عاجزة عن توفير وبثّ ما يكفي من المعلومات.».

تحاول ماري في موقعها الذي يقدم أحياناً قراءة لتناول صحف أيرلندا وأوروبا للأحداث في مصر، أن تطلع القارئ الأجنبي أيضاً على الأحداث كما تراها هي في مصر، كما تنشر عن الأماكن الآمنة للسياحة في مناطق بالبحر الأحمر وأسوان، تنشر الكثير عن الآثار والحياة الاجتماعية في مصر، تقول إنها ستبقى فيها رغم أنه بالكاد يقصدها زائر كل بضعة أيام بالأقصر، حيث اعتادت أن تقدم لضيوفها قصصاً تراثية تحكيها بنفسها. و على «تويتر» تناقش بحماس، وأحياناً بغضب، بعض آراء وروايات الصحافيين الأجانب (وبعضهم من الشباب) عن الأحداث في مصر، وتنقل أحياناً عبر موقعها أو حسابها الشخصي في جوجل بلس طرائف وأخباراً مما تشاهده في القنوات المصرية. وتورد ما يصلها من تعليقات تناقشها. كما تدعو السياح الأوربيين لزيارة الأقصر، وتنشر صوراً من وقت لآخر للآثار والأماكن التي تستحق الزيارة بالمدينة. ورغم النوايا الطيبة فإن الجهد الفردي للسيدة «ماري» سيبقى تأثيره على متلقّيه فقط، وهم أصدقاؤها ومتابعوها وبعض متصفّحي قنوات التواصل الاجتماعي. وربما ينبهنا ما تفعله السيدة وحدها إلى ما تحتاجه مصر من إعادة نظر في النافذة التي تطلّ بها على العالم والإعلام الخارجي.

أفلام العيد..

لغز ارتفاع الإيرادات وانحطاط المستوى

القاهرة - محمد حسن

لغز كبير حقّاً.. كيف لفيلم منحطّ أخلاقياً - بشهادة أغلب النقاد - أن يحقق أعلى إيراد يومي في تاريخ السينما المصرية؟؟ هل يعني هذا انحطاط الذوق العام؟ أم يعني تآمر صنّاع السينما بملء الساحة بالأفلام الرديئة لتكون هي الاختيار الوحيد المتاح؟.

الحديث هنا عن فيلم «قلب الأسد» الذي حقق ثاني أيام العيد فقط إيرادات تخطّت حاجز الـ 3 ملايين و300 ألف جنيه مصري ليصبح بذلك صاحب أعلى إيراد يومي في تاريخ السينما المصرية، يليه فيلم «إكس لارج» لأحمد حلمي، الذي حَقّق 3 ملايين و100 ألف في أحد أيام العيد حين عرض قبل عامين.

علامات التعجب تزداد بعد مشاهدة الفيلم، إذ ليس فيه أي شيء يبرّر ذلك الإنجاز الذي حقّقه بشبّاك التذاكر. القصة ببساطة تدور حول شاب يدعى فارس (الممثل محمد رمضان) تَمَّ اختطافه - حين كان طفلاً - من أبيه الضرير، وتربّى في السيرك مع الأسود والنمور، ثم مارس السرقة. حين كبر تبنّاه عضو مجلس شعب فاسد (حسن حسني)، وطلب منه أن يقتل أحد ضباط الشرطة لأنه يعترض طريقه باستمرار، لكنه يكتشف أن هذا الضابط ابن عمه فيساعده في القبض على عضو مجلس الشعب الفاسد، وينتهي الفيلم. قصة بسيطة ونمطية، وعلى الرغم من اجتهاد المخرج كريم السبكي، وتميُّز لغة الصورة وكادرات معظم المشاهد، إلا أن السرد الدرامي احتوى على بذاءات لا تراعي آداب وأخلاقيات المجتمع.





اللافت للنظر أن أيام العيد شهدت وقائع تستحقّ الوقوف عندها فعلاً، وتَمَّ رصدها بكاميرات بعض المحطّات الفضائية، الجمل الحوارية التي يقولها محمد رمضان في فيلمه بكل ما تحمله من بذاءات يردّدها الشباب، ليس هذا فحسب، بل طريقته في الكلام والملبس وقَصَّة الشَّعر، الأمر وصل إلى توجُّه هؤلاء الشباب إلى كوبري قصر النيل بوسط البلد - المكان نفسه الذي صور فيه محمد رمضان أحد المشاهد - وأخذوا يرقصون بطريقته كما كان يفعل في الفيلم وهم يحملون آلات حادة. هذه الواقعة توضح مدى تأثير السينما في عقول الناشئة وسلوكياتهم، وهو ما يعني أن صناع تلك الأفلام لا ينبغي أن يكون هدفهم الوحيد هو شبّاك الإيرادات، هناك أمور أخرى ينبغي وضعها بعين الاعتبار. فالفيلم السينمائي هو في الأصل قالب ثقافي يحمل قيّماً يجب أن تتّسق وقيم المجتمع، ينبغي أن يحظى الفيلم وصنّاعه بالحرية اللازمة للإبداع، والمسؤولية اللازمة أيضاً تجاه المجتمع. لكن يبدو أن السبكي لا يعرف سوى لغة الأرقام، والنجاح عنده يُقاس - فقط - بقدر ما يحقّقه الفيلم من إيرادات.

في موسم عيد الفطر الماضي تمّ عرض 5 أفلام سينمائية لا يوجد بينها استثناء وحيد: جميعها رديئة، ربما تكون هي انعكاس لزمن رديء



تعيشه مصر. فالفن مرآة للواقع، وواقعنا أليم من دون أدنى شك.

بالإضافة إلى فيلم «قلب الأسد» تَمَّ عرض أفلام: «نظرية عمتي»، و«توم وجيمي»، و«البرنسيسة»، وأخيراً «كلبي دليلي».

في فيلم «نظرية عمتي» نشاهد الممثل الشاب حسن الرداد في رداء المنيع الشهير الذي يقدّم أحد برامج التوك شو، ويتعرّض للعديد من المفارقات بسبب شهرته وتزايد عدد معجباته. يقرر ذلك المنيع السفر خارج مصر والاعتماد على عمته (لبلبة) في العديد من شؤون حياته، هذه العمة سبق لها الزواج خمس مرات، ولم توفق في أية زيجة، ولهذا فهي تعطي نصائحها للشباب المتعثّر، وعلى الرغم من تميُّز الفكرة التي كتبها المؤلف والصحافي عمر طاهر، ورغم منطقية سردها درامياً إلا أن المخرج أكرم فريد بالغ في مشاهد الاستعراض والرقص المثير. مشهد واحد في الفراش بين بَطَلي الفيلم يكفي للشعور بالغثيان، حين يقول البطل (ده أحلى انفراد حصل لي في حياتي).. الابتذال،إذن،هو سيد الموقف في «نظرية عمتي».

محاولات إقحام السياسة في دراما الأحداث من أجل عمل كوميديا سوداء، كانت أهمّ سمة في فيلم «توم وجيمي» بطولة هاني رمزي وتيتيانا إخراج أكرم فريد، فهناك أغنية لا محل لها من الإعراب تسخر من عبارات قالها الرئيس السابق محمد مرسي مثل «الحارة المزنوقة» و«الصوابع اللي بتلعب»، على الرغم من أن قصة الفيلم تدور في إطار كوميدي ساخر حول رجل معاق ذهنياً تتوافق قدراته العقلية مع طفل عمره 7 سنوات، مما يجعله يتعامل مع الجميع بجسد رجل وعقل طفل!.

الجدير بالذكر هنا أن هاني رمزي هو الكوميديان الوحيد الذي يخوض الماراثون السينمائي لعيد الفطر، والذي يشهد غياب العديد من نجوم الكوميديا الذين اعتدنا مشاهدتهم خلال ذلك الموسم. ومنهم أحمد حلمي، وياسمين عبد العزيز، وغيرهما.

التدنّي في فيلم «البرنسيسة» واضح للقاصي والداني، فالبطلة (علا غانم) فقيرة تعمل بائعة مناديل، وتقرّر العمل في أحد الملاهي الليلية لتحقيق حلم الثراء.. إلى أن تنتهي حياتها بشكل مأساوي، وعلى الرغم من هذا الانحطاط سواء على مستوى الفكرة أو على مستوى الصورة إلا أن هذا الفيلم حقَّق إيرادات مرتفعة أيضاً، ونافس فيلمَيْ «قلب الأسد» و«توم وجيمي» في اقتسام كعكة إيرادات العيد!.

في فيلم «البرنسيسة» الحركات والإيماءات الدّالّة على الابتذال والانحطاط موجودة تقريباً في كل مشهد، بل والألفاظ أيضاً. في إحدى الجمل الحوارية تقول إحدى البطلات لأخرى: «أنت صايعة وإحنا لَمّيناكي من الشوارع بعد ما كلابه نهشتك».

الفيلم الخامس والأخير هو «كلبي دليلي» بطولة سامح حسين. لغة ركيكة، وأفيهات مكرَّرة، وابتذال، علاوة على أن الفكرة قُتِلت بحثاً عن الكوميديا التي يتمّ صناعتها من شخصية ضابط تتغيَّر بيئة العمل به، فيتمّ نقله من الصعيد إلى مارينا!.

خلاصة القول إن اللغز القائم على ارتفاع إيرادات تلك الأفلام وانحطاط مستواها يحتاج إلى عرّاف، صنّاع السينما الجُدُد لا يعنيهم سوى شبّاك الإيرادات، وبأيديهم يضيِّعون - وهم لا يدرون أو ربما يدرون ولا يبالون تاريخ السينما المصرية الذي يمتدّ لأكثر من مئة عام!.

موسم باريس الأدبي تركيزٌ على الرواية

باريس - أوراس زيباوي

في شهر سبتمبر - أيلول من كلّ عام، يبدأ في باريس الموسم الأدبي. والموسم الأدبي هو هنا، حصراً، موسم الرواية.

هذا العام، صدرت في العاصمة الفرنسية خمسمئة وخمسون رواية فرنسيّة وأجنبيّة مترجَمة إلى الفرنسية، بينما صدرت في الأعوام الماضية قرابة السبعمئة رواية. وهي بالفعل أرقام قياسية نسبةً إلى حركة النشر في أوروبا، بل في العالم أجمع.

مع انكفاء الحركة الفكرية في باريس التي ظلّت حتى الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين من أكثر الحركات الفكرية نشاطاً، ومع انحسار تأثير الأعمال الإنسانية على العموم، داخل الجامعات الفرنسيّة وفي مجال النشر بالأخصّ، أصبح رهان دور النشر السنوي يتركّز على الأعمال الروائية التي تحوّلت شيئاً فشيئاً إلى مادّة استهلاكية من الطراز الأوّل. بات التعاطي مع هذه السلعة الجديدة شبيهاً بالتعاطي مع أيّة سلعة تجارية أخرى، سواء من حيث الإعلان والترويج والدعاية، أو من حيث تناولها النقدي في الإعلام. هكذا، أصبحت سياسة التسويق للكتاب تسبق، في أغلب الأحيان، ما يرمي إليه الكتاب، وما يقدّمه من حيث المضمون والمحتوى. أصبح مضمون الكتاب يأتي في الموقع الثاني، وهذا ما يشجّع أياً كان، من داخل بيئة الكتابة أو من خارجها، على خوض مغامرة الكتابة.


سورج شارندون

ما يساهم في هذه السياسة أيضاً موجةُ الجوائز التي تواكب صدور الأعمال الروائية، أو تأتي بعد بضعة أسابيع أو أشهر على صدورها. وفي مقدّمة هذه الجوائز جائزة «غونكور» الأدبية التي تتوّج عملاً ما، وفي الوقت نفسه ترفع مبيعاته إلى نسبة عالية تتجاوز أحياناً الثلاثمئة ألف نسخة.

الموسم الأدبي إذاً، أو «العودة الأدبية»، إذا جاز القول، والتي تعقب العطلة الصيفية، وتواكب دخول الطلاّب إلى المدارس والجامعات، بدأت هذا العام بالوتيرة نفسها التي شهدتها في السنوات الماضية. هناك، في الطليعة، أسماء الروائيين المكرّسين والأكثر مبيعاً، ومنهم على سبيل المثال، أميلي نوتومب، وياسمينا خضرا، ويان موا، وريشار فورد، تليها مباشرة كتب لروائيّين وكتّاب سبق أن أكّدوا على نوعية أدبية مميّزة في تعاطيهم مع الموضوعات التي يتداولونها في كتبهم، ومنهم جان-فيليب توسّان، وماري داريوسيك، وتريستان غارسيا... تلي هذه الأسماء أسماء عديدة أخرى ممن سبق أن نشرت كتباً من قبل، أو تلك التي تصدر رواياتها للمرّة الأولى، مع الأخذ في الاعتبار أيضاً الكتب الموجّهة للأطفال والمراهقين.

مئات الروايات الجديدة إذاً تدخل منذ شهر سبتمبر سباقاً محموماً، منها ما يتصدّر واجهات المكتبات وأعمدة الصفحات الثقافية أياماً وأسابيع طويلة، ومنها ما يتبخّر بسرعة ويختفي من الوجود كأنها لم ترَ النور على الإطلاق. في هذا السياق، بات ثمّة مَنْ يتذمّر من كثرة الروايات المنشورة سنوياً خاصة أن عدداً كبيراً منها لا يلقى أيّة التفاتة من قِبَل النقاد والقرّاء، ويسحب من المكتبات بعد وقت قصير من الصدور أما الروايات المحظوظة فهي التي تصدر عن دور النشر الكبيرة كدور غاليمار، وفلاماريون، وغراسيه، وآكت سود، وغيرها... وتلاقي اهتمام النقاد في كبرى الصحف حتى قبل نزولها إلى الأسواق.

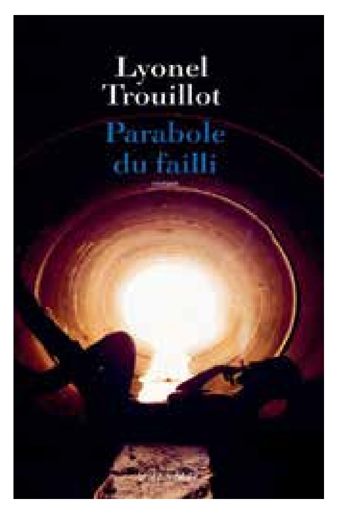
من الكتب التي سنتوقّف عندها في هذه المناسبة، وتمثّل عيّنة نموذجيّة عن الكتب التي بدأت تحظى باهتمام النقاد بعض الكتب وأولها رواية بعنوان «جزء من سماء» للروائية الفرنسية كلودي غاللي الصادرة عن دار «آكت سود»، وتتناول

فيها شخصيات تقيم في منطقة نائية وقاسية تشكّل مسرحاً لحيوات شخصيات عائلة تعيش ضغوطاً نفسية حادة. مؤلفة هذه الرواية أصبحت معروفة على الساحة الأدبية بعد حصول روايتها «المتدفّقات» على الجائزة الكبرى لقارئات مجلة «إيل» النسائية الفرنسية عام 2008.

من جانب آخر، تطالعنا رواية عنوانها «الجدار الرابع» للفرنسي سورج شارندون الحائز على جائزة «مديسيس» والجائزة الكبرى للأكاديمية الفرنسية، وهي صادرة عن دار (غراسيه).

رواية شارندون تدور في بيروت، وتروي قصة جورج المناضل اليساري الذي واجه تيار اليمين المتطرّف خلال مرحلة السبعينيات، ويلتقي سام المخرج اليوناني الذي ترك بلاده هرباً من الحكم العسكري والحرب، وهو يحلم بأن يُخرج في لبنان مسرحية «أنتيغون» للكاتب الفرنسي جان أنوي، مع ممثّلين منتمين إلى مختلف التيارات السياسية اللبنانية. ولاختيار «أنتيغون» أكثر من دلالة، لأنّ البطلة رمز المرأة الرافضة والمتمرّدة. من جهة ثانية، وبسبب معاناته مع المرض، يطلب سام من جورج أن يذهب الى بيروت عام 1982 فيترك هذا الأخير زوجته وابنته ويقصد العاصمة اللبنانية حيث يلتقي بالمقاتلين من كلّ الميلشيات لإقناعهم بنسيان الحرب والتعاون معاً خلال المسرحية. هكذا فإنّ السلام المستحيل بين المتنازعين سيتحقّق في العمل المسرحي الذي يبدو كجدار متخيّل ومتوهّم، (هو «الجدار الرابع» كما جاء في عنوان الرواية) يعزلهم عن أسباب خلافاتهم وتناحرهم.

من دار «غراسيه» إلى دار «روبير لافون» التي أصدرت للكاتب الفرنسي جان دورميسون البالغ من العمر ثمانية وثمانين عاماً رواية بعنوان «يوماً ما سأذهب بدون أن أكون قد قلت كل ما أريد قوله»، وهي بمثابة شهادة إنسانية مكتوبة بصيغة روائية لكاتب عبر القرن العشرين، ويعيش العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين.





من إصدارات الموسم الأدبي أيضاً النتاجات التي توضع في العادة ضمن خانة الكتّاب الفرنكوفونيين، ومنها رواية للروائي الهاييتي ليونيل ترويو الصادرة عن دار «آكت سود» بعنوان «مدار السقوط»، وتحكي عن ممثل شاب من بلده يلقي بنفسه من الطابق الثاني عشر من فوق أحد المباني، أثناء جولة مسرحية كان يقوم بها. ويتولّى أحد أصدقائه البحث عن الأسباب التي أفضت إلى الانتحار التي قد تكون ناتجة عن شعور حادّ بالوحدة واليأس من عالم لا مكان فيه لذوي الأحاسيس العميقة والتطلّعات البعيدة.

في سياق الأعمال الفرنكوفونية أيضاً، نذكر رواية «السيد الأخير لحيّ المرصد» للكاتب اللبناني شريف مجدلاني الصادرة عن دار (سوي)، وتروي قصة عائلة خطّار المسيحية الأرثوذكسية، ومن خلالها الأبعاد الاجتماعية والصراعات الطبقية في المجتمع اللبناني.

أخيراً، لا بدّ من الإشارة إلى الروايات المترجمة، ولها حصّتها الكبرى في الموسم الأدبي الجديد، ومنها على سبيل المثال، رواية الكاتب اللبناني إلياس خوري الصادرة عن دار (أكت سود) وعنوانها «سينالكول»، وقد نقلتها إلى الفرنسية المترجمة رانية سمارة. إنها رواية تغوص عميقاً في مأساة الحرب اللبنانية والطائفية وصراع الأخوة الأعداء، كما تنطلق من قصة الأخوين نسيم وكريم شماس، وهذا الأخير معروف أيضاً باسمه الحركي وهو سينالكول. كريم شماس كان مناضلاً أثناء دراسته الجامعية في صفوف اليسار اللبناني ضد الأحزاب اليمينية المسيحية، بعكس شقيقه نسيم الذي حارب مع حزب الكتائب، وامتهن تجارة المخدّرات. رواية إلياس خوري هذه هي رواية أخرى له عن بيروت وصراعات الحرب وانعكاساتها على النفوس المدمّرة. إنها أيضاً رواية الهجرة والوعود الضائعة وعودة العصبيات الطائفية.

العرب في مرآة الروس

موسكو - منذر بدر حلوم

الحضور العربي في موسكو كبير، وخاصة في عالم التجارة والأعمال الصغيرة والمتوسطة. وللعرب حضور في مؤسسات إعلامية وثقافية تنطق بالعربية أو موجَّهة إلى العرب (قناة روسيا اليوم، إذاعة صوت روسيا، صحيفة أنباء موسكو..)، فهل أثَّر هذا الحضور إيجاباً في رسم صورة العربي في أعين الروس، أم أن الصورة النمطية والاستشراقية لا تزال قائمة حتى في أوساط المشتغلين في الحقل الإعلامي؟

في محاولة للإجابة عن هذا السؤال، سألت مجموعة من الزملاء الروس المشتغلين في الحقل الإعلامي، محرّرين وكتّاباً صحافيين، عن الصورة الأولى التي تتبادر إلى أذهانهم عند سماع كلمة عربي، ثم عن توصيفهم للعربي أو تعريفهم له إذا ما طُلِب منهم ذلك، مع أي تعليق آخر يريدون إضافته. وحين رحت أسأل كلاً منهم على انفراد كنت أرجوه الإجابة حالاً دون تفكير أو تجميل. وفيما يلي بعض الإجابات:

فيكتوريا سيميوشينا (محررة، وكاتبة صحافية): «قبل أن أبدأ بتعلُّم اللغة العربية، كانت صورة العربي العالقة في ذهني، تحملني على الظن بأن العرب جميعاً يضطهدون المرأة، وأن دور المرأة يقتصر على الأعمال المنزلية. تلا ذلك سفري إلى مصر للدراسة، فرأيت أن النساء ينعمن بعيش طيب في البلدان العربية، وأنهن بدرجة ما يعشن أفضل من المرأة في روسيا. فكثيرات منهن لديهن أعمالهن الخاصة، وكثيرات يُقدن العائلة. ومن خلال تجربتي مع العرب أستطيع قول التالي: العرب ودودون ومضيافون جداً، ويساعدون الأجانب على التأقلم، ويقدّرون جداً قيمة العائلة، ويحبّون الأطفال، ولكنهم يمكن أن يعدوا ولا يفوا بما وعدوا به.».

إيفان نيقولاييف (محرِّر، وكاتب صحافي): «سوف أعبّر عن تصوُّري عن رؤية الروسي للعربي دون أن يعني ذلك أنني من أصحاب هذا الرأي. فالعرب قريبون مني روحياً. أما الروس فيفكرون كما يخيَّل إليّ بأن العربي مسلم في عباءة بيضاء، صورة العربي تستحضر في الذهن الروسي نداء «الله أكبر»، مقاتلاً شيشانياً، آبار نفط وحرباً مستمرة مع إسرائيل، دهاءً شرقياً، تقلُّباً في الرأي والمواقف، عدم الالتزام، الصخب والمشاركة في أعمال الشغب، على مثال فرنسا، فهناك يقولون جاؤوا إلينا ويعيشون بيننا كوحوش. وهم متعدّدو الأهواء، ويتحرَّشون بالنساء، صاخبون وانفعاليون، ومع ذلك فهم أقرب إليّ أنا- الروسي- من الأوروبيين الغربيين. فالعرب مضيافون، ويتحلّون بالمروءة وغير أنانيين. وهناك من يقول ساعدناهم أيام الاتحاد السوفياتي، ثم أعفيناهم من الديون، ومع ذلك فهم لا يقدّرون ذلك. أتذكّر العلماء المسلمين في القرون الوسطى وكيف طوروا الثقافة ووضعوا المخطوطات، وكيف كان العرب مقاتلين أشداء فتحوا نصف أوروبا.».

دميتري غولوب (محرّر، وكاتب صحافي): «قبل أن أبدأ الاهتمام بالعالم العربي بصورة تفصيلية، كان العرب بالنسبة لي كتلة واحدة. فلم يكن هناك فرق عندي بين سعودي ومصري. فالعرب كانوا بالنسبة لي بشراً متديّنين، وعدوانيّين، ينشغلون طوال الوقت بالحروب، ولكنهم وطنيّون في الوقت نفسه ويدافعون عن بلدانهم.».

نيقولاي كوروليوف (محرِّر صور): «أول ما يخطر ببالي رجل أسمر وعلى رأسه عرافاتكا (كوفية فلسطينية)، وبلباس أبيض يبيع




إيفان نيقولاييف



أولغا غورشكوفا



فيكتوريا سيميوشينا

الحلويات. أما إذا فكرت فتحضر في ذهني صور المتاجر المتلاصقة والجميع يعرضون عليك أن تشتري، ليل عربي شديد الظلمة، نرجيلة. وحين أتذكر معارفي أذكر كم هم أقوياء في العلوم الإنسانية. تحضر في ذهني صور الصحراء والقوافل والحر الشديد ومكة، وصوت الآذان.. يبدو لي أن هنا كل شيء.».

أولغا غورشكوفا (محرِّرة): «العربي، يستحضر في ذهني صورة الحريم قبل أي شيء آخر. ساكن شمال إفريقيا والشرق الأوسط وشبه الجزيرة العربية. يخيَّل إليّ أن لدينا معرفة ضعيفة جداً بالعرب. في طفولتنا حكوا لنا أن نساء العرب لا يتمتعن بأية حقوق، وحين كبرنا علمنا أن العرب يحاربون كثيراً. ولكن نادراً ما تجد واحداً لديه أصدقاء من العرب، ويعرف عن حياتهم الحقيقية أكثر مما تقدمه الجرائد.».

إيليا كرول (محرِّر): «كلمة عربي تستحضر عندي كلمة حرب. وذلك يعود من وجهة نظري إلى الصورة التي شكّلتها وسائل الإعلام حيث يتمّ تقديم العالم العربي كنقاط ساخنة في العالم ونادراً ما يتمّ الحديث عن حياة العرب الآمنة في وسائل الإعلام الأوروبية، علماً بأن العرب في كثير من البلدان العربية يعيشون عيشة طيبة آمنة.».

ليزا ليفيتسكايا (محرِّرة): «العربي يمثِّل في ذهني المجتمع الأكثر تقليدية، حيث الدين يلعب دوراً كبيراً في السياسة، ويقتصر دور المرأة على الوظائف البيولوجية (الإنجاب وتربية الأطفال.)».

آنّا سوروكينا (محرِّرة): «كلمة عربي تستحضر في ذهني الشرق طبعاً، والشمس الحارقة والرمال اللاهبة، إلى جانب الأسواق الشرقية الرائعة. ويرتبط العرب في ذهني بالتجارة وبالحيوية الشرقية والعاطفية واحترام العائلة.».

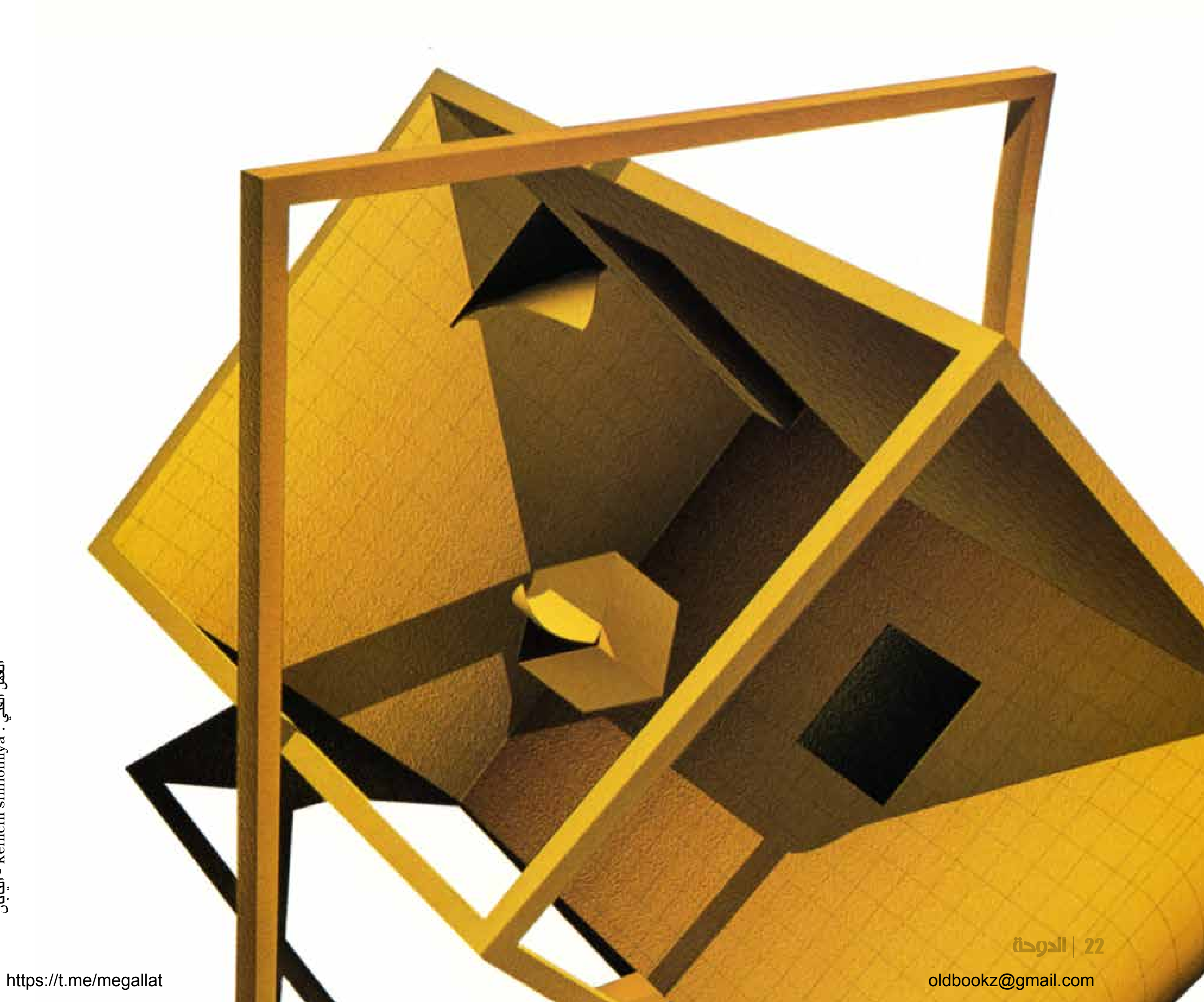
مارينا أوبرازكوفا (كاتبة صحافية): «كلمة عربي تستحضر عندي شخصاً بلباس طويل فاتح اللون، ويخوتاً فخمة، وألماسات كبيرة».

هؤلاء الذين استعرضت أعلاه تصوُّرهم عن العرب هم شباب تتراوح أعمارهم بين الخامسة والعشرين والثانية والثلاثين، حين طلبت منهم ذكر اسم كاتب أو شاعر أو عنوان كتاب أو فيلم عربي عجزوا- باستثناء سيميوشيكنا دارسة العربية والعارفة بعديد الأسماء- عن ذكر أي أحد أو أي عمل، ومعظمهم ذكر اسم عمر الخيام قبل أن يستدرك أنه فارسي، وكتاب ألف ليلة وليلة. شعروا بالحرج. وبعضهم اعتذر. ولسنا ندري من الذي يجب أن يعتذر، هم منا أم نحن من أنفسنا! أم العلّة فعلاً في الإعلام؟ صورة العربي الأولى أو الخام التي توخَّيت الحصول عليها من الصحافيين الروس الشباب دون مراجعة أو تجميل، استحضرت في ذهني فيلم «شمس بيضاء في الصحراء» الشهير، والذي يصطحبه رجال الفضاء معهم في مركباتهم، حيث الحريم وكثير مما جاء في الصورة المرتسمة في الذهن الروسي عن العربي، وفيلم «علاء الدين» المرسوم، وعجز نُخَبِنا ومؤسساتنا عن تقديم بديل للصورة الاستشراقية الراسخة عنا. واضح أننا لم نستطع ترويج اسم كاتب واحد بمن في ذلك اسم نجيب محفوظ حائز نوبل، أو أدونيس الذي رُشِّح لنوبل، وكتب الروس مرة عنه وعن حظوظه. وحتى حرب الوجود التي يخوضها إخوتنا الفلسطينيون منذ عدة عقود، عجزنا عن رسمها في الوعي العام الروسي. صورتنا ليست فقط نتاج هوليوود، إنما هي نتاجنا أيضاً.

سالم الفائدة

شَكَّلَ السجن عبر تاريخ البشرية أحد الهواجس التي شغلت الإنسان عبر التاريخ، حيث تكاد لا تخلو ثقافة شعب من الشعوب من هذه الظاهرة، التي تشكَّلت واقعياً قبل أن تتشكَّل على مستوى الوعي الإنساني، فتبلورت في قوالب فكرية وأدبية مختلفة ومتنوعة، احتوت التجربة الفردية والجماعية، وعَبَّرت عنها بصيغ متعددة حسب الزمان والمكان والظروف المحيطة. فباتت باستنادها على المادة التاريخية والواقعية، واقعاً فنياً عبر مسافة التخييل.

أدب السجن
من التأسيس إلى إشكالية التجنيس



العمل الفني: kenichi shinomiya - اليابان

نتج عن هذا الارتباط الجدلي بين التجربة الإنسانية والممارسة الفكرية تيار أدبي يعرف بـ «أدب السجن» أخذ سماته العامة من التجربة الواقعية، والأشكال الأدبية والثقافية عامة، الأمر الذي انعكس على سمات هذه الكتابة، خاصة السردية منها، التي باتت تقلق الخطاب النقدي والتجنيسي في العالم العربي.

يقول بوكوفسكي: «عرف تاريخ البشرية عشرات الملايين من الناس الذين دخلوا السجن وعشرات الآلاف منهم الذين كتبوا ارتساماتهم عن هذه التجربة، لكن كل هذا لم يكن كافياً لإطفاء عطش الإنسانية، ولم يقلّص من الاهتمام البالغ والمستمر الذي يثيره موضوع الأسر، ذلك أن الإنسان منذ أقدم العصور تَعوَّد اعتبار الموت والجنون والسجن من أشد المظاهر هولاً. إننا نستهوي ما يرعبنا، وننجذب إليه كما هو الشأن بالنسبة لكل ما هو مجهول. نعم، لو رجع الآن شخص ما من الآخرة فمن المحتمل أنه سيقتل من جديد لفرط الأسئلة التي ستُوجَّه إليه».

يشير مفهوم «أدب السجن» إلى نوعين من الكتابة: النوع الأول يرتبط بالكتّاب الذين عاشوا تجربة السجن فكتبوا عنها، والنوع الثاني يشير إلى الأدباء الذين تناولوا موضوع السجن في أعمالهم الأدبية، سواء أكتبوا عن تجربة مَعيشة أم متخَّيلة. ومنه فقد تنوعت التعبيرات الفنية لأدب السجن شعراً ونثراً، وهذا ما تبرزه الكتابة العربية القديمة منها والحديثة.

إن المتتبع للخطاب الأدبي، ولهذه التجربة تحديداً، سيدرك حجم التأثير الذي مارسته على كتّابها جسدياً ونفسياً حيث حفرت في ذهنيات أصحابها أخاديد، فنحتوا بذلك تجارب أدبية ظلت راسخة في الذاكرة البشرية، وهذا ما يبرز بشكل جليّ بالعودة إلى بعض الأعمال الرائدة في الأدب العالمي الحديث مثل «ذكريات من منزل الأموات» للكاتب الروسي الكبير ديستوفسكي، و«عراة بين الذئاب» لبرونوبيتيز.

تبقى السمة البارزة، لهذه النصوص كونها استطاعت أن تصهر في إطار النوع الأدبي رؤى إيديولوجية متباينة

إذا كانت ظاهرة السجن مرتبطة بشكل أساس بالأنظمة السياسية وبسيادة اللاديموقراطية فيها فإن استمرار الكتابة عنها في العصر الحديث لا يمكن أن ينظر إليه خارج هذا السياق، فالقمع والقهر الذي تعرّض له المواطن والمثقف العربي وسيادة الأنظمة الشمولية - تبعاً لتعبير عبد الرحمن أبو عوف- يُعَدّان عاملين أساسيين في بروز هذه الكتابات واستمرارها.

إن إلقاء نظرة بانورامية على الآداب العربية الحديثة كاف لإبراز كيف احتضن الأدب الحديث هذه التجربة- الحية أو المتخيلة - بصيغها وأشكالها التعبيرية المختلفة والمتنوعة (الشعر، الرسالة، الرواية، السيرة الذاتية، المذكرات، اليوميات، الشهادات، القصة....)، حيث تبقى السمة البارزة إلى جانب «أدبية» هذه النصوص، هي كونها استطاعت أن تصهر، في إطار النوع الأدبي، رؤى أيديولوجية متباينة، فجاء بذلك هذا الإنتاج مطبوعاً بالروح الأيديولوجية لكاتبه، محافظاً على طبيعة النوع الذي ينتمي إليه.

فرغم أن تجربة السجن في أبعادها الواقعية تبقى واحدة في جميع التجارب إلا أن التعبير عنها كان غنياً أسلوبياً وفنياً، وهذا ما يؤكد للقارئ أن الأدب يختلف عن باقي الخطابات العلمية الأخرى التي يمكن تناولها باعتبارها «انعكاساً» مباشراً أو نقلاً أميناً لتجربة موضوعية، فالكتابة الأدبية على خلاف الكتابات العلمية، تصلح مرصداً لاستكناه والتقاء الذات بالتاريخ، فالكتابة تضفي «الموضوعية» على الأنا، تدرجها في سياق التاريخ، وتقدّم لنا التاريخ «منوّتاً» والذات «موضعة»، ولعل هذا- بحسب بارت- ما تجسّده الكتابات المتواترة عن الذات خاصة في الأدب الحديث.

لقد جندت الثقافة العربية المعاصرة مختلف أشكالها التعبيرية الموروثة في صراعها ضد الاستعمار، قبل أن تكتشف أن بينها شكلاً جديداً قادراً على استيعاب المتغيرات الجديدة، هذا الشكل هو الرواية، التي يرى بعض النقاد أن «ولادتها المعوّقة» تجعلها لا تخرج عن إطار النص التنويري في تلك المرحلة، وهو ما يتنافى ومرجعيتها أو خلفيتها التاريخية كجنس تشكّل للتعبير عن الوعي البورجوازي الجديد.

رغم أننا لسنا هنا بصدد التفكير في نظرية الرواية العربية إلا أن الإشارة إلى الدور الهام الذي لعبته في تصوير الواقع العربي «المشلول» سياسياً واجتماعياً وثقافياً.. وإنصاتها لإيقاعاته بمختلف تجلّياتها يظل ضرورياً، خاصة أن عدداً من النصوص السجنية جاء تحت خانة هذا الجنس. حيث عزف مجموعة من الكتاب تجاربهم السجنية الواقعية والمتخيلة على وتر اللغة، فأنتجوا بذلك «سيمفونيات» تحكي التجربة الفردية والجماعية للمجتمع العربي الجريح. يكفي فقط أن نذكر بعض النماذج الروائية المتميزة مثل: ثلاثية شريف حتاتة في جزأيها الأوّلين: «العين ذات الجفن المعدنية» و «جناحان للريح»،ورواية

«المحاصـــرون» لفيصل حـــوراني، و«الوشم» لعبد الرحمن الربيعي، و«السجن» لنبيل سليمان، و«شرق المتوسط» لعبد الرحمن منيف، ثم «الكرنك» لنجيب محفوظ، و«نجمة أغسطس» لصنع الله إبراهيم، و«وراء الشمس» لحسن محسب... وغيرها من الأعمال التي ظلت محفورة في الذاكرة الجمعية للعالم العربي.

أما في المغرب وخلافاً للشرق العربي، فالكتابة الروائية السجنية فيه لم تستو إلا على ترنيمة الجسد وعذاباته داخل السجن وخارجه.

لقد ثبت من بعض الدراسات التاريخية للكتابة في المغرب الحديث أن أول عمل سردي سجني يعود تاريخه إلى سنة 1937، تحت عنوان «ذكريات سجين مكافح» لمحمد إبراهيم الكتاني، وهو واحد من جملة وطنيي مدينة فاس الذين تَمَّ اعتقالهم بمنطقة كلميمة. غير أن هذا العمل لم يظهر إلا سنة 1977 نظراً لظروف الرقابة في المغرب.

وفي سنة 1964 صدرت سيرة سجنية جديدة، تحت عنوان «حياة مليئة بالثقوب» ترجع أحداثها لمتخيّل الراوي الشعبي العياشي، حيث حرّرها نيابة عنه الكاتب الأمريكي «بول بولز»، وقد بقيت هذه السيرة- حسب تعبير حسن بحراوي- «سجينة» اللغات الأجنبية العديدة التي نقلت إليها بانتظار اليد الرحيمة التي تعود بها إلى دفء لغتها الأصيلة. إلى جانب هذه الأعمال التي صدرت خلال هذه المرحلة نجد كتاب «معتقل الصحراء» لمحمد المختار السوسي، الذي نُفِي إلى قرية إلغ بالجنوب..

غير أن صدور عمل رابع هو «سبعة أبواب» لعبد الكريم غلاب سيجعل هذه الكتابة تأخذ مساراً آخر في المغرب حيث اتَّجه بهذا النوع من الكتابة من الصيغة التاريخية إلى الصيغة الأدبية، ولعل هذا راجع بالأساس إلى تجربة غلاب الأدبية والثقافية.

وحتى لا نقفز على مرحلة مهمة هي مرحلة بداية الاستقلال، لابد أن

جلّ من كتبوا هذه النصوص كانوا يهدفون في العمق إلى تصوير السجن وعذاباته النفسية والجسدية

نشير إلى أن بعض الدراسات أشارت إلى المصير المجهول لعدد من السِّيَر السجنية، من قبيل سيرة «مومن الديوري» التي يحكي فيها عن بعض فظاعات. «دار المقري»، أو كتاب المهدي التجكاني التي عنونها بـ «دار بريشة». وهي كتابات تحكي جميعها عن قصص تعذيب بعض الوطنيين خلال مرحلة الاستقلال.

تمثّل هذه الكتابات التي أشرنا إليها مجرَّد تمهيد لما سيُكتَب في السنوات اللاحقة، خاصة بعد احتدام الصراع الطبقي في مستوياته السياسية والاقتصادية والثقافية، وهو الأمر الذي سينتج عنه مخاض سياسي نهاية الستينيات وبداية السبعينات والذي تجسَّد أساساً في ظهور تنظيمات ماركسية ثورية «إلى الأمام»، «23 مارس»، «لنخدم الشعب» وحركات فوضوية مسلحة، حركة 3 مارس، ثم الانقلابين العسكريين (71 - 72.)، كل هذا ستنتج عنه اعتقالات واسعة في صفوف العسكريين، والحركة التقدمية عموماً، وهو الأمر الذي سيمهِّد لظهور عدد من الكتابات التي تحكي عن هذه التجربة سواء لكتاب عاشوا التجربة مثل ما نجد عند عبد اللطيف اللعبي في «مجنون الأمل»، أو عبد القادر الشاوي في «كان وأخوتها» والتي تعتبر في نظر الكثير من النقاد من الكتابات المؤسسة لهذا الأدب يضاف إلى هذه، كتابات العسكريين، مثل «من الصخيرات إلى تازمامارت» لمحمد الرايس، إلى جانب عدد كبير من الكتابات الصادرة باللغتين العربية والفرنسية سواء لكتاب عاشوا تجربة السجن، أو لكتاب استثمروا تجارب معتقلين سابقين نذكر هنا «تلك العتمة الباهرة» للطاهر بن جلون، الذي قدم تجربة أحد الناجين من جحيم تازمامارت وهو عزيز بنين. أو كانت تجربة متخيلة ناتجة عن معايشة هؤلاء المعتقلين مثل «سيرة الرماد» لخديجة مروازي.

لقد أضحت كتابة الاعتقال السياسي تشكِّل ظاهرة في الحقل الأيديولوجي المغربي، بما هي ظاهرة متجذّرة في التاريخ البعيد (المعتمد بن عباد.) ممتدة في التاريخ المعاصر والحديث، وهي ظاهرة تميِّز الحقل المغربي نظراً لتنوُّعها وحجمها والقيمة التي أضافتها إليه.

تبعاً لكل ما سبق ذكره بخصوص كتابة «أدب السجن» سواء منها العربية أو الأجنبية، يمكن القول إن هذه الكتابة صارت تشكِّل دائرة أيديولوجية في البناء الثقافي العالمي، خاصة أنها تنطلق من فرضية «موحَّدة» وهي أن الإبداع هو فضاء الحرية المتبقي، وأن جُلّ مَنْ كتبوا هذه النصوص كانوا يهدفون في العمق إلى تصوير فضاء السجن وعذاباته النفسية والجسدية، في أفق تجاوز واقعه غداً، ولعل ما يميز بين هذه التجارب المكتوبة ويوحِّد بينها أيضاً هو كونها تعتمد جميعاً على اللغة كأداة للتعبير والتصوير والتوثيق لهذه التجربة الإنسانية التي لن تفلح كل كتابات من عاشوها في تحقيقها واقعاً على مستوى اللغة مادامت تجربة السجن تعاش قبل أن تُكتَب أو تُروى.



مرزوق بشير بن مرزوق

معايير الإنتاج الدرامي

هل هناك معايير صارمة في إنتاج واختيار الدراما التليفزيونية في الوطن العربي؟ دائماً ما يقفز هذا السؤال مع مواسم الازدهار الدرامي، وعادة يكون ذلك في شهر رمضان المبارك الذي تحشد فيه عشرات المسلسلات الدرامية، والتي يغلب عليها الكَمّ أكثر من الكيف، والإجابة على أعلاه هي: نعم هناك معايير، لكنها معايير يحتكرها المسئولون التنفيذيون، وتخضع لتحكُّم المعلنين والراعين لتلك الأعمال الدرامية. وهذه المعايير تخضع عادة لمقياس واحد وهو (معدل) المشاهدة. وعلى الرغم من أهمية هذا المقياس إلا أن طرق استخدامه مازالت بعيدة عن تلك الطرق المعروفة لدى بعض المؤسسات الإعلامية المعروفة في العالم.

في معظم المؤسسات القائمة على إنتاج الأعمال الدرامية وبثِّها في الوطن العربي، تخضع معايير الإنتاج إلى التقديرات الشخصية للقائم على العملية الإنتاجية، أو على متابعات لوسائل الإعلام الأخرى كالصحافة ومواقع التواصل الاجتماعي التي في معظمها تأتي بمعلومات وأرقام غير ممنهجة، من جانب أخر يعتمد معظم المعلنين العرب (الذين يصرفون مبالغ ضخمة على الترويج لمنتوجاتهم) على أرقام معدلات المشاهدة وسلوكيات المشاهد حسب ادِّعاءات المنتج الدرامي، ويشكل المرجعية الوحيدة في إعطاء المعلومات عن عدد المشاهدين ونوعيتهم وميولهم، وبالتالي يمكن الجزم بأن الإنتاج الدرامي العربي هابط المستوى، هو نتاج شراكة بين القائم على الإنتاج من جهة والقائم على بثّ هذا الإنتاج والمعلن في هذا الإنتاج من جهة أخرى.

وعلى الرغم من الدور الذي تلعبه المسلسلات الدرامية من ناحية التأثير الاجتماعي والثقافي والاقتصادي، حيث يتفوق تأثيرها على القراءة المباشرة، والتعلم المباشر، والتربية المباشرة، إلا أنها لا تلقى الاهتمام العلمي من المؤسسات التعليمية، حيث يتعلم الطلاب كافة أنواع النقد الأدبي والفكري، وتغيب دراسات الفنون الدرامية من كافة المستويات التعليمية، لذلك يتخرَّج الطالب وهو لا يملك معايير الحكم على مشاهدة الأعمال الدرامية، ويقبلها أو يرفضها على أساس الخبرة الذاتية والذوق الخاص، وبالتالي لا يعبِّر عن رفضه أو قبوله لها إلى الدرجة التي تضغط على المنتج الدرامي أو المموِّل لها لمراجعة معاييره.

المسلسل الدرامي يشبه إلى درجة كبيرة العمل الأدبي، وبالتالي يجب أن يخضع إلى التفكيك لدراسته من أجل الحكم عليه وتعديله وتطويره وعلى الأكاديميين أن يعترفوا بأن المسلسل الدرامي يشابه الأجناس الأدبية والفكرية، مثل المسرحية والرواية، يحتاج منهم الأحكام العلمية والمنهجية لتقييمه.

هناك العديد من الدول أخضعت سلوك مشاهدة المسلسلات الدرامية إلى متابعة وقياس علمي منهجي، استخدمت فيه الدراسات المسحيّة الميدانية المنتظمة، وكذلك استخدمت فيه أحدث الوسائل التقنية في قياس المشاهدة لإعطاء أرقام حقيقية عن عدد المشاهدين ونوعيتهم وسلوك المشاهدة لديهم، وتستعين المؤسسات الإعلامية بشركات مستقلّة للقيام بذلك احتياطاً للموضوعية في القياس والنتائج، ويدفع المعلنون مبالغ كبيرة للحصول على تلك المعلومات من الشركات مباشرة، دون الاعتماد على منتج العمل الدرامي مباشرة، وعادة ما تستخدم هذه المؤسسات الإحصائية أحدث الوسائل التقنية في قياس سلوك المشاهدة، فمثلاً تستخدم إحدى الشركات الكبرى في أميركا جهازاً خاصاً مرتبطاً بالأنترنت وكاميرا خاصة لتسجيل سلوك المشاهدة لدى الأفراد المختارين عشوائياً، ويرتبط الجهاز مباشرة بمقرّ هذه الشركة، حيث تتولى تحليل وتقييم المعلومات الواردة إليها وإعادة توزيعها على مؤسسات الإنتاج الإعلامي، وشركات الدعاية وغيرها للاستفادة منها في إنتاج أعمالها الفنية، ويستفيد أيضاً من ذلك المعلن التجاري في معرفة عدد ونوع مستقبلي الإعلان، وهناك الآن محاولة لمتابعة آراء المتواصلين على شبكات التواصل الاجتماعي لمعرفة مدى تقبُّلهم للأعمال الدرامية.

على القائمين بإنتاج الأعمال الدرامية أن يدركوا أن هذا الإنتاج عبارة عن منظومة متكاملة تشتمل على معايير قبول النص ومعايير تقييمه. وهي عملية تشترك فيها المؤسسة المنتِجة مع مؤسسات وأكاديميات أخرى في المجتمع.

فيسبوك، ثاني سوق للإشهار



صار موقع التواصل الاجتماعي فيسبوك يحتل الصف الثاني، عالمياً، في حصص الإشهار، على الوسائط الإلكترونية. أرقام الإشهار المرتفعة صارت تمثل ما نسبته 41٪ من عائدات الموقع الأزرق. بارتفاع مؤشرات الأرقام، يصير الفيسبوك منافساً مهماً لموقع غوغل، الذي ما يزال يحتل الريادة في أرقام سوق الإشهار، وسجَّل الفيسبوك زيادة تُقدَّر بعشر نقاط في سوق الإشهار العالمي مقارنة بنفس الفترة من السنة الماضية 2012.

نساء فلسطين على الأثير

فلسطين: عبدالله عمر

«نساء إف إم» هي الإذاعة الأولى من نوعها التي تعنى بشؤون المرأة الفلسطينية من كافة النواحي، وتمنحها جلّ اهتمامها لتبرز دورها ومهارتها وفنَّها وقوَّتها. فقبل ثلاث سنوات، وُلِدت الإذاعة، وبمولدها تجدَّد الأمل في تعزيز دور المرأة على مختلف أعمارها، فقد كان منشأ الفكرة من قبل مديرتها ميسون عودة، المرأة الفلسطينية التي عايشت النساء داخل فلسطين بعد عودتها من الخارج، وتعرفت إلى مشاكلهن فأرادت أن تعبِّر كل واحدة منهن عما يدور بداخلها من خلال هذه المحطة الإذاعية.

ولم تبدأ «نساء إف إم» عملها بسهولة، بل كانت بدايتها صعبة خاصة في ظل الظروف التي يتعرض لها مشروع كهذا، فما بين التمويل، إلى اختلاف وجهات النظر حول إنشائها، إلى إمكانية تناول مواضيع حسّاسة تمسّ المرأة، كل ذلك كان تحدِّياً وُضِع أمام القائمات على الإذاعة، ولكن بعد طول عناء حصلت الإذاعة على تردُّد لها من خلال جامعة النجاح التي مدَّت لها يد العون، وسرعان ما بدأت بثَّها على الموجة 96 إف إم، وكانت انطلاقتها مع برنامجين على الهواء مباشرة: أحدهما صباحي ويحمل عنوان «فطور»، والآخر مسائي بعنوان «أنت تسوق»، وكان كلاهما بمثابة المولد الذي أحيا الإذاعة



في بداياتها.

كأي أمر جديد من الطبيعي أن يكون له ردود أفعال بعضها يتَّسم بالإيجاب، وأخرى بالرفض، وهنا ما واجهته الإذاعة في بداية طريقها خاصة من فئة الرجال الذين عبَّروا عن استغرابهم من وجود إذاعة نسائية تعنى بشؤون المرأة، إلا أن إصرار «نساء إف إم» على إظهار الدور الإيجابي للمرأة الفلسطينية جعلها تتحدى كل الأقاويل، وصرحت عودة: «نريد أن نعمل على تغيُّر وجهة نظرنا تجاه بعضنا من خلال الإذاعة، وأن نلهم بعضنا من خلال قصص نجاح النساء التي نبثّها عبر إذاعتنا».

وتدريجياً، تعدَّدت برامج الإذاعة، وشمل البث برامج «قهوة مزبوطة»، «كي لا ننسى»، وهو برنامج يستهدف النساء المهجّرات واللاجئات، بالإضافة إلى برنامج «ترويحة» وهو موجَّه للعائلة بشكل كامل.

سكايب بالأبعاد الثلاثة



احتفالاً بمرور عشر سنوات على انطلاقته، يفكِّر موقع سكايب للتواصل في إطلاق خدمة جديدة، تسمح للمتحدثين بالتواصل المباشر مع فيديوهات ثلاثية الأبعاد. ويفكِّر القائمون على سكايب أيضاً في ابتكار خدمة موجَّهة للموظفين وكبار المسؤولين تسمح لهم بمتابعة الاجتماعات، بشكل عام، كما لو أنهم حاضرون فعلاً.

فيديو جَلْد امرأة سودانية يشعل الغضب

تداول عدد من نشطاء مواقع التواصل الاجتماعي مقطعاً من فيديو يظهر فيه رجل من الشرطة السودانية يجلد امرأة في ساحة بيتها من دون أن يتمّ إيضاح سبب جلدها، وأكد العديد أنه أياً كان السبب، فإن جَلْد هذه المرأة يُعتَبر وحشية وجريمة في وجه الإنسانية.

«71» حكومة تستعين بالفيسبوك



«71» حكومة طلبت من إدارة الفيسبوك معلومات عن حوالي «40» ألف حساب مختلف، خلال الأشهر الأولى من السنة الجارية. رغم إن إدارة فيسبوك قدمت تطمينات لمستعملي الموقع، بحماية المعطيات والمعلومات الشخصية، فإن تقارير إعلامية غربية كشفت عن جاهزية الموقع نفسه في الرد على طلبات بعض الأجهزة الحكومية والتعاون معها. ونجد الولايات المتحدة الأميركية على رأس الدول التي طلبت معلومات من فيسبوك، إضافة إلى الهند وبريطانيا وفرنسا وتركيا وغيرها.

باكستان ترفع الحظر

تنوي باكستان، في الأسابيع القادمة، رفع الحظر عن موقع التواصل الاجتماعي يوتيوب، وهو الموقع الإلكتروني المحظور في البلد، منذ أكثر من سنة. ولكن رفع الحظر سيترافق مع عملية فرض نظام مراقبة، بحيث سيتم منع بعض العناوين وبعض الفيديوهات. وكانت العلاقة بين باكستان وغوغل، صاحب يوتيوب، قد ساءت السنة الماضية، بسبب عرض الموقع لفيلم «براءة المسلمين»، الذي اعتبره مشاهدون مسيئاً للإسلام. وكانت باكستان قد حظرت الموقع نفسه عام 2008 بسبب إعادة نشر الكاريكاتير المسيء للرسول(ص).

لن ننسى .. لن نغفر.. لن نسامح!



في السادس عشر من سبتمبر/ أيلول استيقظت مواقع التواصل الاجتماعي على هذا الشعار القادم من مستخدمي العديد من الدول العربية ومعه صور لمنبحة صبرا وشاتيلا التي حدثت عام 1982 علّقت مستخدمة للفيسبوك: «صباح الترحُّم على 4000 شهيد وقعوا في صبرا وشاتيلا منذ 31 عاماً. لن ننسى، ولن نغفر».

ونشرت أخرى تعليقاً قالت فيه: «ويُذكر أن شارون قد حُكم عليه بدفع غرامة مالية قدرها (14) سنتاً أميركياً بعد قتله 1500 إنسان في صبرا وشاتيلا.

وعلّق آخر بأن القتل استمر ثلاثة أيام، وبأن المنبحة جرح لن يندمل، وذكرى لن تزول.

المفكر التونسي يوسف الصدّيق:

النُّخَب الثقافية العربية شاخت وتجاوزها الزمن

حوار: عبد المجيد دقنيش

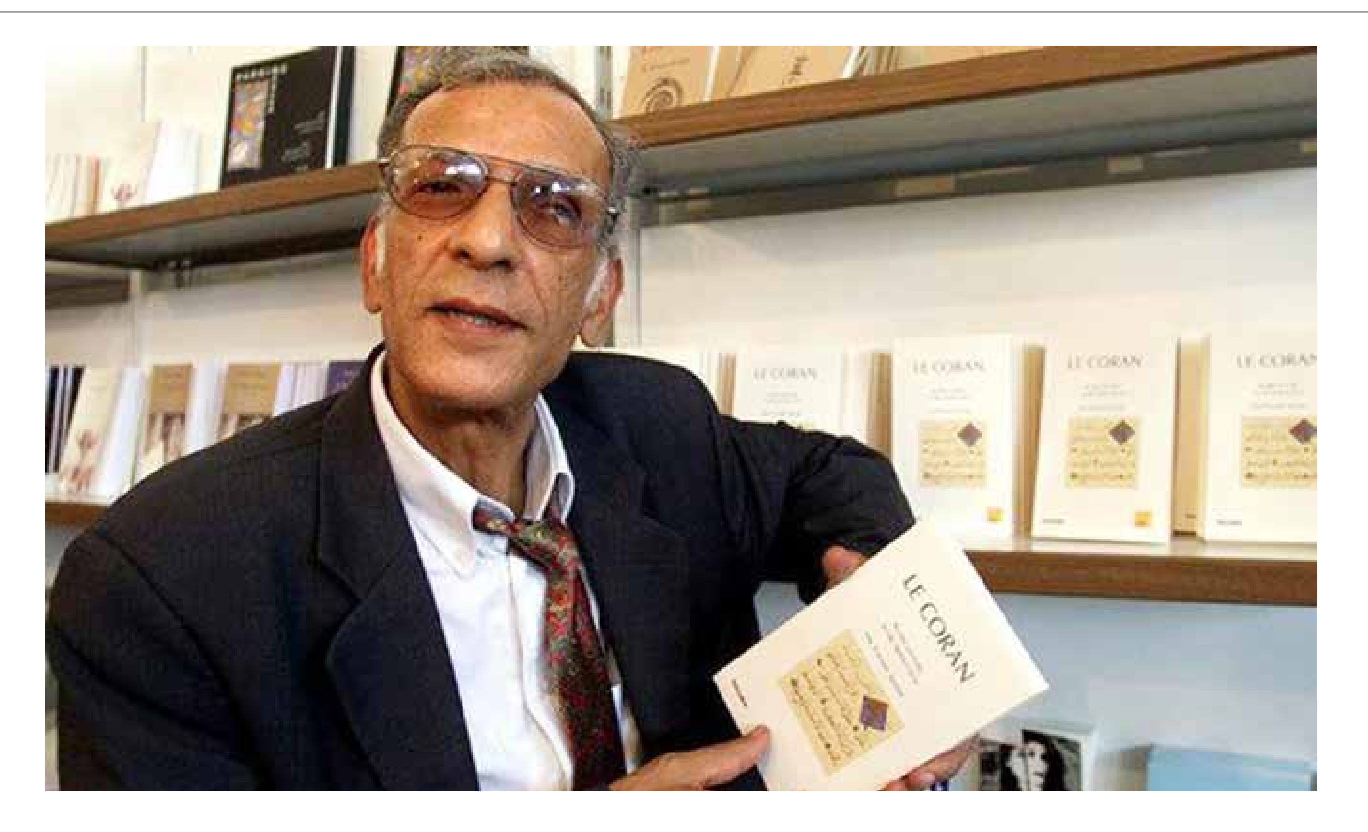
يُعَدّ الباحث الأنثروبولوجي والفيلسوف التونسي يوسف الصدّيق (1943) واحداً من أبرز المفكرين الإسلاميين التنويريين. أفكاره ومواقفه الجريئة أحدثت وما تزال رجّة، وتركت جدلاً واسعاً في الأوساط الثقافية والاجتماعية والدينية العربية. سبق له أن راكم إنتاجات معرفية قيمة وإصدارات وترجمات نذكر منها ترجمته للفرنسية «نهج البلاغة» للإمام علي، و«تفسير الأحلام» لابن سيرين، والسيرة النبوية «أقوال النبي محمد» دون أن ننسى ترجمته للنص القرآني.

ورغم أن الأسئلة التي يطرحها المفكر يوسف الصدّيق والقضايا المهمّة التي يتطرّق إليها في كتاباته تمسّ صميم الإنسان المسلم، وتتعلق بجوهر تراثه كالقرآن والسنة، إلا أن كل ذلك - للأسف - يتمّ بلغة فولتير، وهو ما أبعده قليلاً عن القارئ العربي رغم مكانته المتميزة في الأوساط الثقافية الغربية، التي تتلقّف كتاباته بلهفة واستحسان. وقد مثّلت التحوّلات الكبيرة التي أحدثها ما يعرف بالربيع العربي فرصة مهمة للباحث يوسف الصدّيق كي يعود إلى تونس، ويحتك بأفكاره مباشرة مع القراء والنخب والجمهور العريض ويختبرها اختباراً حقيقياً على أرض الواقع.ولعل صدور كتابه «هل قرأنا القرآن؟ أم على قلوب أقفالها» منذ أسابيع في نسخته العربية، يُعَدّ تفاعلاً مهماً مع القارئ العربي..

«الدوحة» التقت يوسف الصدّيق، وأجرت معه هذا الحوار:

بعد عامين من اندلاع الثورة التونسية، ها هو مخاضها ما يزال مستمراً وسط تجاذبات داخلية وخارجية أيديولوجية واجتماعية، كيف تنظر إلى مسار هذه الثورة وبقية الثورات العربية بصفة عامة؟

- موقفي وشعوري من الثورة واضح. منذ أن جئت من باريس إلى تونس لأواكبها وهي متحوّلة في مسارها مثل أسنان المنشار «مرة طالعة ومرة نازلة». ولَديَّ فكرة وقناعة بأننا وصلنا منذ 50 سنة إلى نفق مسدود، فنحن نشعر بأن هناك بعض الأمراض البسيطة، لكننا نخفيها، ونحاول أن نداريها ونعتقد أنها غير موجودة، وحين تتراكم تصبح في بعض الأحيان مرضاً عضالاً، نواصل إخفاءها، ونواصل الكذب على أنفسنا بمفعول الديكتاتورية، ومعارضة حرية الفكر وحرية الإعلام، إلى أن صار المرض كبيراً جداً، ومستحيل البرء منه في فترة بن علي.



هل تعتقد أن الثورة وُلِدت مشوَّهة؟

- كلا، ولكن في بعض الأحيان قد تصيبها بعض التحوّلات أو الهزّات التي لا يمكن أن تؤثّر في الشعب وفي مسار ثورته العامة.

مثلما وقع التحدُّث عن تخلُّف النخب الفكرية في مواكبة الثورات العربية باستقالتها شبه المعلنة، هناك من يتحدث اليوم عن قصور هذه النخب نفسها عن فهم ما يجري حولها واندهاشها السلبي بهذه اللحظة التاريخية التي لا تتكرر. هل توافق هذا الرأي وهذا التوصيف؟ وهل باستطاعة ثورات الربيع العربي إنجاب أصواتها الإبداعية والفكرية والفلسفية أم أن الوقت مازال مبكراً؟

- ككل أشياء العالم، النُّخَب قد تشيخ وتتجاوزها الأحداث، وقد تبقى ثابتة كما هي عليه أيام الديكتاتورية، الآن بعض النُّخَب، وبقطع النظر عن سنّ أصحابها، لازالت شابة ولازالت فَتِيّة، ولكن السؤال الذي يفرض نفسه هو: أين هي النُّخَب الوليدة الشابة؟ أنا أعرف شباباً وبناتاً وأولاداً لا تتجاوز أعمارهم (21) سنة بارزين في الآداب وفي الفلسفة والرياضيات، ولهم أفكار خلّاقة ومميَّزة ولكن هناك نخب تمنعهم من البروز والظهور. ونلاحظ أيضاً أن بعض المؤسسات والبيروقراطية تمنع مثل هذا الشباب وهذه الطاقات من البروز. ولكن فيما مضى لم تكن الأمور هكذا، فمثلاً وعلى سبيل الذكر الطيب المهيري وغيره من الشباب ممن أسَّس بهم بورقيبة الدولة الحديثة كانت أعمارهم في الثلاثينيات. كذلك الشابي مثلاً قال شعراً عظيماً وعمره أقل من الثلاثين.

إذن أنت تعترف بشيخوخة النُّخَب التي تنتمي إليها؟

- صحيح أنا أنتمي إلى هذه النُّخَب، ولكن مَنْ في سنّي نوعان : هناك من النُّخَب مَنْ شاخت وماتت، ولم تعترف بشيخوختها وموتها، والشق الثاني احتفظ بطفولته وشبابه... أنا حين أضحك مع طفل لم يتعدَّ العامين فأنا في سنّه، وعندما أريد أن أساعده يجب أن أتبع مسألة فهمه وطريقة ضحكته وتفاعله مع الأشياء. فما بالك بمن يكون سنه في 21 سنة. أعتقد أنني حافظت على شبابي وأنا في شيخوختي.



وهل حافظت على شبابك فكرياً وثقافياً؟

- أعتقد أنني مازلت محافظاً

على الفكر الوقاد نفسه.. ولكنني مستعد أن أتنازل لمن في عمر (21) عن روح الشباب التي أملكها. عندما كان عمري 25 سنة أصدرت كتاب «المفاهيم والألفاظ»، وكان ذلك تقريباً سنة 1975، الأفكار التي احتوته هي نفسها أفكار شباب اليوم. وكلما أقرأ الذي كتبته وعمري 25 سنة لا أنكر منه شيئاً، وأستطيع أن أتوقعه.

المفكرون القلائل اليوم لابد أن يعترفوا بموتهم، وأن يتركوا الشباب يحنّطونهم، وأن يحترموهم كأموات وكتراث.

ولكننا اليوم مازلنا ننتظر منك كتاباً أو إسهاماً فكرياً يرتقي إلى هذه اللحظة التاريخية؟

- بصراحة أنا منذ فترة بصدد التحضير لكتاب شامل وجديد أضع فيه عصارة أفكاري وقد بدأت في كتابته. وهو يتناول موضوع الشريعة والتعبد والنسك والسياسة، ويمكن أن يكون رديفاً لكتاب «لم نقرأ القرآن بعد».

لنعد إلى الشطر الثاني من السؤال، هل يستطيع الربيع العربي أن يخلق زهراته الإبداعية الجميلة، أم مازال الوقت مبكراً؟

- كما قلت لك سابقاً الطاقات الإبداعية موجودة وقد لمست هذا في تونس وفي مصر وفي المغرب وفي المهجر أيضاً وخاصة في باريس. أنا متأكد أن الموجة الإبداعية الثورية قادمة بقوة وستكنس كل النُّخَب المستقلة وشبه المستقلة السابقة.

انتظروا إنتاجات وإبداعات هذا الجيل المتميِّز، فقط يجب أن نعطيه فرصته كاملة، ونوفِّر له الظروف المواتية.

عنوان كتابك الذي ترجم حديثاً إلى العربية «هل قرأنا القرآن» مع عنوان فرعي «أم على قلوب أقفالها».. هل ينمّ هذا العنوان عن موقف خفي من القراءات



السابقة ككل؟ وهل في هذا العنوان أيضاً اتّهام لهذه الأمة ولمفكّريها ولتاريخها المعرفي؟

- أولاً من قراءتي يتبين في أوائل السطور أنني أنا أيضاً داخل الامتناع عن القراءة، القراءة تمتنع عنا وأنا أتكلم من داخل النسق. هو سؤال فلسفي أنا ضمنه.

وأنت في هذا العنوان تتَّهم نفسك أيضاً؟

- أتّهم نفسي، لكنني أقرّ بحقيقة أن المفسِّرين مؤسَّسات حكم. كل المفسِّرين مؤسَّسات حكم، فكان

ككل أشياء العالم، النخب قد تنسم وتتجاوزها الأحداث وقد تبقي ثابتة، كما هي عليه أيام الديكتاتورية

المؤمن عندما لا يرضى عن مفسِّر يمنعه من التفسير، ويدعو الورّاق إلى أن لا يبيع له الورق. والناسخ أيضاً كان مؤسَّسة في الأدب العربي، فحين تفتح كتاب «البيان والتبيين» أو «الحيوان» تجد قال أبو أحمد الجاحظ.. فمن يتحدث هو الناسخ أملى عليه، وقال له كذا، وكذا هو الناسخ إنه مؤسّسة، والورّاق هو المؤسَّسة الأولى، فالورّاق يأتي به الخليفة ويقول له ذلك، الكافر ذلك الزنديق لا تبعْ له الورق، فينتهي الكاتب لأنه لا يجد من يعطيه الأوراق.

المفسِّرون كانوا كلّهم مؤسّسات، الطبري ينتمي إلى نوعية الحكم أيام الخلافة. وتجد ابن المعتزّ أيام المأمون، وابن رشد أيام حرية التعبير في الأندلس، هل تعرف أن الشيء المفزع والرهيب أنه حين كتب ابن رشد «فصل المقال» في ما بين الحكمة والشريعة اختفى الكتاب عن الأفكار لا عن الأنظار لمدة 7 قرون، فانتظرنا المستشرق الألماني مولار أن يُظهره من المنسوخات العربية، وبدأ الناس يتحدثون عن هذا الكتاب في القرن التاسع عشر.. سبعة قرون لم يتحدثوا عن مأثور واحد.



أمير تاج السر

ليلة لشبونة

تُعتَبر رواية ليلة لشبونة، للكاتب الألماني أريش ماريا ريمارك، من الروايات الفذة التي رصدت الحياة في أوروبا أيام ظلامها في النصف الأول من القرن العشرين. هذه الرواية التي نشرت عام 1962، ما زالت في نظري طازجة ونضرة، وتملك مؤهِّلات أن تُقرَأ الآن، ومستقبلاً، فكاتبها ألماني، وعاش كابوس النازية، وفَرَّ في النهاية ليكتبها في وطن بديل بعيد.

الرواية قائمة على الذكريات، وتُحكى على لسان راوٍ يحمل هويّة مزوّرة اقتناها من حطام رجل ميت صادفه ذات يوم، عاش وتنقَّل فيها واعتُقِل، وفَرَّ، ويحكيها لعابر التقاه مصادفة في ميناء لشبونة في البرتغال، وكان يتطلّع للسفر إلى أميركا فراراً من وطأة الحرب وقسوتها، ساومه على منحه تذكرة ليعبر بها المحيط بشرط أن يستمع إلى قصته، ومن ثم يستمع القارئ إلى الرواية، إلى هذه القصة المؤثِّرة، ويتفاعل معها أشدّ التفاعل.

كانت ألمانيا- هتلر، قد تورَّمت، وغزت أوروبا بأكملها، وأصبح الوجود كارثة لكل من له أفكار مناوئة، وأيضاً الأبرياء الذين لا ذنب لهم سوى أنهم وجدوا في زمن الجنون والحسرة. ننتقل مع الراوي المتخم بالذّكريات من مغامرة إلى مغامرة، من سجن إلى حرية إلى سجن، والمطاردون دائماً ما يملكون حصصاً من التجارب لا يملكها غيرهم، يملكون الحِيَل، ومضادات الحِيَل، ويمكن أن يجوعوا ويعطشوا ويقتربوا من الموت، ولكن تظل الحيل موجودة ومتنامية، وهكذا في تلك السراديب التي تحمل السمّ، وفي الشوارع التي تحمل رائحة الخطر، يتماسك هذا النص بقوة، ويوثّق لتلك الفترة المظلمة من تاريخ أوروبا، بطريقة أكثر سهولة في الهضم، كما لو وثَّقها التاريخ الحقيقي.

الذّكريات لا تحمل هـواء الحرب وحـده، وهـواء التشرُّد وحده، لكنها تحمل هواء الحبّ أيضاً، حبّ البطل لزوجته هيلين، التي وشى به أخوها ليعذّب في البداية، قبل أن يفرّ. هيلين الرقيقة، الطيف، المرأة التي لم يحلّ النص شيفراتها بالكامل، بل ترك لنا مهمّة حلّ بعضها. وهكذا ننغمس في القراءة، ونشارك الكاتب أيضاً، كتابة ما كان غير موجود، أو إضاءة ما كان معتماً من النص، وهذا - في رأيي- ترف إبداعي كبير، ولا يقدر على ضخِّه إلا القليلون.

على أن روايـة «ليلة لشبونة»، وبالرغم من أنها تدور في زمن الحرب، لا توضِّح ذلك. هي تحوم حول الحرب وتداعياتها وانشغال الناس بها في كل الأقطار الأوروبية، لكنها لا ترسم معركة، ولا تورد ضحايا سقطوا في وسطها، ورغم ذلك أعتبرها من روايات أدب الحرب المهمة. الحرب الطيف التي تتجسّد في كل ما يحيط بذلك العالم، لكنها لا تنشب في النص إلا في هيئة إشارات.

في البداية، حين يعمد الراوي إلى اصطياد ذلك المهاجر البائس، ومقايضته بتذكرة إلى أميركا، مقابل أن يستمع إلى قصته، نتساءل: ما الهدف من ذلك؟ ولماذا هذا الليل قد انفتح لغريبَيْن أحدهما يحكي والآخر يجتهد في السماع، وينتقل مع الراوي من حانة توشك أن تغلق أبوابها إلى أخرى ستغلق أبوابها أيضاً عمّا قريب؟ لنكتشف في النهاية، أن الراوي أراد أن يتحرَّر من الذكريات التي يحملها في عقله، أراد أن ينتهي مما كان يعتبره أقسى ما صادفه خلال أيامه التي عاشها: الذكريات.



عبد السلام بنعبد العالي

رائحة الحقيقة

«وعرفت بمعنى: أصبت عرفه أي رائحته»

الراغب الأصفهاني، معجم مفردات القرآن

«كفى! كفى! لم أعد أتحمل. قليلاً من الهواء! قليلاً من الهواء! فمختبر الأدوية، هذا الذي يُصنع فيه المثل الأعلى، يبدو أن رائحة الكذب التي تفوح منه أصبحت تزكم الأنف».
نيتشه، جنيالوجيا الأخلاق

تعْلَق بذهني ذكرى الفقيه الدّكالي، ذلك المحدِّث الذي كان يعطي دروسه الدينية عصرَ كل يوم بالمسجد الأعظم بمدينة سلا المغربية، حيث كان يسأل مستمعيه من حين لآخر باللغة الدارجة ما معناه: «هل شممتم ما أعنيه؟». هذا الاستخدام لحاسة الشمّ أداةً لإدراك المعاني وتمييز الحقائق ربما ليس بالأمر المتداول. فقد تعودنا أن يكون للحقيقة لون، بل صوت وطعم، فكنا نسلّم بأن المعاني يُنظر فيها وإليها، وأن الحقائق يُسمع صوتها، ويُصغَى إلى «ندائها»، بل إنها كانت «تُلمس»، وتكون محلّ ذوق، إلا أننا لم نكن نسمع أن لها رائحة.

ربما لم تكن اللغة العربية ذاتها تسمح لنا بأن نسَلِّم -اللهم- إلا بوظيفة معنوية لحاسّة الشمّ الوظيفة الأخلاقية وربما حتى الدينية. الأنف في عرف العرب ليس أداة تمييز، بل محلّ العزة والكبرياء. نجد في كثير من المراجع العربية هذا الربط الذي يضعه الجاحظ في كتاب الحيوان بين الأنْف والأنَفَة حيث يقول: «والأنف هو النّخوة وموضع التجبّر». يتقدم الأنف باقي أطراف الجسد تقدماً بالوضع، ولكن أيضاً تقدماً بالشرف. يقول الحطيئة في مدح بني «أنف الناقة»:

قوم همُ الأنف والأذناب غيرهم

فمن يسوّي بأنف الناقة الذّنَبا؟

وفي فتوحات ابن عربي: «تقول العرب في دعائها: أرغم الله أنفك... والرغام التراب، أي حطّك الله من كبريائك وعزّك إلى مقام الذلّة والصّغار». بل إن الأنف أداة تطهير، ليس بالمعنى الجسدي وحده، بل الروحي أيضاً. نقرأ في الفتوحات: «ولا تزول الكبرياء من الباطن إلا باستعمال أحكام العبودية والذلة والافتقار، ولهذا شرع الاستنثار في الاستنشاق فقيل له: اجعل في أنفك ماء، ثم استنثر. والماء هنا علمك بعبوديتك إذا استعملته في محلّ كبريائك خرج الكبرياء من محلّه وهو الاستنثار.».

لا تبتعد بعض اللغات الأوروبية عن هذا التوظيف الأخلاقي لحاسّة الشم حيث نلفي كثيراً من المقولات الأخلاقية والاجتماعية مرتبطة بهاته الحاسّة، وخصوصاً تلك التي تدلّ على العلاقة بالآخر، إلى حدّ أن بعض علماء الاجتماع، مثل سِمّيل على سبيل المثال، يرون أن المسألة الاجتماعية ليست فحسب مسألة إيتيكا، بل هي «قضية أنف». فالأنف يسهم في ضبط العلائق الاجتماعية، إنه حاسة الأبعاد والمسافات، فقد نستعمله «مع احترام المسافة»، إلا أننا قد «نحشره» في ما لا يعنينا، فنحرق المسافات، ونفسد العلائق. هذا فضلاً على أن الروائح ذاتها قد تساهم في تزكية الفروق الطبقية إن لم نقل إنها تخلقها، إذ غالباً ما تتحول إلى «حجة طبقية»، فتُقرَن بالمرتبة الاجتماعية والوضع الطبقي، وترتبط في الأنوف بسلوكات بعينها. وهكذا، ففي اللغة الفرنسية على سبيل المثال، أقول عمن لا أطيق عشرته، إنني لا يمكنني أن «أشم رائحته» le sentir. لا يمكنني أن أقترب منه كي «أدركه عن طريق أنفي».

تدل الرائحة إذاً على انتماء، ومن لا «يتوافر» عليها قد يظل نكرة مجهول الهوية. ذلك ما كان غرونوي، بطل رواية

«العطر» لباتريك زوسكيد، يعاني منه لأنه كان بلا رائحة مميزة، فلم يستطع أيّ إنسان أن يقرب منه، ولم يأبه به أحد. ومع ذلك فهو لم يكن يحيا إلا عن طريق الشمّ، فلا يدرك العالم من حوله على أنه خير وشر، بل على أنه روائح دقيقة الفروق، كان «يرى بأنفه» في عتمة الليل، ويميّز بين أشياء لم يكن باستطاعة الآخرين التمييز بينها عن طريق البصر، ولا في إمكان اللغة المجرّدة أن تنقل الفروق بينها إلى الآخرين. ورغم أنه حصل على العطر بقتل أجمل العذراوات، فامتلك بذلك قوة التأثير المطلقة التي ستمكّنه من أن يغدو إلهاً بين البشر، إلا أنه لن يتمكّن من الحصول على رائحة خاصة تميّزه، وتزرع في قلبه محبة الآخرين والاقتراب منهم.
بإمكاننا، والحالة هذه، أن نفهم استعمال العطور، إضافة إلى معانيه الأسطورية والأنثربولوجية، على أنه نوع من التمويه، إنه «أيديولوجيا أنفية» تقلب الروائح، على غرار أيديولوجيا ماركس التي تقلب الصور على شبكية العين، فتلوّن العلائق، وتقرّب المسافات، وتوحّد الروائح. ليس من باب الغرابة إذاً أن تزدهر صناعة العطور في «مجتمع الفرجة»، وأن يَعُمّ تعطير الفضاءات العمومية تطهيراً للأجواء، وتغليفاً للفوارق، وخلقاً لجوّ يسوده الوئام والتآزر و«الرائحة الموحّدة». وهكذا فقد تُصلح حاسّة الشمّ ما تُفسده قوى الإنتاج، فتسهّل ظروفَ العيش المشترك في مجتمعات تنخرها الفروق، وتفسدها «الروائح الكريهة».
غير أن حاسّة الشمّ لا تقتصر على هذه الوظيفة وحدها. لإدراك الحقيقة ينبغي للذهن أن يبين عما تدعوه اللغة الفرنسية sagacité أي ما تنقله اللغة العربية بلفظ الفطنة. اللفظ الفرنسي مستمدّ من اللاتيني sagax الذي يدل على «حادّ الشم». الفطنة والذكاء إذاً مهارة في استخدام حاسّة الشمّ، واللبيب هو من يحسن استعمال أنفه.
لا يقتصر الأنف إذاً على المعاني الأخلاقية والاجتماعية، بل يساعد الفكر على تخطّي بعض نواقصه. في هذا الإطار يشير مؤرّخو الأدب الأوروبي إلى اعتماد بعض كبار الأدباء، أمثال بودلير وبالزاك وبروست، حاسّة الشمّ التي يعتبرونها حاسّة التذكّر بامتياز.
وعلى رغم ذلك، فربما كان ينبغي انتظار نهاية القرن التاسع عشر لكي نعثر على اعتراف حقيقي بقدرة الأنف على تمييز الحقائق، وإقرار بأن للمعاني روائحها.
هذا بالضبط ما نلفيه عند نيتشه الذي كان يردّد: «عبقريتي تكمن في مناخيري». يعترف المفكر الألماني للأنف بالقدرة التي كان ديكارت يخصّ بها ما يدعوه «عقلاً سليماً»، وأعني القدرة على التمييز distinction. يقول نيتشه: «إن الأنف الذي لم يتكلم عنه أيّ من الفلاسفة باحترام واعتراف، هو أكثر الأدوات التي في خدمتنا رهافة. فهاته الآلة قادرة على تسجيل الفروق الطفيفة التي تعجز حتى آلة المطياف عن تسجيلها».
غير أن الفيلسوف الألماني لا يقصر التمييز على إدراك المعاني والأفكار الواضحة، بل يوسّعه ليشمل مختلف القيم. الأنف عند نيتشه أداة تمييز وإدراك للفروق، الفرق بين الصواب والخطأ، ولكن أيضاً الفرق بين الصدق والكذب. بل إن الأنف أساساً أداة شمّ رائحة الزيف والبهتان flairer le mensonge. إنه أداة نقد اجتماعية، وهو ما به نؤسّس أحكامنا التي تمكّننا من خلق قيم جديدة. للحقيقة إذاً، كما للزيف، روائح عند صاحب «هكذا تكلم زرادشترا»، لذا نجده دائماً يربطها بالقمم والأعالي «حيث يعمّ الصقيع وينتشر الهواء النقي».



الأعمال الفنية للملف:
حسين بيكار – مصر

جمال حمدان

عُزلة العَالِم في زمن الاستبداد

في سنة النكسة العربيّة الشهيرة 1967، كتب عالِم الجغرافيا المصري جمال حمدان كتابه الشهير الاستثنائي «شخصيّة مصر، دراسة في عبقرية المكان»، الذي يعدّ أحد أهمّ الكتب التي، وإن انتمت إلى حقل الجغرافيا، إلا أنها تتجاوزه، من حيث تنقّل الجغرافيا من مرحلة المعرفة إلى مرحلة الفكر، ومن حيث انحيازها إلى الشخصية الإقليمية باعتبارها قلب الإقليم وأعلى مراحل الفكر الجغرافي. ولئن انطلق حمدان في كتابه من الجغرافيا البشرية أو البلدانيّات، بالتعبير العربي القديم، إلا أنه لم يكتفِ بوصفه الدقيق للمكان، بل تعدّاه إلى فلسفة المكان. فمن النظرة التحليلية فائقة الدقّة إلى النظرة التركيبية واسعة الأفق، لذاك المكان البهيّ: مصر أو «متوسِّطة الدنيا»، وفقاً لتعبير المقريزي. فهي لم تكن قطّ مجرّد «تعبير جغرافي» وحسب، بل كانت دائماً تعبيراً سياسياً، وفقاً لتعبير حمدان. وهي مصر التي تجمع بين أمرين: «الموقع والموضع». فالموقع: قلب العالم، والموضع: هبة النيل، وبينهما مفكّر جغرافيّ فذّ، آثر الانعزال بعد أن رأى بحقّ أن «الناقد المثقَّف والمفكِّر الوطني الحقّ يجد نفسه محاصَراً بين قوسين من الإرهاب والترويع الفكري والجسدي: الحاكم الطاغية المغترّ من جهة، والشعب المكبّل المقهور المغلوب على أمره من جهة أخرى». العالِم المنعزل لم يكن جغرافيّاً عاديّاً، وإذ قيل «إنما الجغرافيّ الجيّد فيلسوف»، فلعلّ هذا القول لا ينطبق على جغرافي مثلما ينطبق على جمال حمدان.

من شـقته المتواضعـة في حيّ الدقّي، كان د. جمـال حمدان يرنو ببصره إلى شـريان الحياة في مصر: نهر النيل.
في تلك الشقة التي تتكون من غرفة واحدة، والتي انعزل فيها عن العالم حتى قضى فيها محترقاً يـوم 16 أبريـل عـام 1993، أطلق صاحب «شـخصية مصر: دراسـة في عبقرية المـكان» لخياله العنان، كي يستقرئ المستقبل، ويدرك أوجاع النيل وأهل المحروسة.. ولو بعد حين!

نبوءة العطش.. وبشارة التغيير

د. ياسر ثابت

قضى هـذا الباحث الرصين سنوات طويلة من عمره منزويـاً، ينقّب ويحلّل، ويعيد تركيب الوقائع والبديهيات، حيث تفرَّغ للبحث والتأليف بعيداً عن مغريات الحياة. اهتم بحاضر مصر ومستقبلها، وانطلق من هذا الاستقراء النابه إلى رؤية أشمل للعالم العربي وآفاق مستقبله.

إذا ما قلبنا في صفحات كتاب «جمال حمدان.. صفحات من أوراقه الخاصة»، نجد حالة نادرة من نفاذ البصيرة والقدرة الاستراتيجية على استقراء المستقبل، متسلّحاً في ذلك بفهم عميق لحقائق التاريخ ووعي شديد بوقائع الحاضر.

لم يكن جمال حمدان مبالغاً ولا متشائماً تماماً، حين سَجَّل في مذكراته الخاصة التي نشرها شقيقه عبدالحميد عـام 2010 أن مصر مرشَّحة، في ظل خيارها، ليس بين السيىء والأسوأ، بل بين الأسوأ والأكثر سوءاً لتتحوَّل في النهاية من مكان سكن على مستوى وطن إلى مقبرة بحجم الدولة.

كتب حمدان في منكراته بين عامي 1990 و1993 يقول:

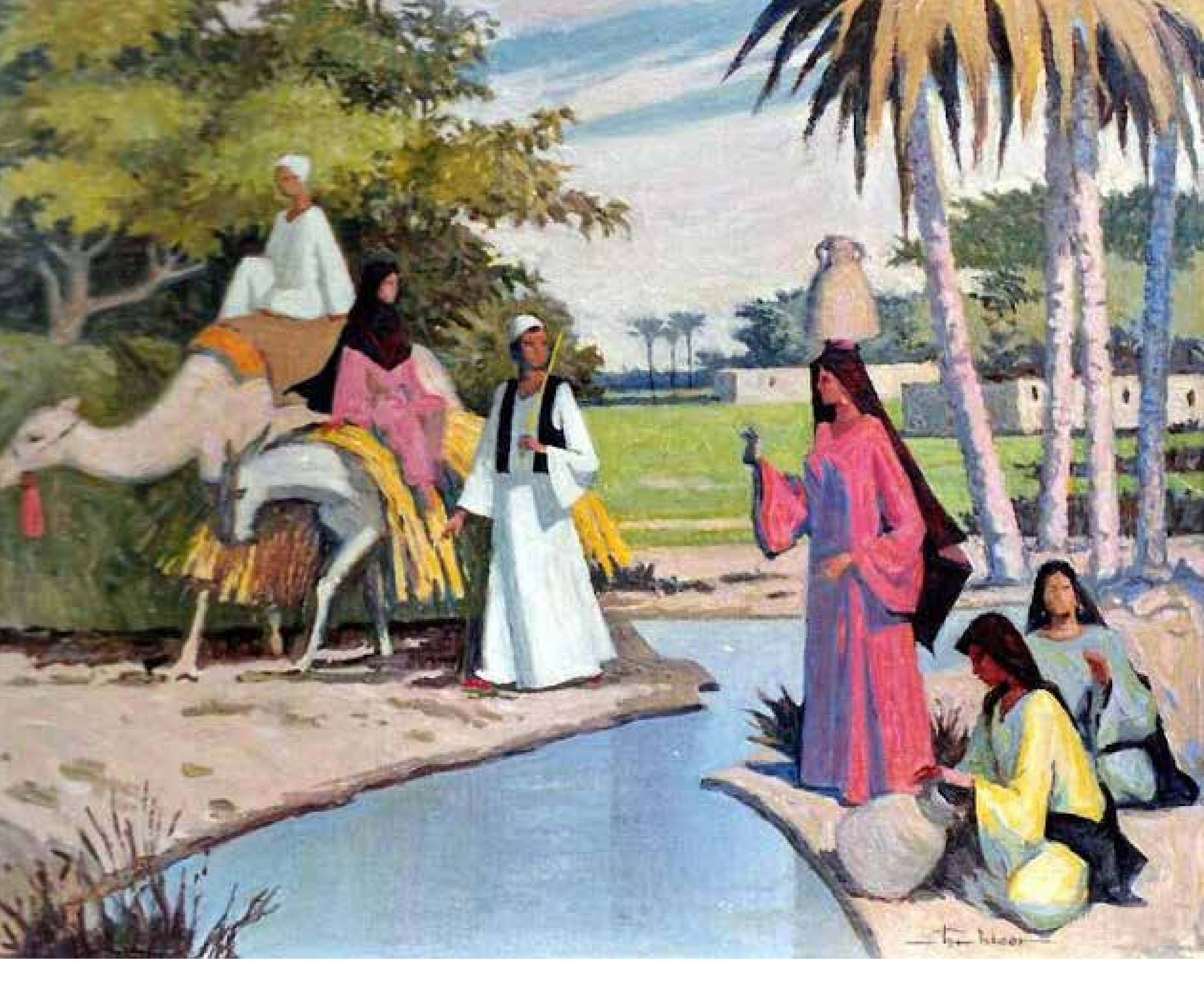
«مصر اليوم إما أن تحوز القوة أو تنقرض. إما القوة وإما الموت، فإذا لم تصبح مصر قوة عظمى تسود المنطقة فسوف يتداعى عليها الجميع يوماً ما كالقصعة: أعـداء، وأشـقّـاء، وأصدقاء، أقربون وأبعدون».

أدرك جمال حمـدان مخاطر الشحّ المائي الناتج عن الاستراتيجية الجديدة لدول منابع النيل.

في منكّراته قال حمدان: «من المتغيّرات الخطرة التي تضرب في صميم الوجود المصري، ليس فقط من حيث المكانة لكن المكان نفسه، ما يلي: لأول مرة يظهر لمصر منافسون ومطالبون ومدعون هيدرولوجياً (مائياً)».

«كانت مصر سيدة النيل، بل ملكة النيل الوحيدة. الآن انتهى هنا، وأصبحت شريكة محسودة ومحاسبة ورصيدها المائي محدود وثابت وغير قابل للزيادة، إن لم يكن للنقص. والمستقبل أسود، ولّت أيام الغرق بالماء، وبدأت أيام الجفاف من الماء، لا كخطر طارئ بل دائم «الجفاف المستديم» بعد الري المستديم».

تنبؤات وكأنها كانت حين تسطيرها قبل نيِّف وعشرين عاماً قراءة في كتاب المستقبل. فالجميع يتداعون ضد مصر الآن تماماً مثل «القصعة»، في حين حاولت دول حوض وادي النيل فرض الاتفاقية الإطارية الجديدة لحوض النيل، التي وقَّعت عليها الدول المعنية، باستثناء مصر.



بحصافته وبُعد نظره، نبّه د. جمال حمدان إلى مكمن الخطر، بعد أن رأى أن النظام المصري لا يستطيع دفع فاتورة احتباس حصة مصر من مياه النهر؛ لأنه يحكم بذلك على نفسه وعلى الشعب المصري كله بالإعدام.

وها هي دولة قريبة تبني سد «النهضة» وتخطّط لإقامة عدة سدود أخرى على النيل الأزرق بهدف حجز الطمي خلف هذه السدود لتخفيف الإطماء على السدّ الحدودي الضخم، وسيكون خلف كل سدّ بحيرة بما سيصل بمجموع المياه المحتجزة خلف هذه السدود إلى نحو 200 مليار متر مكعب، ولتنهب مصر والسودان إلى جحيم الموت عطشاً.

ومن الأخطار المهمة للسدّ حرمان مصر من مياه الفيضان والتي ستستأثر بها إثيوبيا وحدها من خلال السدود الأربعة من النيل الأزرق والذي لا يزيد تصريفه على 48 مليار متر مكعب سنوياً، وبالتالي ستصل إلى مصر والسودان حصتاهما المنقوصتان من مياه النيل على مدى العام.

إن الدور المصري في بُعده الإفريقي مهدّد أيضاً؛ لأنه يتعرض اليوم لتحدّيات هي الأولى من نوعها في تاريخ أرض الكنانة؛ إذ تتحرك دول منبع النيل لتقليص حصة مصر من مياه النهر، الأمر الذي يعني خنق الاقتصاد المصري عطشاً، وتحويل مصر من قوة زراعية - صناعية إلى اقتصاد خدمات، أي اقتصاد ريعي - سياحي يتناقض تماماً مع طبيعة الاقتصاد المصري التاريخية.

لقد بُحّ صوت جمال حمدان وهو ينبّه ويحذّر من خطر داهم، يهدّد مصر وشعبها بالعطش ونقص الماء، أساس الحياة للبشر والأرض على حدّ سواء.

وإذا كان جمال حمدان قد تنبّأ بثورة 25 يناير 2011، فإن هذا العالم الكبير «هرم من أجل هذه اللحظة» التي لم تشأ الأقدار أن يعيشها.

في الفصل 42 من الجزء الرابع لكتابه الشهير «موسوعة شخصية مصر: دراسة في عبقرية المكان»، الذي يُعَدّ أحد أهمّ المراجع عن الشخصية المصرية، كتب حمدان قائلاً: «مطلوب، إذن، حدث عظيم وأعظم في الوجود المصري لا يرجّ مصر وحدها ويخرجها من مأزقها التاريخي الوجودي ودوامة الصّغار والهوان والأزمات التراكمية المعيبة التي فرضت عليها، ولكن أيضاً أن ترجّ الدنيا كلها من حولها، لتفرض عليها احترامها وتقديرها من جديد والاعتراف بها شعباً أبيّاً كريماً عزيزاً إلى الأبد».



الأجـزاء الأربعة من هـذه الموسوعة المهمّة التي صـدرت بين عامي 1975 و1984، كانت كاشفة ودالّـة إلـى حدّ بعيد. في الجزء الرابـع الـذي صـدر في الثمانينيات، يقول حمدان:

«لأن التغيير المصري الحضاري تغيير تدريجي تراكمي تصاعدي، فإنه في المحصلة النهائية وفي نهاية المطاف أقرب في طبيعته إلى ما يعرف بقوانين التطور الانفجاري. ففي التاريخ كما في الجيولوجيا والبيولوجيا، فإن مسار التطور يظل عادة رتيباً تقليدياً كالخط المستقيم أو كالمنحنى الانسيابي، ثم إذا به ينفجر فجأة في ثوران بركاني قصير لكنه عنيف يغيّر تضاريس الوجود ومعالم الزمان، ويضيّع ملامح العصر وتوازناته ويحدّدها لأمد بعيد. حينئذ يكتسح التغيير أمامه آخر معاقل الديكتاتورية ومعوّقات التقدم والتنمية ليصحّح بذلك كل أخطاء وخطايا الماضي وأوزار وآثام الحاضر بضربة واحدة وإلى الأبد، وليفتح أخيراً آفاق التطور المستقبلي البكر، وليكن أساساً بشعب حرّ بلا قيود ولا حدود، وستكون علامة البدء وإشاراته ودالّة التطور وقمّته هي، بالتحديد والدقة، دفن آخر بقايا الفرعونية القاتلة إلى الأبد. ولا شك بعد هنا أن من معجّلات هذه المرحلة النهائية تلك الضغوط الرهيبة التي تجمعت علينا في وقت واحد كأنها على ميعاد».

قرع الرجل أجراس الخطر، وقال إننا نقترب سريعاً من نقطة الانفجار، طلباً للتحرر والانعتاق، والتغيير.

«وما من شك وما تخفي النذر، أن مصر المأزومة المهزومة المجروحة الجريحة الكسيرة الأسيرة ليست بعيدة جداً عن تلك المرحلة.. مرحلة حتمية الانفجار، فلقد أصبحت من قبل بمثابة مرجل ضخم يغلي ويفور ويمور بعشرات التيارات العاتية والتقلبات العارمة والتفجيرات المكبوتة المكتومة. ولأن التغيير هكذا أصبح شرط البقاء، والاختيار الأخير صار بين التغيير والموت، فإن تلك المرحلة هي، بلا ريب، مرحلة الخلاص».

غير أن جمال حمدان عـاش أعوامـاً طويلة شـاهـداً على الـخـراب الـذي نزل بمصر، ومتابعـاً لتغييب الإرادة وامتهان الكرامة، والانتقاص من الحرية، والإخلال بأسس العدالة.

ترك جمال نبوءاته ورحل في صمت، حزيناً على وطن مهدَّد بمخاطر لا تنتهي، وأمةٍ تواجه عواصف عاتية من كل اتجاه.

وهذا وحده كافٍ للعزلة حتى الموت.

إنه جمال حمدان. باختصار لا يشوبه التقصير وباختزال لا يعتريه طول التفسير. هو فارس المكان، وهو البوصلة القادرة على التحشيد بغير انتفاضات شعبية نحو عشق الوطن وافتراس تفاصيله الجميلة بجنون. جمال حمدان حينما نتكلم عنه فإننا لا شعورياً نتجه باتجاه الوطن ونلامس أراضيه، وتأبى اللغة أن تتحدث عنه بلغة نثرية علمية جافة، بل تجبرنا كتاباته ومسيرة حياته على أن نتخلى - ولو نسبياً - عن جفاف اللغة العلمية، ونلجأ إلى اللغة الشاعرية التي، بحقّ، تناسب مقامه ومكانته، وتوازي عشقنا وعشقه للوطن.

بليغ حمدي إسماعيل

جمال حمدان..
المكان والبوصلة

والمدهش أن قراءتنا بغير تأويل أو عقد نقدية تجرّنا إلى مساحات بعيدة عن الوطن لكتابات المفكّر الجغرافي الدكتور جمال حمدان هي قوة إجبارية تفرض علينا التفكير في واقعنا المصري المتسارع سياسياً والبطيء نحو النهضة والارتقاء، فجمال حمدان من خلال ما سطّره من كتابات مثل: الموسوعة العبقرية شخصية مصر، والقاهرة، والعالم الإسلامي المعاصر، واستراتيجية الاستعمار والتحرير، وكتابه المتميز عن اليهود كلها تؤكّد أولاً نظرته العميقة للمستقبل، وكأن ما سطّره كان أشبه بصيحات التحذير لما نحن فيه الآن من أزمات ومثالب سياسية واجتماعية.

فمكانة مصر التاريخية والاستراتيجية الراهنة تجدها في هذه الكتابات المتميزة: التحذير من فوضى التعصُّب والتطرُّف تلمسها في سطور متناثرة خطّها بقلمه حينما تحدَّث عن وسطية هذا الوطن العظيم، فهو يقرِّر أن مصر، لموقعها الجغرافي المتوسط بين قارات العالم، اتخذت لها موضعاً أكثر وسطية، ونجحت، بالفعل، لسنوات بعيدة في أن تحافظ على هذه الخصوصية التي تحتوي متناقضات ومتضادات عجيبة في صورة أعجب وأبلغ. وإذا استقرأنا مهاد مصر لاكتشفنا أنها لم تعرف أبداً طوال تاريخها الضارب في القدم أنصاف الحلول أو المغالاة في التمايز لطرف في أقصى اليمين أو في أقصى اليسار، بل كانت وسطاً دائماً في النظرة والتفكير والاختيار، وربما هذه الوسطية هي التي أفرزت لنا قاماتنا الفكرية بتعدُّدها الأيديولوجي كالشيخ محمد عبده، وطه حسين، والعقاد، وسلامة موسى، وزكي نجيب محمود، وغيرهم مما تحفظهم الذاكرة.

كما يشير عبقري المكان الدكتور جمال حمدان إلى أن هذه الوسطية التي تَمَيَّزت بها مصر حفظت لها وحدتها السياسية، مع وجود مساحات متفاوتة زمنياً من الجدال السياسي لا كالذي نشاهده ليل نهار إما في برلمان المرجعية الدينية المنحلّ، أو في برامج الفضائيات المكرورة التي توصف دوماً بأنها فراغية الجوهر، كالفراغ الذي لا حيِّز له، ونحترف في إهداره بمهارة فائقة تشبه إضراباتنا واعتصاماتنا ومليونياتنا الثورية التي تصيب جسد هذا الوطن بسهام نافذة مميتة.

وثمة كتابات نجدها مطروحة تفتش عن ذكريات أكاديمية للدكتور جمال حمدان، وأخرى تتناول كيف كان يعيش في قرية «ناي» مسقط رأسه بمحافظة القليوبية، ومدرسته الابتدائية بشبرا حينما انتقل مع والده معلم اللغة العربية، وغير ذلك من القصص التي تشبه رواية «الأيام» للتنويري المفكر المجدد الدكتور طه حسين، رغم أنه من الأحرى التأكيد على صياغاته الفكرية عن مصر وتحليلاته التنظيرية التي تؤكِّد عمق هذا الوطن الضارب في التاريخ بقوة، والتي تدفع الناشئة والكبار أيضاً إلى زيادة الوعي بماضي هذه الأمة، ومن ثم زيادة التوعية والانتباه بمستقبلها الذي بدا بعض الشيء مترنِّحاً وغامضاً في ظل هذا التصارع السياسي على إسقاط مصر،



وهي في حقيقة الأمر وطن صعب مراسه.

فجمال حمدان يؤكّد في مجمل أعماله، ويقرّر أن مصر محكوم عليها بالعروبة والزعامة، وأن من قدرها أن تكون رأس العالم العربي، وقلبه، وضابط إيقاعه. وفي هذا الصدد يقرّ حقيقة بالغة الأهمية في ظل ظروفنا السياسية الراهنة وهي أن مصر أكثر من عضو ضخم في الجسد العربي، بل هي رأسه المؤثر، وجهازه العصبي المركزي الفعّال والنشط والمحرّك. ولم ينس العبقري جمال حمدان مرحلة أكتوبر بانتصاراتها المجيدة فنجده يعتبر مصر أكتوبر دليلاً قاطعاً على الشعب المحارب وتكذيباً دامغاً لنظرية الشعب غير المحارب.

ورغم هذا العشق المستدام الذي يربط الدكتور جمال حمدان بمصر وطناً ومكاناً متميزاً، نجده شديد التأثّر مرارة وحزناً بواقع مصر أيامه والتي تتشابه كثيراً مع واقعنا الراهن المحموم والمستعر غضباً واحتجاجاً، فهو يرى في وقته أن مصر بحاجة ماسّة إلى إعادة التفكير وإطالة النظر بعمق وتدبُّر في كيانها وهويَّتها ومصيرها، وهذا يدفعنا للتأكيد على أن مصر بعمقها وحضارتها وتاريخها وطن يصعب مراسه وتطويعه ولَيّ ذراعه بتيارات وأفكار تسعى إلى إجهاض تنويره واستنارته، فإن هذا يتطلب مزيداً من العمل الدؤوب بشأن تثوير الطاقات المنتجة، والعقول الأكثر إنتاجاً، وهذا لا يتحقق، ولن يتحقق إلا من خلال منطلقات ومرتكزات ثابتة نسبياً تشترك في إطلاقها مجموعة من المؤسسات الرسمية والمدنية وبعض الفئات المنوطة بتطوير هذا الوطن والمنتسبين إليه.

محو الاستعمار حدث عنيف، ولا يمكن أن يكون ثمرة تفاهم وودّ

فهذا مواطن عليه أن يغير نظرته إلى ذاته من شخصية سلبية مقهورة إلى أخرى أكثر إيجابية نشطة، يشارك ويمارس نشاطات مواطنته في وطن هو أحد مؤسّسيه، وهذا نظام تعليمي عليه أن يستفيق قليلاً من سبات عميق، ويدرك أن عليه مهامَّ جساماً تقتضي منه اليقظة المستدامة في مستويات إعداد المعلم، وأطر المناهج الدراسية، وتنشئة الطالب، إن كان يريد هذا النظام التعليمي أن يصبح مشاركاً فعالاً في صحوة هذا الوطن.

أما المؤسسات الرسمية أعني الدينية منها، فإن دورها الذي اقتصر في الماضي على معالجة الأزمات الطائفية، والظهور الإعلامي في مناسبات قمع الفتنة لابد وأن ينحسر تدريجياً، فالدور الحقيقي لها على مستوى الشراكة الوطنية هو قراءة المشهد الثقافي والمجتمعي للشارع المصري الذي يموج بتيارات وأفكار لا طاقة لنا بها هنا، ومن ثم تجهيز العقلية المصرية لمواجهة بوادر أية فتنة من الممكن وقوعها. وما أحوجنا إلى تثقيف بعض أئمتنا، لاسيما



الموجودين في الزوايا الريفية، ببعض الدروس القيّمة المنثورة في كتب التراث الإسلامي، ومنها ما خطه ابن الأزرق في كتابه «بدائع السلك» حينما ذكر ما عاهد عليه الفاروق عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) نصارى الشام، ومنها ما كتبه راعي الكنيسة إلى عمر فيما معناه أن لا يمنع كنائس الشام أن ينزلها أحد المسلمين، هذا في الزمن الجميل التي كانت دور العبادة ملاذاً ومكاناً يسع الجميع. ومنه أيضاً ما ينبغي التأكيد عليه في مدارسنا ومساجدنا بأن برّ أهل الذمة مأذون فيه لقوله تعالى: «لا ينهاكم الله عن الذين لم يقاتلوكم في الدين ولم يخرجوكم من ديارهم أن تبروهم وتقسطوا إليهم إن الله يحب المقسطين». وليت بعض أئمتنا المنتشرين فوق منابر اعتلاها يوماً رسولنا الكريم - عليه الصلاة والسلام - يفطنون إلى تفسير المقري لهذه الآية حينما قال إن هذا البرّ مأذون فيه، ويقصد به التقرُّب والإحسان، وهو مستحَبّ جائز، والإقساط هو العدل الواجب فيهم، وهو مستحقّ واجب.

وها هو عبقري المكان جمال حمدان، أو كما يصفه الدكتور محمد عبد الرحمن الشرنوبي بعاشق تراب مصر، يكتب عن الشخصية المصرية وكأنه يقرأ المستقبل ويستشرفه، وهي قراءة ملؤها الشجاعة في وقت نرى الشجاعة فيها مجرَّد أصوات عالية وصراخ غير منقطع وممارسات سياسية تستهدف تقويض الوطن ذاته، لكنه في قراءته للوطن مكاناً لم يغفل عن قراءة مرتكزات ومقدرات الوطن البشرية من سكان، ذلك حينما أشار إلى أن الشخصية المصرية تستغلّ فقط تاريخها حينما تواجه عدواً خارجياً، لكنه من الأحرى استغلال هذا الإرث التاريخي والإفادة منه في النهوض بالبلاد وفي استثارة عزائمنا الفاترة وفي إدراك مكانتنا والوعي بها باستمرارية وبغير انقطاع أو تغييب عمدي ومقصود.

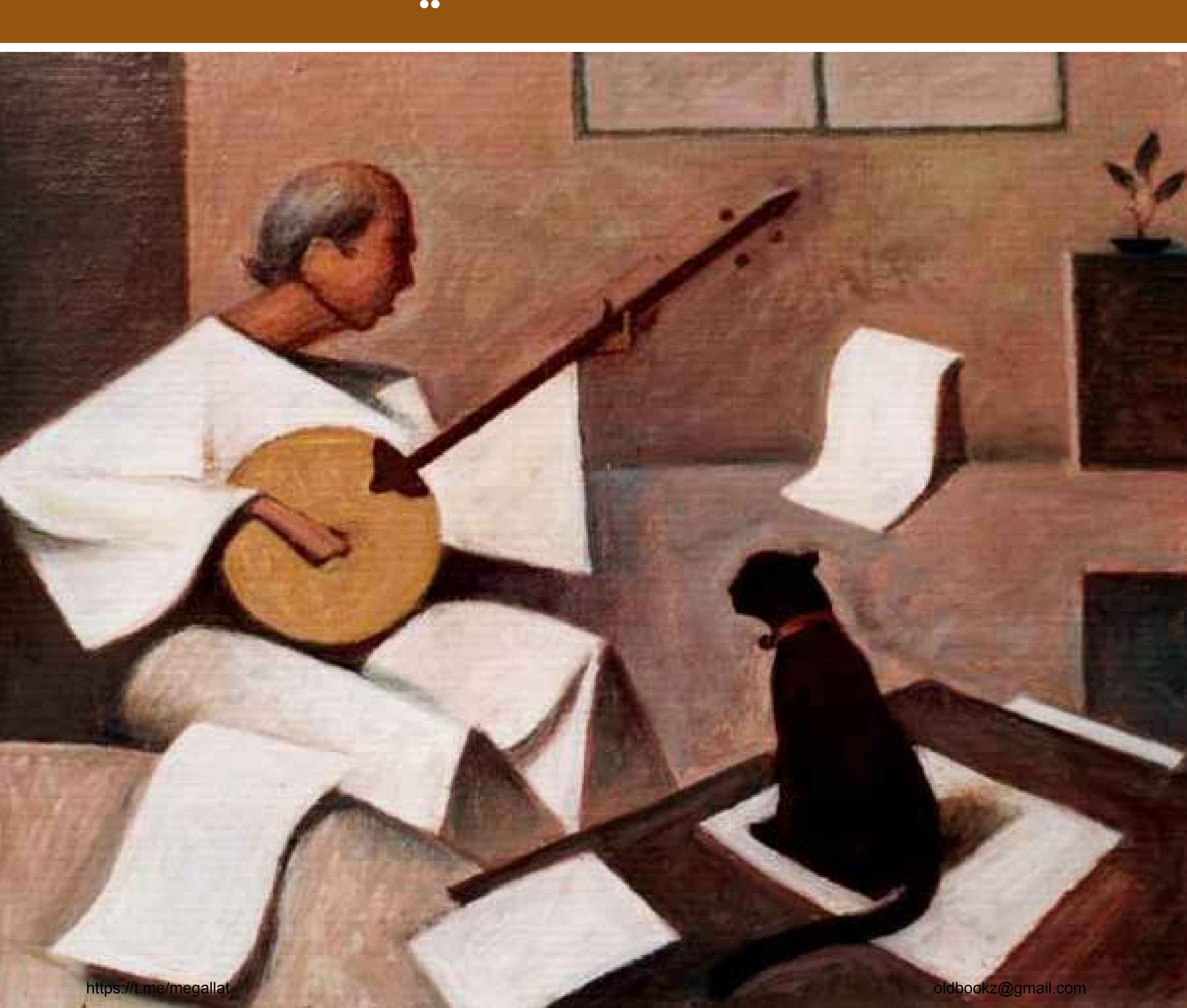
وهو يعمد دائماً إلى استنهاض الطاقات، ويحذّر من خطر الهروب من الحاضر إلى الماضي، ويشبِّه هذا الهروب بالمخدرات التاريخية التي تجعلنا أكثر عرضة للافتراس الذاتي لأننا نكون قد تخلّينا عن مواجهة الحاضر بإحداثياته ومتغيّراته المتسارعة.وليتنا نخجل من أنفسنا ونحن نعيد قراءة الطروحات الفكرية الجغرافية للعبقري جمال حمدان، لاسيما وهو يصرّ على جعل مصر سيِّدة الحلول الوسطى وملكة الحَدّ الأوسط، وهي أمة وسط بكل معنى الكلمة، بكل معنى الوسط الذهبي، وليست أمة نصفاً. ومصر جغرافياً وتاريخياً تطبيق عملي لمعادلة هيجل، تجمع بين التقرير والنقيض في تركيب مُتَّزن أصيل.

وختاماً لا أملك من القول سوى كلمات هذا العبقري في موسوعته الجغرافية والثقافية الفريدة «شخصية مصر»: «إننا كلما أمعنّا في تحليل شخصية مصر وتعمَّقناها استحال علينا أن نتحاشى هذا الانتهاء، وهي أنها فلتة جغرافية لا تتكرَّر في أي ركن من أركان العالم، فالمكان، الجغرافيا كالتاريخ لا يعيد نفسه أو تعيد نفسها، تلك هي حقيقة عبقريتها الإقليمية».

سامي كمال الدين

ما زلت أذكرني متشبِّثاً بحلمي في اقتناء أربعة مجلدات من كتاب «شخصية مصر» الصادر عن دار الهلال. بعد استعارات لا تنتهي طوال دراستي الجامعية، حقَّقت حلمي الذي ما لبث أن تناثر على يد لص دخل بيتي، لم يسرق شيئاً سوى جهاز «جرامافون» قديم ومجلدات جمال حمدان.. يا له من لصّ أحترمه..!

وصايا جمال حمدان في سيناء



يبدو أننا الآن لا نهتم بوصايا جمال حمدان تجاه سيناء أو تجاه مصر كلِّها

من جمال حمدان أيضاً تعلَّمت ماذا يحدث في سيناء الآن، وما آلت إليه استراتيجية سيناء، فالذي يسيطر على فلسطين يهدد أي خطوط دفاع عن سيناء. والذي يسيطر على خط دفاع سيناء يتحكَّم في سيناء. ومن ثم يكون له وحده الحق في التحكُّم في خط دفاع مصر الأخير، وفي السيطرة على الوادي كله، لذا كان محقّاً في قوله «سيناء قدس الأقداس»، بل هي المعبر لمئات الجيوش عبر التاريخ للقيام بالمعارك منذ تحتمس- الذي عَبَرها محارباً 17 مرة- وحتى الآن. وقد رصد جمال حمدان في كتابه «6 أكتوبر في الاستراتيجية العالمية» قيمة حرب أكتوبر/تشرين الأول ودورها في المنطقة، معرِّجاً على قيمة سيناء وأهميتها ودور حرب أكتوبر في أن تكون الانتصار الطبيعي للهزائم التي مُنيت بها مصر، بل وأكثر من ذلك «كلا ليست حرب أكتوبر التحريرية العظمى والماجدة مجرَّد المكافئ الموضوعي أو الرد الاستراتيجي على نكسة يونيو/حزيران، وليس 6 أكتوبر الخالد مجرَّد نسخ أو ناسخ ليوم 5 يونيو الحزين، ففي يقين هذا الكاتب أن التاريخ سوف يسجل 6 أكتوبر كأخطر وأكثر فاعلية مثلما هو أعظم وأروع تحوُّل مؤثِّر في تاريخ الصراع العربي - الإسرائيلي المفعم، وبالتالي في تاريخ العرب جميعاً، ومن ثم، ودون إفراط في المبالغة، في تاريخ العالم المرئي، وقد استشعر هو نفسه أن «الحماس أخذه» في أيام فاصلة مشحونة بالانفعالات المتوقِّدة والتوتُّر المضطرم والترقُّب المتلهِّف مما لا يترك مجالاً للرؤية المتأنية ولا للفكر المتروِّي.

للأسف لم ينتبه الرئيس أنور السادات إلى هذا الكتاب ليتأنَّى في السلام الذي عقده مع إسرائيل وطرائقه وخططه. يبدو أن الإسرائيليين هم من انتبهوا إلى هذا الكتاب ليتعرفوا أكثر إلى قيمة سيناء، فعقدوا الصلح الذي يريدون..!

يبدو أننا الآن لا نهتم بوصايا جمال حمدان تجاه سيناء أو تجاه مصر كلها، فقد جاء قرار الجيش المصري الخاص بزيادة القوات والمعدات العسكرية في سيناء متأخراً- عام 2013 - خلاف اتفاقية كامب ديفيد التي تعيقه. فالدكتور جمال حمدان وضع استراتيجية عالم برؤية دولية صاغها بقلم شاعر، فالنقب هو «سيناء فلسطين»، وسيناء استراتيجية من دونها تفقد مصر كل شيء. وسيطرتنا على سيناء لا تجعلنا نحافظ عليها فقط، فمصرنا الآن تمرّ بأزمة داخلية تؤدي إلى مزيد من الدماء ومزيد من إنهاك الجيش المصري، في الوقت الذي تحاول فيه إسرائيل وعدد من المتطرفين القيام بعمليات إرهابية في سيناء، مما يجعلنا لا نستطيع السيطرة على العمق الاستراتيجي فيها، في حين أنه من المفروض أن نتحوَّل من دولة مدافعة إلى دولة على استعداد للهجوم فوراً على أي عدو، شريطة أن يكون الهجوم خارج حدودنا وليس داخلها. ليست دعوة حرب، لكن هكذا علّمنا جمال حمدان، سرّ الاستراتيجيات وبقاء الدول العظمى، فرص النصر المصري كانت تزداد، كلما كانت المعركة أبعد من قلب الوطن.. فقديماً وفي المتوسط العام كانت معاركنا في رفح أكثر انتصاراً من معاركنا في بيلوزيوم (بورسعيد الآن). مثلاً انتصر قمبيز حليفاً في بيلوزيوم، فانفتح الطريق أمامه إلى مصر بلا عوائق، وفي الصليبيات - الحروب التي عرفت بالصليبية موجة هلكت وبادت على طريق سيناء عند سبخة البردويل فانتهى أمرها.. ولكن أخرى نجحت في التسلُّل عبر صحراء سيناء وصحراء شرق الدلتا فهدَّدت القاهرة حتى لزم إحراقها دفاعاً.. كذلك هَدَّد القرامطة القاهرة حيناً، بعد أن نجحوا في التسلُّل عبر الصحراء. وفيما بعد حين ظهر الخطر العثماني، على أفق الشام، أسرعت مصر فخرجت- كما ينبغي لها- إلى ملاقاته في أقصى الشمال. لكنها هُزمت في مرج دابق، تقهقرت بسرعة إلى العاصمة فلم تصمد في ريدانية القاهرة... وهكذا وهكذا».

قتلنا العالم العظيم الدكتور جمال حمدان صمتاً في حياته، وترحَّمنا عليه بعد مماته من دون الوصول إلى سرّ مماته، ولا سعينا بحق. والآن نهمل وصاياه لنقتل وطناً كدت أقول إننا لا نستحقه.



أقامت مصر خلال الفترة من 1954 إلى 1965 صروحاً في الزراعة والصناعة والتعدين والتجارة والسياحة والفنون.. إلخ، ونفذت خطة خمسية لزيادة الدخل القومي، وتقريب الفوارق بين الطبقات، وتقوية الداخل بسياسات التعامل مع الخارج، وتدعيم الجبهة العسكرية والجبهة المدنية، وقيادة بلاد الشرق العربي والمغرب العربي نحو حلم القومية، وقيادة دول الجنوب في أفريقيا وآسيا وأميركا اللاتينية إلى طريق ثالث بين المعسكرين الاشتراكي والرأسمالي هو الحياد الإيجابي وعدم الانحياز.

محمود عبد الوهاب

هل مصر ضحيَّة الجغرافيا عند جمال حمدان ؟

كان ناصر يشقّ للجماهير طريقاً للنهضة بالتخطيط والعلم والصناعة والعدالة الاجتماعية، ويتفاعل مع المحيط العربي، ويحاول امتلاك ما يساعده من أسباب القوة بتجلّياتها المختلفة على شفاء الجرح الفلسطيني.

كانت مصر تتأهَّب للنهوض بالإصلاح الزراعي وتمصير الاقتصاد والتأميم والصناعة والعلم والتوجُّه الاشتراكي حتى داهمتها هزيمة عام 1967، وكانت هزيمة على الصعيد العسكري في الهجوم والدفاع والانسحاب، وعلى الصعيد الإعلامي في الشعارات الصاخبة والبيانات الكاذبة، وعلى الصعيد السياسي في فشل إدارة أزمة الحرب.

وتحولت إسرائيل بعدها من الدولة الأسطورة التى قامت ضد منطق العصر ومنطق التاريخ إلى كيان ضخم يحتلّ مرتفعات الجولان والضفة العربية لنهر الأردن وغزة وشبه جزيرة سيناء.. وتحوَّلت إلى كيان مدجَّج بالسلاح والدعم الأميركي. والتحالف الغربي يجثم على الأراضي العربية، ويستنزف ثرواتها، ولا حدود له سوى ما تصل إليه قواته.

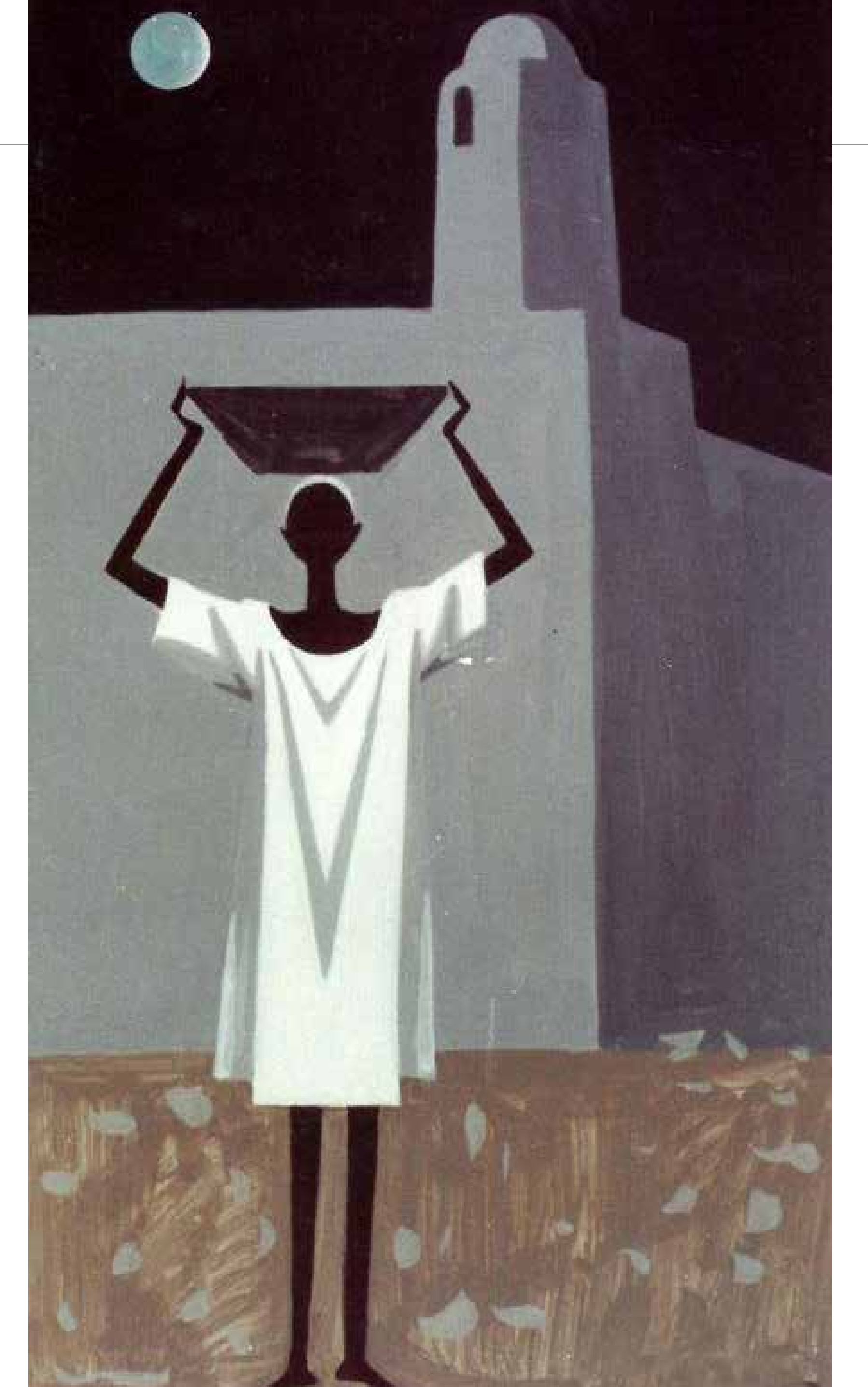
روّعت الهزيمة الشعوب العربية، فراحت تفتّش عن أسباب الهزيمة، وانكمشت مصر من دولة تتطلع إلى قيادة العالم العربي والإسلامي والإفريقي إلى دولة تناضل لإزالة آثار العدوان، وخيَّم اليأس على الجميع، وبدا لهم أن الانتصار على إسرائيل هو المستحيل بعينه، وأنهم سقطوا في هاوية حضارية تفصل بين الأدوات البدائية في الزراعة والحرف وبين التكنولوجيا المعاصرة.. بين الخرافة والأسطورة وكرامات الأولياء وطواف الأضرحة، وبين العلم والفلسفة والوعي بمتغيرات العالم. كانوا يجلدون ذواتهم بكل ما هو سلبي.

وفي هذا المناخ الملبَّد باليأس ولعق الجراح وروح الانهزام كتب جمال حمدان بعد شهور من هزيمة 1967 كتابه «شخصية مصر : دراسة في عبقرية المكان». وقد طور في ما بعد الكتاب نفسه إلى أربع مجلدات.

كان جمال حمدان بهذا الكتاب يقاوم الهزيمة، ويضخّ في شرايين أمته دماء الشعور بالعزة والكرامة والانتماء لوطن عريق. لم يفعل ذلك بالخطب الحماسية والبلاغة العاطفية والشعارات، بل فعله بالدراسة الشاملة والوعي العلمي العميق بحقائق الجغرافيا والتاريخ وعلوم الاجتماع والسياسة وطبقات الأرض والمناخ والنبات والري... إلخ، وبالكشف عن العلاقة بين موضع مصر على خريطة الجغرافيا، وموقعها على امتداد التاريخ. أو بعبارة أخرى بين المكان والزمان: موضع مصر الحقل والنهر والبحر والصحراء، المسجد والكنيسة والدير، الأزهر والكاتدرائية والجامعة، وموقعها الإمبراطوري في زمن الفراعين ومواجهتها الظافرة للمغول وحملات الاستعمار المتوارية خلف قناع الصليب.

في هذا الكتاب كتب جمال حمدان أن قَدَر مصر أن تظلّ دائماً في حالة انتظار لفيضان النهر وطمي النيل وهندسة الري وأوامر الحاكم الإله.

كانت مصر المنبسطة بلا جبال أو غابات، لا تعين على مقاومة الحاكم الظالم؛ ولذا فقد أجبرت الجماهير على



إن سكوت المصريين على الطغاه لم يكن الثّمرة المرّة لحقائق الجغرافيا النهرية

الخنوع والاستسلام لطغيان الحاكم، يتساوى في ذلك أن يكون الحاكم مصرياً أو أجنبياً. ولكن هل كانت مصر حقاً ضحية الجغرافيا ؟

إن سكوت المصريين عبر العصور على الطغاة لم يكن الثمرة المرة لحقائق الجغرافيا النهرية، فهي لم تكن عائقاً عن التمرُّد على الطاغية ومقاومته والاحتشاد لخلعه، ثمة بُعْدٌ هامّ كان غائباً تعمدّ الطغاة طمس معالمه والوقوف بالمرصاد لكل من يجرؤ على فتح ثغرة في أسواره العالية، وما أعنيه بهذا البعد هو البعد الثقافي الذي يكشف عن قوة الجموع العاملة والمنتجة والمطالبة بحقّها المشروع في ثروة البلاد وهو بعد حجبته عقائد تأليه المصريين للحاكم في مصر القديمة بكل ما واكبه من معابد وكهنة وطقوس وشعائر.. إلخ، كما حجبه في مصر المسيحية الدعوة إلى ترك ما لقيصر لقيصر وما لله لله. وحجبه في مصر الإسلامية، تحريم الخروج على ولي الأمر وإثارة الفتنة ووجوب الطاعة، والالتزام بالبيعة للحاكم، وخطيئة الخروج عليه باللسان أو النقد أو الاحتشاد أو الثورة.

لكن جماهير المصريين في مصر القديمة ثارت ضد الحكام الظالمين. وفي القرن التاسع عشر ثارت ضد الفرنسيين، وفى ثورة 1919 ثارت ضد الملك المستبد والمندوب السامي البريطاني، وثارت ضدّ الحاكم الفاسد الظالم المتواطئ مع أعداء البلاد في 25 يناير 2011.

لم تكن الجغرافيا الطبيعية هي حاكم مصر خلف الحاكم البشري المصري أو الأجنبي، ولم تكن الثمرة المرّة التى عرفتها عبر العصور، لكنها الثقافة التى تشيع الخنوع والصبر وادّعاء الرضا وفضيلة التزام الصمت والضراعة للسماء، وتفتح للجماهير أنفاقاً من الدروشة والتصوُّف الشعبي، وتحوّل الجماهير من مخلوقات إنسانية تشعر وتفكّر وتحلم إلى سواعد للعمل، وأفراد للخدمة، ورواد للموالد والأضرحة وحلقات الذكر وحفلات الزار.

كان غياب الجماهير بعيداً عن الروابط المهنية والجمعيات التعاونية والأحزاب والاتحادات هو سرّ تفككّ الكتل الجماهيرية وغيابها عن موقعها، وهو السبب المباشر فيما ألتزمته من الصمت والصبر، والسبب المباشر في هزيمة عبد الناصر، إذ تبيَّن أن الصروح الكبيرة في كافة المجالات كانت واجهات هشّة تخفي وراءها خواءً من ثقافة الانتماء والنضال والمقاومة حيث لا صوت يعلو على صوت المعركة الداخلية ضدّ الثورة المضادة، والخارجية ضدّ العدو، وحيث تصنع المؤسَّسات الثقافية ضجيجاً ودعوات للعبث وتهريجاً وتراتيل للحاكم المعبود. من دون أن يكون للحتمية الجغرافية أي دور في هزيمة مصر عام 1967 كما ورد في كتاب مفكِّر مصر العظيم جمال حمدان.

اعتــاد اليهود صياغة نظرياتهم وفقاً لمعتقداتهــم، والمؤرِّخ نيوباي الذي كتـب عن يهـود الجزيرة العربية ذكـر أن هناك فرقاً بين مـا ترى وما هو واقع، فإننا أحياناً نصبح أسـرى وسـجناء في إطـار نظرياتنا، وهذا ما فعله مؤرِّخو اليهود.

د. زبيدة عطا

اليهود بين التاريخ والأنثروبولوجيا
في كتابات جمال حمدان

إسـرائيل تبـرِّر احتلالهـا لفلسـطين عبـر خلـق صـورة تاريخيـة توراتيـة تعطيهـا الحـق فـي هـذه الأرض وأنهـا أرض الميعـاد التـي وُعِـد بهـا اليهـود تاريخيـاً، وكمـا قـال يوشـع بـراور أحـد كبـار المؤرخيـن اليهـود إن العـرب لـم يكـن لهـم وجـود علـى أرض فلسـطين عبـر فتـرات التاريـخ، ولكـن بـدأت المطالبـات العربيـة - فـي رأيـه - مـع مفتـي فلسـطين فـي الأربعينيـات مـن القرن الماضـي الشـيخ أمين الحسـيني، ومـع دعـوة جمـال عبـد الناصـر للقوميـة العربيـة ولتحريـر القـدس.

النظريـة التـي يعتمـد عليهـا اليهـود هــي نقـاء العنصـر اليهـودي ووحـدة العـرق، حتـى الـزواج المختلـط مـع أديـان أو أعـراق أخـرى لا يعترفـون بـه، ويعتبرونـه (مـا مزيـر) وغيـر معتـرف بـه، ويعتبـرون كل شـخص خـارج نطـاق عرفهـم أغيـاراً أو (جونيـم). وقـد اعتمـدوا علـى القصـة التوراتيـة لتعطيهـم صدقيـة تاريخيـة، ولكـن بالمقابـل هنـاك العديـد مـن الدراسـات التاريخيـة والأنثروبولوجيـة مـن كتّـاب عـرب وغربييـن بعضهـم يهـود تدحـض هـذه المقـولات. ولعـل مـن أهـمّ الكتابـات مـا كتبـه عالمنـا الكبيـر جمـال حمـدان فـي كتابـه بعنـوان «اليهـود أنثربولوجيـا» حيـث نجـد أن آراءه وتحليلاتـه عـن أصـول اليهـود وتاريخهـم ورجـوع أصـول بعضهـم إلـى إمبراطوريـة الخـزر، التـي كانـت موجـوده بيـن البحـر الأسـود وبحـر قزويـن، واعتنقـت اليهوديـة وتؤكّـد عـدم نقـاء العـرق اليهـودي قد سبق باحثاً لـه كتـاب حـاز شـهرة كبيـرة وهـو «آرثـر كيسـتلر» الـذي توصّـل إلـى هـذه المعلومـات فـي 1976 فـي حيـن أن كتـاب جمـال حمـدان صـدر فـي عـام 1967. وهـذا يجعلنـا نجـري مقارنـة بيـن مـا كتبـه جمـال حمـدان والدراسـات التـي تناولـت الموضـوع نفسـه.

يـرى جمـال حمـدان أن الخطـر الصهيونـي لا يسـتهدف الأرض المقدّسـة في فلسـطين فحسـب، بل يمتد من النيل



إلـى الفـرات شـرقاً، ومـن الإسـكندرونة حتـى المدينـة شـمالاً؛ وهـذا يعنـي نصـف المشـرق العربـي، ويضـمّ كل دائـرة الرسـالات وتـرادف قلـب العالـم العربـي، وهـو لا يـرى فـي اليهـود رسـل الحضـارة التوراتيـة وشـعب الله المختـار فـي الرؤيـة الصهيونيـة ولا شـياطين وقـوة الشـر الأزليـة، فـكلا الرؤيتيـن فـي رأيـه تضعـان اليهـود فـي مجـال خـاص، ويـرى أن العـودة لفلسـطين ليسـت عـودة توراتيـة أو تلموديـة دينيـة، بـل هـي عـودة لفلسـطين بالاغتصـاب، وهـو غـزو وعـدوان لا عـودة أبنـاء قدامـى. ويـرى أن يهـود العالـم، كمـا يـدرك أي أنثروبولوجـي، مختلطـون فـي جملتهـم اختلاطـاً يبعـد بهـم عـن أصـول إسـرائيلية فلسـطينية قديمـة، وإلـى أن اليهـود هـم أقـارب الأوروبييـن والأميركييـن، بـل هـم فـي الأعـم الأغلـب بعـض وجـزء منهـم وإن اختلـف الديـن، ويربـط القرائـن بالشـواهد وبالسـياقات التاريخيـة، فيتحـدث عـن توزّعهـم فـي العالـم، ويـراه فـي ثـلاث دوائـر أقطـاب: دائـرة شـرق أوروبـا ومركزهـا بولنـدا، ودائـرة غـرب أوروبـا ومركزهـا الرايـن وفرانكفـورت، وأخيـراً دائـرة الولايـات المتحـدة ومركزهـا نيويـورك، ويتنـاول هجـرة اليهـود منـذ البدايـات، وكيـف تعرّضـوا للأسـر فـي بابـل وآشـور، حيـث وجـد امتـزاج وتـزاوج مـع هـذه الشـعوب. وأن هنـاك يهـوداً بالتبشـير والتهويـد.

إبراهيـم هاجـر فـي القـرن 18، قـدم هـو ومـن معـه، وكانـوا جماعـة رعويـة فـي جنـوب العـراق. وقبـل ذلـك خرجـوا مـن قلـب الجزيـرة العربيـة التـي نشـأوا فيهـا كجماعـة مـن الجماعـات السـامية العديـدة التـي تأهّلـت فـي ذلـك الخـزان البشـري الـذي لـم يتوقـف عـن أن يقـذف موجـة تلـو موجـه إلـى منطقـة الهـلال الخصيـب. وأن إبراهيـم وصـل إلـى حـوران ثـم إلـى فلسـطين، وأنهـم جـاءوا علـى دفعـات، وأن المنطقـة كان فيـهـا الكنـعانيـون، وهـي قبيلـة سـامية جـاءت مـن الجـزيرة العـربيـة

ما كتبه جمال حمدان يجد تأكيداً له في كتابات عديدة ومن كتّاب غربيين

2500 ق.م، وكان هناك أدوميون وعمونيون ومؤابيون وآراميون في سورية، ثم الفلسطينيون من شعوب البحر، ولم يسيطر الصبرانيون إلا على التلال والأراضي الفقيرة الداخلية، وأسروا من البابليين، ونقل سرجون أعداداً كبيرة منهم، وأسكن في مكانهم بعض أسراه، فحدث اختلاط جنسي. ويرى أن يهود الجزيرة العربية هم عرب متحوّلون إلى اليهودية كمملكة اليمن ويهود القوقاز، وهم يرجعون إلى القرن الخامس، وقدموا من فارس. وفي القرن السابع قامت لهم دولة هي دولة الخزر التي تحوّل حكامها إلى اليهودية، وتحوّل اليهود المهاجرون إلى لغة الخزر الرسمية، وتحطّمت الدولة عل يد دولة كييف السلافية، وهي نواة الدولة الروسية. ويعرض حمدان للسمات الجسدية وإلى حرص اليهود على أنها تؤكد وحدتهم الجسدية العرقية، فيقال إن من ملامح وجه اليهودي: سمرة الشعر والعين والأنف والذقن، وقد أثبتت العينات التي تمت دراستها أن ثلث اليهود ذوو شعر فاتح، ويهود الشرق لديهم شعر أصهب. وهناك كثير من يهود الآلزاس واللورين وإنجلترا ذوو شعر أشقر، إذ ليس هناك وحدة، ولا يختلف الإشكناز اليهود الأوروبيون من حيث لون البشرة عن الأوروبيين. والأنف اليهودي ليس صفة عامة. ومجموع الصفات الجسدية المنسوبة لليهود لا تدلّ على الأصل العرقي، ولا تحسم المشكلة، وتدلّ على انعدام أي وحدة بين يهود العالم في تلك الصفات، كما تدلّ على الاختلاط الجنسي بالسكان الذين يعيشون معهم.

وفي العصر الحديث زاد الزواج المختلط، وارتفعت نسبته، ويرى أن الخصائص الجنسية لدى الطائفة ليست ثابتة بل متحركة وفي تغيُّر داخلي مستمر، وفي ابتعاد دائم عن الأصول الأولى، بحيث يتضاءل وباستمرار فإن حجم النواة الحقيقية من بني إسرائيل التوراتية لتكاد تختفي وتنقرض في عملية إحلال وإبدال مزمنة، وأصبحت المجتمعات اليهودية المحلية في العالم تشبه السكان المحليين، و«السكان اليهود في كلّ بلد يتداخلون ويتشابكون مع غير اليهود في كل صفة يمكن تصوُّرها وأن المختلطين تماماً الذين ابتعدوا عن الأصوال الأولى،يشكلون الأغلبية الساحقة منهم». ويؤكد: "لا جناح علينا إذا نحن قررنا في النهاية أن اليهود اليوم ليسوا من بني إسرائيل وأن هؤلاء شيء وأولئك شيء أخر، هذه أنثروبولوجيا، وليس هناك رابطة بين الطرفين إلا الدين، والدين فقط".

ما كتبه جمال حمدان يجد تأكيداً له في كتابات عديدة ومن كتّاب غربيين فـ(ربلي) Rebly يرى أن أصول اليهود لم تعرف النقاء الجنسي، وأن يهود اليوم لا يكوِّنون جنساً واحداً، وكذلك أيَّده المؤرِّخ يوجين بينارد في كتاب «الجنس والتاريخ»، الذي يرى أن اليهود يتكوَّنون من عناصر مختلفة تماماً، وليس هناك شيء اسمه جنس يهودي، كما أنه ليس هناك جنس مسيحي، فاليهودية عقيدة دينية لها أتباع من كل الأجناس، وهو ما أكده المفكِّر الفرنسي روجيه جارودي الذي ذكر أنه لم يكن هناك قط جنس يهودي، ففي كل مراحل التاريخ كل الأقليات اليهودية هي أحد العناصر التي تكونت منها الشعوب؛ ويرى هادون Haddon أن اليهود يتكونون من أصول مختلطة، ولا يمكن القول بأنهم جنس نقي، وكستلر في كتابه «القبيلة الثالثة عشر» اتبع منهجاً مشابهاً، وهناك تحليلات جمال حمدان في إثبات عدم نقاء العرق، إذ يرى أن غالبية اليهود في الوقت الحاضر هم من أصل أوروبي شرقي، فهم في الدرجة الأولى من أصل خزري؛ وهذا يعني أن أجدادهم لم يجيئوا من نهر الأردن، بل من نهر الفولجا، ولم يجيئوا من أرض كنعان، بل من القوقاز، التي أعتقد أنها مهد الجنس الآري، وهم في التركيب الوراثي أقرب إلى قبائل الهون والأيغور من ذرية إبراهيم وإسحق ويعقوب، وهو نفس ما ذكره فيشبرج. وبالفحص لعينات مختلف من يهود من أنحاء العالم وُجِدت آدلة دامغة على كذب وجود جنس آسيوي سامي ينتمي إليه يهود العالم، ولم يتعرض لتغيير، ولم تخالطه صفات أجنبية منذ نزول التوراة. وأظهرت نتائج أبحا ث علم الأجناس البشرية التي أجريت على مجموعات من اليهود من أقطار مختلفة أنهم يختلفون فيما بينهم اختلافاً بيِّناً في كل الخصائص الجسدية المهمة، كالقامة والوزن ولون البشرة، وأثبتت مقارنات مقاييس الجماجم وفحوص الدم وجود تشابه بين مواطني أي دولة من اليهود وبقية أهلها، تشابه يفوق الذي بين اليهود الذين يعيشون في أقطار مختلفة.

تجزم سلسلة الدراسات التي نشرتها اليونسكو أن اليهود ويُظهِرون درجة كبيرة من التباين المورفولوجي



بينهم، مثل ذلك الذي يمكن تواجده بين أفراد جنسين مختلفين عند معاينة جماجم اليهود بغيرهم من الأغيار. ووجدوا أن السفرديم، اليهود الشرقيين، رؤوسهم تختلف عن اليهود الأشكناز ذوي الرؤوس العريضة؛ أي أن ما ذكره جمال حمدان أثبتته الاختبارات الأوروبية. وإذا رجعنا إلى الأصول التاريخية فإن النقاء الجنسي وفقاً للتوراة غير متوافر على مستوى الملوك، لكنه على المستوى الشعبي أكثر وضوحاً. نصوص التوراة واضحة في اختلاط اليهود جنسياً بشعوب أخرى عديدة، بل إن بعض المؤرخين طرح نظرية عدم وجود جنس وشعب عبراني، وجعلهم جزءاً من الكنعانيين. ونصوص التوراة تثبت أن الشعب اليهودي الذي عاش فترة محددة في فلسطين هو خليط من أجناس عدة اختلفت في خصائصها الجنسية. ونجد في سفر القضاة: «سكن بنو إسرائيل وسط الكنعانيين والحيثيين والفرزيين والحوميين والبيوسيين واتخذوا أبناءهم لأنفسهم نساء. وأعطوا بناتهم لبنيهم، وعبدوا آلهتهم.».

يذكر الكاتب فراس سواح في كتابه «آرام»: «لم نعثر على أثر لإسرائيل التوراتية، ولم يتقاطع الخبر التوراتي خلال ألف عام في أي نقطة من مسار القصة، مع تاريخ وأركولوجيا فلسطين والشرق الأدنى. ولقد سُبيِ اليهود مرات عديدة في السبي البابلي والآشوري، ولم تكن هناك مملكة يهودية إلا في عهد شاؤول وداود وسليمان، ثم انقسمت إلى مملكة يهونا في الجنوب ومملكة إسرائيل في الشمال، وسقطت مملكة إسرائيل أمام الأشوريين، وسبوهم، ونقلوهم إلى عاصمتهم، واستولى البابليون على يهونا، وسبوهم ونقلوهم أيضاً إلى عاصمتهم في الفترة اليونانية الروحانية. كانت عملية التهويد والاختلاط الجنسي والعرقي مستمرة. وفي سنة 70م استولى القائد تيتوس على أورشليم ودَّمر هيكلها تماماً، وقضى على الكيان اليهودي تماماً، ونفى اليهود خارج القدس، وهناك دول تهوّدت كاليمن العربية في فترة التاريخ القديم، وإمارة حدياب اليهودية شمال العراق، ومملكة الخزر في تخوم أوروبا الشرقية، وقد تزوجوا أشدوديات وعمّونيات ومؤابيات».

قال عالم النفس الشهير فرويد إن موسى كان مصرياً. وكثير من الباحثين والكتّاب مثل فولتير ذكروا بأن أيوب وسِفْره أقدم من التوراة، وأن العبرايين أخذوه من العرب وترجموه إلى لغتهم، وأن اسم أيوب نفسه لا مثيل له في الأسماء العبرية. تثبت المصادر التاريخية والدراسات التطبيقية الأوروبية صحة رواية جمال حمدان وتؤكدها وتكرّر ما قاله في كتابه: «انطلاقاً مما عرضته يسقط أي إدعاء سياسي للصهيونية في أراضي الميعاد، فإن الأنتروبوجيا تبدّد أي أساس جنسي قد يزعمونه في هذا العدول، فمن ناحية ليس اليهود قومية ولا هم شعب أو أمة، بل هم مجرَّد طائفة دينية».



الشعب فاعل، والحكم مفعول به. ولعبة الملك!
الوطنية المصرية بدأت مع بداية أسرة محمد علي
والقومية العربية " " " " "
والصلح ليس رؤية.
الطغيان لا يصنعه الطاغية، وإنما الشعب هو الذي
يصنع الطاغية والطغيان معا.
فرنسا تصنع الاستراتيجية ومصر تصنع التكتيك
مصر ليست قطعة من أوروبا ولكنها قطعة من العرب

إيهاب الحضري

جمال حمدان اختار العزلة.. والموت يعيده إلى الأضواء وسط شكوك في اغتياله.

القعيد: في البداية لم أشعر بالريبة.. لكني أصبحت متأكداً من ضلوع الموساد في قتله..

النمنم: تابعت الحادث عند وقوعه، وأستبعد وجود شبهة جنائية..

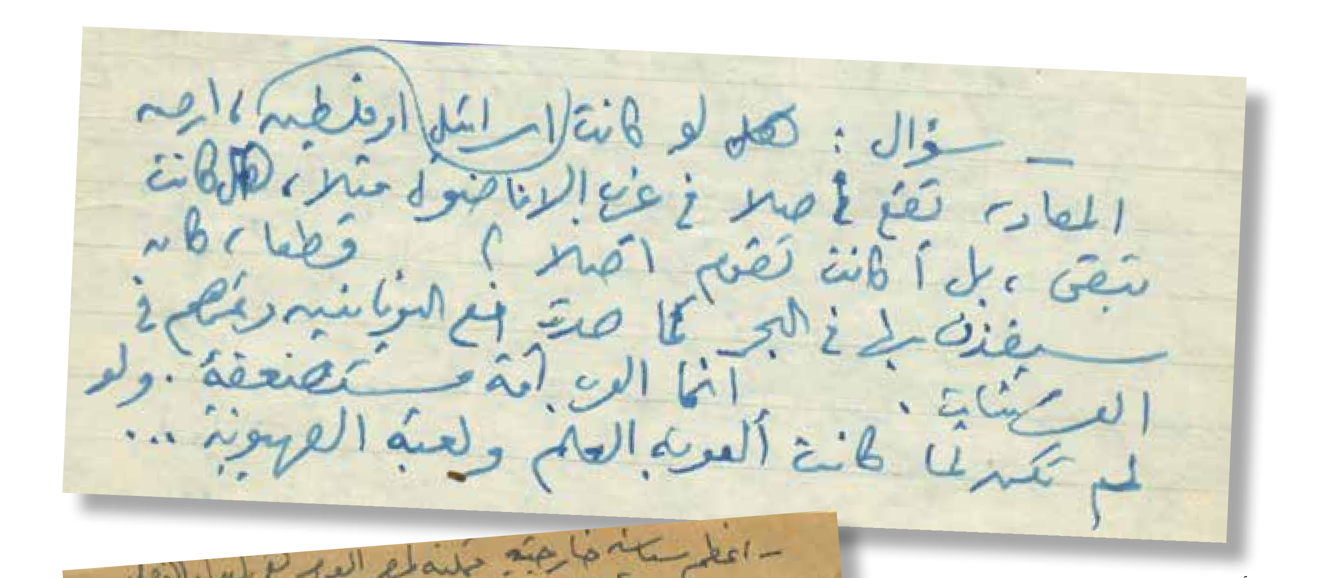
أسرة المفكّر الراحل تَتَّهم المخابرات الإسرائيلية بتصفيته.. لكنها لم تطلب رسمياً إعادة التحقيق.

الوقائع السرّيّة لموت مُعْلَن

لم تكن هناك دلائل تشير إلى أن هدوء اليوم الربيعي سيتبدَّد بعد ساعات، وأن السبب في تغيير مساره سيكون تلك الشقّة المغلقة أغلب الوقت في البناية رقم 25 بشارع أمين الرافعي في حي الدقي. كان ساكنها المنعزل قد فتح بابها قبل ساعات، وطلب من حارس العقار بعض المستلزمات، وعاد إلى بوتقته. لكن بعد فترة تصاعدت سحب الدخان من نوافذها، واضطر الحارس مع بعض السكان إلى كسر بابها ليفاجأوا بأن حريقاً قد شَبَّ في المطبخ، وأن الساكن قد لقي حتفه.

قصة يمكن أن تتكرَّر في أي مكان، لكن بطلها هوالذي جعل الحدث استثنائياً، فبعد أن اعتزل العالم نحو ثلاثين عاماً، وعاش في صمت. جاءت وفاة جمال حمدان صاخبة. أحاط نفسه بسياج من السرّيّة، لكن وقائع موته جاءت معلنة! على الأقل بدت كذلك في أول الأمر. بعد شهور من الحدث اختزلها شقيقه عبد الحميد في كلمات أعادت إنتاج التفاصيل الأولية، في كتابه «صاحب شخصية مصر.. وملامح من عبقرية الزمان»، رصد ما حدث يوم 17 إبريل/نيسان 1993 قائلاً: «ذهب إلى مطبخه المتواضع ليُعِدّ لنفسه قدحاً من الشاي.. ولم يكن يعلمَ أن يد المنون كانت على موعد معه عندما انفجرت أنبوبة البوتاجاز في وجهه، وأمسكت النيران بتلابيبه.. وحاول وحده إطفاء هذه النيران التي تكاثرت عليه.. فكانت الصدمة العصبية أشد من أن تُحتَمل».

بدت قصة الحريق منطقية للجميع، فقد صدر تصريح دفن حمدان بعد جنازة وصفتها إحدى الصحف بأنها متواضعة لكنها ضَمَّت شخصيات محترمة، بعد يومين من وفاته استبعد شقيقه الأصغر

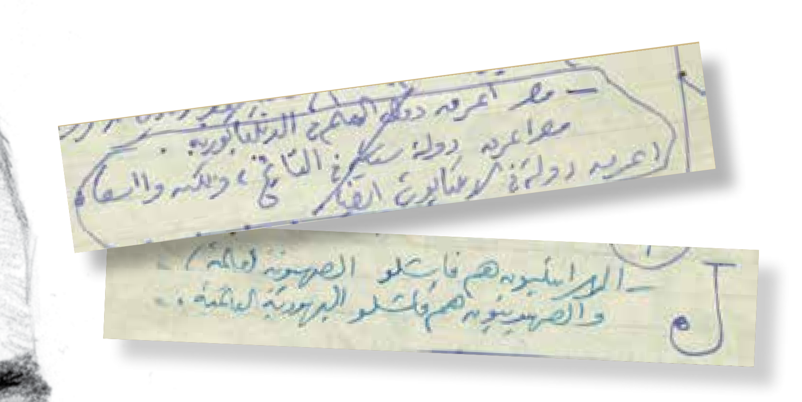


محمد أمام النيابة وجود شبهة جنائية في الحادث، حيث كان الراحل على علاقة طيبة بالجميع، وتوالت التأكيدات الرسمية تدعم وجهة النظر نفسها. في 22 إبريل/نيسان صدر التقرير الطبي بأن الوفاة حدثت نتيجة إصابة حمدان بصدمة عصبية نتيجة الحروق التي أصيب بها في مطبخ شقّته، وبعدها بأسبوعين تلقَّت النيابة تقرير المعمل الجنائي الذي مضى في السياق نفسه، تتابعت مقالات التأبين تنعي الراحل الكبير دون أية إشارات إلى أن ثمة غموضاً يكتنف النهاية المأساوية. حتى إن الروائي يوسف القعيد الذي طالب مراراً بعدها بفتح تحقيق حول الحادث لم يشك في شيء أول الأمر حسبما أكد لـ «الدوحة»: «في البداية لم أشتبه في وجود أمر استثنائي، لكن موقفي تحوّل عندما اكتشفت فقدان 3 مسوّدات لكتب كان يعمل عليها.». الكتب التي أشار لها القعيد كانت تضم صياغة جديدة لكتاب «اليهود أنثروبولوجيا» الذي كتبه الراحل قبل عقود. على مدار سنوات تالية طلب القعيد أكثر من مرة إعادة التحقيق، واتَّهم الموساد باغتياله مؤكداً أن إسرائيل اعتبرته أعدى أعدائها بعد أن أصدر كتابه «6 أكتوبر في الإستراتيجية العالمية» عام 1974. كان يشير بذلك إلى ما ذكره الجنرال هاركبي الأستاذ في الجامعة العبرية وقتها ورئيس الموساد الأسبق عن أن حمدان أعدى أعداء إسرائيل.

ما بدا مقنعاً في البداية فَقَدَ وجاهته بعد ذلك، حيث أكَّد القعيد أن واقعة «الشاي» غير منطقية، وبرَّر بقوله: لم يكن من عادته أن يدخل المطبخ ليُعِدّ شيئاً لنفسه، ولم يكن يوقد البوتاجاز على الإطلاق، حيث كانت هناك سيدة تزوره كل أسبوع لخدمته، وتُعِدّ له طعاماً يكفي لأيام، وتضعه في الثلاجة، ليقوم هو بعد ذلك بأكله بارداً، وعندما كنت أقوم بزيارته لم يكن يقوم بإعداد شيء ساخن لأشربه، بل كان يرسل لشراء عصير قصب لي من محلّ قريب.

علم القعيد بخبر وفاة جمال حمدان عبر اتّصال هاتفي، فقبل نقل حمدان إلى المستشفى عثر البعض معه على ورقة فيها اسمان: أحدهما له، والآخر للدكتور سيد الناصري، تلقّى الاتصال في أثناء وجوده في مجلة «المصوّر» التي كان يشغل منصب نائب رئيس تحريرها، وعلى الفور قام المحرّر الثقافي حلمي النمنم بمتابعة الحادث.

رغم مرور عشرين عاماً على الواقعة إلا أنها لم تغب عن ذاكرة حلمي النمنم رئيس مجلس إدارة دار الهلال السابق، فور معرفته بالحادث تنقَّلَ بين شقة المفكر الراحل والمستشفى، سألناه عن ملاحظاته وقتها فأجاب بسرعة: «لم يكن هناك أي أمر غريب.». ما حدث بعد ذلك من تشكيك في أسباب الوفاة لم يجعل النمنم يغير رأيه، واستبعد ضلوع الموساد في عمل كهذا، وبرر ذلك بقوله: «هل يمكن أن يتمَّ قتله من أجل مشروع لم يصدر بعد رغم أن هناك علماء آخرين كانوا يكتبون بالفعل وبأسلوب أكثر ضراوة مثل الدكاترة حامد ربيع، وعبد الوهاب المسيري، ورشاد الشامي؟» يرى النمنم أن إسرائيل يمكن أن تقتل عالماً مثل يحيى المشدّ لأنه كان مشاركاً في مشروعات نووية. أما أن تقتل مفكّراً بسبب كتاب فهذا أمر مستبعَد. لكن هناك في إسرائيل من اعتبر جمال حمدان



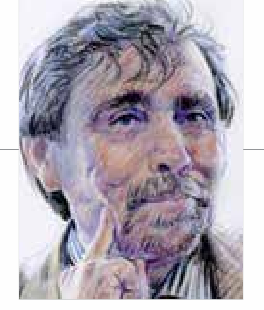
أعدى أعدائها، تعقيب يعلق عليه بأن مثل هذه الأقوال تطلق في الإعلام الإسرائيلي على الدوام، فالصحافة الإسرائيلية قامت بسب المسيري وحامد ربيع ومعظم الصحافيين المصريين، وهناك فارق بين الهجوم الكلامي والقتل.

الحديث عن القتل يقود إلى ملابسات الحادث، نسأل: هل تَمَّ تشريح الجثة وقتها؟ فيجيب النمنم: لا.. لقد نُقِلت إلى مشرحة مستشفى أم المصريين بعد الإبلاغ عن الحريق، لكن لم يكن هناك طلب تشريح لعدم وجود شبهة جنائية.

في ندوة عقدتها مكتبة الإسكندرية ببيت السناري الأثري قبل شهور اتهم اثنان من أشقاء جمال حمدان الموساد بقتله، وقال أخوه إن شخصاً من رئاسة الجمهورية زاره وقال له: «خلِّي أخوك يهمد شوية عن اليهود.. احنا داخلين على اتفاقية مدريد»، وقبل ما يزيد على عامين أكد الكاتب محمد وجدي قنديل في مقال له في «أخبار اليوم» أن إيمان ابنة شقيق حمدان قالت له: «في المستشفى أخبرنا عمي عبد العظيم أنه لا توجد آثار لأي حروق، وأن الأطباء قالوا إن الوفاة حدثت بسبب هبوط في الدورة الدموية، لكن المريب أن التقرير الطبي أشار إلى وجود ضربة في رأسه من الخلف.». وفي مقال نشره في «الدستور» عام 2010 نقل القعيد عن اللواء عبد العظيم حمدان شقيق صاحب شخصية مصر ما يدعم فكرة الاغتيال، حيث أكدت جارة للفقيد أن رجلاً وامرأة أجنبيين سكنا في الشقة التي تعلوه قبل شهر ونصف من الحادث واختفيا فور وقوعه. وساهم التضارب في روايات حارس العقار في دعم الشكوك، ففي اليوم التالي للوفاة مباشرة نقلت عنه صحيفتان مصريتان قولين متناقضين عن آخر مرة شاهد فيها حمدان، حيث ذكرت صحيفة «الجمهورية» أنه أكَّد أن اللقاء الأخير كان في العاشرة صباحاً عندما طلب منه الراحل شراء الإفطار، بينما نقلت جريدة «الأهرام» عن الحارس نفسه أن حمدان طلب منه شراء بعض الحاجيات من بقالة مجاورة في الثانية ظهراً. ننقل بعض هذه الشكوك لحلمي النمنم فيعقِّب: «هذه الأقوال تردَّدت منذ فترة، بل إن أخاه أبدى دهشته في إحدى الندوات من أنه كان يتوقع إعادة التحقيق في الحادث بعد ثورة 25 يناير، ويتساءل: إذا كان أشقاء حمدان مقتنعين بصحة شكوكهم فلماذا لم يتقدموا بطلب لإعادة التحقيق؟».

نسأل الروائي يوسف القعيد عن أسباب عدم تقدُّمه ببلاغ للنائب العام يتضمَّن طلباً لإعادة التحقيق رغم أنه واحد من أهم المطالبين بذلك، يرّد: «ليس لي صفة لأخاطب النيابة، حتى صفتي الصحافية لا تمنحني هذا الحق، الوحيدون الذين يمكنهم ذلك هم أقرباء الدرجة الأولى. ولماذا لم يتقدَّم أشقاؤه بهذا الطلب رغم اقتناعهم بوجاهة شكوكهم؟ يرد باقتضاب: هذا السؤال يوجَّه لهم».

في حياته فرض جمال حمدان على نفسه عزلة اختيارية أثمرت مؤلفات أثرت المكتبة العربية، استثمر العزلة لدرجة دعت الكاتب الراحل أحمد بهاء الدين كي يتساءل في مقال له عام 1982: هل ننقذ هذا الراهب من الدير رغم أنفه؟ أم نبقيه في الدير لمصلحة حضارتنا وتاريخنا؟.. وبعد وفاته خرج الراهب مكرهاً من صومعته لتظلَّ وقائع موته سرّيّة رغم موته المعلن!



عبد الفتاح كيليطو

طست وكرسي

أقرأ في «كتاب البيان والتبيين» للجاحظ، في سياق حديثه عن الأسنان الأمامية وعلاقتها بالبلاغة والفصاحة، الفقرة التالية: «قالوا: ولم يتكلم معاوية على منبر جماعة منذ سقطت ثناياه في الطست».

لم يعد قادراً على النطق السليم فقرر تجنُّب الخطابة والامتناع عن صعود المنبر، حرصاً على هيبته وصوناً لسمعته من الهزل والسخرية ومحاولات التقليد اللئيم، وما أكثرها في كتاب الجاحظ! شق عليه «سقوط مقادم فيه» لأنه علم أنه إن خاطب الجماعة من الناس، فسيثير الضحك لا محالة.

لكن ما جذب انتباهي في هذه الواقعة هو الطست. ما الداعي إلى ذكر هذا الإناء النحاسي الذي يستعمل لغسل اليدين؟ ماذا سيتغير لو لم يذكره الجاحظ؟ لا شيء، وكل شيء. صار الطست، على قلة شأنه وانعدام علاقته ظاهرياً بمسألة الفصاحة، في مقدمة الاهتمام بالنسبة للجميع («قالوا»). ولعل هذا ما يسميه رولان بارط مفعول الواقع (l'effet de réel): جزء صغير، تفصيل تافه، عنصر ثانوي، يرد في السرد ضمن أشياء خطيرة وجليلة فيستحوذ على الاهتمام.

قد يكون مفعول الواقع شيئاً نادراً لا يبرز إلا في غفلة من الكلام، وقد يُقصَد لذاته، ويدسّ في ثنايا الحديث لغرض من الأغراض. فهو فيما نحن بصدده يخلق صورة أو مشهداً يمكن وصفه هكذا: بعد انتهاء غدائه أو عشائه شرع معاوية في غسل يديه وفمه، وإذا بأسنانه الأمامية، ويا للهول، تسقط في الطست، كل هذا على مرأى ومسمع من المقرّبين إليه. وإذا بالطست، ومن طرف خفي، يبدو وكأنه السبب فيما نزل بأول خليفة أموي من خطب. لولاه لما سقطت أسنانه... اغتاظ معاوية إلى أن قال له أحد جلسائه: «والله ما بلغ أحد سنّك إلا أبغض بعضه بعضاً، ففوك أهون علينا من سمعك وبصرك. فطابت نفسه.».

للاهتداء إلى سرّ مفعول الواقع، سأذكر نصاً آخر للجاحظ يغيب فيه هذا المفهوم رغم ذكر ما قد يحيل إليه، فقد جاء في السياق نفسه: «لما شدّ عبد الملك بن مروان أسنانه بالذهب، قال: لولا المنابر والنساء، ما باليت متى سقطت». لم أكن أعرف أنهم كانوا في ذلك الوقت يشدّون أسنانهم بالذهب، ومع ذلك لا أجد في هذا الحديث ما قد يمتّ بصلة لمفعول الواقع. ذهب عبد الملك لا يساوي طست معاوية في شيء، ولا يهمّنا كثيراً جمعه بين المنابر والنساء.

لننظر الآن إلى نص أورده الجاحظ هذه المرة في «كتاب الحيوان»، روى فيه «أن أهل الأحنف بن قيس لقوا من النمل أذى، فأمر الأحنف بكرسي (فوضع عند جحرهن، فجلس عليه، ثم تشَهَّد) فقال: لتنتهن أو لنحرقنّ عليكن، أو لنفعلنّ أو لنفعلن! قال: فذهبن.» التكرار في كلامه، كما جاء في شرح عبد السلام محمد هارون، لتأكيد الوعيد، وقد أعذر من أنذر.

ماذا كان يدور بخلد الجاحظ وهو يورد هذا القصة؟ لا شك أنه يشير بطريقة غير مباشرة إلى تشبه الأحنف ابن قيس بالنبي سليمان. وطبعاً أفاض ضمن السياق

نفسه في الحديث عما جرى بوادي النمل، إلا أن العلاقة هنا معكوسة: سليمان فهم قول النملة، بينما فهم النمل قول الأحنف.

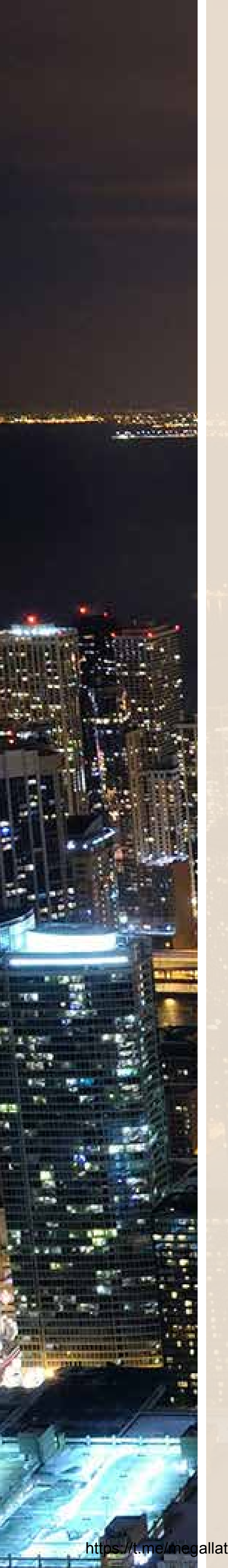
سُمّي بالأحنف «لحنف في رجليه وهو العوج والميل»، ولقد اشتهر بحزمه وعقله، وكانت له مناظرات مع معاوية تناقلها الرواة معجبين ببلاغته وحضور بديهته... الحاصل أن الأحنف كفى أهله شرَّ النمل بعد أن عجزوا عن مقاومته وطرده. إلا أن ما لفت انتباهي ليس مخاطبته النمل، ولا كون النمل سمع تهديده، وأذعن لأمره، وذهب إلى حال سبيله. كما أنني لم ألتفت إلى كونه تعرَّض لكائنات ضعيفة من المستحسن الرأفة بها، مع أنها، كما يلاحظ الجاحظ، «ربما أجلت أمة من الأمم عن بلادهم».

ما أثارني هو الكرسي الذي أمر الأحنف بإحضاره قبل القيام بوعظه. ما الفائدة يا ترى من ذكره؟ ولماذا صار فجأة، كطست معاوية، أهم شيء في الحكاية؟ لا يظننّ القارئ أن الأحنف كان بحاجة إلى الجلوس بسبب عوج رجليه، فقد خاض الحروب أثناء الفتوحات، وأبلى فيها البلاء الحسن. صحيح أن الأمر سيختلف لو خاطب النمل وهو واقف، فالجلوس يدخل على المشهد مسحة من الأبَّهة والفخامة، ويمنح كلامه مزيداً من التأثير.

ربما لم يكن للكرسي ولا للطست ما يبرّرهما في رواية الجاحظ. كان يمكن حذفهما من غير أن تختل الحكاية. إنهما يشدّان انتباه القارئ لا لكونهما عنصرين فرديين، وإنما لكونهما من مكوّنات الحدث. مفعولهما ليس مفعولاً سردياً، إنه مفعول الواقع.







شيكاغو

حُبّ وأدب

عبد العزيز الراشدي

«إذا كُتب لي أن أعيش، ولم تصرعني رصاصة راعي بقر أميركي، سأكتب أشياء كثيرة عن شيكاغو». يرد الخاطر فجأة، مثل سمكة زلقة، أو نكتة خفيفة سرعان ما تنوب. لكن المدينة، أصلاً، غير عابئة بقدومي. لا رعاة. كل الخواطر مجرّد أحلام تغذّيها السينما والكتب، وحتى بعد تكرار الزيارة إلى أميركا، تظل السينما مصدراً أساسياً. رعاة البقر لا وجود لهم سوى في الأفلام، ومن تبقى منهم هذّب اندفاعه قانون صارم يجعل حتى سائقي السيارات، يتوقفون على بعد أمتار كثيرة منك، خوفاً من أي احتمال يضيّع يومهم ويُفسد مزاجهم. فالغرامات ثقيلة.



والقانون صارم لا يرحم. أقول لنفسي وأنا أنزل في محطة القطار بشيكاغو، قادماً من بلدة لايك فوريست إنّ القانون مُفيد ويمنح الأمان، وهو الضروري والمطلوب في بلداننا الضيّقة التي تنهشها الفوضى والأزبال والتطرّف والخداع. أصحَب معي رواية «جاز» لتوني موريسون، قرأتُ صفحات منها في الطائرة، وحرصت على اصطحابها لأونس بها لحظات المقهى، لكن المكان لن يترك لي فسحة للقراءة. أقرأ الوجوه والعلامات والأبنية كالعادة. في الدار، حيث أقيم، أدرك أنّ خاطري في محطة القطار لم يكن نكتة سمجة..

أول أمس، في مطار فرانكفورت، معبري نحو شيكاغو، كان المكان خالياً لأنّ لليل أجواءه. موظف بثياب حمراء، أنيق بشكل مستفزّ زائد عن الحاجة، يقودنا إلى القطار الآلي بإشارة. يحرّك يديه مثل قائد أوركسترا، يحرّك اليدين ليوجّه المسافرين، ثم يشبكهما باتجاه بعضهما بإيمان زائد في انتظار فوج جديد. عمله روتيني ومتكرر، مثل آلة. مرّ بذهني هذا الرجل وأنا أصل مطار شيكاغو، فقد كانت تصيح بنا فتيات لطيفات، لنصْطَفّ في الاتجاه الصحيح:

-أصحاب الجواز الأميركي من هنا، والزوّار الحاصلون على ڤيزا من هنا.

كلمات مُقتضبة، بصوت مرتفع، صارخ، تتردّد عند كل هبوط. كلام مكرور كأنّ اللغة لا تعتني بخاصية التّمَفْصُل المزدوج. فجأة، انتهت الكلمات ولم تعد لآدم (ولا لحوّاء) القدرة على فهم الأسماء كلها، وغدت العبارات مثل النشيد الوطني للمطار. عملهن الروتيني المكرور نكّرني برواية «جورج أورويل: متشرّداً في باريس»، وحديثه عن غاسِلي الصحون. وكما يصبح الصّحن جزءاً من وجود العامل في فنادق باريس القديمة، يُصبح صوت الموظفة في المطار جزءاً من عالم يتلاشى ويعيد بناء نفسه، حال هبوط فوج جديد من المسافرين. لم تعد الأشياء جديرة ببناء العالم. أصبح الكلام والأفكار والافتراضي يبني، الأشياء تهدم. الأمر ذاته ينسحب على ابتسامة المضيفة في الطائرة؛ ابتسامة بلا مشاعر ولا عواطف، ابتسامة عمل. تصبح مع المدة جزءاً من مُعتادها. حتى قولها المتكرر: من يريد جرائد؟ أو في طلبها منك أن ترفع الكرسي قليلاً قبل الإقلاع وقبل الهبوط، أو في كلامها عن مطبّات الهواء. كلّ ذلك عمل متكرّر يمسح المعنى عن الكلام، ويجعل الألفاظ مجرد اصطفاف للحروف.

في رواية «جاز»، أقرأ مقطعاً عن فتاة تركت ولداً صغيراً يحتاج للرعاية، وذهبت لتشتري أسطوانة جاز حزين. لماذا أسطوانة حزن بالذات؟ وما علاقة الجاز بالحزن؟ هل لأنّه فن السود والمضطهدين؟ كان هذا السؤال يخامرني، قبل أن أكتشف المصادفة الغريبة: أنّ شيكاغو مدينة السود تاريخياً، والجاز متأصّل فيها، وسأزور بعد ذلك باراً يشتهر بالجاز، اسمه الغرين ميل(الطاحونة الخضراء)، حيث يعزف الفنانون الجاز، ويحتفلون بالشعر والموسيقى.

أصل مطار شيكاغو، الطريق الطويلة، وفي حلقي تعب التحوّلات. هندية جميلة أمامي؛ جمال مختلف وجبّار كأنّما خرجت للتوّ من فيلم. لا ابتسامات في الصف. رجل أبيض متجهّم ينظر إليّ. أفكّر في القانون الذي يمنعه من طعني، لا شك أنّه يستكثر عليّ الدخول إلى هذه البلاد الخضراء الباردة. فجأة، يكلّمني بلطف، ويحدثني - ونحن في الصفّ - عن سخافة المطارات وبُؤس الانتظار، أفهم نادماً أنّ ملامحه فقط، هي التي تتجهّم في الانتظار، ولا تعبّر عن الداخل. أسقُط في حيرة لأنني تسرّعتُ في الحكم، وأتساءل إذا كنت فعلاً قد درستُ في الجامعة شيئاً اسمه السيميائيات





أوتحليل الخطاب! فيمَ تفيد الكتب إذا لم تخترقنا، ولم تغيّرنا؟

أعبُر إلى أميركا بسلاسة. لاشك أنّ بياناتي كلّها مكتوبة عندهم بعد سفرات بين فرجينيا وميشيغن. في صباح اليوم التالي أستيقظ من نوم لذيذ بغرفتي في بلدة لايك فوريست، بضواحي شيكاغو. من النافذة مطر غزير يبعث راحة في النفس. لا أحسّ بأية عاطفة سوى الرغبة في نوم عميق كالموت؛ لأوّل مرة أحسّ بأنّ الموت يمكن أن يكون هادئاً ولطيفاً وبارداً، عكس ما بدا لي دائماً في الصحراء: موت أحمر أو أسود، ساخن ومُتعب فيه مزيج من التراب والعرق والألم. لعلّ أهل الشمال يرون في الموت بياضاً ونفقاً مضيئاً وموسيقى بسبب بلادهم الباردة، بينما نميل إلى شقّ الجيوب والخوف من النيران والعذاب بسبب الحرارة الشديدة في بلداننا. فرضيات.

أسير في الشارع وأرى هدوء الطبيعة، مطر غزير وأحياناً ثلج أو بَرَد. لم أر البَرَدَ منذ طفولتي. أنكر أنني رأيته مرة واحدة وكان عُمري ثلاث سنوات أو أكثر بقليل. كنا نجلس في «السّطوان» الطويل الذي يقسم منازلنا الطينية الطويلة بقرى الجنوب المغربي، عندما انهمر سيل منه. ولأنّ صوته على الأرض مختلف عن صوت المطر فقد هرولنا في اتجاه «المراح». سقط الكثير منه على أجسادنا، وسرعان ما اختلط في الخارج بلون التراب تاركاً ذكرى لا تمحى، توسّخت ملابسنا الصغيرة ولعبنا طوال الوقت، ثم نمنا بملابسنا. في أوقات الصحو، في لايك فوريست، أرى شجراً عارياً. في المنزل الأسطوري، حيث أقيم، كتّاباً وفنانين جاؤوا من بلدان متنوعة هرباً من حيواتهم باحثين عن الهدوء ليكتبوا. أمَازِحُ مدير المؤسَّسة بقولي إنّ المنزل جميل وسأشتريه. يُصيبني الوجوم عندما ينكر رقماً من ملايين الدولارات. جاكلين ضيفة من ضيوف الدار تطمح إلى زيارة المغرب، تقول إنّه بلد لطيف كما حكى أصدقاؤها، يشاطرها جميع الزوار الفكرة وأحسّ أنني الوحيد، بين الحضور، الذي لا يعرف المغرب. هل يتحدثون فعلاً عن بلدي؟ أطلّ على جرائد المغرب عبر الإنترنت، وأتابع أخبار البلد. حين تقرأ عن الجرائم والمشاكل، وسجالات الحاكمين والمحكومين ونزاعات الوزراء والنواب وحالات الاختطاف والاغتصاب، تتخيّل أن البلد سينفجر بعد دقيقة، لكنه مستمرّ دون أن يرفّ له جفن. أشرب قهوتي، وأتابع المطر في مقهى على أطراف المدينة، على آلة القهوة كلمات:

(الحياة قصيرة، ابق مستيقظاً لأجلها.)

تجيء إلى ذهني القصيدة، باردة، عارية، لا قلق فيها. البيت نفسه الذي قال فيه الشاعر: (وما قصّر في الأعمار طول السهر). أفرح بالكلمات والبيت والقهوة، فأسهر مع الجماعة، ويتبدّل نومي، ولا أخاف لأنني لا أنتظر شيئاً. أشعر أنني بارد وفرحان ومتفرّغ. لا شيء يملكني في هذه البلاد ولا أهمية لشيء عدا الوجود. تتملكني خاصية اللغة على اللغة؛ كيف نفكّر بلغة ونعبّر بأخرى، أو كيف نقوم بعملية ترجمة آلية قبل الحديث مع مراعاة فروق الثقافات لينتظم الحوار ويغدو مُمكناً. أعتني بالترجمة في ذهني وأنا أتابع نقاشات عميقة، أحبّ أن أسمع بإمعان، لكنّ فضول رفيقاتي ورفاقي يجعل التساؤلات تتكاثف. قد يكون فضولاً أو مجرّد لطف لإعطائي فرصة الكلام. الأهم هو راحة الإنسان وتخليصه من الشرّ والألم بتركه يقول ما يشاء. النقاشات هادئة هنا لأنّ العالم يحسّ بنفسه مُكتملاً ولا مواضيع ساخنة. في بلداننا نتناقش بحدّة ونضرب بالأيادي والرصاص لإحساسنا بأنّ حسم نقاش ما سيؤدي إلى تغيير. يقودني السهر والتعب إلى الفراش. أتابع أصواتاً خفيضة من غرفتي بالأعلى، وأنام





ولا أفكّر إلا في «التّبْرُوري». في الطريق، بين الأشجار والهدوء. تعود إلى خاطري الأخبار التي أتابعها، عبر النت، عن بلدي. لا أنقطع عن البلد، هنا، الأمر شبيه بسكون دائم متواصل، وفي البلد حركة لا تنقطع.

وجدتُ دفتراً للذكريات بالغرفة. غرفة سكنها قبلي كتّاب كثيرون، أغلبهم يتمنّون عدم الرحيل عن المكان عندما يحين الموعد. أحببتُ المكان بدوري ، فهل سأكتب مثل هذا الكلام قبل رحيلي؟ الهدوء يعمّ لايك فوريست الهادئة الجميلة الغنية. وهي من البلدات الناعمة لأوباما بامتياز. شيكاغو المدينة، التي يوجد بها عالم من المباني والحياة المتطوّرة، تبعد عنا خمسين دقيقة. في الطريق إلى المدينة أركب القطار، ويتحرّك أمامي صاحب التذاكر عند كل محطة:

- التذاكر من فضلكم.

حالة العود اللغوي تنتابني من جديد. أنزل في محطة القطار، أفكّر في رصاص الكاوبوي، في رصاص النقاش السّاخن فأعود إلى بداية النص.

ماذا أريد من أميركا؟ وكيف أراها؟ يفاجئني السؤال وأنا على العشاء. أناقش مع كاتبة أميركية منطق الكلام والحياة في أميركا، ومثيله في فرنسا. أجدني أكثر دفاعاً عن النمط الفرنسي في الحياة، وهو الذي هذّبته سنوات طويلة من الفن والأنوار والكتب. بعد أسبوع من كلامي معها سأقرأ كتاباً لـهنري ميللر عنوانه «أيام هادئة في كليشي»، وأرى كيف يتعجّب - وهو الكاتب الأميركي- من غرام الفرنسيين بالأدب، واحترامهم للأدباء. لستُ وحدي إذن. لكن، هل أنا مغرم بفرنسا الواقع أم المتخيَّل؟ وما هي شبهة اختلاط الفن بالاستعمار؟ لا يزعج الكاتبة كلامي، تسمعه بانتباه، ثم تنتقد النمط الفرنسي المبني على الكسل، فبدل أن نمنح الناس أماناً ومساعدات، كما يحدث هناك، علينا أن نحاول - في رأيها - الرقي بهم ليعمَلوا. لا تنفي اتكاء فلسفة الحياة في فرنسا على الفنون مما هذّب الأمور، وهي تحبّ جوّ فرنسا الفني، لكنّها تكره النظام الاجتماعي الكسول. يُعجبني إنصاتها. أتوقف عن الإنصات لها في لحظة، وأتذكّر المغرب. المغاربة عادة لا يسمع كل منهم للآخر بعضهم ليختلفوا، كل شخص يَبني على هامش كلام محاوره كلاماً موازياً ليصير الحديث أعمدة لا تتقاطع. عندما تُحادث شخصاً ما، لا يتركك تُكمل فكرتك، تراه مستعجلا-بنفاذ صبر- إنهاء كلامك ليتحدث ويتبجّح برؤيته للعالم وبتجاربه. حتى رؤياه لا تستند إلى تكوين، عليه فقط أن يحتكر الكلام لينتصر عليك بأبسط طريقة: إلغاء وجودك وعدم الإنصات إليك. يحدث هذا ليس فقط في المقهى والتاكسي، بل في البرلمان والإدارة، حيث تسود قيم التزلّف والوشاية وطحن الخصم بأساليب قذرة. السياسيون يحاولون قدر الإمكان إلغاء وجود الخصم لكي يسود خطابهم الأوحد في الساحة. أعود إلى موضوعها حين أكتشف سهوي .

في رحلتي بين شوارع المدينة، أزور بناية مجلة شعر؛ بناية ضخمة بموظفين كثر ومكتبة كبيرة، أحصل على الأعداد الجديدة من المجلة، في بار الطاحونة الخضراء، أسأل عن الموسيقى. البار مكان قديم بشيكاغو لسماع الموسيقى والتنافس في كتابة الشعر. يأتي شعراء ومحبّون للقصائد من كلّ مكان. والحَكَم الجمهور. إذا أتقن المتنافس القراءة يحيّيه الجمهور، وإذا أخفق يصيح الجمهور، ويقلب الإبهام تعبيراً عن السخط؛ عالم ديموقراطي لا مجال فيه لكلمات النقّاد المنمّقة المزوّقة. أجلس في الغرين ميل (الطاحونة الخضراء) وأفكّر بأنّ الشعر سفير أخضر بين الناس جميعاً، رغم بشاعة الحروب والاحتلال ورغم إرهاب البشر بالتفجيرات. لن يكون الشعر أبيض كالريح أو أزرق كحزن أو أحمر كحقد الوشاة. الشعر أخضر. الطاحونة الخضراء صغيرة، وعندما يحكي عنها الناس تَتَأَسْطَر صورتها حتى ليكاد يصيبك الإحباط وأنت تزورها، فكّرت في المقهى الصغير







الذي سميّ باسمه فيلم «كزابلانكا»، وفكّرت في بار (جدل بيزنطي) ببيروت. بار صغير ويكاد لا يتّسع لأفراد قلائل، لكنّه يحمل صورة قديمة وتاريخية. فكّرتُ أيضاً في مقهى الفيشاوي وفي قبر السلطان المرابطي يوسف بن تاشفين؛ أمكنة أكبر من حجمها الحقيقي.

في طريق العودة إلى المطار، يسوق صديقنا السيّارة، ويستمع إلى موسيقى الفنان الإفريقي حبيب كواتي. أغنية «بامادا» تخلق إيقاعاً مبهجاً قريباً للقلب. أسمع الموسيقى، وأسترجع نقاشاتي مع الأصدقاء: في إحدى النقاشات، أخبرتُ كاتبة بأنني مؤمن، فقالت إنّها لا تؤمن بالله، وعندما سألتها عن نظام الكون قالت إنّ عقل الإنسان لا يعدو كونه شيئاً تطوّر، كما تتطوّر الكلاب، بعد مرور الوقت. لقد عرفت الكلاب كيف تحبّ، وكيف تعيش بالتجربة، وأصبحت بالاعتياد قادرة على الحراسة. قلت لها: إذا كان الله غير موجود فلماذا تعذّبنا الموسيقى؟ ولماذا يحترق قلبي الأبيض مثل الماء حين أقرأ عن اغتصاب الأطفال؟ ولماذا ينتظم الكون هكذا، ويسير غير عابئ بالقصائد والحكايات وغير مُعترف بالفرق بين حرارة بلدتي في زاكورة وثلج لايك فوريست بشيكاغو؟ لا أسمع منها جواباً.

الثلج يسقط على السيارة وأنا أسمع الموسيقى. أحسستُ أن الموسيقى تفعل بنا الأفعال؛ إما أن توازننا وإما أن تعذّبنا. في الطريق إلى المطار كان صديقنا يسوق سيارته، ومثل ترتيب إلهي، وضع موسيقى هذا الفنان. كانت كلماته بلغته الأم غير مفهومة، ولم أميّز منها غير: (لا إله إلا الله). تخترق كلمات التوحيد قلبي المعذّب بالمطر والسكون والحياة والسؤال. أحسّ بأنني غامض ولذيذ ومتوازن. تبتعد السيارة وفي ذهني كلام عن برد لايك فوريست وصهد الذكريات.



إيزابيلا كاميرا

متحف السفينة

في بلدة صغيرة في جنوب إيطاليا، في مقاطعة كالأبريا، بين الجبال التي تبرز فجأة ومن دون توقُّع، والوديان الخضراء والمناظر الطبيعية، كأنها في جبال الألب، كان هناك متحف صغيرة يسمّى «سفينة سيلا». الاسم قد يبدو غريباً، إذ إننا على ارتفاع نحو 1300 متر فوق مستوى سطح البحر. والساحل الأقرب إلينا يبعد نحو مئة كيلو متر، ولكن بمجرَّد أن تدخل المتحف يباهمك على الفور الإحساس بأنك على متن سفينة، أو على أفضل الأحوال باخرة من تلك التي كانت موجودة في بداية القرن العشرين، وكانت تمخر عباب البحار والمحيطات.

ولكنها ليست رحلة ترفيهية، بل رحلة قوامها رجال ونساء وأطفال يتركون بلادهم للبحث عن حياة أفضل في أماكن أخرى. إنهم المهاجرون الإيطاليون.

مع الاستخدام الماهر جداً للوحات والصور والفيديو والموسيقى، يجد الزائر والمرافق أسلافنا في تجاربهم المأساوية. فنشاهد في البداية الظروف المعيشية القاسية للناس الذين دَمَّرهم البؤس والجوع. لم يكن هناك رسم يوضح معدَّل وفيات الرضع أو الأمية في إيطاليا في أوائل القرن العشرين وحسب، ولكن صور وشهادات تصف ضنك العيش، وسوء التغذية، والأمراض، والعيش في غرفة واحدة لعشرة أشخاص معاً.

ومن هنا كانت تبدأ لديهم فكرة الرحيل، ويبدأ السفر في محاولة لمنح أطفالهم حياة أفضل، ويواجه الناس رحلة تخفي غالباً الكثير من المزالق والأخطار أكثر مما يسعنا أن نتخيَّل. وهكذا نجد أنفسنا جنباً إلى جنب مع أجدادنا على متن السفينة، ولكن ليس في ترف الحجرات التي تتمتع فيها الأُسَر الميسورة بعبور المحيطات بين الحفلات والترفيه و قوائم مطاعم الخمسة نجوم، ولكن في بؤس كبائن الدرجة الثالثة، التي يتكدَّس فيها الركاب بعضهم فوق البعض الآخر، مثل الحيوانات، وحيث لا يوجد حتى مقصف، بل يتمّ توزيع نوع من الطعام الرديء في الكبائن البائسة التي لا تتوافر فيها أبسط الشروط الصحية، وتنتشر فيها الأمراض. ويكشف كل هذا عن أنه لا يصل إلى مقصده كل من يريد.

الأوبئة كانت هي الأمر الشائع، ولا سيما عند أكثر الفئات ضعفاً، مثل الأطفال والمسنّين الذين لا ينجون بسهولة من هذا المصير، ومن ثم يتمّ إلقاؤهم في البحر وقد رُبطت حول أعناقهم أحجار حتى ينعدم لديهم أي أمل في النجاة . أو توضع السفينة في الحجر الصحي بواسطة سلطات الموانئ، وكثيراً ما كانت تُعاد إلى ميناء المغادرة. أو تحدث حالات غرق، حتى البحر عندما يغضب لا يغضب إلا على بؤساء الدرجة الثالثة؛ لأنهم في الغالب لا يجدون مكاناً في قوارب النجاة.

الزائر لا يمكن أن يظل غير مبالٍ في مواجهة الكثير من الكرب، وهكذا عندما يبدو أنه قد وصل أمام صور لميناء نيويورك، أو



ريو دي جانيرو، أو بوينس آيرس، وهي التي تمثِّل معظم وجهات الهجرة الإيطالية، يكاد يتنفس الصعداء، جنباً إلى جنب مع أجدادنا الذين كانوا يصلون إلى هناك بملابس يوم الأحد النظيفة وبأيديهم حقائب من الورق المقوى مخيطة بالإبرة، يستعدون لحياة جديدة. ولكن المزالق لا تنتهي. لنتصور كم الإذلال البدني والنفسي الذي كان يتعين عليهم تحمُّله لتخطِّي عقبات بيروقراطية مكاتب الهجرة: فالكثير منهم كانوا يعادون إلى إيطاليا لأنهم غير مناسبين، وبعضهم كان يفضِّل الانتحار على مواجهة رحلة أخرى للعودة إلى بلاده. لنتصوّر صعوبات إدماجهم في المجتمع المختلف في العادات والتقاليد واللغة.

ومع ذلك فإن المتحف أراد أن يترك خيطاً من أمل فيحكي قصص من نجحوا، الإيطاليون الذين حقّقوا نجاحات وثروات في الخارج، وكذلك في ميادين الفن والعلم والسياسة والسينما.... وهم كثر.

ولكن هذا الأمل ينقشع سريعاً، فلا يزال هناك جناح جديد للمتحف لابدَّ من زيارته.

سوف تدخل إلى ما يشبه الحاوية الحديدية، لتواجه كابوساً جديداً. لم يعد الأمر يخصّ أجدادنا، بل جيراننا في نصف الكرة الجنوبي، على الجانب الآخر من البحر المتوسط والذين هم مثلنا، كما كنا قبل قرن من الزمان، يهربون من البؤس والاضطهاد في بلدانهم، بحثاً عن حياة أفضل وأكثر حرية، ولكن من أجل تحقيق حلمهم كان عليهم المخاطرة بحياتهم عبر الصحاري، وفي البحار، في قوارب متهالكة وفوق الشاحنات أو تحتها أو في الصهاريج المملوءة بالبشر. وكما يقول الكاتب الإيطالي إيري دي لوكا: «هؤلاء الناس رصفوا البحر بأجسادهم (أحتى أصبحوا هم أرضيته) لكي تسيروا فوقه» هكذا ننسى نحن - الإيطاليين - بسهولة شديدة المعاناة التي تحمَّلها أجدادنا قبل وقت ليس بالبعيد.

يجب أن نتذكّر ماضي الأمس حتى نفهم اليوم أن من حق الجميع أن يحلم بحياة أفضل، أو أن يحاول، فسوف يكون هناك دائماً مكان آخر يتمّ التطلُّع إليه...

أدب

نصوص

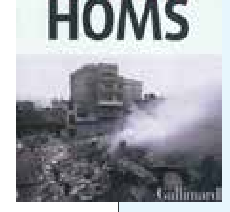
100

قبل الأيّام وبَعْدَها	محمّد بنّيس
منامات	عائشة أحمد
الصورة ليست واضحة	مروان علي
نصف طولي	رباب كسّاب
رباعيّات	علي جازو
قصائد صغيرة	سناء بلحور

كتب

ثلاث نوافذ تطلّ على حمص



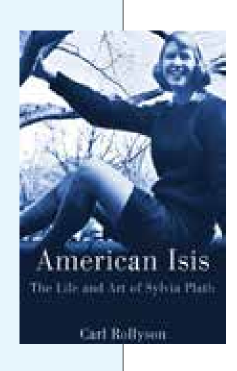


- روائي فرنسي وصحافيّتان فرنسيّتان في حمص، يكتبون تجربتهم الحيّة التي تكشف جزءاً كبيراً مما جرى في المدينة.



113

السيدة لعازر



- بمناسبة مرور خمسين عاماً على انتحار الشاعرة الأميركية سيلفيا بلاث، كتابان جديدان ينضمان إلى قائمة الكتب الكثيرة التي تناولت سيرتها الأدبية والشخصية، إذ يبدو أن لصاحبة «الحافّة» تأثيراً خاصّاً يضفي على حياتها نوعاً من قابلية التأويل التي تنتمي إلى الفنّ فقط.

ملف



ألبير كامو .. حصَّتنا من الغريب

72

عمّا قليل تحلّ ذكرى مئة عام على ولادة الأديب والفيلسوف، ألبير كامو، الحائز على جائزة نوبل للآداب عام 1957. وتعدّ روايته «الغريب» من أهم الأعمال الروائية في القرن العشرين، نظراً إلى استبطانها فلسفة العبث بطريقة فنية رفيعة؛ لنا اختارت «الدوحة» أن تقدّم ملفّاً خاصّاً يتضمّن مقالين يسلّطان الضوء على خصومته الشهيرة مع الفيلسوف الوجودي جان بول سارتر، وعلى هويّته ككاتب إشكالي، ومقالاً يحيط بأهمّ الإصدارات الخاصّة بسنته الاحتفالية، فضلاً عن مقالين مترجمين: واحد للفيلسوف الفرنسي ميشيل أونفري، وآخر للناقد والكاتب الأميركي بول بيرمان. وأخيراً صفحات من رواية «الغريب» بترجمة عايدة مطرجي إدريس.

حوار

64

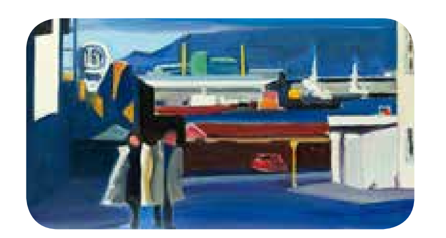
الناقد السوري بطرس الحلاق:



بمناسبة صدور الجزء الثاني من كتاب «تاريخ الأدب العربي الحديث»، التقت «الدوحة» الباحث والأستاذ الجامعي والناقد بطرس حلّاق. كان اللقاء مناسبةً للإطلالة على مشروعه النقدي عامة، وعلى موقفه من واقع البحوث النقديّة شرقاً وغرباً.

ترجمات

92



شعراء من آيسلندا

باقة مختارة لقصائد شعراء آيسلنديّين، تنقل إلى العربية للمرّة الأولى. ترجمها مازن معروف.
بطاقة يانصيب، قصة لأنطون تشيخوف ترجمها رضوان السائحي.

إعادة اكتشاف الأدب العربي بالفرنسية

الناقد السوري بطرس الحلّاق:

المؤسَّسات الرسمية العربية وضعت الثقافة في سَلّة المهملات

حوار أجرته في باريس:
أوراس زيباوي

يواصل الباحث والأكاديمي السوري بطرس الحلاق المقيم في باريس إلقاء الضوء على الأدب العربي، وهذا ما يطالعنا في صدور الجزء الثاني من كتاب «تاريخ الأدب العربي الحديث» عن دار (آكت سود) الباريسية الذي أشرف عليه مع الباحثة والأكاديمية هيدي تويل بالاشتراك مع مجموعة من البحّاثة والمتخصصين في هذا المجال.

يقدم الكتاب مراجعة شاملة لمسار الأدب العربي الحديث، ويأتي في سياق مشروع نقدي يؤرّخ للأدب العربي، ويتناوله من جوانبه المختلفة. في هذا الاطار، جاءت دراسته عن جبران خليل جبران التي صدرت عام 2008 في كتاب بعنوان «جبران وإعادة تأسيس الأدب العربي» عن دار (آكت سود) أيضاً ويكشف فيه عن الدور الريادي الذي يمثله الكاتب اللبناني، أدباً ولغة وفكراً.

عن إصداره الجديد وعن مشروعه النقدي ككلّ، وكذلك عن موقفه من واقع البحوث النقدية شرقاً وغرباً، كان هذا الحوار مع بطرس الحلاق في باريس.

صدر عام 2007 الجزء الأول من كتاب «تاريخ الأدب العربي الحديث».واليوم يصدر الجزء الثاني، كما ستصدر أجزاء أخرى في السنوات المقبلة، ما هو الهدف من هذا المشروع؟ وما الإضافة التي يقدمها مقارنة مع الكتب التي صدرت حتى الآن حول الموضوع نفسه؟

-الدراسات النقدية عن الأدب العربي الحديث كثيرة. ولكنها بغالبها تتناول جنساً أدبياً محدداً -القصة مثلاً- وكثيراً ما تحصر نتاج ذلك الجنس في بلد معين. وقد بدا لنا أن الأدب العربي، بالرغم من تمايزه القطري والإقليمي، يحيل إلى أرومة واحدة، برزت في القرن التاسع عشر، وتطورت تطوراً ذاتياً بالاستفادة من كافة الروافد الإقليمية والقطرية. فالكتّاب العرب أجمعهم تبادلوا التأثير فيما بينهم على اختلاف بلدانهم وعصورهم. ولذا لم يكن بدّ من رسم صورة متكاملة لذلك المسار الكلي، بالرغم من التفاوت الزمني بين مختلف البلدان، وبدا لنا من جهة ثانية أن أكثر هذه الدراسات لا يزال يعتمد منهجاً تقليدياً مقتبساً من النقد الأوروبي المعتمَد حتى بداية القرن العشرين، وكأن النقد توقف عند طه حسين ومعاصريه، الذين نظروا إلى الأدب من خارجه، أي انطلاقاً من علاقته بالمجتمع وبالسياق التاريخي، وأحياناً من موقف انطباعي، وفق المزاج والذوق الشخصيين ليس إلا. فكان لا بد من تحديث المنهج النقدي باقتباس ذلك النقد الذي تبلوَرَ في أوروبا، وفي فرنسا بالأخصّ، ابتداءً من منتصف القرن العشرين، ذلك النقد الذي يتمثّل الألسنيات وجانباً من العلوم الإنسانية، ويحلِّل النص بصفته كائناً عضوياً مستقلاً. لا يعني ذلك أنّ الأدب مستقلّ عن المجتمع، أي ينتمي إلى مفهوم الفن للفن، بل أنه يفرض أدواته التحليلية الخاصة شأن علم الفيزياء والكيمياء وغيرهما. ولذلك رأينا أن نخضع الأدب العربي الحديث إلى هذا المنظور العلمي المحدّد الأدوات لننظر إلى نصوصه بشكل متكامل، ونحاول أن نستنطقها عن الاتجاهات والتيارات الرئيسية.

الكتاب الثاني كالكتاب الأول



يغطّي المرحلة الممتدة من مطلع القرن التاسع عشر حتى عام 1945، بماذا يتميّز هذا الجزء الثاني؟ وهل من سمات محدّدة طبعت هذه المرحلة؟

-هذا الجزء يكمل الجزء السابق، بمعنى أنه يقدّم نصوصاً نموذجية عن الأعمال التي درسناها في الجزء الأول، وعليها اعتمدنا في عرض التيارات الأساسية وتطوّرها.

ماذا عن المنهجية التي تمّ الاعتماد عليها من قبل البحّاثة؟

-الانطلاق من تحليل معمَّق للنصوص الأساسية وفق المناهج الحديثة للوصول إلى توصيف التيارات الأدبية. وهنا لا نفرّق بين الشكل والمضمون، إذ إن الشكل في الإبداع الحقيقي يعبِّر عن جانب مهمّ من المضمون.

هل يكشف الكتابان عن وجوه غير معروفة في الأدب العربي؟

- بالطبع. لقد تجلّت لنا وجوه كثيرة من هذا النتاج. على سبيل المثال، استطعنا أن نهتدي إلى المسار الإبداعي الرئيس الذي حوّل السرد العربي من القصص والأمثال إلى الفن الروائي الحديث. فبعكس ما أجمع عليه النقد السابق، بدا لنا أن التيار الواقعي لم يأت إلا في فترة لاحقة، ولم يتبلور إلا انطلاقاً من تيار التنشئة، أي الرواية التكوينية وامتدادها في السيرة الذاتية الروائية. بذلك استعاد عمل الشدياق مثلاً، «الساق على الساق في ما هو الفارياق» الصادر عام 1855 مكانته الحقيقية بوصفه البداية الفعلية للفن الروائي. واستعاد عمل المويلحي، «حديث عيسى بن هشام»، الذي صُنف قسرا في باب المقامات، مقامه الحقيقي عملاً إبداعياً يكشف عن أواليات الذات والمجتمع. وكذا القول عن أعمال جبران والمنفلوطي التي ابتُسرت إلى كتابات رومانسية، بينما هي في صلب تيار التنشئة. وقد أتاح لنا هذا المنهج أن نفهم دور تيار السيرة الروائية التي لم يتحدث عنها النقد السابق إلا من خلال المذكرات أو السِّيَر الذاتية التي تمجّد الذات بدل أن تكشف عن آليات تكوينها.

هل ستصدر أجزاء جديدة بعد الجزء الثاني؟ ومتى؟

تتضمن الورشة حالياً سبعة مجلدات. أحدها يتناول الرواية حتى تسعينات القرن العشرين من خلال تياراتها المختلفة: الواقعية التي اكتملت مع نجيب محفوظ، التفكيكية التي انطلقت مع جيل الستينيات، تيار انبثاق الذات الفردية والجمعية، تيار السيرة الذاتية المكتملة أو «حكاية الذات»... المجلَّد التالي يتناول الشعر في تعرُّجاته منذ بداية الشعر الحر، وكذلك الشعر الشعبي، وهو غير ما يسمى الفولكور. أما المجلَّد الثالث فيتناول المسرح والنقد. وكل مجلد من المجلدات الثلاثة يكتمل بمختارات نموذجية توضح عملياً المعيار الذي اعتمدناه. وتكتمل السلسلة بمجلد ببليوغرافي نقدي ومبوَّب يشير إلى الكتابات النقدية الأساسية.

هناك تركيز أيضاً على الأدب الشعبي، وهذا ما تشير إليه في جوابك، ماذا يمثل الأدب الشعبي

ضمن الأدب كلّه؟ وهل تجري قراءته وتقويمه وفق المعايير النقدية نفسها للأدب بصورة عامّة؟

- لم يُدرس الأدب الشعبي حتى الآن إلا من خلال الفولكلور المتوارث بشكله الجامد. والواقع أن هناك إبداعاً في اللغة المحكية، أي العامية السائدة في كل منطقة أو قطر، يعبّر عن رؤية للوجود والإنسان وإشكاليات المجتمع يوازي في كثير من الأحيان الإبداع باللغة الأدبية. فقصائد مظفر النواب الشعبية أو مسرحيات الأخوين الرحباني والشعر الشعبي المصري، كل ذلك يدخل في باب الإبداع. وكذا القول عن عدد كبير من الأغاني والأعمال السينمائية التي تتوسّل العامية. من يستبعد هذا النتاج الهائل - وهو عملياً أوفر من النتاج المكتوب باللغة الأدبية- يبتسر الأدب العربي إلى أقل من نصفه.

بموازاة إشرافك على كتاب «تاريخ الأدب العربي الحديث»، أصدرت كتاباً بعنوان «جبران وإعادة تأسيس الأدب العربي» تتحدث فيه عن أهمية جبران بصفته رائداً من رواد الأدب العربي الجديد ومجدّداً لغوياً. ما المنهج الذي اعتمدت عليه في دراسة جبران؟

- قيل أكثر ما يلزم عن جبران الثائر والحكيم والفيلسوف لا سيما من خلال كتاباته الإنجليزية. وقد كشفت في كتابي بالفرنسية -وهو قيد الترجمة إلى العربية - عن دوره في توجيه الأدب وجهة أخرى تعبّر عن طموحات المجتمع في ذلك الوقت، أي الخروج من أدب الطرب والأدب التربوي والأدب النضالي إلى التعبير الذاتي عن هموم الإنسان المترسخ في بيئته والمنفتح على آفاق الإنسانية جمعاء. أصبح الأدب معه مغامرة وجود، في خطئه وفي صوابه. ومن الضروري التأكيد على أن جبران ليس فريد عصره، بل ممثلاً نموذجياً لتيار واسع -يشمل المنفلوطي مثلاً- واكب حركة التحرر الجماعي والفردي.

استطعنا أن نهتدي إلى المسار الإبداعي الرئيس الذي حول السرد العربي من القصص والأمثال إلى الفن الروائي الحديث

ولعل في ذلك ما يفسّر الاقبال على قراءته حتى هذه الساعة.

هل من شيء جديد يمكن أن يقال بعد عن جبران بعد كلّ ما قيل عنه؟

- المجتمع الحي يعيد قراءة تراثه في كل عصر بما يلائم احتياجاته الأساسية. ينطبق ذلك على جبران كما على كل مبدع.

ما هو تقويمك للنقد الفرنسي، أو بالأحرى ما يعرف بالنقد الاستشراقي للأدب العربي؟

-بدأ النقد الاستشراقي على يد مثقفين ضالعين في مشروع بلدهم في ذلك الحين. وغالباً ما نظر إلى الأدب العربي باعتبار قربه أو بعده عن الآداب الأجنبية، أي من منظور خارجي، وقلما نفذ إلى عمقه. ثم استمر على يد أخصائيين في علم الاجتماع أو السياسة، فلم يفصح إلا عن بعض المضامين التي تهمّ العالم الغربي. ما جعل من هذا النقد نقداً إيديولوجياً مبتسراً. إلا أنه قامت في العقود الأخيرة مجموعة من الباحثين الأوروبيين، المزوّدين بكفاءات عالية في العلوم الإنسانية وفي العلوم النصّية، أغنت النقد العربي بشكل واضح. لكن يبدو أن عصر الليبرالية المنفلتة العقال ينتج الآن نقداً أقرب إلى النقد الاستشراقي القديم، الذي يصح فيه كثير من مقولات إدوارد سعيد. ومن سوء الحظ أن عدداً من النقاد العرب يركبون هذا المركب ويتخذونه نموذجاً، ما يؤدي إلى نقد اغترابي.

كيف تنظر إلى واقع البحث الأدبي في العالم العربي اليوم؟

- إنه طبقات متراكبة على أنواع: من الدراسات التطبيقية التي لا تفيد إلا طلاب الجامعات، إلى النقد الإيديولوجي العارم، إلى النقد الانطباعي، ويصل أحياناً عند القليلين إلى نقد رفيع يفصح عن جوهر الأدب في محاولته الكشف عن الإشكاليات الأساسية التي تعتمل المجتمعات العربية والإنسان العربي في كافة ظروفه. ومن المفروغ منه أن المناخ التربوي العام لا يسهل سبل البحث لأنه يقوم أكثر الأحيان على التلقين، بينما البحث يقتضي الحرية والمغامرة الفكرية.

أنت تعمل أستاذاً لمادة الأدب العربي الحديث في جامعة باريس الثالثة (السوربون الجديدة)، وأنت فيها أيضاً مدير «مركز الدراسات العربية»، كيف ترى إلى واقع الدراسات الأكاديمية التي تعنى بالأدب العربي في فرنسا؟ هل من فرق بينها اليوم وبين ما كانت عليه في الماضي؟

-من الواضح أن العلوم الإنسانية عامة، ومنها الدراسات الأدبية، تتراجع في الجامعات الفرنسية أمام الدراسات التي تمتّ إلى الاقتصاد بصِلة ما. ينعكس ذلك على الدراسات العربية التي تتراجع بشكل ملحوظ، خاصة وأن الهيئات الرسمية في العالم العربي كادت تضع قضية الثقافة بما فيها اللغة العربية في سَلّة المهملات. فلا نشكونّ إلا أنفسنا.



هدى بركات

سوء فهم فظيع!

هذه الجملة أردّدها في رأسي منذ فترة كشرخ في تلك الأسطوانات السوداء القديمة. حتّى باتت، إلى عدم دقّتها، خالية من أيّ معنى... وحتّى صرت أنا نفسي لا أتساءل عن مؤدّى تكرارها أو عن سبب هذا التكرار.

هكذا أقول. سوء فهم فظيع، وأتابع عاديّات النهار. إلى أن قرأت، في محاولاتي الابتعاد - بل قل الهروب - من/عن «أخبار» منطقتنا، بحثاً عن «ذهب الكونتستادور». وفحواه أنّ قبيلة «مويسكاز» التي كانت تُقيم مملكتها في البيرو قبل وصول الغزاة الأوروبيين، كانت تملك أطناناً من الذهب. وسمّاها الغزاة حتّى قبل وصولهم إلى مجاهلها «الإلدورادو». ما يهمّني روايته من ذلك البحث هو ما ردّني إلى «سوء التفاهم» إيّاه.

ارتكب الكونتستادور ما ارتكبوه من مجازر توسّع المؤرّخون في تدوينها لأنهم اعتقدوا أنّ ما قدّمه لهم أهل البلاد من ذهب حال وصولهم إنما كان لإخفاء الكنوز الهائلة الحجم والوزن التي أرادوا إخفاءها... والحقيقة أنّ الذهب لم تكن له أيّة قيمة شرائية عند ال«مويسكاز». وكانت عملتهم للشراء والمقايضة هي الملح !! الذهب كان للشعائر الدينيّة ونهاية استعماله كانت برَمْيه، أي إعادته إلى الطبيعة التي منحته، شكراً وتمجيداً للآلهة.

باختصار شديد: التراجيديا ليست من اختراع الإغريق. إنهم فقط مدوّنوها. إنها فقط، عبر الأزمنة والمسافات، ومهما قرأناها وتعلّمناها، تستولد ذاتها في قابلية عبثيّة على التكرار إلى ما لا نهاية. تلك هي التراجيديا. تكرارها من دون معناها هو معناها الوحيد.

***

سوء فهم فظيع. نحن في تراجيديا فظيعة.

الآن وقد وصلنا إلى ما وصلنا إليه، وتعالى نفير استنكارنا، ودبّجنا خيباتنا وآمالنا المجهضة، ووقفنا كالغربان الأصيلة ننعي الشهداء ونبكي الضحايا... الآن وقد وقّعنا على البيانات المستنكرة، وسرنا في المظاهرات رافعين أيدينا، وهدّدنا حين استطعنا، وحرنّا في حظائر خياراتنا كالبغال. الآن وقد أبّنّا الحداثة برفقة شتّى أنواع الجماهير، واستبحنا اللّعنات إلى كلّ حدب وصوب، شرق وغرب، ثمّ شكّكنا في جميع حقائق التواريخ، ورحنا إلى تصحيح/تحريف تعريفات فلسفية إجتماعيّة، وإلى محو قواميس سياسيّة ونبش قبور معادلات علميّة... الآن وقد تبادلنا جميع أنواع التّهم، من سحل العدوّ إلى الانتصار المبين بحرق الأخ، وتفخيخ الأمهات في بطونهنّ... هل من ضرورة للمزيد؟ هل من المفيد إرفاق الصور؟ أفلام الهواتف؟ نصوص نشرات الأخبار؟ التحليلات؟ القصائد؟ البيانات؟ محاضر الـ ...؟ ظلم الأمم المتّحدة؟ مصالح الأقوياء؟ موت العدالة؟ طغيان الهذيان القومي؟ الديني؟

صباح الخير. ماذا تفعل؟- أكتشف العالم القديم. لماذا؟- لأنتمي إليه مجدّداً، إذ عليّ استنكاره بحزم وباللهجة التي تليق به!... كأنّ ما نَصِفه ممّا نحن فيه إنّما هو قراءة في أسطورة، في خرافة. ذلك أنّنا، في كلّ صباح نبدأ من جديد. ذلك أنّنا، في كلّ صباح، نصحو على سؤال واحد، يتكرّر كما على تلك الأسطوانات السوداء القديمة المشروخة: متى نصل إلى القعر؟ متى ينتهي كلّ هذا؟... في التكرار الذي يعمل فقط على التفريغ من المعنى. أيّ «قعر»؟ أيّ«كلّ هذا»؟

هذه أسئلة استنكاريّة. أعني أنها أسئلة مكتملة في ذاتها كالبيضة، لا تطلب إجابة... وها نحن أبرياء.. حتى صباح اليوم التالي.

ثماني دقائق بين دمشق وحلب

جولان حاجي

ثمة ثماني دقائق تفصل بين انطلاق صاروخ سكود من قاعدة عسكرية في دمشق وبين انفجاره في ضواحي حلب أو ريفها. مثلها مثل الدقائق الثماني التي يستغرقها ضوء الشمس قبل وصوله إلى عيوننا على الأرض. كهذا الضوء ثمة حقائق كثيرة لا نبالي بها لفرط بداهتها وتكرارها، فالرعب ليس جديداً على تاريخ أي بلد في هذا العالم. منذ مظاهرات آذار/مارس 2011 تفجّرت خصوصياتنا كسوريين قبل أن يعقبها انفجار البلاد. اكتشفنا أنفسنا وعزلتنا، وكيف أن مشاكلنا هي مسؤوليتنا وعلينا البدء من حطامنا. اكتشفنا كذلك روعتنا وبشاعتنا وجهلنا بأنفسنا وفقر أدواتنا، وذهلنا بما فعله الخوف وما طمَرتْ سنواته في أعماقنا، وتجلى بؤس العالم وأدركنا أحياناً التناقضات التي كانت تعصف بأحاسيسنا واللامبالاة حين كنا نشهد مصائب شعوب أخرى. الآن، إذ لم يكتمل أفول الدكتاتورية في غروبها المدمّر المديد، وحيث تتقوّض البلاد دون بزوغ أي بديل واضح، انضفنا إلى آلام العالم. كنا قد نسينا أن هناك كثيرين مثلنا في مأزق معزولون لا يُسمَعون، وأننا لسنا استثناء في ويلات حاضرنا وفداحة الحرمان من مستقبل قريب، فما يؤرّقنا يؤرّق كثيرين سوانا والحروب، مثلما قال زهير بن أبي سلمى، «حبلى بالتوائم». أدركنا أننا مثل معظم أمم الأرض يحيطنا العنف والخوف ووحدتنا هائلة.

كم مرة شوهدت في سورية بنايات تحترق وسمُع الدوي والعويل، ثم طوى النسيان والذهول مناظر أقرب إلى دمار الأساطير والحروب الكبرى، كأنها مضروبة بزلزال؟ ملايين الطلقات وأطنان البارود التي تنهال على الفقراء صباح مساء حصادها وفير، فتلك الأحياء العشوائية هي الأكثر اكتظاظاً، وأبنيتها العشوائية المغشوشة المواد لا تصمد في ارتجاج الأرض والهواء. تعبر حوامة أو طائرة حربية، ثم يُرمى برميل متفجّر بركلة جندي فقير، ثم يعلو الصراخ بنايات أخرسها الخوف والترقب، ولا تلبث أن تتهاوى الأسطحة، وتتشرّد العوائل في العراء أو الحدائق أو تجتاز الحدود إلى المخيمات، وقد حشرت ما تمكّنت من حمله على عجل في أكياس نايلون كبيرة. كل يوم، تعلو غمامات الرماد والدخان والغبار سماوات العديد من المدن السورية، وهناك من يفقد عقله من جسامة الفاجعة، من يجنّ قبل أن يموت تحت القصف أو الرصاص أو نصال السكاكين.

إن كارثة بهذا الحجم الذي لحق بسورية خلال العامين الماضيين ليس لها أي تمهيد في التربية والتكهُّنات، وما من أحد مؤهَّباً ليشهد هذه القيامة التي تتوالى فصولها يومياً دون نهاية واضحة. فالحياة التي عيشت على التخوم متلفة بالمخاوف تعاش الآن محاصرة مدمّرة بالأسلحة، ولم يكن التدمير يوماً درساً في التسامح. بالطبع سيأتي يوم تصل فيه وفود المقاولين لتتغطّى أنقاض البنايات بالإعلانات العملاقة ولافتات شركات إعادة الإعمار، كأنهم جاؤوا ليبعثوا مَنْ قَضَوا تحت الأنقاض.

لسنا في وارد تفصيل الأهوال التي عاشها ويعيشها السوريّون، فما من أحد يعرف جميعها على وجه الدقة، وتبقى كل الأرقام تقريبية. لكن قد يوفر الأدب مقاربة أدقّ من علم الإحصاء وأرحم مما تنيعه وسائل الإعلام، وهي تختزل المآسي وتنمّطها. قد يجدي الأدب بجمالياته أمام الرّعب الذي انحطّت فيه الأخلاق، وقد يفضي إلى بعض معرفة بظواهر إنسانية تتجاوز فداحتها المدارك والحواس. الحيرة والأسى كبيران . بلاغة الجحيم تفشّت وفنون القتل،


العمل الفني: ناظر إسماعيل - سوريا

والواقعية الجديدة في الكتابة، الوثائقية في مناحٍ عديدة، تنبثق من ركام الشهادات والقصص والكوابيس. فأمام الخراب يكون الأمل فكرة مُجَرَّدة تماماً، لأن الكارثة تتخطّى أي خيال فنّي. قد تبدو الطلاقة غريبة، فالأدب العاري الأكثر تأثيراً ستفعمه التأتآت والفجوات والشكوك، أدب الأثر والبقايا والذاكرة الراهنة التي امّحى مكانها، وربما بدأ رحلة حنين طويلة، حيث الأقدار والمنافي، خلاف ما كان عليه الأدب السوري، في الشعر الذي طغت عليه قصائد الحياة اليومية أحياناً كثيرة، وفي فنون السرد المثقلة بقضايا وهموم كبرى بالمعنى الإيديولوجي غالباً، وتسييس كل شيء وترميزه والالتفاف على المعاصرة بإسقاطات تاريخية، لأسباب مثل سطوة المخابرات والإحساس الدائم بالرقابة والخوف والريبة. وجدنا أن الاستبداد قد تغلغل ببطء على مدار العقود الأربعة الماضية، واجتثاثه شاقّ وتشويهاته عميقة. لم يكن هدفه الأبعد هو الترويع وتخليد الذعر، وإنما تحويل روح الإنسان إلى مكتبه البيروقراطي وجاسوسه الخاصّيْن، لتصبح أنت نفسك العقبة الأساسية أمام نفسك. ولكن لم يكن الحكم الشمولي، حكم الأسدين الأب والابن، محواً شاملاً، فقد ظلت الكتابة في حالة الخطر شكلاً من النجاة.

الدمار الحالي يتحدّى أي كلام ويتخطّاه. الحقيقة فظيعة ويتعذّر سردها غالباً، وقد تُروى بعض الشهادات بعد وقت طويل من الآن .الناجون هم الذين يكتبون وقد يفلحون في وصف ما يتعذّر على اللغة بلوغه، بعيداً عن الأدب الشعاراتي المناسباتي وردود الأفعال. قد يتنكّر طفل في شيخوخته المستقبلية سبّابة مقطوعة بين الأحجار. ولكن مَنْ ينجو يتصرَّف أحياناً كأن شيئاً لم يكن، فالحديث عن الألم صعب دائماً وتنكُره أشقّ وأمضى. كي يولد أدب يتحدَّث عن هذه الأمور لا بد من انقضاء وقت لا يستطيع أحد تخمينه. المكان يتداعى، والنازحون والمنفيّون يزدادون، وكلُّ استقرار مؤقّت كمشاعر الأمان. قد يتحوَّل هذا النزوح الكبير إلى رغبة قلقة في الترحُل، وقد يولد لدى الشخص رغبة في أن يكون دائماً في مكان آخر غير المكان الذي آواه.

هذه الأنطولوجيا بين يدي القارئ مثل كل أنطولوجيا لا تدَّعي تمثيلاً وافياً، فالثغرات والنواقص ماثلة ولا تخفى. ليس في اختيار هذه النصوص إيثار ولا تراتُب، وإنما هي حصيلة ما جادت به جهود الكتّاب والمترجمين. أعتقد أن هذه النصوص ستلقي أنواراً متفرّقة على جراح وعينا بأنفسنا وبالعالم. إنها جانب من غنى الأدب السوري، حيث وصولاً إلى اللحظة الراهنة، تتجاور الأجيال والتيارات والأساليب المتباينة، في المقال، والسيرة الذاتية، والمسرح، وأدب السجن، والشعر، والرواية. قد يبتعد هذا الملفّ عما يعرفه القارئ ويفاجئه، كصعوده أو هبوطه إلى طابق في المبنى الكبير الذي يقطنه، ولكن لم يسبق له قط أن رآه، ستفتح أمامه في الممرّات أبواب شتّى، وسيجد أن هذا العالم غريب أيضاً لمن عاشوه، ولا يزالون يعيشونه. سيرى كيف يعتدي الزمن على الإنسان، وكيف يثريه، وسيتأكد مجدَّداً من أن الزمن مادة الأدب الكبرى.

(نشرت هذه المادة مترجمة إلى اللغة الفرنسية في مجلة Siecle 21 التي تصدر في باريس، كمقدمة ملف خصص للأدب السوري المعاصر، أيلول/سبتمبر 2013، وتنشر في «الدوحة» بالاتفاق مع الكاتب).



عبده وازن

الكتابة تحت شلالٍ من نور

لا أدري كم من مرة قرأت كتاب «الأيّام» لطه حسين! هذا كتاب ما زلت أحتفظ بنسخ عديدة منه، منذ أن قرأته للمرة الأولى على مقاعد الدراسة المتوسطة، وكان حينذاك في جزئين. ثم ابتعته في طبعة أخرى بأجزاء ثلاثة في المرحلة الثانوية. ولاحقاً كان ضمن الأعمال الكاملة لـ «عميد الأدب العربي» التي ضممتها إلى مكتبتي باكراً. كنت كلما عدت إلى هذا الكتاب أصرّ على المقارنة بين الملاحظات التي دوّنتها على صفحات كل الطبعات، وأخلص دوماً أن هذه الملاحظات كانت تنضج كلما تقدّمت في العمر، وكان أكثر ما يدهشني مديحي الدائم لبعض المقاطع التي لم أنسَها، وما برحت تدهشني اليوم بعدما تخطّيت الخمسين (يا للفضيحة!)، مثلما كانت تدهش ذلك الفتى الذي كُنْتُه.

بتّ الآن على يقين أنّ هذا الكتاب لا يُقرأ مرّة واحدة بل مرّات ومرّات وفي أعمار مختلفة. سيرة ذاتية تتوارى خلفها هذه «الأنا» التي تروي، بصراحة تامة، وقائع حياة لا تشبه الحياة، وحكاية ألم طويل وصراع مرير مع العالم الذي يمكن وصفه بـ «المجهوَل». عالم باهر ببراءته وغرابته وألفته... «بطل» ليس كالأبطال يسرد تفاصيل حياته في بيئة فقيرة أو متوسِّطة لم يتواصل معها إلا بالسمع والشم واللمس. وعبر هذه الحواس والذاكرة استطاع هذا الفتى أن يلتقط صورة العالم. وما أجمل تلك الصفحات التي يتحدث فيها عن الكتّاب والبيت الصعيدي والسياج الذي كان يأسره والمزرعة والقناة...! يصف الراوي ذلك العالم وكأنه يبصره، بل هو يغدو في أحيان أبرع من المبصرين في «تخيّل» ذلك العالم وتجسيده سرديّاً.

هكذا كان لهذا الفتى أن يحفظ القرآن الكريم في التاسعة من عمره، وأن يعكف لاحقاً على «ألفيّة» ابن مالك الحافلة بالصعاب، ناهيك بـ «المتون» وقصص الغزوات والفتوح وأخبار عنترة والظاهر بيبرس، كلّ هذا قبل أن يقوده أشقّاؤه إلى الأزهر.

كان طه حسين يملي، ولم يكن يكتب.لكن الكتابة الإملائية هنا تخلو من أي تبجُّح، إنها كتابة صادقة تمام الصدق وصريحة كل الصراحة. كتابة عارية إلا من الفتنة والبراعة والفن اللغوي. اعترافات جريئة طالعة من عمق التجربة الأليمة التي خاضها هذا الكاتب الكبير. فنّ طه حسين لا يضاهيه فنّ آخر. وأدبه نسيج وحده، نسيج الذاكرة والمخيّلة محفوفتين بالأصوات والروائح والتلمُّسات والأفكار، الأفكار التي تطوف في ليل الوجدان.

كان طه حسين جريئاً في وصف كتابه في المقدمة بأنه «حديث أملاه في بعض أوقات الفراغ»، ويعترف أنه لم يكن يريد أن يصدره «في كتاب يقرؤه الناس». ويقول: «إنما أمليته لأتخلّص من بعض الهموم الثّقال والخواطر المحزنة التي كثيراً ما تعتري الناس بين حين وحين...». كتب طه حسين هذا الكتاب في حال من القلق. لم يكن يدرك سرّ عودته إلى ذكريات الصّبا مستعيداً إياها في نصّ بهيّ، لم يكتبه لأحد، نصّ كتبه كي يتحدَّث إلى نفسه وينسى، كما يقول. ولم يفته أن المكفوفين الذين سيقرؤون هذا «الحديث» (بحسب تعبيره) «سيرون فيه حياة صديق لهم في أيام الصِّبا». قال: سيرون، لم يقل: سيسمعون أو سيدركون. إنه هاجس البصر الذي انقلب هاجس بصيرة لدى هذا الكاتب الكبير، المتمرّد والثائر، الأصيل والحديث. فرادة كتاب «الأيّام» لا تكمن في كونه يمثّل أول سيرة ذاتية في الأدب العربي الحديث فقط، بل في كونه أيضاً من أجمل ما يمكن أن يُكتَب في هذا الميدان. وقد زاد عماء طه حسين من بهاء هذه السيرة ومن جمال لغتها. كاتب في السابعة والثلاثين يواجه الطفل الأعمى الذي كانه، وعبر عماء هذا الطفل يواجه العالم، ويحفر في اللغة صورة له، حزينة وقاسية، جميلة ولطيفة في آن واحد. لكن الكاتب الذي لم يبصر بعينيه أبصر جيِّداً ببصيرته، وعلى ضوئها تخيَّل الحروف والكلمات والجمل، وكتب كما لو أنّه تحت شلّال من النور.

في السابعة والثلاثين، إذاً، كتب طه حسين سيرته الذاتية في «الأيّام». في هذه السنّ نادراً ما يكتب الأدباء سِيَرَهم، إذ يفترض هذا النوع من الكتابة أن يكون الأديب

بلغ من العمر شأواً. لكن طه حسين الذي كان خارجاً لتوِّه من معركة كتابه «في الشعر الجاهلي» لا منتصراً ولا مهزوماً، شاء أن يكتب الجزء الأول من سيرته «البائسة» من خلال الضمير الغائب لا المتكلم. جعل من الفتى الذي كانه شخصية روائية اختصرها في «الهو» الذي يسمّيه «صاحبنا» في أحيان. لكنه أدرك أنه لا يكتب رواية بل نصّاً يشبه الرواية والسيرة الذاتية في الحين عينه. وكان هذا الكتاب فاتحة لأدب جديد ليس من حيث النوع بل من حيث الأسلوب والجوهر، جوهر التجربة التي عاشها طه حسين وسط ليله الطويل.

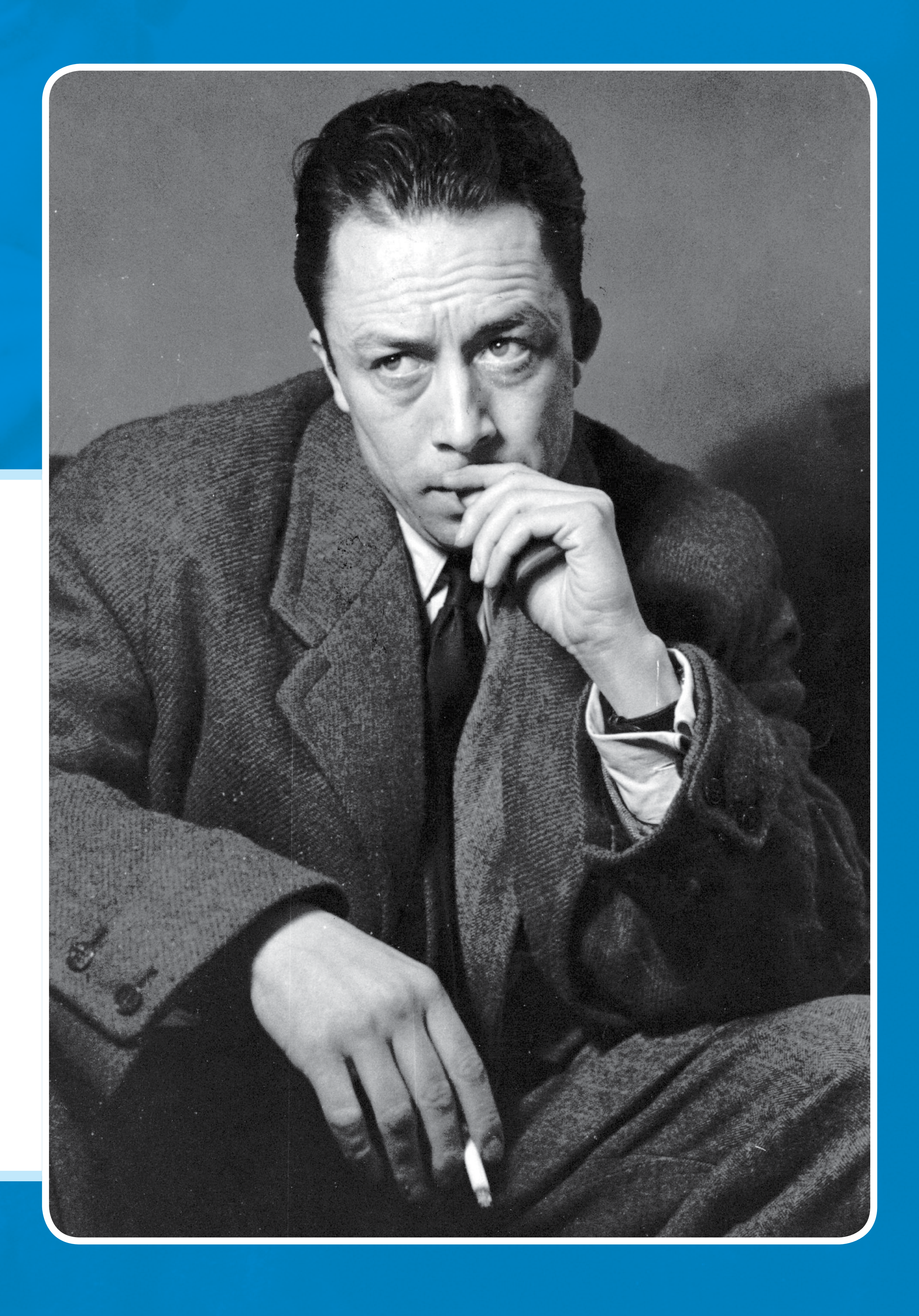
ما كان يربكني دوماً في أدب طه حسين كونه أدباً مملياً وليس مكتوباً. إنه أدب بلا مُسَوَّدة، أدب ملفوظ بالفم وليس مكتوباً بالقلم. هذا قدر الأدباء العميان على مر التاريخ. لكن أدب طه حسين يبدو في معظمه كأنه مصوغ بالقلم مرّة تلو مرّة، بل وكأنه طالع من أكثر من مُسَوّدة أَعْمَلَ الكاتب فيها قلمه ببراعة. ربما هنا يكمن سرّ طه حسين الأديب: لغة تتمرَّد على ذاكرتها لتخلق نفسها من جديد وأسلوب يتخطّى الإرث البلاغي لينساب ويرقّ مرتكزاً على عمق هو عمق التجربة المأساوية المختمرة في سريرة الكاتب الأعمى.

لطالما أصبت بالحيرة حيال قدرة طه حسين الفائقة في التصرُّف باللغة، في تشذيبها ومَوْسَقتِها، في بناء جملها المتوازية وتدويرها ووصلها حتى لتصبح مقطعاً طويلاً ولكن خلواً من الركاكة والحشو، بل هو يظلّ ينساب بوقعه اللطيف وجماليته الأنيقة. لغته المبتكرة التي استطاعت أن تحافظ على ألقها ونضارتها إنما يكمن لغزها في كونها لغة سرّيّة ومكشوفة في آن واحد: إنها اللغة التي «تتراسل» فيها الحواس، ولا سيما السمع الذي يحلّ محلّ البصر وكذلك الشم واللمس. وقد تغيب الصور عن أدب طه حسين بعض الغياب على غرار الأدب المكفوف، وهنا ما لمسه عميد الأدب العربي في نتاج صديقه أبي العلاء المعري، لكنه لن ينثني عن وصف وجهه مثلاً عبر لمسه إيّاه قائلاً في «الأيام»: «لا تظهر على وجهه هذه الظلمة التي تغشى عادة وجوه المكفوفين». هنا يسعى طه حسين إلى أن يكون مبصراً، لا بالحواس الأخرى فقط بل ببصيرته التي كان لها فعل المعجزة. هذا السرّ أدركه أندريه جيد الكاتب الفرنسي، صديق صاحب «الأيام» عندما قال عنه: «انتصار صبور للضوء الروحاني على الظلمات».

أغرب ما في طه حسين قدرته على أن يكون كلاسيكياً ومعاصراً، محافظاً وحديثاً، أزهرياً وغربياً أو فرنسياً. هكذا كان منذ بداياته، وهكذا ظلّ في النهايات. وقرّاؤه بالأمس واليوم وغداً - وأنا منهم - سيظلّون يحارون إزاء هذه الطبيعة الجدليّة لديه؛ فالفتى الذي حفظ القرآن في التاسعة من عمره لم يغادر ذاكرته الإعجاز القرآني يوماً. والشاب الذي أقبل على آداب الفرنسية بِنَهَم وفضول ظلّ فرنسيّ الهوى حتى عندما اعتنق «العروبة المصرية» التي كان له فيها نظرة متفرّدة.

طه حسين، من يقرأ «أيّامه» مرة ويكتشف «المتعة» الكامنة فيها يشعر أن هذه المتعة لا تفارقه كلما عاد إليها. هكذا يُقرأ اليوم طه حسين مثلما كان يُقرأ في المراحل الأولى، مراحل التكوُّن والتمرُّس. وإن كانت «الأيام» تنتمي إلى ربيع السيرة الذاتية وبداياتها فهي تظلّ عملاً كلاسيكياً راسخاً في ذاكرة الأدب العربي، إنها لـ «أيّام» دافئة وحميمة وفيها الكثير من الشجن والأسى ومن اللطافة والفطرية، ومن المهارة والرقة. ويكفي طه حسين أن يكتب هذه «الأيام» لتكون السيرة الذاتية مدخلاً إلى رواية تزاوج بين السرد والبوح العميق، وتجعل «الآخر» الذي «هو» (أو صاحبنا) «أنا»، ولكن متوارياً وراء قناع الذات والماضي. ليت طه حسين الذي تخبَّط في ليل العالم وليل الروح كتب المزيد من «الأيّام» منفتحاً على شمس الحواس والأدب واللغة.

لا شك في أن كتاب «الأيّام» سيظلّ كتاب الأجيال المقبلة التي سيشتدّ هاجسها في البحث عن الضوء. وهل أجمل من الضوء الذي صاغ به طه حسين هذه «الأيّام» المشرقة من أعماق القلب البصيرة؟.



ألبير كامو .. حصّتنا من الغريب

لـم يكـن الروائي والفيلسـوف ألبيـر كامو "غريـب الوجه واليـدّ واللسـان" بالنسـبة إلى الفرنسـيين، بيـد أنه كان غريـب الوجه بالنسـبة للجزائريين؛ إذ كان أشـقرَ فاتحاً، وكان "غريب اللسـان" بالنسبة إليهم "رسمياً"، على الأقل، إذ لـم يترك صاحـب "الغريب"، آثاراً أدبية أو فلسـفية أو مسرحيات باللغة العربية. لم تكن لغة الضادّ أمّه. لكن هذا لا يعني إن الفيلسـوف "العبثي والمتمرّد" فيه، انحاز إلى فرنسـا على طول الخطّ، هـو الذي أعلن عند فوزه بجائزة نوبـل عام 1957 وفي خضّم الثـورة الجزائرية أن أكثر ما يميّزه هو أنه "فرنسيّ من الجزائر". هكذا بدتْ هويّته مرآة للأزمة الكبرى التي عصفت بكيانه، وربما كانت هي أيضاً السـببّ الخفيّ لخصومته الشهيرة مع فيلسوف الوجودية الأشـهر جان بول سـارتر، وهجـوم مواطنيه مـن الكتّاب الجزائريين عليه. عشية الذكرى المائة لولادة ألبير كامو، تقـدّم الدوحة لقرّائها ملفّاً صغيراً عن "الغريب" الذي، وإن كان أشقر يكتب بلغة موليير، إلا أنه حصّتنا أيضاً كعرب. فهو بالنسبة إلينا كلّ "غريب" إلا غريب القلب.



سارتر و كامو ..

خصومة عابرة أم خلاف جذري؟

الجزائر: حميد عبد القادر

الخصومة التي نشبت بين جان بول سارتر (1905 - 1980)، وألبير كامو (1913 - 1960) طغت، بشكل واسع، على الساحة الفكرية الفرنسية منتصف أربعينيات القرن العشرين. خصومة تميزت بتوهُّج الأيديولوجيات وصراع النماذج، وأنهت أواصر صداقة قصيرة الأمد، بدأت عندما أبدى كامو إعجابه بالأفكار الفلسفية التي صاغها سارتر في رواية «الغثيان» (1938)، وكتب عنها مقالاً نشره في جريدة «الجزائر الجمهورية» (Alger Republicain)، استحسنه سارتر رغم أن كامو تحدَّث عن وجود خلل في التوازن بين الأفكار والصور في رواية «الغثيان». فكتب صاحب «الطاعون»: «هذه هي الرواية الأولى لكاتب يمكن أن نتوقَّع منه كل شيء».

كان لقاءً وجيزاً: أنا كامو, قال له. على الفور أدرك سارتر أنه شخصية مُحَبَّبة جداً

إن المرونة التي يبديها، إنما تكمن حقيقتها في بلوغ الحدود البعيدة للفكر الواعي. يضاف إلى ذلك، وضوح لا يخلو من ألم التعبير. وهذه جميعاً عناصر تشكّل مواهب لا تتوقّف عند تخوم معينة. هذه هي الخلفية التي ينبغي أن نرحّب، من خلالها، برواية «الغثيان» باعتبارها عملاً ينطوي على مؤشرات فريدة تدلّ على عقل مميّز وصارخ ننتظر بفارغ الصبر ما سيسفر عنه». وعندما نشر كامو رواية «الغريب» عام 1942، مدحها سارتر بدوره، واعتبرها رواية جديرة بالقراءة.

وسارت العلاقة بين الرجلين في الاتجاه الصحيح، رغم اختلاف تكوينهما وطموحهما. كان سارتر فيلسوفاً وبورجوازياً، خرّيج مدرسة المعلمين العليا، بينما كان كامو، الذي وُلِد وتربّى بين أحضان عائلة فقيرة من الأوروبيين في الجزائر، يصف نفسه بأنه فنان وليس فيلسوفاً. وكان يبرر ذلك بأنه «يفكّر وفق الكلمات، وليس وفق الأفكار».

التقى الكاتبان لأول مرة سنة 1943، في باريس المُحتلّة، خلال عرض مسرحية «الذباب» لسارتر. وكان حينها فيلسوفاً ذائع الصيت، بينما كان كامو القادم من الجزائر في بداية الطريق. وكتبت سيمون دي بوفوار عن هذا اللقاء: «كان سارتر واقفاً في أحد أروقة المسرح عندما تقدم منه شاب داكن البشرة، عرف عن نفسه بأنه ألبير كامو. في تلك الأثناء، كانت الحرب قد ألقت بهذا الشاب في فرنسا. وقد أسفر غزو الحلفاء لشمال إفريقيا الواقع تحت السيطرة الفرنسية، ومن ثم الغزو الألماني لفرنسا في نوفمبر/تشرين الثاني 1942، عن انقطاعه عن زوجته فيما كان يتماثل إلى الشفاء في مدينة (لو با نوليه) بالقرب من (شامبون) من تفاقم داء التهاب القصبات التنفسية المزمن. كان يرغب في الاجتماع بالروائي المعروف والفيلسوف، ومؤخراً الكاتب المسرحي ذي الشهرة المتصاعدة. كان كامو قد بادر، منذ سنوات، إلى الكتابة عن الأدب الروائي لسارتر، وهذا الأخير كان نشر لتوّه مقالاً مطوّلاً حول ما أصدره كامو من مؤلفات. كان لقاء وجيزاً أنا كامو، قال له. على الفور أدرك سارتر أنه شخصية محبَّبة جداً.».

وفي خضمّ النضال ضد الاحتلال النازي، تفوق كامو على سارتر، لأنه كان السبّاق إلى المقاومة. وقد استفاض الفيلسوف ميشال أونفري في السنوات الأخيرة، حتى قبل نشر كتابه حول كامو، في الحديث عن تعاون سارتر مع نظام الماريشال بيتان الموالي للنازية خلال سنوات الحرب الأولى، بحيث وقّع على بيان للمثقفين الفرنسيين، لرفض الحرب وقبول «فرنسا خاضعة للنازية، بدل حالة الحرب»، باسم السلام. وظل سارتر على ولائه لنظام فيشي إلى حين بداية المقاومة. وذكر أونفري: «لقد اكتشف سارتر نفسه مقاوماً في النهاية». بينما وقف كامو ضد النازية مبكراً، فترأس تحرير مجلة المقاومة «كومبا» (Combat)، وكتب لاحقاً رواية «الطاعون»، لاتخاذ موقف واضح من النازية.

برز سارتر عقب سنوات ما بعد الحرب، كمفكّر يساري مؤثّر، ومؤسّس لتيار وجودي، كان بمثابة موضة مغرية للمثقفين، ونمط حياة، ومكان يدعى «سان جيرمان دو بري»، في قلب عاصمة الأنوار، بينما أصبح كامو - حسب تحليلات نقّاد - تابعاً لسارتر، وواحداً من الكتّاب الوجوديين، رغم اختلافه مع الوجودية. لقد وُضع كامو في خانة التابع، رغماً عنه، وهو ما سوف يسعى للفكاك منه. ما أدّى به إلى قول مقولته الشهيرة: «لا أريد إلا شيئاً واحداً. وأطلب ذلك بكل تواضع، اقرأوني بانتباه شديد.».

لم تستمر العلاقة بين الرجلين على نهجها الصحيح، إذ وقع أول خلاف بينهما سنة 1947 بسبب مقال نقدي كتبه موريس ميرلو - بونتي حول «الوجودية والفينومينولوجيا»، ونشر في مجلة «الأزمنة الحديثة» التي كان يديرها سارتر. اعتبر كامو المقال تحامُلاً على كتاباته، فغضب غضباً شديداً على صديقه.

وساءت العلاقة بينهما بسبب اختلاف وجهتي نظريهما بخصوص ما كان يجري في الاتحاد السوفياتي. لقد وقف كامو ضد الشيوعيين، وانتقد تجاوزات النظام السوفياتي، بينما أبدى سارتر تعاطفاً مع الحزب الشيوعي، مبرّراً العنف والقسر، من أجل الغاية، حتى وإن أدّى ذلك إلى التضحية بالحرية، وانتهج كامو طريق الأخلاق، وتمسّك بنصرة الحرية بصفتها وسيلة وغاية. وما أدركه كامو سنة 1947 بخصوص



تجاوزات الشيوعية في الاتحاد السوفياتي، وتجاوزات «الغولاغ»، تأخَّر عنه سارتر، ولم يتوصَّل إلى كنه مغزاه إلا بعد حدوث المجازر التي ارتكبها الجيش السوفياتي في المجر سنة 1956 خلال الثورة المعادية للوجود الشيوعي، فقرر الانسحاب من الحزب الشيوعي.

لقد اتّخذ الخلاف بين سارتر وكامو صبغة مانوية خطيرة، تتحكّم فيها ثنائية الخير والشر، فبينما كان سارتر يرى أن الشر متجسّد في النظام الرأسمالي، والخير كامن في الاشتراكية، سلك كامو نهجاً مغايراً تماماً. وبرز هذا الاختلاف الجوهري في خطاب كامو في استوكهولم أثناء تسلّمه جائزة نوبل للآداب سنة 1957، وهو في الحقيقة خطاب موجّه ضد سارتر، حيث قال إنه لا ينبغي على الكاتب أن يضع نفسه وأدبه في خدمة السياسي والحزبي أو الطبقي، بل في «خدمة أولئك الذين يلقي التاريخ بثقله عليهم». باختصار يجب ألا يضع الأدب نفسه في خدمة الأحزاب، بل في خدمة الإنسان، في خدمة ألم البشر وحريتهم.

ولما نشر كامو كتابه الشهير «الإنسان المتمرِّد»، سنة 1951، وجّه سهام نقده ضد من «يبرّرون القتل، وكل المثقفين المتواطئين مع الشيوعية»، وكان يقصد سارتر الذي تهجّم على صاحب «أسطورة سيزيف» عقب نشر الكتاب، واستغلّ كاتباً شاباً لا يتجاوز عمره الخامسة والعشرين يدعى فرنسيس جيزون، ودفعه لكتابة مقال فاضح وتهجُّمي من إحدى وعشرين صفحة بعنوان «ألبير كامو.. الروح المتمرِّدة»، اتَّهم فيه كامو بأنه «كاتب رجعي». ووُجِّه المقال للتحامل على شخص الكاتب، أكثر من نقده للأفكار التي وردت في «الإنسان المتمرِّد». فردَّ كامو برسالة موجهة لسارتر (وليس لجيزون)، وتصرَّف مثل من يدرك من أين جاءته الضربة) في حزيران/يونيو 1952. وبمقال تضمَّن نقداً لتصوُّر سارتر للشيوعية، وعدم قدرته على اتّخاذ موقف من العنف الذي تبنّاه صاحب «الغثيان» وردَّ سارتر بدوره بشكل منفلت، وكتب ما يلي: «لم تكن صداقتنا سهلة، وإن كنت سأفقدها. إذ أنهيتها اليوم». كما انتقد تخاذل كامو بشأن علاقته مع الثوار الفيتناميين ضد الاستعمار الفرنسي. واعتبر أن كامو يتمرَّد فقط ضد الموت، وليس ضد الاستبداد الذي يؤدي في النهاية إلى موت الإنسان.

قام سارتر بافتراس كامو وأراد التقليل من شأنه، رغم اعتباره أن النسيان «هو الوحيد الذي يضع حداً للخصومة بينهما». وأدلت سيمون دي بوفوار بدلوها، وتهجَّمت على كامو أيضاً في رواية بعنوان «الماندران»، وشاءت أن تصفّي حساباتها معه، بعد أن ردّها، ورفض أن تكون عشيقة له، قبل سنوات خلت. أراد سارتر تحطيم كامو وحقَّق ما أراد، إذ أصيب كامو بخيبة كبيرة، ودارت مواضيع قصصه خلال تلك الفترة حول العزلة والمعاناة والعقم الفني نتيجة لما تعرَّض له.

أصبح سارتر بعد بروز هذا

اتَّخذ الخلاف بين سارتر وكامو صيغة مانوية خطيرة، تتحكَّم فيها ثنائية الخير، والشر.



الخلاف يتربَّص بكامو في الصالونات الباريسية التي خضعت له خضوعاً مطلقاً. فتبيَّن أن سارتر كان يكره كامو، وينظر إليه كوصولي جاء من الجزائر ليزعزع عرشه الفلسفي. وبلغت عداوة الفيلسوف (سارتر) للفنان (كامو)، أنه صرح قائلاً: «من يكون كامو؟ إنه فيلسوف الأقسام المدرسية النهائية». واعتبره، بمثابة ابن الهامش الفرنسي، القادم من المستعمرة، ونظر إليه كمجرَّد كاتب من الدرجة الثانية. وظل سارتر شيوعياً وستالينياً، وكان يردِّد «إنّ المناهض للشيوعية كلب». أما كامو فكان ينظر إلى الشيوعية باعتبارها مرضاً حضارياً، وكان ينعتها بالجنون.

كان كامو فناناً وفيلسوفاً، أما سارتر فكان صاحب مواقف سياسية، وكان حبيس تصوُّر حزبي يساري، وهو ما رفضه كامو الذي اختار الفن على حساب السياسة، وحين ألقى خطابه الشهير بأكاديمية استوكهولم سنة 1957، اعترف صراحة بخيبة المثقفين، وقال جملته الشهيرة: «نحن جيل غير قادر على إحداث التغيير». إنها الفكرة التي يستحيل أن يقولها فيلسوف متعالٍ مثل سارتر، المؤمن بقدرة المثقف على تغيير العالم.

عمقت الثورة الجزائرية، حِدّة الخلافات بين الرجلين، ذلك أن كامو وقع ضحية اليوتوبيا. وكان يدعو إلى تعايش جنسين متصارعين هما الأوروبيون والسكان الأصليون (الأهالي)، تحت العلم الفرنسي. لكن مع مرور الزمن، أدرك أن هذه اليوتوبيا مستحيلة. فأثناء عودته إلى باريس العام 1956، عقب محاضرة «السلم المدني» التي ألقاها بنادي الترقّي بالجزائر العاصمة، سأله سائق التاكسي الذي كان بصدد إيصاله إلى المطار «لماذا يكرهنا العرب؟»، فردَّ كامو بسؤال «وماذا فعلنا لهم نحن حتى يشعروا بالحب تجاهنا؟»،

> تبيَّن أن سارتر كان يكره كامو، وينظر إليه كوصولي جاء من الجزائر ليزعزع عرشه الفلسفي

فصمت السائق، وكذلك كامو.. وكانت تلك هي طبيعته. فالرجل كان ميّالاً إلى فعل، لكنه سرعان ما يعود إلى صمته. بينما اعتبر سارتر العنف بمثابة الوسيلة الوحيدة من أجل القضاء على الهيكل البنيوي للنظام الرأسمالي الاستعماري. بيد أن كامو كان يردّ قائلاً: «وكأنه لا يوجد خيار غير ذلك، وكأننا إما أن نكون ضحايا أو نصبح قاتلين». ويواصل: «أصبح السارتريون يعتبرون العبودية نوعاً من الفضيلة».

وفي خضمّ الثورة الجزائرية كتب سارتر كتابه الشهير «عارنا في الجزائر»، وأنشأ أنصاره شبكات «حملة الحقائب» التي كان يديرها تلميذه فرنسيس جيزون (الذي سبق له وأن تهجم على كامو) لدعم الفدائيين الجزائريين. بينما اختار كامو الصمت بعد سنة 1957 حينما اتُّهم بأنه يفضل والدته على العدالة. وظلت الخصومة قائمة بينهما، إلى أن رحل صاحب «الأعراس»، فأثنى عليه سارتر ثناء كبيراً، وردَّد مقولته الشهيرة «لم تمنعني خصومتنا العابرة من تذكُّره بشكل مستمر». وفضل سارتر استعمال تعبير «خصومة عابرة»، للحديث عن خلاف جذري.

مولـود فرعـون يصف ألبير كامو بـ «المفخرة الجزائرية». وكاتب ياسـين يجرّده من الهوية الجزائرية، ومن الصلة بشـعوب شمال إفريقيا، وبين النقيضيـن عقود من الجدل، تتجدّد اليوم، في مئوية ميلاد صاحب نوبل للآداب 1957، لتبعث نقاشـاً حادّاً عن هوية كاتب إشـكالي، مقسّـم بين العـرب والفرنسـيين، يصعب الفصل بيـن حياته الشـخصية وتوجُهاته السياسية وكتاباته الأدبية.

سعيد خطيبي

مئة عام على ميلاد ألبير كامو

فصل جديد من حكاية الغريب

شـتاء 2010، بمناسـبة الذكرى الخمسـين لرحيل صاحب «الغريـب»، رفضـت وزارة الثقافـة الجزائريـة الترخيـص لنشـاط قافلـة ثقافيـة، كان مـن المفتـرض أن تجـوب إحـدى عشـرة مدينـة، احتفـالاً بالكاتـب وأعمالـه، ووصـف بعـض مسـؤولي التيـار الوطنـي الاحتفال بكامو بأنـه «تمجيـد للاسـتعمار»، كمـا امتنـع التليفزيـون الرسـمي، ومـا يـزال، عـن الحديـث عنـه أو الإشـارة إليـه، فهـو واحـد مـن الطابوهـات التـي تتجنَّـب الجهـات الرسـمية الخـوض فيهـا. وبالمـوازاة مـع الرفض الرسـمي،كان إقبال الطلبـة والقـرّاء علـى كتـب كامـو ورواياتـه فـي المكتبات العامة والخاصة يأخذ منحى تصاعدياً، وفي الوسـط، يقف المثقفون مقسّـمين، منـذ نصـف قـرن، بيـن رافـض لـه، ومتعاطـف معـه. وضعيـة يفسِّـرها الكاتـب والفيلسـوف الفرنسـي ميشـال أونفـري بالقـول: «ألبيـر كامـو كان شـخصية مسـالمة، رفـض عنـف الكولونياليـة وعنـف جبهـة التحريـر سـنوات الخمسـينيات. ولا أحـد منهمـا فهم موقف الرجل مما وضعـه في مآزق اللاانتماء. فهو اللّاعدو واللّاصديق. كل واحـد مـن الطرفيـن كان يريـده أن يديـن عمليـات الطـرف الآخـر». منتقـدوه مـن الجزائرييـن يعيبـون عليـه عـدم فهـم الحالـة الثوريـة سـنوات الخمسـينيات، متحججيـن بالقـول إن أهـم أعمالـه الأدبيـة لا تُصـوّر سـوى جغرافيـا البلـد، الأرض والجمـاد، وحضـور الأهالـي فيهـا لـم يكـن سـوى ديكـوراً خلفيـاً، ووجودهـم غيـر ضـروري.

ألبيـر كامـو، الـذي عـاش حيـاة صاخبـة بـالآراء السياسـية، كان مسـتوعباً للجـدل الدائـر حولـه، مـدركاً صعوبـة الإمسـاك بالعصـا مـن الوسـط، مـع ذلـك فقـد آمـن - خطـأ - بإمكانيـة العيـش السـلمي بيـن المعمّـر والثـوري، ورفـض طويـلاً الـردّ علـى منتقديـه، مكتفيـاً، ربمـا فقـط، بمدائـح جـان بـول سـارتر، الـذي كان صديقـاً لـه، قبـل أن تنشـب خلافـات فكريـة عميقـة فرّقـت بيـن الطرفيـن. كان صاحـب «الطاعـون» يحـاول أن يبـرّر قربـه مـن الأهالـي، الذيـن تربّـى وكَبُـرَ معهـم، بكتابـة يومياتـه فـي الأحيـاء الشـعبية بالجزائـر العاصمـة، ومقالاتـه الصحافيـة. ففـي سـنوات احتفـال الفرنسـيين بمئويـة احتـلال الجزائـر، نشـر كامـو ربورتاجـاً مطـوّلاً (1939)، بعنـوان «شـقاء القبائـل»، شـمل بـلاد الأمازيـغ، فضـح فيـه الوضـع الدرامـي الـذي كان يعيشـه الجزائريـون تحـت الحكـم الفرنسـي الاسـتبدادي. كمـا يحسـب لـه أيضـاً تبنِّيـه أفكار وقضايا الحـزب الشـيوعي، وحضـوره فـي صحيفـة ألجـي ريبيلـكان (Alger Républicain)، لسـان حـال الحـزب، التـي كانت مقرَّبـة مـن الأوسـاط الاشـتراكية والعماليـة، والناقدة للسياسـة الكولونياليـة، انتمـى إليها مناضلـون وطنيـون، أمثال هنري عـلاق، والناشـط المعـادي للكولونياليـة هنـري مايـو.

إرث كامـو الأدبـي والنضالـي فـي الجزائـر لـم يقسم بعـدل أو بغير عدل، بل اندثـر وراح هبـاء، وقصـر نظـر الجهـات

الرسمية خوّل لها اختصار المبدعين في عبارة واحدة أو في كتاب واحد، وتقسيم المثقفين تعسُّفاً إلى فئتين اثنتين: «أصدقاء الثورة، وأعداء لها»، فسياسة تصفية الحسابات الذاتية طغت، بشكل واضح، على المشهد الثقافي في البلد عقب الاستقلال، وعملية الفرز العشوائي، المبنيّة على رؤى شخصية، ما تزال مستمرة. وبحسب أحد المدافعين عن جزائرية كامو، فإن رفضه في الداخل يترتّب عنه بالضرورة رفض شخصيات مثقفة أخرى، على غرار القدّيس سانت أوغستين مثلاً، وجميع الكتاب الآخرين الذين تبنّوا العيش والكتابة في الجزائر. ألبير كامو الذي حاول الفصل بين الكتابة الأدبية والنشاط السياسي يدفع اليوم ضريبة قراءات سياسية موجّهة لكتاباته الأدبية، فالنص «الكاموي» في الجزائر لا يُقرَأ باعتباره نصاً أدبياً يتجاوز اللحظة والمكان، بل يُقرَأ ضمن سياقات ثانوية، سوسيولوجيا وتاريخية المرحلة التي كُتِب فيها، كما لو أن منتقديه أرادوا منه أن يكون ناطقاً باسم قضية ما، قضية لا تعنيه، نزعوا عنه صفة الكاتب، وألبسوه صفة الشاهد، المسؤول عن كتابة كل ما يحدث وما لا يحدث. وجاءت جائزة نوبل للآداب وتصريحاته في الندوة الصحافية لتضعه في مواجهة قدر لم يختره لنفسه، خصوصاً حين ردَّ على سؤال متعلّق بأحداث ثورة التحرير قائلاً: «في هذه الأثناء نسمع عن تفجيرات في الجزائر، في الترامواي، ربما تكون أمي في الترامواي نفسه، إذا كانت هذه هي العدالة، فأنا افضل أمي على العدالة». في ستوكهولم انتظر منه جزائريون أن يدين الاستعمار، وأن يتحدث عن قضيتهم، خصوصاً في تلك السنة المفصلية (1957) التي عرفت توسُّع نشاط وعمليات الثورة التحريرية، لكن كامو خَيَّب ظنّ المسيَّسين، ونطق بكلام محايد، والحياد تلقَّوْه كرسالة عدم تعاون، لتدخل العلاقة بين كامو والجزائر الرسمية نفقاً، وتزداد مشاعر رفضه بين الوطنيين حدّة، ويتحوَّل الكاتب الشاب الوسيم من كاتب وُلِد في الجزائر، وكتب في الجزائر، ونال نوبل عما كتبه في الجزائر، إلى شخصية غير مرغوب فيها، مرادفاً للفرنسي الطيب، الذي يضع رِجْلاً في الإدارة الاستعمارية ورِجْلاً أخرى بين الأهالي. وحاول كاتب ياسين مرة أخرى التقليل من قيمته بتشبيبه بوِيليام فولكنر، الذي ينحدر من عائلة برجوازية، لكنه عاش مقرَّباً من أوساط الزنوج البسيطة، بينما عاش كامو متعالياً عن حياة الأهالي، وهو تشبيه غير صائب، ذاتية كاتب ياسين غلبت عليه في الحكم على رفيقه، وكامو ليس استثناء في المشهد الأدبي الجزائري سنوات الاحتلال، كتّاب آخرون كانت علاقتهم بالحراك الثوري وبمجتمع الأهالي مضطربة، لكنهم نجوا من التصنيفات السريعة ومن الأحكام السياسية التي ألصقت بكامو. هذا الأخير كان قد صَرَّح يوم تسلَّمَ نوبل قائلاً: «كان جيلي يعتقد نفسه مؤهَّلاً لتغيير وجه العالم. جيلي يعرف الآن أنه غير قادر على ذلك. ومهمَّته الكبرى تتمثَّل في تجنيب العالم الانهيار». معالم الانهيار التي حَذَّرنا منها صاحب «السقوط» بدأت تظهر، وتمادي منتقديه في حصره ضمن خندق الأيديولوجيا هو وجه من أوجه انهيار الأدب.



مئوّية كامو ... مئويّة فرنسيّة

ديمة الشكر

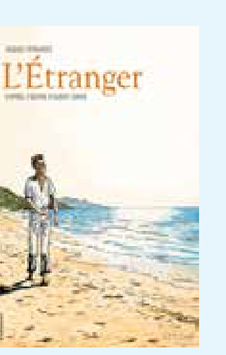
عام 2013 هو عام الاحتفال بمرور مئة عام على ولادة ألبير كامو (1913 - 1960). وإن كانت «أقصوصة» الرسالة التي وجَّهها كامو إلى جان بول سارتر (حين كانا ما يزالان على صداقةٍ حبلى منذ البداية بانفجارٍ محتّم)، قد أشعلت اللهيب في الوسط الأدبي الفرنسي، وأوحت بأن الاحتفال بصاحب «الغريب» يدور حول فكّ غموضها وتحزّر معانيها فحسب، فإن نظرةً ثانيةً إلى الطريقة التي تحتفي بها فرنسا بكامو تكشف وجهاً ناصعاً للعمل الثقافي المتكامل الذي يجيد اصطياد جمهوره على مختلف مشاربهم وأهوائهم. فقد قامت دور النشر بتوقيت إصداراتها الجديدة عنه، وإعادة نشر بعضها، بين أيلول/سبتمبر، وآذار/مارس، لتستغلّ بصورة عملية، بداية الموسم الفرنسي الأدبي والاحتفالية في آن واحد.

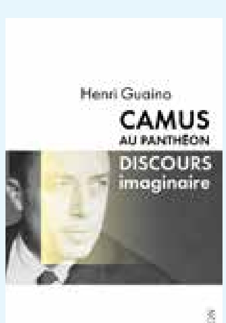
«إن لم تكن تريد أن تكون محكوماً بالإعدام، فابكِ عند دفن والدتك، هذا موثوق أكثر.»

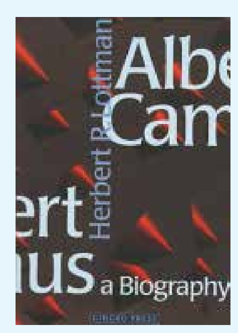
ففي التاسع عشر من شهر أيلول/ سبتمبر المنصرم، نشرت دار غاليمار ثلاثة مجلدات من الرسائل غير المنشورة بين ألبير كامو وثلاثة مثقفين: الأوّل هو الشاعر فرنسيس بونج (1899 - 1988). يخاطب كامو في إحدى الرسائل صديقه بونج: «ثمة صداقات تدوم، وأخرى لا. تلك التي تدوم هي الجيدة ببساطة.. وفي نهاية الأمر، لم ألتقِ بعد بالشخص الذي أستطيع الاعتماد عليه في هذا العالم حيث الكثير من الأمور متوهّمة»، والثاني هو الكاتب والروائي روجيه مارتان دي غارد (1881 - 1958) الحائز على جائزة نوبل للآداب (1937). وإذ حصل كامو بعد عشرين عاماً عليها، أسرّ له روجيه ببعض النصائح الثمينة في يخصّ حفل نوبل: «كما ترى، فإني أجهد في التفكير بكل شيء، نتدبّر الأمر بأربع بدلات لا أقل: واحدة للسفر ويمكن ارتداؤها يومياً، وثانية صالحة للمدينة (بدلة كاملة وذات لون داكن، كلاسيكية من أجل حفلات الاستقبال الصغيرة)، وثالثة سموكينغ، ورابعة بسترة طويلة un frac، من أجل الأمسيات والاحتفالات الرسمية.»، أما الثالث فهو الكاتب لويس غييو (1899 - 1980)، أو الآخر - الندّ alter-ego لأندريه بروتون، الذي تكشف مراسلاته مع كامو وجهاً آخراً لصاحب «الغريب»، الذي تبدو نبرته هنا رقيقة وحميمية، ففي رسالته الأخيرة للويس غييو، قبل وفاته بأقلّ من شهرين كتب: «أنت تتحدث عن العدالة وعن تحرير العمال، مثلما يتحدث من فَقَدَ الإيمان عن مملكة السماء. لكنك محقّ، يجب علينا أن نتحدث عن المملكة.».

ستتمّ إعادة طبع السيرة الأولى عن كامو، التي كتبها هيربرت. ر. لوتمان تحت عنوان «سيرة»، وستُنشر كذلك أعماله الكاملة لدى دار لا بلياد، كما ستُنشَر طائفة جديدة من الكتب عنه، أغلبها في شهر أيلول/ سبتمبر كذلك، فضلاً عن تلك التي نُشِرت خلال عام الاحتفالية، منها كتاب «ألبير كامو، صورة» لباتيست-ماريي (دار فايارد)، ودراسة مميّزة لبول عودة (نجل المصرفي اللبناني الشهير) بعنوان «من يشهد من أجلنا؟» (دار فيرديبه)، وكتاب «كامو والإرهاب» (دار ميشالون) لجان مونوريه، وكذلك كتاب آخر لبنيامين ستورا وجان باتيست بيروتييه بعنوان «كامو حارقاً» (دار ستوك)، فضلاً عن رواية لسَليم باشي (دار غاليمار)، بعنوان «الصيف الأخير لرجل شاب»، وكذلك «حوار متخيّل» لهنري غينو . بالإضافة إلى ذلك ثمة مُجَلَّد جُمِعت فيه كتابات كامو بعنوان «كتابات أدبيّة، 1948 - 1960» وقدّم له لو ماران (دار إيغريجور- منشورات أنديجين)، وآخر يتناول نشاطه الصحافي بجانبه السياسي في ما يخصّ التوتاليتارية وعلاقته بالجزائر، وصدر في شهر آذار/مارس تحت عنوان «ألبير كامو، أدب وسياسة» لجان إيف غيران (دار شامبيون سوي). وكان رسام السلاسل المصوَّرة، الفرنسي جاك فيرانديز، الذي وُلد أيضاً في الجزائر، قد نشر كتاباً مصوراً لـ «الغريب» (دار غاليمار)، تظهر فيه تفاصيل مدينة الجزائر التي قيل إنه رسمها مغمض العينين نظراً إلى دقّتها وقوّة تعبيرها. وقد علّق فيرانديز على ذلك قائلاً : «مغمض العينين! لا ينبغي المبالغة إلى هذا الحدّ. لكن صحيح، ثمة شيء حميم أليف بالجزائر مثلما تصوَّرتها، إنها الطرق والبيوت والمقاهي حيث عاش كامو وزرناها نحن من خلال رواية الغريب». وفي تصريح خاصّ لمجلة «الدوحة»، عبّر فيرناديز عن سعادته ببيع «أزيد من سبعين ألف نسخة».

لم يبقَ كامو في فرنسا وحدها خلال









عام 2013 أي عام الاحتفالية، فقد بادر (معهد غوتة) في باريس وبالتعاون مع المعهد الفرنسي (الجزائر) إلى إقامة معرض لألبير كامو مستوحى من عشر كلمات. يبدو، وفقاً ليوميات كامو، أنها كانت أثيرةً لديه، (العالم، الألم، الأرض، الأم، الناس، الصحراء، الشرف، البؤس، الصيف، والبحر). وقد تضمَّن المعرض دمجاً متعدِّداً للنصوص والموسيقى (جاز وفلامنكو) والفيديو على خشبة المسرح، وكان من بين الصور المرافقة للعرض صور مشاهد جزائرية، وبشكل خاص المدينة الجزائر والصحارى، والمواقع الرومانية القديمة التي وصفها كامو، وأشرطة فيديو تبيِّن وجه الجزائر اليوم من خلال ثقافتها، يومياتها، وسكانها، وفقرها. وقد انتقل المعرض إلى نيويورك في شهر تموز/يوليو المنصرم.

لكن يبدو أن لقصّة الرسالة - الأقصوصة صدى واسعاً، يكشف مهنية العمل الثقافي الفرنسي، إذ إن هذه الرسالة لن تُعرض في باريس مثلاً، بل سيتسنّى للجمهور رؤيتها ضمن إطار الدورة الثامنة لمعرض «الكتب القيمة وعشاق الكتب في لورماران»، المُقام في مدينة لورماران، على بعد خطوتين من قبره. تقول الرسالة الغامضة: «عزيزي سارتر، أتمنّى لكم ولـ «كاستور (اسم التحبّب لسيمون دو بوفوار) مزيداً من العمل. بما أننا قمنا بعمل سيّئ أنا وأصدقائي، فها إني لا أنام جيداً للأسف. أخيراً، أعلمني متى تعودان، لعلّنا نمضي سهرة طيبةً في الخارج.». فقد اكتشف بائعان للكتب النادرة، هما هيرفيه وإيفا فالنتين، مصادفةً، هذه الرسالة. ويرجحّ الباحث الأميركي رونالد أورونسون المختصّ بجان بول سارتر، أن تاريخ الرسالة يعود إلى عام 1946، حين اقترح ألبير كامو على جان بول سارتر أن يكتب لدورية «المعركة»، ولا يستبعد أن يكون تاريخها عام 1948 أيضاً، حين التقى سارتر وكامو حول «التجمُّع الديموقراطي الثوري». ومهما كان من أمر تاريخ الرسالة الغامضة، فإنها تكتسب أهميةً مضاعفة، إذ لعلّها وحدها نجت من التلف الذي فرضه الخلاف الكبير بين كامو وسارتر، فقد أحرق كامو، كما هو معروف، رسائل سارتر إليه كلّها، أما تلك التي بحوزة هذا الأخير فقد اختفت بدورها. فالرسالة - الأقصوصة تثير الأسئلة في ما يخصّ علاقة الصداقة السابقة التي جمعت الرجلين الكبيرين.

ستَعرِض كذلك في المعرض نفسه نسخ فخمة من كلّ أعماله، ونسخ أصلية، ورسائل ومخطوطات وإهداءات لرونيه شار، وفرانسيس بونج، وميشيل بوكيه، وجان دوتور، وغاستون غاليمار. ونكتشف كذلك مختصراً لرواية الغريب بقلم الكاتب: «إن لم تكن تريد أن تكون محكوماً بالإعدام، فابكِ عند دفن والدتك، هذا موثوق أكثر». وثمة في المعرض ما يفصح عن تأثُّر ألبير كامو بنيتشه، إذ توجد لوحةٌ تمثّل هذا الأخير، وكانت تزيّن مكتب كامو قبل أن يهديها لصديقه رينيه شار، فضلاً عن نسخة من كتاب نيتشه «المعرفة المرحة»، الذي اشتراه كامو عام 1932 في الجزائر بناءً على نصيحة أستاذه جان غرونييه، وبالقرب منه نجد نسخة مخطوط «الرجل الأول»، أي روايته الأخيرة التي وُجِدت في سيارته عند الحادث. وكانت ابنة كامو، كاترين كامو قد بادرت بنشر الرواية بعد وفاته، ونشرت كذلك يومياته، وألّفت كتاباً بعنوان «ألبير كامو، وحيد فريد»، وبمناسبة مئوية والدها، ستقوم كاترين في شهر تشرين الأوّل/أكتوبر بنشر كتاب جديد من ثلاثة أجزاء بعنوان «العالم بالمشاركة، مسارات ألبير كامو»، الذي يحوي كثيراً من الصور الخاصّة بكامو وبالأمكنة التي زارها، حيث يمزج بين الجغرافيا والأدب والسياسة.

وتبيّن النشاطات الثقافية والمعارض والعروض المسرحية والكتب الصادرة عن كامو، أن فرنسا احتفلت به طوال العام. وماذا عنّا نحن العرب؟ كيف احتفينا أو نحتفي بمئوية ألبير كامو؟ يبدو أن نصيبنا من الأمر ضئيل. صحيح أن معرض أبوظبي الدولي للكتاب، احتفى في دورته الثالثة والعشرين (إبريل/نيسان المنصرم) بألبير كامو، وسلّط الضوء على «الصلة الفكرية الوثيقة بمعاصره المفكّر لويس ماسينيون»، كما جرى تقديم مسرحية حملت عنوان «رجل أوّل» مقتبسة عن أعماله، إلا أن ذلك لا يبدّد من التقصير الواقع شيئاً. ولحسن الحظ أن الروائية والمترجمة اللبنانية نجوى بركات أمضت العامين المنصرمين في ترجمة دفاتر يوميات كامو، ضمن ثلاثة مجلدات (دار الكلمة- أبوظبي)، وقد خصّت الدوحة بهذا المقتطف من المقدّمة: «مفكّرة كامو هي كتاب الـ «ما قبل»، ما قبل الانتهاء من كتابة «الغريب»، و«الطاعون»، و«الرجل المتمرّد»، و«أسطورة سيزيف»، و«العادلون»، و«كاليغولا»، وأعمال أخرى لم يُكتب لها أن ترى النور بعد الرحيل المفاجئ لصاحبها، كما هو زاخرٌ بجملٍ وتوصيفاتٍ تنهب أحياناً دونما وجهةٍ واضحة، فلا يرشدك إلى معناها إلاّ الحدس، بمشاهدات وقراءات وعلاقات تتوالى، تتقاطع، تتضافر، لتصنع صوتاً جارحاً حادّاً لا يخلو من تدويرات حنونة، إذ هو لا يخرج مثل غناء الأوبرا من الرأس، وإنّما من تحت، من الحنجرة ومن الأحشاء ممزوجاً بالأعشاب ودود الأرض... خلال أشهر من العمل الدؤوب، خلته جالساً في رأسي. الواقع، هي أنا من كنت أجلس في رأسه، فأهلاً بك، أيّها القارئ، جليساً ونديماً في رأس ألبير كامو.».

هويّة تحت المجهر

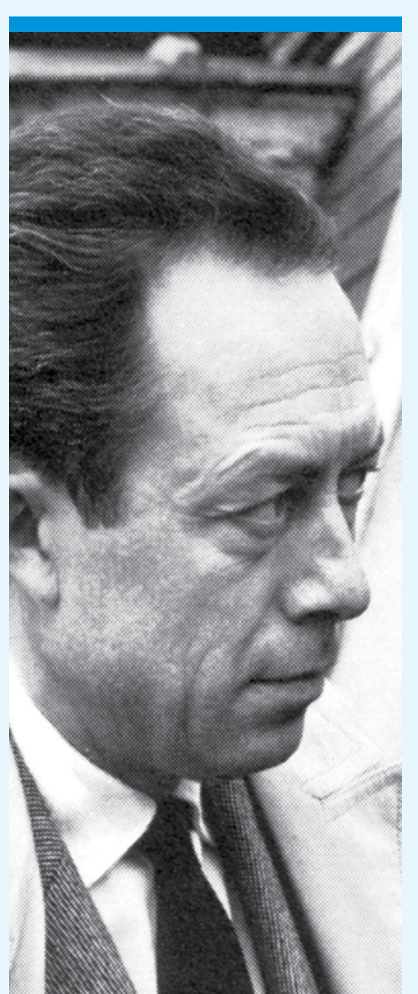
بول بيرمان

ترجمة: نوح إبراهيم

مدوّنات ألبير كامو الجزائرية لم تُقدم حتى الآن في ترجمة إنجليزية كاملة، وهي تحوي مقالاته عن مواضيع جزائرية كتبها للصحافة الجزائرية والفرنسية بدءاً من عام 1939، واستمرّت حتى صدور الكتاب عام 1958، حين وصلت الحرب الجزائرية إلى منتصف الطريق. قام كامو فيها بعددٍ من النقاشات يتعلّق بعضها بمواقفه من التعذيب (حيث عارضه)، والإرهاب (حيث عارضه أيضاً) وواجب المثقفين (يجب أن يحافظوا على هدوئهم).

شرح كامو في المقدمة التي وضعها عام 1958 أن السبب الرئيسي لجمع المقالات كان مجردَ الدفاع عن سمعته ضد من قلّل من شأنه: «إن كتبتَ مئة مقالة، كل ما يتبقى هو التفسيراتُ المشوّهة التي يفرضها خصومُك. قد لا يتجنب الكتابُ سوءَ التأويل المحتمل، لكنه على الأقل يجعل من نوع محدَّد من سوء الفهم أمراً مستحيلاً». لكنه لم يتنكر عمله الصحافي في الجزائر بأي نوع من الرضا، فكل ما أمُل في إنجازه لم يتحقّق: «هذا الكتاب مثل أشياء أخرى، تاريخٌ للفشل». ما كان الفشل بالضبط؟ آماله المحطمة؟ ما الذي أراد أن يضيفه؟ هذا هو ما يستطيع أي شخص تنكُره بالكاد اليوم، أو، بدقة أكبر، فقط ما يتنكّره الكل في النسخ المشوّهة التي فرضها خصومه.

كانت جزائر منتصف القرن العشرين مكوّنة، بحسب تقديرات كامو المتباينة أحياناً، من حوالي تسعة ملايين نسمة، وُصف ثمانية ملايين منهم بشكل تقليدي بالعرب (ما يعني خليطاً من العرب والبربر). وكان يُشار إلى المليون المتبقي بالفرنسيين، ويتضمن الإسبان أيضاً بالإضافة إلى أوروبيين آخرين مبعثرين هنا وهناك. كان ثمة أتراك، و أيضاً يهودٌ عالقون بين



معاداة السامية الفرنسية وعدم الثقة العربية، كما شرح كامو، ووفقاً لرؤيته، فقد كان كل هؤلاء يُعتَبرون جزائريين أصليين، ما يفوق المليون فرنسي، مثلهم مثل الجزائريين العرب. صحيحٌ أنّ لغته الصحافية تزلُّ هنا وهناك في مفردات تقليدية، ليسمي العربَ «سكاناً أصليين» والفرنسيينَ «مستوطنين»، ناهيك عن «مستعمرين» التي أرادَ بها المستوطنين الذين كانوا أيضاً مستغلين، إلا أنه غالباً ما أصرّ على مفرداته الخاصة التي حكمت أن الفرنسيين الجزائريين والعرب الجزائريين كانوا سكاناً أصليين، في مجتمعَيْن منفصلَيْن يقطنون الجزائرَ معاً ولو بصعوبة.

قرر كامو أن الفرنسيين الجزائريين أصليون لأنه عرف نفسه أصيلاً، ليس فقط بسبب عنوانه البريدي، فقد آمن كامو بالثقافة المتوسطية غير المحدودة بجنسية معينة ولا بأية روح قومية عدا «قومية ضوء الشمس» (كما وصف في مقالة مبكرة تعود لعام 1937، ومضمَّنة في الطبعة الجديدة)، وهذه الثقافة، العطرة والشافية، كانت ثقافته.

تشير محرِّرة الطبعة الجديدة آليس كابلان، وهي باحثةٌ شهيرة في الحياة الفكرية الفرنسية، في مقدمتها- دونما دقة في رأيي- إلى أن كامو أظهر مرةً واحدة فقط في كتاباته درايةً باللغة العربية. بل إني ألاحظ أنه يصف محادثاته أثناء ممارسته للصحافة مع شخصين فقيرين للغاية (أحدهما طفل مدقع

الفقـر، والآخـر فـلاح)، وأجـد أنـه مـن الصعـب الافتـراض أن أيّـاً مـن هـذه المحادثـات كانـت بالفرنسـية. مـن الجائـز أن البربريـة كانـت اللغـة المسـتخدمة، حـال كان كامـو يعـرف البربريـة، أو لعلـه استخدم مترجمين، رغم أنـه لا يشير إليهم. بكل الأحـوال، أراد كامـو مـن قرّائـه أن يقـدّروا كونـه مرتاحـاً مـع أفقـر الجزائرييـن غيـر الفرنسـيين، وأنّ الجزائـر، بفرنسـييها وعربهـا كانـت بالنسـبة لـه مسـألة «نحـنُ».

لـم يشـك قـط فـي أن إمبراطوريـات القرن التاسـع عشر الخيالية، القائمة علـى الهيمنـة الحضاريـة والخضـوع الاسـتعماري، سـتختفي فـي القـرن العشرين. لم يجعله هذا يشعر بالندم. كان يسـارياً، إذ كان شـيوعياً لفترة ما أواسط الثلاثينيات، ثـم تابـعَ ليصبـح «ليبراليـاً» حـراً مـن اليسـار (رغـمَ أن كلمـة «ليبرالـي» التـي اسـتخدمها هـو، هـي مفـردةٌ غيـر مألوفـة بالنسـبة لليسـار الفرنسـي الحديـث)، وكان معاديـاً للاتحـاد السـوفياتي، يحـنُّ إلـى الفوضويـة القديمـة، ومتعاطفـاً مـع الديموقراطيـات الاجتـماعية الإسـكندنافية. قدمـت بعـض مقالاتـه الباكـرة عـن الثيمـات الجزائريـة، التـي كتبهـا لأجـل صحيفـة «الجمهوريـة الجزائريـة»، صـورةً سـاخطةً عـن الفقـر المدقـع بيـن البربـر. وقـد كانـت الصحيفـة معارضـةً للاسـتعمار، وكان الاحتجـاجُ الاجتماعـي لصالـح فقـراء الجزائر نقطة انطلاق كامو. لـم يكـن الكثيـر مـن الكتّـاب الفرنسـيين فـي ثلاثينيـات القـرن العشـرين مكترثيـن، بـأي شـكل، بالجزائـر وفقرهـا. وكان بمقـدورك أن تقرأ عـن الحيـاة الحالمـة الغريبـة والإيروتيكيـة لأنـدريـه جيـد، ولكـن ليـس عـن اللاعدالـة. كامـو كان رائـداً.

تخبرنـا المحررة كابـلان أن صحافـة كامـو الاجتماعيـة- الاحتجاجية أوقعتـه فـي مشـاكل أيضـاً، فقـد وضعـت الحكومـة الفرنسـية اسمه علـى القائمـة السـوداء، وأُجبِر علـى مغـادرة الجزائر لفتـرة بحثـاً عـن عمل. «لبقيـة حياتـه اعتقـدَ أنـه خاطـرَ بـكل شـيء مـن أجـل نشـاطه المعـادي للاسـتعمارية»، تشـير كابـلان، رغـم أنـك لـو عرفـتَ الاتهامات الموجهة لكامو، قد تفترض العكس. أما في ما يتعلق بما توجّب علـى فرنسـا فعلـه لأجـل الجزائـر أو مـا توجّـب أن يفعلـه الجزائريـون الفرنسـيون للجزائرييـن العـرب، فقـد كان كامـو ثابتـاً إلـى حـدّ مـا. تنكّـر أنـه فـي ثلاثينيـات القـرن العشـرين قـدَّم السياسـيون الاشـتراكيون فـي فرنسـا مقترحـاً عمليـاً لدمج الجزائر في فرنسا الحضاريـة، بـدءاً بإصـلاح يشـمل منـحَ حـق المواطَنـة الفرنسـية الكاملـة علـى الأقـل لجـزء مـن الجزائرييـن العـرب. لكن الاشـتراكيين فقط، لـم يسـتطيعوا أن يمـرروا هـذا الإصـلاح المتواضـع للغايـة، وبعـد فتـرة، كان زمـن الإصلاحـات المتواضعـة قـد ولّـى.

ورفض المقاتلون الوطنيـون العرب مـن جبهـة التحريـر الوطنيـة، أي تمييـز بيـن الجيـش الفرنسـي، والحكومـة الفرنسـية والمدنييـن العادييـن مـن الجزائرييـن الفرنسـيين. وشـنّت الجبهـة الحـربَ عليهـم جميعـاً. انتهـت المجموعتـان: الجزائريـة الفرنسـية والجزائريـة العربيـة فـي زاويتيـن متعاكسـتين، رغـم أن العديـد مـن الجزائرييـن العـرب حاربـوا إلـى جانـب الجزائرييـن الفرنسـيين.

الإرهـاب مـن جانـب جبهـة التحريـر الوطنيـة (قنابـل تُرمـى وسـط حشـدٍ عشـوائي مـن الجزائرييـن الفرنسـيين)، إلـى جانـب سياسـة التعذيـب التـي اسـتخدمها الجيـش الفرنسـي والأفعـال الشـنيعة الأخـرى، جعـل كل جماعـة غريبـةً عـن الأخـرى. حـاول كامـو التكلّـم بمنطـق مـع كلا الطرفيـن لأنـه أراد أن يعـرِّف الجميـع أنـه فـي النهايـة لـم تكـن الحـرب مجـرَّد حـرب للاسـتقلال، كانـت أيضـاً حربـاً أهليـةً. الحـروب الأهليـة يجـب أن تُحـلَّ بجعـل كل مـن الطرفيـن يمضـي فـي طريـق منفصـل. يجـب أن تنتهـي بالمصالحـة. أدانَ الإرهـاب العربـي، وأدان التعذيـب الفرنسـي بالمبـدأ، ولكـن أيضـاً مـن وجهـة نظـر براغماتيـة، لأن الإرهـابَ والتعذيـبَ يجعـلان مـن المصالحـة أمـراً مسـتحيلاً.

قد لا يتجنَّب الكتاب سوء التأويل المحتمَل، لكنه على الأقل يجعل من نوع محدَّد من الفهم أمراً مستحيلاً

الإنجـاز الأعظـم مـن الناحيـة الأدبيـة فـي صحافـة كامـو الجزائريـة كان نبرتـه الدافئـة والرقيقـة والبقـاء وفيـاً لهـا كفعـلِ تحـدٍّ، حتـى حيـن غرقـت المجموعتـان فـي مزيـدٍ مـن القبـح المتبـادل. أنشأ جزائـري عربـي اسمه عزيـز قسوس جريـدةً ذات بعـدٍ اشـتراكي عـام 1955 اسـمها «المجتمـع الجزائـري»، وهـي صحيفـة مكرَّسـة لمبـادئ شـبيهة بمبـادئ كامـو، وسـاهم كامـو فيهـا برسـالة مفتوحـة إلـى قسـوس فـي العـدد الأول. النبـرة تغيـرت:

«والآن نجـد أنفسـنا متقابليـن، وكل طـرف عـازمٌ علـى أن يسـبب أكبـر أذى ممكـن للآخـر، بشـكل لا يقبـل الغفـران. لا أسـتطيع احتمـال هـذه الفكـرة، وهـي تسـمّم أيامـي. مـع ذلـك أنـا وأنـت، المتشـابهان للغايـة، اللـذان يتشـاركان الثقافـةَ نفسـها والآمـال نفسـها، اللـذان كانـا أخويـن لفتـرة طويلـة، ونتقاسـم الحـب الـذي نشـعره تجـاه بلدنـا، نعـرف أننـا لسـنا أعـداء. نعـرف أننـا نسـتطيع العيـش بسـعادة معـاً علـى هـذه الأرض التـي هـي أرضنـا-لأنها أرضنـا- ولأننـي لا أسـتطيع تخيُّلهـا بدونـك وبـدون إخوتـك بقـدر مـا لا تسـتطيع فصلهـا عنـي وعـن جنسـي).

عن موقع www.newsrepublic.com

أيـة حماقة أن يُدرَج ألبيـر كامو روائياً ضمن مرحلة البكالوريا؟ لئن خبَّر كامو عن هذه المغامرة، فإنه يبعث رسالة كونية. كان كامو عندما شرع في كتابة روايته «الغريب» يبلغ من العمر 25 سـنة. وبلغ 27 سنة حين أتمّها، ثم أصدرها وقد قارب الثامنة والعشـرين. لقد أخرج تحفة رائعة. لم يكن يدرك ما أنجزه.

ميشيل أونفري

ترجمة: سعيد بوخليط

رواية الغريب:

السؤال الوجودي والجوهري

مـا معنـى التحفـة؟ إنهـا، حيّـز لسلسـلة مـن الإسـقاطات لـم تسـتنفذها قطّ الروايـة، بـل تُضاعـف ممكناتهـا، وتكشـف عـن حمولـة لا تنضب. التحفـة، مثـل فنـدق إسـباني، نصـادف فـي داخلـه، مـا نستحضره. أي الحديـث عن مختلف البلاهـات التـي نجـازف بالعثور عليهـا هنـاك.

صـار هـذا العمـل وصفـة «تربويـة» داخـل المـدارس. غيـر أن أسـوأ، مـا يتعـرّض لـه عمـل رائـع، يكمـن فـي جعلـه مجـرَّد قنـاة لمجموعـة مقاربـات. جـراء مـا يمكننـا قولـه بصـدده مـن أنـه قصـة رجـل أبيض، ارتكب جريمـة قتل فـي حـق رجـل ثـانٍ أسـمر، لأن الشـمس لمعـت علـى نصـل سـكّينه. القاتـل توفيـت أمـه. مـع ذلـك لـم يحـزن لموتهـا قـطّ، بـل ذهـب إلـى السـينما لمشـاهدة فيلـم صحبـة فيرنانديـل، ثـم انتهـى بـه الأمـر إلـى منصّـة الإعـدام، لكـن لا يبـدو قـطّ أنـه حزيـن لمصيـره». حبكـة أقـل، أسـلوب أبيـض. عمـلٌ سيشـكّل لا محالـة، كابوسـاً بالنسـبة للطالـب..

الروايـة التـي كتبهـا ابن عامل زراعـي أبيض، قدمتْ عائلتـه من فرنسـا حوالـي 1830، سـتغدو كذلـك حجّـة لقـراءة أخـرى عقيمـة؛ تلـك التـي فرضتهـا الحـرب البـاردة، وقررت أن أمثـال ألبير كامـو وجـاك ديريـدا أو جيرميـن تيليـون - مـن خـلال طموحهـم إلـى عـدم دخـول فرنسـا والجزائـر فـي قتـال - قـد سـعوا إلـى قلـب الصفحـة المقيتـة للاسـتعمار- وقدّمـوا ضمنيـاً خدمـة دنيئـة للأخيـر. أمـا سـارتر وأتباعـه، فقـد غـذّوا فكـراً وضيعـاً كهـذا، جسّـد استقلالاً لكل فكـر، وأضـرَّ بكامـو، بطريقـة لا حـدّ لهـا.

توخّـى كامـو، المتحـرر مطلقـاً، إبطـالاً للـدول والحـدود، وللأناشـيد والرايـات، ونهايـة للجيـوش والشـرطة. لمـاذا سـتتمّ محاربـة هـذا المناصِـرُ للرايـة السـوداء منـذ شـبابه وحتـى آخـر نصوصـه؟ ألأنـه أضـاف دولـة إلـى الـدول، وحـدوداً إلـى الحـدود، وأناشـيد إلـى الأناشـيد، وأعلامـاً إلـى الأعـلام، وجيوشـاً إلـى الجيـوش، ثـم بوليسـاً إلـى البوليـس؟ أراد كامـو الفوضـوي والبراغماتـي، حـلّا فيدراليـاً: لـم يغفـر لـه اليعقوبيـون المتعطّشـون للـدم والدولـة والسـكاكين والرعـب، كونـه فضّـلَ الـذكاء والعقـل علـى الحـرب الأهليـة. إذن، صـارت روايـة «الغريـب» مجـرد حكايـة عـن الأبيـض الصغيـر، الـذي ذَبَـح، ببـرودة ومـن دون أن يؤنّبـه ضميـره، عربيـاً علـى شـاطئ داكـن نتيجـة الشـمس الجزائريـة.

كتب إدوارد سـعيد سـنة 2000 علـى صفحـات «لومونـد ديبلوماتيـك» مقالـة: «ألبيـر كامـو أو اللاوعـي الكولونيالـي». قبـل هـذا الموعـد، وبالضبـط سـنة 1994 صـدرت روايـة سـير-ذاتية لكامـو تحمـل عنـوان: «الرجـل الأول» تطرَّقت إلـى موضوعـة واحـدة هـي الجزائـر. لـم يستشـهد إدوارد سـعيد بهذا العمل، ولـو مـرّة واحـدة، بـل فضّـل ملاحقـة «اللاوعـي الكولونيالـي» فـي روايـة الغريـب.

يمكننـا أن نجعـل الأيديولوجـي يلاحـظ صعوبـة الترميـز للكولونياليـة، مـع روايـة يَقتـلُ بيـن صفحاتهـا رجـلٌ أبيـض رجـلاً غريبـاً، ثـم يجـد نفسـه أمـام محكمـة حكمـت عليـه بالإعـدام، كعقـاب علـى الجريمـة! لكـن، الاحتمـاء باللاوعـي، يجيـز كل شـيء: هـذه الروايـة ليسـت غنيـة إلا بالفقـر الـذي نحقنـه إياهـا، يعنـي استيهامات المحلّل النفسـي سـواء أكان هاويـاً أم محترفـاً.

فـي روايـة «الغريـب» لا يحمـل ذلـك العربـي اسـماً معلومـاً. بمعنـى آخـر: العـرب قـذرون، وبالتالـي تتعـذّر تسـميتهم. صـارت إذن، روايـة عـن جزائـر فرنسـية، تريـد بالفعـل أن تبقـى كذلـك.

إدوارد سعيد، الذي أكدّ بنفسه في مقالته، أن الثورة الجزائرية، انطلقت رسمياً يوم نوفمبر/تشرين الثاني 1954 (يمكننا الاعتراض عليه)، وأن رواية ظهرت في شهر مايو/أيار 1942، لا ينبغي تقديمها باعتبارها نصّاً يشتغل لصالح الإبقاء على جزائر كمستعمرة فرنسية؛ إذ أدان كامو هذا الموقف منذ شهر يونيو/حزيران 1939!

في أحد كتبه أبلغ كامو عن: «الاحتقار المعمَّم، الذي يمسك من خلاله المستعمِرُ، شعبَ هذا البلد الشقي. احتقارٌ، يحاكم في نظري من يمتهنونه». مَن الذي تكلّم على استقلال الجزائر، شهر يونيو/حزيران 1939؟ ينبغي، أن نمارس قراءة للنصوص بأثر رجعي نحو الماضي، نعلم ما قاله التاريخ بهذا الشأن، لكننا نؤوّل ما كان ينبغي للرواية قوله. مع هذه اللعبة، التي تجمع بين الشبوط الفرويدي والأرنب المطّلع على الغيب، يخسر الجميع! وحده كاتب الزواج، من يربح على نحو مضحك.

تمّت كذلك مقاربة رواية «الغريب»، باعتبارها افتداءً مسيحياً: فالبطل الرئيسي «مورسول» امتثل كالمسيح لحكم الموت، وصعد إلى المشنقة، مثل سلفه تماماً الذي قبل حكم صَلْبِه، ضماناً لخلاص البشرية. فضلاً عن أننا نجهل أي افتداء قدّمه مورسول وهو يخطو نحو المقصلة. علينا أن ننسى بشكل سريع جداً أن بطل الرواية غير المبالي خرج عن طوره كي يرتمي نحو عنق الراهب، وقد أزعجه بخطابه، الذي يخفّف من وقع ما بعد الموت.

اصطف التحليل النفسي إلى جانب الحماقات المدرسية، القومية أو المسيحية، جاعلاً من رواية الغريب رواية أوديبية بامتياز: الدليل أن مورسول استهدف مرتين قتل العربي- مرّة - من أجل أمه: (طبيعي، فمنذ عهد فرويد، ضحّت الأغلبية بأسطورة أن الأبناء يتمنّون معاشرة أمهاتهم)، ومرة أخرى من أجل أبيه: (طبيعي، منذ عهد فرويد، ضحّت الأغلبية بأسطورة أن الأبناء يبتغون قتل آبائهم).

مورسول- الذي يشبه ببساطة كامو على نحو خالص- سيقتل إذن والديه، لأنه باغتهم جنيناً على الفراش: (طبعاً، ضحّت الأغلبية منذ فرويد بأسطورة المشهد البدائي، الذي وضع كل واحد، أمام منظر والديه يمارسان الجنس). ما تكشفه هذه القراءة أن نصاً رائعاً أضحى مجالاً لإسقاطات حقبة زمنية. لقد كان القرن العشرين مسيحياً وماركسياً وفرويدياً: (يُمكننا أن نضيف بنيوياً). بالتالي جاءت القراءات بمثابة قراءات مسيحية وماركسية وفرويدية وبنيوية،حين تحدثت عن كتابها أكثر مما تحدثت الرواية عن مؤلّفها.

وقد يشغلنا هاجس الكاتب، من أجل فهم ما كتبه، فنجازف بارتكاب خطأ آخر: الظنّ أن مورسول هو كامو نفسه، وذلك على منوال المرجعية التي أقامها فلوبير: «مدام بوفاري، هي أنا». فالنموذج الأكثر حداثة للتخيُّل الذاتي، يُنقل إلى مستوى ثانٍ. فكرة أن رواية كبيرة- إذا انطلقت حتْماً من كاتبها- فإنها لن تستمرّ كذلك. وبقدر ما ترتبط أقلّ بصاحبها، تصير كبيرة أكثر. الأهم مجموع المقومات التركيبية التي نجدها داخلها، بل الخيمياء التي يتجاوزها من أجل بلوغ مجموع غير قابل للاختزال. هناك، حضور بالتأكيد لـ (كامو) لدى بطله مورسول. لكن أين؟

اكتشف كامو إصابته بالسلّ، وهو لا يزال في المرحلة الثانوية، وأدرك أن حياته، لن تكون طويلة، لذا أرادها زاخرة. هل سيمتلك الوقت لجعلها كذلك؟ ها هو غريب نفسه: ثمة- لكن قبل الغريب- مُسَوَّدة رواية مهملة عَنْوَنَها كامو بـ «الموت السعيد»، تروي تفاصيل الجَزَع الوجودي لمن أدرك عبثية الحياة، فالموت قائم هنا، وبشكل سريع جداً.

خلال هذه الحقبة، قرأ كامو شوبنهاور ونيتشه، واهتدى من خلال «جون غرونيي» أستاذه في الفلسفة، إلى نصوص الطاويين والبوذيين، وكذلك إلى المتن البيروني. ها هي العناصر التركيبية الفلسفية كما تتجلّى مع العمل الكتابي للروائي: «إننا نفكِّر من خلال الصور. إذا أردت أن تكون فيلسوفاً، فاكتب روايات»، يؤكد كامو في مذكراته.

الغريب يموت لذاته، يسير نحو موته متسائلاً كيف سيحياها، الجواب: باختصار يكون نيتشوياً من خلال قول «نعم كبيرة» للحياة.

مورسول شخص هادئ الأعصاب، قادر على الشيء وعلى ضدّه، رائقٌ، هادئ ورابط الجأش. إنه كامو ذاته، لكنه أكثر من كامو وأقلّ منه. وقد أراد فعلاً كل ما حدث له: موت أمه، دفنها، قضاء الأمسية في السينما، المغامرة الجنسية، السباحة في البحر الأبيض المتوسط- إذ يلتمس من جاره كتابة رسالة له- الجريمة، الاعتقال، المحاكمة، السجن، الإعدام.

في ما يخص التساؤل المتعلّق بما وراء العالم- ومخزون الديانات عامة والمسيحية خاصة- أجاب مورسول: «نعم. حياة، حيث يمكنني تذكُّر هذه». إنه رد نيتشوي سريع، كما ينبغي.

هذا الدرس الوجودي، يفلت من التاريخ. كل قراءة تاريخية، تفلت من هذا الدرس. لا يهمّ كثيراً، العربي والجريمة، الأب والأم، الخطأ والافتداء، طبيعة الوقوع في شرك النموذج الأيديولوجي للحظة.

أنجز كامو تحفة، لأنه من خلال رواية لمغامرة بتاريخ وجغرافيا خاصّين، بعث رسالة كونية تلائم التواريخ والجغرافيات كلّها. على كل الأراضي، وبين طيات مختلف الأزمنة- سيُطرح هذا السؤال الأنطولوجي ذو التعبيرات نفسها لدى الجميع، وقد بلوره كامو من خلال ديكور: يُظهر الحكيم السؤال الوجودي، وأما الأبله فيشاهد الديكور. أو لنعبِّر عن هذا بطريقة مختلفة: يبيّن الحكيم الفكر، بينما يتأمّل الأبله الصور.

Le nouvel observateur:Hors- 1-
.sèrie.juin-juillet.2013

صفحات من رواية

«الغريب»

ألبير كامو

ترجمة: عايدة مطرجي إدريس

اليوم، ماتت أمي. أو ربما ماتت أمس، لست أدري. لقد تلقيت برقية من المأوى تقول: «الوالدة توفِّيَت. الدفن غداً. احتراماتنا». إن ذلك لا يعني شيئاً. ربما كان ذلك أمس.

إن مأوى العجزة في مارنغو، على بعد أربعة وعشرين كيلومتراً من مدينة الجزائر. سأستقل الأوتوبيس في الساعة الثانية فأصل بعد الظهر. وهكذا أستطيع أن أسهر، وسأعود غداً مساء. ولقد طلبت يومَيْ عطلة من معلمي، ولم يكن يستطيع أن يرفض ذلك، وحجّتي هي هذه. ولكن لم يكن يبدو عليه أنه مسرور، حتى أني قد قلت له: «ليس هذا من جرّاء غلطتي». فلم يجب. وفكرت آنئاك أنه ما كان ينبغي لي أن أقول له ذلك. وبالإجمال، لم يكن عليَّ أن أعتذر. بل كان الأجدر به أن يقدّم لي تعازيه، ولكنه سيفعل ذلك- بلا شك- بعد غد عندما يراني في الحداد. أما فيما يتعلّق بهذه اللحظة، فالأمر هو تقريباً كما لو أن أمي لم تكن قد ماتت.. وأما بعد الدفن فسيكون الأمر- على العكس- قد طُوي، وسوف يتلبس كل شيء مظهراً رسمياً أكثر من قبل.

واستقللت الأوتوبيس في الساعة الثانية. كان الطقس حاراً جداً. وأكلت في المطعم عند سيلست، كالعادة. لقد كانوا جميعاً متألِّمين جداً من أجلي. ولقد قال لي سيلست: «ليس للمرء إلا أم واحدة». وعندما ذهبت، رافقوني نحو الباب. كنت شارداً بعض الشيء، لأنه كان عليَّ أن أصعد عند إيمانويل لأستعير منه ربطة عنق سوداء وساعدة. لقد فقد عمه، منذ عدة شهور.

وركضت كي لا أفوّت وقت الذهاب. وهذه العجلة، والركض، والضجيج ورائحة البنزين، وانعكاسات الطريق والسماء، كل ذلك هو الذي سبّب- بلا شك- أني أغفيت. ولقد نمت طوال الطريق تقريباً. وعندما استيقظت كنت مكوّماً على عسكري. ابتسم لي وسألني هل أنا قادم من بعيد، فقلت: «نعم» حتى لا يكون عليّ أن أتكلّم بعد.

ويبعد المأوى كيلومترين عن القرية، وقد قطعت الطريق مشياً. وأردت أن أرى أمي على التوّ، ولكن الحاجب قال لي إنه يجب أن ألتقي بالمدير، ولما كان المدير مشغولاً، فقد انتظرت قليلاً: وفي هذه الأثناء كلها، تكلم الحاجب. ثم رأيت المدير بعد ذلك: وقد استقبلني في مكتبه. إنه رجل قصير مسنّ، ويحمل وسام الشرف. وقد نظر إليّ بعينيه الصافيتين. ثم شدّ على يدي التي تركها طويلاً في يده حتى أنني لم أكن أعرف كيف أستطيع أن أسحبها. وراجع ملفّاً وقال لي: «إن السيدة مارسو دخلت هنا منذ ثلاث سنوات. وكنت أنت سندها الوحيد». واعتقدت أنه يعيب عليّ شيئاً، فأخذت أشرح له.

ولكنه قاطعني: «ليس عليك أن تبرّر لنفسك، يا ولدي العزيز. لقد قرأت ملف والدتك. وأنك لم تكن تستطيع أن تسعفها في حاجاتها. وقد كانت بحاجة إلى ممرضة، ورواتبك متواضعة،



رسوم Jacques Ferrandez- فرنسا

وبعد كل حساب، كانت هنا أكثر سعادة». وقلت: «أجل، يا سيدي المدير». وأضاف: «أنت تعلم، كان لها أصدقاء، أشخاص من عمرها. وكانت تستطيع أن تقاسمهم شؤوناً من عهد ماض. وأنت شاب، ولابدّ أنها كانت تعاني الضجر معك».

وكان ذلك صحيحاً. فعندما كانت أمي في البيت، كانت تمضي وقتها وهي تتابعني بعينيها صامتة. وفي الأيام الأولى التي نزلت فيها المأوى، كانت تبكي غالباً. ولكن كان ذلك بسبب العادة. فبعد عدة أشهر، كانت ستبكي لو أنهم سحبوها من المأوى. بسبب العادة أيضاً، ومن أجل ذلك لم أزرها في السنة الماضية أبداً تقريباً، ثم لأن ذلك كان يأخذ مني يوم الأحد، هذا إذا لم نحسب الجهد للذهاب في الأوتوبيس وقطع التذاكر والسفر مدة ساعتين.

وحدّثني المدير أيضاً. ولكنني لم أكن أصغي إليه تقريباً، ثم قال لي: «أفترض أنك تريد أن ترى أمك». فنهضت من غير أن أقول شيئاً، وتقدم نحو الباب. وعلى السلّم، شرح لي: «لقد نقلناها إلى معرض الجثث الصغير، لكي لا نؤثر على الآخرين، فكلما مات مريض، ظل الآخرون ثائري الأعصاب مدة يومين أو ثلاثة، وهذا ما يجعل الخدمة شاقة». واجتزنا ساحة كان فيها كثير من الشيوخ، وهم يثرثرون جماعات صغيرة، وكانوا صامتين عندما مررنا، وما لبثت الأحاديث أن استؤنفت خلفنا، إنها ثرثرة ببغاوات تُصمّ. وعند باب مبنى صغير، تركني المدير وقال لي: «إنني أتركك، يا سيد مارسو. إنني تحت تصرفك في مكتبي، أما الدفن فقد قُرّر مبدئياً عند الساعة العاشرة صباحاً. ولقد فكّرنا أنك بذلك تستطيع أن تسهر على الفقيدة، وكلمة أخيرة: يبدو أن أمك قد عَبّرت غالباً لرفيقاتها عن رغبتها في أن تدفن على الطريقة الدينية. وأخذت على عاتقي أن أقوم بكل ما هو ضروري. ولكنني أردت أن أبلغك ذلك»، وشكرته، ولم تكن أمي قد فكّرت، في حياتها قط بالدين، بالرغم من أنها لم تكن ملحدة.

ودخلت. كانت غرفة مشرقة جداً، مطليّة بالكلس ومسقوفة بالزجاج. وكانت مؤثثة بالكراسي وبمساند بشكل X وكان اثنان منهما، في الوسط، يسندان نعشاً مغطى بغطائه، وكانت تُرى فقط براغي لمّاعة، تكاد لا تكون مغروزة، وهي بارزة على ألواح من قشر الجوز. وبالقرب من النعش كانت ثمة ممرضة عربية تقف وهي ترتدي قميصاً أبيض، وتربط رأسها بمنديل صارخ اللون.

وفي تلك اللحظة، دخل الحاجب من خلف ظهري. لابد أنه قد ركض، وقد دمدم قليلاً: «لقد غطّوها. ولكن عليّ أن أفكّ النعش حتى تستطيع أن تراها»، وكان يقترب من النعش عندما أوقفته فقال لي: «ألا تريد؟» وأجبت: «لا». وتوقف، وكنت متضايقاً لأنني كنت أحسّ أنه لم يكن عليّ أن أقول ذلك، وبعد فترة، نظر إليّ وسألني: «لماذا؟»، ولكن من غير عتاب كما لو أنه كان يستعلم. قلت: «لا أدري». عندها، فرك شاربه الأبيض، وقال من غير أن ينظر إلي: «إنني أفهم». كانت له عينان جميلتان، زرقاوان، وبشرة حمراء بعض الشيء. وأعطاني كرسياً، وجلس هو نفسه قليلاً خلفي. ونهضت الممرضة، وتوجّهت نحو المخرج. عندها، قال لي الحاجب: «إنها تشكو القرحة» وبما أنني لم أفهم، نظرت إلى الممرضة ورأيت أنها تربط تحت عينيها رباطاً يحيط رأسها. وعلى مستوى الأنف، كانت الربطة مسطحة. ولم يكن يُرى في وجهها سوى بياض الربطة.

وعندما ذهبت، قال الحاجب: «سأتركك وحدك». ولا أدري أية حركة قمت بها، ولكنه ظل واقفاً خلفي. وكانت هذا الحضور في ظهري يزعجني. كانت الغرفة مليئة بآخر شعاعات المساء الجميلة، وكانت زنبوران يطنّان عند الزجاج. وكنت أحس أن النعاس يتملّكني، وقلت للحاجب من غير أن ألتفت إليه: «هل مضى عليك وقت طويل وأنت هنا؟» ورد عليّ في الحال كما لو أنه كان ينتظر سؤالي منذ زمن طويل: «خمس سنوات». ثم ثرثر كثيراً: وكان سيندهش كثيراً لو قلت إنه سوف ينتهي حاجباً في مأوى مارنغو. لقد كان يبلغ الرابعة والستين من عمره، وكان باريسياً. في هذه اللحظة قاطعته سائلاً: «آه، ألست من هنا؟»، ثم تذكرت أنه، قبل أن يقودني إلى المدير، كان قد حدّثني عن أمي. وقد قال لي إنه يجب أن ندفنها بأقصى سرعة، لأن الحر كان شديداً في السهل، وخاصة في هذا البلد. وعندها أبلغني أنه قد عاش في باريس، وأنه كان يجد صعوبة في نسيانها. ففي باريس يبقى الناس مع الميت ثلاثة أيام أو أربعة أحياناً، أما هنا، فليس لديهم الوقت، فهم لم يخلقوا لفكرة أنه يجب أن يركضوا خلف مركبة الموتى. وعندها قالت له زوجته: «اسكت، إنها ليست أشياء جديرة بأن تُحكى للسيد». وكان الرجل المسنّ قد احمرّ، واعتذر. وتدخّلت لأقول: «ولكن لا، ولكن لا». كنت أجد أن ما كان يقوله صحيح ومفيد.

وفي مكان عرض الجثث، أبلغني أنه كان قد دخل المأوى كمعوز. وبما أنه كان يحسّ نفسه مستوفياً الشروط، فقد عرض نفسه لهذا المنصب كحاجب. ولقد لاحظت له أنه في نهاية الأمر كان هو أيضاً نزيلاً. فقال لي: أن لا. وكنت قد دهشت للطريقة التي كان يقول فيها «هم الآخرون» ونادراً جداً: «العجز» وهو يتحدث عن النزلاء الذين لم يكن بعضهم أكبر منه سناً. ولكن بالطبع، لم يكن الأمر واحداً. كان هو حاجباً، وكان له عليهم حقوق، على نحو ما.

ودخلت الممرضة في تلك الأثناء. وكان الليل قد هبط فجأة وبسرعة. كان الليل يتكاثف فوق الزجاج وفتح البوّاب زرّ الكهرباء فبُهرت بدفقات النور المفاجئة، ودعاني إلى غرفة الطعام للعشاء. ولكنني لم أكن جائعاً. وعرض علي عندئذ أن يحضر لي فنجاناً من القهوة بالحليب. وبما أنني كنت أحب القهوة بالحليب كثيراً، فقد قبلت. وعاد بعد فترة مع طبق. وشربت. وعندها أخذتني رغبة في التدخين، ولكنني ترددت، لأنني لم أكن أعلم إن كنت أستطيع أن أفعل ذلك أمام أمي. وفكّرت، لم يكن لهذا الأمر أية أهمية، وقدّمت سيجارة للبواب ودخّنّا.

وذات لحظة، قال لي: «أنت تعلم أن أصدقاء السيدة أمك

سيأتون ليسهروا عليها أيضاً. إنها العادة. وينبغي لي أن أذهب لأحضر الكراسي والقهوة السوداء»، وسألته إذا كان بالإمكان إطفاء أحد القناديل. كان انعكاس النور على الجدران البيض يرهقني، وقال لي إن ذلك لم يكن ممكناً. فإن تركيب الكهرباء كان مصنوعاً هكذا، فإما كل شيء أو لا شيء. ولم أعِرْه كثيراً من الانتباه بعد ذلك.. وخرج، وعاد، وصفّ الكراسي. وعلى أحد الكراسي تراكمت فناجين حول إبريق القهوة، ثم جلس يواجهني من الجهة الأخرى من أمي. وكانت الممرضة أيضاً في الداخل، مديرةً ظهرها، ولم أكن أرى ما كانت تفعله. ولكن من حركات ذراعيها كنت أستطيع أن أتصوّر أنها كانت تشتغل بالصوف. كان الطقس منعشاً.. وكانت القهوة قد أدفأتني. وكانت رائحة الليل والأزهار تتسلّل من الباب المفتوح. وأعتقد أنني قد غفوت قليلاً.

وأيقظني بعد ذلك حفيف، وبدت لي الغرفة أشد بياضاً لكوني قد أغلقت عيني. أمامي، لم يكن يوجد أي ظل، وكان كل شيء، كل زاوية، كل انحناء، يرتسم بصفاء جارح للنظر. وفي هذه الأثناء دخل أصدقاء أمي. كانوا في مجموعهم عشرة، وكانوا ينسلّون بصمت في هذا النور الذي يُعمي. وقد جلسوا من غير أن تصرّ كرسي واحدة، وكنت أراهم كما لم أر شخصاً من قبل، ولم يكن يفوتني أي تفصيل من وجوههم أو ملابسهم. ومع ذلك فلم أكن أسمعهم، وكنت قد وجدت مشقّة في تصديق واقعهم. فقد كانت جميع النساء تقريباً يرتدين المرايل، وكان الحزام الذي يشدّها يبرز بطونهن المنتفخة. ولم أكن حتى الآن قد لاحظت إلى أي حدّ يمكن للنساء الهرمات أن يكون لهن بطون. وكان الرجال جميعهم تقريباً نحيلين، ويحملون العكازات. والشيء الذي كان أدهشني في وجوههم هو أنني لم أكن أرى عيونهم، ولكن فقط بريقاً من دون ألق وسط عشّ من التجاعيد. وعندما جلسوا، نظر إليّ أغلبهم وهزّوا رؤوسهم بارتباك، كانت شفاههم كلها قد أكلتها أفواههم الخالية من الأسنان، من غير أن أستطيع أن أعرف إذا كانوا يسلّمون عليّ أو أن الأمر لا يتعدّى مجرّد ارتعاش، وأعتقد في الغالب أنهم كانوا يسلّمون عليّ. وفي هذه اللحظة فقط لاحظت أنهم كانوا يجلسون جميعاً بمواجهتي يهدهدون رؤوسهم حول الحاجب. وراودني للحظة شعور مضحك أنهم كانوا هنا ليحاكموني.

وبعد فترة قصيرة، أخذت إحدى النساء تبكي. كانت في الصف الثاني، تخبّئها إحدى صديقاتها. ولم أكن أراها جيداً. كانت تبكي بصرخات قصيرة، منتظمة، وكان يبدو لي أنها لن تتوقف أبداً، وكان يبدو على الآخرين أنهم لم يكونوا يسمعونها.. كانوا مسترخين، حزينين وصامتين. كانوا ينظرون إلى النعش أو إلى عكازاتهم أو إلى أي شيء آخر. ولكنهم لم يكونوا ينظرون إلى غير ذلك. وكانت المرأة ما تزال تبكي، وكنت شديد الدهشة لأنني لم أكن أعرفها. ووددت لو أنني لا أسمعها بعد. ومع ذلك لم أكن أجرؤ على مصارحتها بذلك. وانحنى الحاجب نحوها، وحدّثها، ولكنها هزّت رأسها، وتمتمت بعض كلمات، وواصلت بكاءها بالانتظام نفسه. عندها تقدّم الحاجب من جهتي، وجلس بالقرب مني، وبعد فترة طويلة بعض الشيء، أبلغني من دون أن ينظر إلي: «كانت متعلّقة جداً بالسيدة والدتك. إنها تقول إنها كانت صديقتها الوحيدة هنا، وإنه لم يبق لها أحد الآن».

وبقينا فترة طويلة هكذا. وكانت تأوُّهات المرأة وشهقاتها تخفّ، وكانت تنخر كثيراً. ثم سكتت. لم أكن أشعر بالنعاس بعد، كنت متعباً، وكانت كليتاي تؤلماني. صمت هؤلاء الناس جميعاً يرهقني في تلك الأثناء. ومن وقت لآخر، كنت أسمع فقط صوتاً منتظماً، ولم أكن أستطيع أن أفهم ما كان في الواقع. وبعد فترة طويلة، توصّلت إلى أن أحزر



أن بعض العجز كانوا يمصّون باطن خدودهم، ويصدرون هذه الطقطقة الغريبة. ولم يكونوا ينتبهون لذلك لشدة ما كانوا غارقين في أفكارهم. وقد كان عندي حتى هذا الشعور بأن هذه الميتة، المسجّاة وسطهم، لم تكن تعني شيئاً في نظرهم. ولكنني أعتقد الآن أن هذا الشعور لم يكن سوى انطباع خاطئ.

وأخذنا جميعنا القهوة التي حضرها الحاجب. ثم، لم أعد أعرف شيئاً. لقد مضى الليل. وأذكر أنني فتحت عيني ذات لحظة ورأيت العُجّز ينامون مكوّمين بعضهم على بعض، باستثناء واحد، كان يسند ذقنه على صفحة يديه المتشبثتين بالعكاز، وينظر إليّ محدقاً كما لو أنه لم يكن ينتظر شيئاً سوى يقظتي. ثم نمت أيضاً: واستيقظت لأنني كنت قد أحسست بألم يزداد شيئاً فشيئاً في كليتي، وكان النهار يتسلّل على الصحون الزجاجية، وبعد قليل استيقظ أحد العجزة وسُعِل كثيراً. كان يبصق في منديل كبير ذي مربعات. وكانت كل بصقة أشبه بالنزع. وأيقظ الآخرين فقال الحاجب أن عليهم أن يذهبوا، فوقفوا. كانت هذه السهرة المتعبة قد جعلت لهم وجوهاً من الرماد. وعندما خرجوا، شدّوا جميعاً على يدي، وسط دهشتي الكبرى، كما لو أن هذا الليل الذي لم نكن قد تبادلنا فيه أية كلمة، قد عمّق صداقتنا.

كنت متعباً. وقادني الحاجب إلى بيته، واستطعت أن أصلح شيئاً من هندامي. وقد أخذت أيضاً قهوة بالحليب. كانت لذيذة جداً، وعندما خرجت، كان النهار قد بزغ تماماً. وفوق الروابي التي تفصل مارنغو عن البحر، كانت السماء مليئة بالبقع الحمراء. وكانت الريح تمرّ فوقها، تحمل هنا رائحة ملح. كان نهاراً جميلاً يتهيأ. كان ذلك منذ زمن طويل عندما ذهبت إلى القرية، وأحسست أية لذة سأشعر بها في التنزّه لو لم تكن هنالك أمي!

ولكنني انتظرت في الساحة، تحت شجرة دلب. كنت أتنشّق رائحة الأرض النضرة، ولم أكن أشعر بعد بالنعاس. وفكّرت بزملاء المكتب. كانوا في هذه الساعة، يستيقظون ليذهبوا إلى العمل، وكانت بالنسبة لي دائماً أشدّ الساعات مشقّة. وفكّرت أيضاً بعض الشيء، ولكنني كنت أتلهّى بجرس كان يرنّ داخل الأبنية. ولقد كانت هناك بلبلة خلف النوافذ، ثم هدأ كل شيء، وكانت الشمس قد ارتفعت أكثر من قبل في السماء، وبدأت تدفئ قدميّ. واجتاز الحاجب الساحة وقال لي إن المدير كان يطلبني. وذهبت إلى مكتبه. فجعلني أوقّع عدداً من الأوراق، ولاحظت أنه كان يرتدي السواد مع بنطال مخطّط، وأخذ التلفون بيده واستجوبني: إن عمال مواكب الدفن قد حضروا هنا منذ برهة وسأدعوهم لكي يحضروا فيغلقوا النعش، هل تريد أن ترى أمك مرة أخيرة؟ قلت: لا. وأمر بالتلفون وهو يخفض صوته: «فيجاك، قل للرجال أن بوسعهم أن يذهبوا».ثم قال لي إنه سيحضر الدفن، فشكرته. وجلس وراء مكتبه، وشبّك ساقيه القصيرتين، وأعلمني أنني أنا وهو سنكون وحيدين مع ممرضة المأوى، فالنزلاء يجب أن لا يحضروا الدفن



مبدئياً، إنهم يتركونهم فقط يسهرون. «ولاحظ أنها مسألة إنسانية» ولكنه بصورة خاصة سمح، لأحد أصدقاء أمي القدماء، ويدعى توماس بيريز، بأن يرافق الموكب. وهنا، ابتسم المدير. وقال لي: «أنت تفهم، إنه شعور صبياني. ولكنه هو وأمك لم يكونا يفترقان أبداً. وفي المأوى، كانوا يمزحون بشأنهما. كانوا يقولون: «بيريز... إنها خطيبتك» وكان هو يضحك. وكان ذلك يسرّهم. والواقع أن موت السيدة مارسو قد أحزنه جداً، ولم أكن أتصوّر إنني أملك الحق في أن أرفض أمر السماح له. ولكنني منعته، تلبية لنصيحة الطبيب الذي يزور المأوى، من أن يسهر البارحة».

وبقينا صامتين وقتا لا بأس به. ونهض المدير ونظر من نافذة مكتبه. وذات لحظة، لاحظ قائلاً: «ها هو كاهن مارنغو. إنه في المقدمة». وأبلغني أنه ينبغي أن نمشي ثلاثة أرباع الساعة، ثم نذهب إلى الكنيسة الواسعة في القرية. ونزلنا. وأمام المبنى، كان الكاهن مع صبيين من الجوقة. كان أحدهما يحمل مبخرة، وكان الكاهن ينحني نحوه لكي يعدل طول السلسلة الفضية. وعندما وصلنا قام الكاهن ووقف من جديد. وناداني «يا بنيّ»، وقال لي بضع كلمات. دخل، فتبعته.

ورأيت دفعة واحدة أن براغي النعش كانت قد دُقّت، وأنه كان في القاعة أربعة رجال سود، وسمعت في الوقت نفسه المدير يقول لي إن العربة تنتظرني في الشارع، وإن الكاهن سيبدأ صلواته. ومن ذلك الوقت، تم كل شيء بسرعة فائقة: تقدم الرجال من النعش وهم يحملون غطاء. وخرجنا، الكاهن وأتباعه، والمدير وأنا. وأمام الباب، كانت هناك امرأة لم أكن أعرفها. وقال المدير: «السيد مارسو». ولم أسمع بهذه السيدة وفهمت فقط أنها كانت ممرضة منتدبة. وأحنت وجهها المعظّم والطويل من غير أن تبتسم. ثم اصطففنا لنفسح للجثمان الطريق. وتبعنا

الحمّالين وخرجنا من المأوى. وأمام الباب، كانت هناك العربة. وكانت مدهونة، مستطيلة ولمّاعة، وكانت تنكّر بالمقلمة. وبالقرب منها، كان يقف المنظّم، وهو رجل قصير يرتدي لباساً مضحكاً، وهو مسنّ ذو مشية متصنّعة. وعرفت أنه كان السيد بيريز. كان يرتدي لبادة رخوة ذات طاقية مستديرة وأجنحة عريضة، وقد رفعها حين اجتاز النعش الباب وثوباً. كان بنطاله يشدّ على الحذاء وعقدة قماش سوداء صغيرة أكثر مما ينبغي بالنسبة لقميصه ذي القبة البيضاء الكبيرة. وكانت شفتاه ترتجفان تحت أنف مزروع بالنقط السوداء. وكان شعره الأبيض الأملس بعض الشيء يظهر أذنين مرتجفتين غير مستديرتين. كان لونهما الأحمر القاني في هذا الوجه الشاحب يثيرني. وأعطانا المنظّم أمكنتنا. كان الكاهن يتقدم الموكب، ثم تليه العربة. وحولها، كان الرجال الأربعة. وخلفها المدير وأنا نفسي. وكانت الممرضة المنتدبة والسيد بيريز يختمان الموكب.

كانت السماء قد امتلأت شمساً وقد بدأت تثقل على الأرض والحرارة ترتفع بسرعة. ولم أدر لماذا انتظرنا طويلاً بعض الشيء قبل أن نبدأ بالمسير.

كنت قد بدأت أشعر بالحَرّ تحت ثيابي الداكنة اللون. أما الشيخ القصير الذي كان مغطّى الرأس، فقد انتزع فعلاً قبعته. والتفت قليلاً لجهته، ونظرت إليه عندما حدّثني المدير عنه. قال لي أن أمي غالباً ما كانت تخرج مع السيد بيريز ليتنزّها مساء حتى القرية، ترافقهما ممرضة، ونظرت إلى الريف حولي، من خلال صف السرو الذي كان يقود إلى الروابي قريباً من السماء، ومن هذه الأرض البرصاء والخضراء، وهذه البيوت النادرة، والواضحة، كنت أفهم أمي، فالمساء، في هذا البلد، لابد أنه كان أشبه بهدنة كئيبة. واليوم ها هي الشمس الطاغية، التي تحيل المنظر شيئاً لا إنسانياً ومنحطاً. وبدأنا المسير. وفي هذه الأثناء فقط لاحظت أن بيريز كان يعرج قليلاً.

وأخذت العربة شيئاً فشيئاً تسرع، وأخذ الشيخ يقصر. وكان أحد الرجال الذين يحيطون بالعربة قد سمح بأن يتجاوزه أيضاً، وكان يمشي الآن بجانبي. وكنت دَهِشاً من السرعة التي كانت الشمس ترتفع فيها في السماء، ولاحظت أن القرية قد منذ زمن طويل تطن بنشيد الحشرات وبزفير الأعشاب.

وكان العرق يسيل على خدي. وبما أنني لم أكن قد أحضرت قبعة، فقد كنت أتروح بمنديلي. عندها قال لي عامل الموكب الجنائزي شيئاً لم أسمعه. وفي الوقت نفسه، كان يمسح رأسه بمنديل يمسكه بيده اليسرى، بينما كانت يده المنى ترفع طرف قبعته.. وسألته: «ماذا؟» وردّد وهو يشير إلى السماء: «إنها تضرب» وقلت: «نعم» وبعد قليل سألني: «هل هي أمك التي هنا؟»، وقلت أيضاً: «نعم» وسألني: «هل كانت عجوزاً؟». وأجبت «تقريباً»، لأنني لم أكن أعرف السنّ بدقة. ثم سكت. والتفت ورأيت بيريز العجوز متخلّفاً وراءنا بخمسين متراً. كان يُسرع وهو يؤرجح طاقيته في طرف ذراعه. ونظرتُ أيضاً إلى المدير.

كان يمشي بكثير من الهيبة، بلا حركة غير مجدية وبضع نقاط من العرق تلمع على جبهته، ولكنه لم يكن يمسحها.

وكان يبدو لي أن الموكب كان يتقدّم بسرعة أكثر من قبل.

كانت تحيط بي دائماً القرية نفسها المضاءة المغمورة بالشمس، وكان وهج السماء لا يحتمل. وذات لحظة، مررنا على قسم من الطريق قد أعيد تمهيدها. وكانت الشمس قد فجّرت القطران. والأقدام تنغرس فيها وتترك لبّها اللمّاع مفتوحاً، وفوق العربة، كانت قبعة السائق من الجلد الذي يغلي تبدو كما لو أنها قد جبلت في هذا الوحل الأسود، وكنت ضائعاً بعض الشيء بين السماء الزرقاء والبيضاء ورتابة هذه الألوان، الأسود اللزج من الزفت المكشوف، وأسود الملابس الكدر، وأسود العربة المدهون. وكانت الشمس، ورائحة الجلد والروث المنبعثة من العربة، ورائحة الدهان والبخور، وتعب ليلة من الأرق، كانت جميعها تعكّر نظري وتشوّش أفكاري. والتفتّ مرة أخرى، وبدا لي بيريز بعيداً جداً، ضائعاً وسط ضباب من الحر، ثم لم أعد أراه، وفتّشت عنه بناظري، ورأيت أن الطريق كانت تدور أمامي. وفهمت أن بيريز الذي يعرف الطريق كان يقطع أقصر الدروب لكي يدركنا. وعند المنعطف التقى بنا، ثم أضعناه.

وكان يتّخذ طريقه أيضاً خلال الحقول، وهكذا عدة مرات، وكنت أحسّ بالدم يضرب صدغَيّ.

ثم تم كل شيء بسرعة ويقين وطبيعية إلى درجة أنني لم أعد أذكر شيئاً من هذا سوى حادثة فقط: فعند مدخل القرية، حدّثتني الممرضة المنتدبة، وكان صوتها صوت فريد لا ينسجم مع وجهها، صوت منغّم ومرتعش. قالت لي: «إذا نحن مشينا ببطء، فإننا نخشى ضربة الشمس، أما إذا أسرعنا أكثر مما ينبغي، فإننا سنعرق، وسنكون عرضة في الكنيسة للحَرّ والبرد.» ولقد كانت على حق، ولم يكن هناك من مخرج، ولقد احتفظت أيضاً ببعض الصور من هذا اليوم: منها مثلاً وجه بيريز، عندما التقانا لأول مرة أمام القرية. كانت دمعات كبيرة من التأثُّر والتعب تنحدر على خديه. ولكنها لم تكن تسيل، بسبب التجاعيد. كانت تنتشر وتلتقي، وتشكّل طلاء من الماء على هذا الوجه المتهدّم. وكانت هناك أيضاً الكنيسة والقرويون على الأرصفة، والغرنوقيات الحمراء على توابيت المقبرة، وإغماء بيريز (وكان كدمية متحركة قُطع خيطها)، والأرض المصطنعة بلون الدم التي كانت تتدحرج على نعش أمي، واللحم الجذ الأبيض الذي كان يمتزج بها، والناس أيضاً، والأصوات، والقرية، والانتظار أمام قهوة، وشخير المحرك الذي لا ينقطع، وفرحتي عندما دخل الأوتوبيس عشّ ضوء مدينة الجزائر وتفكيري بأنني سوف أستلقي وأنام مدة اثنتي عشرة ساعة.

(دار الآداب ط2 1990)

كقمر في يقظة

شعراء من آيسلندا

ترجمة: مازن معروف

في المشهد الشعري الآيسلندي، يُعرَف كل من ستيفان هورنر غريمسُن (1919 - 2002)، هانس سيغفُوْسُن (1922 - 1997)، سيغفوس داداسُن (1928 - 1997)، إينَر برايي (1921 - 2005) ويون أوسكر (1921 - 1998) بـ«شعراء النرّة» (Atom Poets). والشعر الآيسلندي الحديث، في كل مراحل تطوُّره سواء في الستينيات أم في السبعينيات أم في الثمانينيات أم في ما يشهده حالياً من تجارب كتابية لافتة، هو مدين لهؤلاء الخمسة في تطوُّره وانعتاقه من قيود القافية والوزن وخروجه عن موجة الرومانطيقية الجديدة التي برزت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وانفتاحه على موضوعة التفاصيل، واليومي، والنفسي.

شعراء النرّة، تأثروا بدورهم بالشاعر الأكبر سناً سْتيْن سْتيْنر (1908 - 1958)، الذي عانى صعوبات حياتية جمة، صرفها في تكسير القالب الشعري الملتزم بالتفعيلة والقافية كمقدَّسين آنذاك. سْتيْن سْتيْنر يعتبر المحرض الشعري، وإن بصورة غير مباشرة، على ولادة شعراء النرّة، ويوضع إلى جانبه الشاعر يون أور فور.

بدأ «شعراء النرة» مسيرتهم الشعرية في الأربعينات والخمسينات غير أنهم لم يختاروا بأنفسهم اسم مجموعتهم الأدبية. ففي عام 1948 نشر الشاعر والروائي الآيسلندي هالدور لاكسنس (1902 - 1998) الحائز على جائزة نوبل للآداب (1955) روايته «محطة النرة»، والتي تتضمن بين شخصياتها شاعراً يطلق عليه لاكسنس لقب «شاعر النرّة»، ويصفه بأنه «شاعر سيئ لا يحمل عواطف مرهفة». التقط الشعراء الخمسة التسمية تلك التي كان من شأنها أن تغطي كل فئة محتملة من الشعراء الذين يكتبون الشعر بطريقة غير تقليدية، ووهبوها لتشكيلهم الشعري، في خطوة تحمل مضامين احتجاجية، وتنادي بفتح الشعر على مسارات جديدة في ذلك الوقت. كانت مهمة هؤلاء الشعراء أكثر تعقيداً لاهتمامهم بمدّ قنوات مع القارئ. ومع تأثرهم بالسورياليين وتعرّفهم قصائد السوريالية الفرنسية من خلال ترجمات أحد أفراد المجموعة إينر برايي، تمكّن هؤلاء الشعراء من النأي عن مفاتيح القصيدة الآيسلندية التقليدية، ليطلقوا يد العبارة بعيداً عن الالتزام الغنائي، ويفتحوا مناخ القصيدة والصورة على مدى يستقرئ سمات إنسانية خارج جغرافيا الجزيرة الآيسلندية. غير أن «شعراء النرّة» لم يضعوا لهم بياناً شعرياً، ولم يشكّلوا يوماً مجموعة شعرية منظمة.


الأعمال الفنية: LOUISA MATTHIASDOTTIR - ايسلندا

ستيفان هورذر غريمسُن

زوجان من الستائر

عندما تسدل الفتاة
ستائر الدانتيل
خلف نافذتها الوحيدة
يسدل القمر الستائر
على الحائط المقابل.
لكن الستائر تغادر
ولا تقول
إن ضوء القمر كان هنا مبتهجاً.
آه أيها الصّبا ...

عصفور

هكذا إذن
ها أنت هنا
يا جوّاب الصحارى،
دعني أرحِّب بك.

أجل، رغم أني أدرك جيداً
أنك
لست بحاجة أبداً إلينا
نحن الذين
نعقد آمالاً كبيرة
على ما عندك من ترفٍ وفرح.

دعني أرحِّب بك..
من فتاةِ المساء الأحمر.

فلتغرِّدْ ولتغرِّدْ
في هذه اللحظة
قلبي ليس يحتمل أغنية
إلا لك.

للصوت والقيود

سواء أكنتُ مسافراً عبر بحار
تفصل بلاداً
أو بين قارة معزولة وأخرى
لا أشعر أنني بعيد من هنا.
لكنني من هنا، أشعر أنني بعيد
عن ذلك المكان
الذي اختارته هيلدُر كي تنام.

هانس سيغفُوْسُن

لا شيء في نشرة الأخبار

كل شيء مفقود
لا شيء في نشرة الأخبار
مرايا فارغة تحدِّق في بعضها
مسحوبة كل واحدة من داخل الأخرى
باب خلف باب خلف باب
وصولاً لطوابير لا تنتهي
قاعات فارغة من المرايا
والشمس تشرق
لكنها لا تبيِّن شيئاً

والأشجار تنبتُ أوراقاً
لكنها أوراق لا تقود المخيلة إلى شيء
الأمر الوحيد الذي يلفت انتباهك
أن لك ظلّ
(ما يعني أنك موجود حتى وإن لم تعرف أين بالتحديد)

ملاك

لا أحد يتقدم في العمر
إن سافر بسرعة الضوء.
هذا ما يقوله إينشتاين.

أما أنا فأقول:
لم يطرأ عليكِ أي تعديل زمني
منذ التقينا آخر مرة
قبل خمسين عاماً.

أما أنا فمصاب بقصور في التنفُّس
بشيب وعُمْرٍ أرضي
وأنت تشعّين
بإجلال جنّة

يا للرّب الرؤوف
الذي احتفظ بك في الأبديّة
من أجل هذه اللحظة الزائلة
(هنا ما يسمى حياة فانية)

ليبعثك إليَّ
كما لو أنك بُشرى بأمر ما
قبل رحيلي؟

بوح

زعتر!

كأنما الصخرة تنزف...

لكنه عشب طيب الرائحة
من فصيلة النباتات المزهرة
التي تفتح شفتيها أثناء الكلام
بأكثر أحزانها الدفينة.

سيغفوس داذاسُن

لحن موسيقى بوب

حلم كشعاع قمر
شعاع قمر كحلم
كشعاع قمر
حلم أبصرته أخيراً الليلة الفائتة

كبحر، كقمر، كيقظة
كعينين عميقاً في بحر
كأنتِ تنسينني
كأنتِ تستدعينني هذه الليلة
كشراعٍ عبر بحر رمادي ووحيد
كأنتِ تأتينني
كأنتِ تأتينني أخيراً الليلة الفائتة
كيقظة في شعاع قمر
كقمر في يقظة وبحر رحبٍ ووحيد

أيدٍ وكلمات III

خذ مسدّساً بيدك
خذ مسدّساً في كل يد

مدّ ذراعيك إلى الأمام
وأطلق النار
كما يحدث الأمر عادة.

أطلق النار دون سبق إصرار
دون استدراك
أن يكون أحد في مجال إطلاق النار.

شهود هذه الجريمة
كانوا - بعد أن أُنجِزَ كل شيء وقيل - غائبين أو غائبي الذهن.

في أسوأ الأحوال
سيحتسب قاضٍ ما المسدَّسين
جريمةَ القتل
والشهود العيان على الجريمة
عناصرَ في عمل فني.

أيدٍ وكلمات IX

متعتي: أن لا أعرف حين تأخذ يدي
إن كنت حقاً تأخذها،
أو أن أيدينا مجرد أيادٍ فقط.
أن لا أعرف، ونحن نتبادل الكلام، إن كنا حقاً نتحدث
معاً،
أو أن كلماتنا مجرد كلمات فقط.

ومتعتي الأكبر ستكون حين يأتي وقت
تصبح فيه أيدينا وكلماتنا
على قيدِ الحياة والكمال وليست مُجَرَّد
أيدٍ ومُجرَّد كلمات.

إينر برايي

أغنية حب

أحب المرأة عارية
وأن تكون هناك بلابل في عينيها
وأن تكون استيقظت للتو
ومعطّرة بالزنبق
وجلدها مدهون بشمس الصباح البيضاء
امرأة يافعة حبلى
بأزهار مبرعمة حمراء
على كتل العشب الزهرية
اشتهاؤها
لجامعي الرحيق العطاشى،
لا يعرف الراحة.
امرأة مزهوة بانتصارها
تعرض للعالم
حقلها الخصب المزروع بالربيع
حيث كل عجيبة تنمو في مسام التربة المظلمة:
تنمو

قصيدة الموجة

طفل صغير



يلعب على الشاطئ
يضحك
موجة بيضاء
تفتن عقل الطفل.

بعد حياة طويلة
من المرح، الضيق أيضاً
على البحر،
موجة سوداء
تقذف الجثة
وتضحك.

لازمة

حين تكون الأرض نائمة
مغلفة بعباءتها البيضاء
ينقّل الدفء المرح نفسه
وفي عروقه
حلم بقدوم الربيع

لا أسمع تنمُّرها
لكني أشعر أن في دمي
اشتباهاً صامتاً

بإبر خضراء ترزح تحت الثلج.

يون أوسكر

أبي والبحر

ابنتي تجمع الأصداف عن الشاطئ
وكتلاً صغيرة من أعشاب البحر عليها
نقاط بيضاء
أجزاء صغيرة من الزجاج التي طلاها
البحر
أصداف رائعة متناهية الصغر
ورملاً للكتابة.
وأنا أقف على حافة المحيط.

وأرى ابنتي على الشاطئ
وأنا على الأوتوستراد
وأنا على الأوتوستراد أرى البحر
والشاطئ والعالم لي

وأرى ابنتي على الشاطئ
أعزف الأورغن من أجل أبي
وأبي يغني بإحساس:
«أحب المحيط الهائج».

وأرى أبي يجذّف في عرض البحر
أرى أبي يصارع المحيط
من مركبه المكسور في هدير العاصفة
والموت يغنّي في كل عارضة
ولا من يغنّي: أحب المحيط الهائج.
والساعة تدقّ.

أراقب ابنتي على الشاطئ
وأذهب نحوها كي أخلع جوربيها
كي أركض معها باتجاه الموج
وأعلمها أن تفهم الموج
ألّا تخافه، لكنها تخافه
«لأنه يأتي ويذهب، ويأتي ويذهب»،
تقول.
والساعة تدقّ.

بطاقة يانصيب

قصة: أنطون تشيخوف

ترجمة: رضوان السائحي

«إيفان دميتريش» رجل متوسط الحال، كان يعيش مع أسرته على دخل يبلغ اثني عشر ألف روبل في السنة. وكان راضياً تماماً بعيشته، جلس على الأريكة بعد تناول وجبة العشاء وانهمك في قراءة الجريدة. خاطبته زوجته وهي تزيح المائدة جانباً:

«نسيت أن أتصفّح الجريدة هذا اليوم، انظر واقرأ ما إذا كانت هناك لائحة السحب».

رد إيفان دميتريش: «نعم إنها هنا. لكن أليست تذكرتك خاسرة»؟

- «كلا إنني أترقب الأهم ليوم الثلاثاء».

- «ما هو الرقم»؟

- «سلسلة 9,499 رقم 26».

- «حسناً .. سنرى... 9,499 ورقم 26».

كان «إيفان دميتريش» لا يؤمن بالحظ في اليانصيب. لم يكن من عادته أن يسمح لنفسه بالنظر إلى الأرقام الرابحة، لكن الآن وبما أنه لم يكن لديه أي شيء آخر يفعله، والجريدة كانت أمام ناظريه، مَرَّر أصبعه نزولاً على طول قائمة الأرقام. وفي الحال كما لو عجز عن التصديق، ليس بعيداً عن السطر الثاني من أعلى الصفحة، تعلّقت عيناه بالرقم 9,499. وضع الجريدة على ركبته من دون أن يهتمّ بالنظر إلى بطاقة اليانصيب، وبدا كأن أحداً سكب عليه ماءً بارداً، فشعر بضربة برد تسري في بطنه مرتعشة ومرعبة وحلوة. خاطب زوجته بصوت أجش:

- «ماشا، إن الرقم 9,499 يوجد على القائمة».

نظرت زوجته إلى وجهه المندهش والمذعور، ففهمت أنه لم يكن يمزح، شحب لونها. تساءلت وهي تنشر الغطاء على المائدة:

- «9,499 ؟»

-«نعم، نعم.. إنه حقاً موجود على القائمة هذه».

-«ورقم البطاقة؟».

-«آه. نعم! رقم البطاقة أيضاً. لكن تمهّلي.. انتظري! لا. أقول! على أية حال رقم السلسلة موجود. على كل حال أنت تفهمين...».

ابتسم «إيفان دميتريش»، وهو ينظر إلى زوجته ابتسامة عريضة لا معنى لها، مثل طفل حينما تريه شيئاً مبهجاً. ابتسمت زوجته أيضاً. لقد أسعدها كما أسعد زوجها أنه ذكر فقط رقم السلسلة، ولم يحاول أن يكتشف رقم البطاقة الرابحة، إن تعذيب النفس وإغراءها بآمال ثروة ممكنة لشيّء جذّاب، ومثير جداً. بعد صمت طويل ردد «إيفان دميتريش» قائلاً:

- «إنها سلسلتنا، إذن هناك احتمال أن نكون قد ربحنا، إنه فقط احتمال، لكنه حقاً كذلك».

- «حسناً، انظر الآن!».

- «انتظري قليلاً، لدينا الوقت الكافي لنكون خائبي الأمل، إنه في السطر الثاني من أعلى القائمة، إذن الجائزة هي خمسة وسبعون ألفاً. إنها ليست نقوداً، لكنها سلطة، إنها رأسمال. ثم بعد لحظة سوف أنظر إلى القائمة، وهناك الرقم 26 آه! أقول: ماذا لو ربحنا حقاً؟».

بدأ الزوجان يضحكان ويحدّق كل منهما بالآخر في صمت. احتمال الربح أربك حسابهما، لم يكن لهما أن ينبسا ببنت شفة، ولا أن يحلما: لم يحتاج كلاهما إلى مبلغ خمسة وسبعين ألفاً؟ هل يريدان الذهاب حيث يريدان؟ لقد فكّرا فقط في شكل الرقمين 9,499 و75,000 ورسماهما في مخيّلتهما، حينما لم يستطيعا- بطريقة ما- أن يفكرا في أن السعادة نفسها يمكن أن تتحقّق بشكل كبير.

تمشّى «إيفان دميتريش» عدة لحظات من زاوية إلى أخرى حاملاً الجريدة في يده، وحينما استرجع أول إحساس بدأ يحلم قليلاً:

- «وماذا لو ربحنا؟ لماذا؟ ستكون حياة جديدة سيكون تحوُّلاً! البطاقة هي بطاقتك، لكن. لو كانت بطاقتي لكان ينبغي قبل كل شيء طبعاً، أن أنفق خمسة وعشرين ألفاً على مِلْك ثابت، عبارة عن عزبة، وعشرة آلاف للنفقات الفورية، والأثاث الجديد، والسفر، وأداء الديون، ونحو ذلك... الأربعون ألفاً الأخرى، سأودعها في البنك وآخذ فوائد عنها.

- «نعم، عزبة، سيكون ذلك جيداً» قالت زوجته ذلك، وهي تجلس واضعة يديها في حجرها.

- «في مكان ما في إقليم «تولا» أو «أوريول»... في المقام الأول لن نحتاج إلى فيلّا صيفية... وعلاوة على ذلك ينبغي أن تجلب دائماً دخلاً».

تواردت الصور مكثّفة إلى مخيلته، كل واحدة أكثر رقة وشاعرية من سابقتها. رأى نفسه في خضم هذه الصور شبعاناً، ومرتاح البال، ومتمتّعاً بصحة جيدة، ويشعر بالدفء، وحتى بالحرارة! هنا بعد تناول حساء صيف بارد كالثلج، استلقى على ظهره فوق رمال محرقة على مقربة من غدير، أو في الحديقة تحت شجرة زيزفون...

الجو حارّ.. طفله وطفلته الصغيران يحبوان بالقرب منه، يحفران في الرمل أو يلتقطان حشرات الدعسوقة في العشب. غفواته اللذيذة مفكراً في لا شيء، شاعراً بكل شيء، فوق كل هذا لا يحتاج أن يذهب اليوم إلى المكتب، أو غداً. أو في اليوم التالي.

ومتعباً من بقائه مستلقياً في سكون يذهب إلى حقل القشّ، أو إلى غابة لجمع الفطر، أو يشاهد الفلاحين يصطادون السمك، وعندما تغرب الشمس يأخذ فوطته وقطعة صابونته ويمشي الهوينى إلى سقيفة الاستحمام حيث يخلع ملابسه على مهل، يحكّ صدره العاري بيديه، ثم يدخل إلى الماء. وفي الماء قرب فقاعات الصابون العاتمة تنتقل سمكة بسرعة

ذهاباً وإياباً، تلامس يديه أعشاب مائية خضراء طافية، وبعد الاستحمام يقوم بتناول شاي بالقشدة وأرغفة صغيرة بالحليب.. في المساء يقوم بنزهة أو دردشة مع الجيران. قالت زوجته وهي تحلم أيضاً، كان واضحاً من وجهها أنها مسرورة جداً بأفكارها:

- «نعم، سيكون رائعاً أن نشتري عزبة».

رسم «إيفان دميتريش» لنفسه خريفاً بأمطاره، ومساءاته الباردة وصيف «سانت مارتان». وفي ذلك الفصل عليه أن يقوم بجولات أطول عبر أرجاء الحديقة. وبجانب النهر حتى يصاب بنزلة برد. ثم يشرب كأساً كبيراً من شراب «الفودكا»، ويتناول فطراً مملّحاً أو ثمرة خيار طرية. وبعد ذلك كأساً آخر. سيأتي الأطفال جماعة من حديقة المطبخ حاملين جزراً وفجلاً تفوح منهما رائحة الأرض الزكية... ثم إنه سيستلقي متمدّداً على طول الأريكة، ويقلب صفحات بعض المجلات المصوّرة على مهل، أو يغطّي بها وجهه، يفكّ أزرار صدريّته، تستسلم نفسه لسبات عميق.

أنبأ صيف «سانت مارتان» بجو غائم ومظلم إذ أخذت السماء تمطر نهاراً وليلاً والشجرة العارية تبكي، والريح رطبة وباردة، الكلاب والأحصنة والدجاج جميعها مبتلّة ومكتئبة وقانطة تسير على غير هدى حيث الإنسان لا يستطيع أن يخرج لعدّة أيام يجب أن يذرع الغرفة جيئة وذهاباً ناظراً بقنوط إلى النافذة الرمادية، إنها مملّة.

توقّف «إيفان دميتريش»، ونظر إلى زوجته وقال:

- «تعرفين يا ماشا، ينبغي أن أسافر خارجاً».

وبدأ يفكر كم سيكون السفر في الخريف المتأخر إلى الخارج رائعاً، إلى مكان ما في جنوب فرنسا... إلى إيطاليا... إلى الهند!

قالت زوجته:

- «أنا أيضاً يجب أن أسافر حتماً إلى الخارج، لكن انظر إلى رقم البطاقة».

- «انتظري، انتظري».

عبر الغرفة جيئة وذهاباً يفكر، وخطر في باله: «ماذا كان سيحدث لو أن زوجته سافرت فعلاً إلى الخارج؟ سيكون من الممتع السفر وحيداً أو مع «جمعية الضوء»، نساء طائشات يعشن في الحاضر. لكن باستثناء الأولاد، وتنهيدة، ورجفة مع قلق إلى أبعد حدّ على كل فلس».

تصور «إيفان دميتريس» زوجته في القطار. عدد وافر من الطرود البريدية وسلات، وحقائب، ستتأوّه من شيء ما، ستشكو من القطار الذي سبّب لها صداعاً في رأسها، وأنها أنفقت الكثير من المال... ستسارع باستمرار لشرب الماء المغلي في كل المحطات، وتناول الخبز والزبدة.. لن تتناول العشاء بسبب كلفته المرتفعة.

- «ستحسدني على كل فلس». هكذا فكّر في نفسه وهو يرنو إلى زوجته.

- «بطاقة اليانصيب هي بطاقتها وليست بطاقتي! أضف إلى هذا، ماذا سيفيدها أن تسافر إلى الخارج؟ ما هو غرضها هناك؟ ستحبس نَفَسها في الفندق، ولن تدعني أنفلت من مراقبتها... أعرف».

ولأول مرة في حياته يسهب تفكيره في الطريقة التي تقدّمت فيها سنّاً وبشكل جليّ. أشبعت أكثر فأكثر برائحة الطعام، في حين أنه لا يزال شاباً ونضراً وبصحة جيدة وقادراً على أن يتزوّج من جديد.

استرسل في التفكير: «طبعاً كل هذا هراء سخيف، لكن... لماذا تريد السفر إلى الخارج؟ ماذا ستفعل بذلك؟ ومع ذلك ستذهب، طبعاً... من الضروري أن أتصوّر.. في الواقع كل شيء سيّان بالنسبة لها، سواء أتعلق الأمر بـ «نابولي» أم بـ «كلين»، ستكون فقط في طريقي، سأكون عالة عليها، أستطيع أن أتصوّر كيف، مثل امرأة مواظبة ستقفل على المال حالما تتسلّمه... ستهتمّ بعلاقاتها، وسوف تحسدني على كل فلس.

فكر «إيفان دميتريش» في علاقاتها. كل أولئك الأشقياء من الأخوة والأخوات والعمات والأعمام سيأتون راضخين حالما يتناهى إلى مسامعهم خبر البطاقة الرابحة، يمدّون أيديهم متباكين مثل المتسوّلين يتملّقونهما، تعلو وجوههم ابتسامات منافقة، وأناس تعساء غير مرغوب فيهم، إن منحوا شيئاً سيطلبون المزيد، وإذا ما تمّ رفض طلبهم سوف يشتمون، ويشوّهون سمعتهما، ويتمنّون لهما كل ضروب سوء الحظ.

تذكر «إيفان دميتريش» ملامح الأشخاص الذين كانت له معهم علاقات خاصة. خطرت بباله تلك الملامح الكريهة بشكل مثير للاشمئزاز والتي كان ينظر إليها بحياد في الماضي.

فكّر في قرارة نفسه: «إنهم زواحف هائلة».

واصطدم فكره أيضاً بوجه زوجته المثير للاشمئزاز والكره، وجاش قلبه بغضب عارم تجاهها، ثم فكر بخبث: «إنها لا تعرف شيئاً عن المال، وبالتالي فهي شحيحة فإن ربحت المبلغ ستعطيني مائة روبل، وتكنز الباقي في صندوق مقفل». ثم نظر إلى وجه زوجته ليس بابتسامة، إنما ببغض، نظرت إليه هي الأخرى أيضاً بكره وغضب، وكانت لها أحلام يقظتها الخاصة، وأهدافها الخاصة، وتفكيرها الخاص، فهمت تماماً بمَ كان زوجها يحلم، عرفت مَنْ سيكون أول من يحاول انتزاع المبلغ الذي ستفوز به.

- «جميل جداً تحقيق أحلام اليقظة على حساب الآخرين»، هذا ما عبّرت عنه عيناها «لا تجرؤ على هذا».

فهم زوجها نظراتها، بدأ كره يتحرك في صدره، ولكي يزعج زوجته، ألقى نظرة على الصفحة الرابعة في الجريدة وقرأ ليغيظها وهو منتشٍ بالنصر:

«سلسلة 9,499 رقم 46! ليس 26». فاختفى كل من الغضب والأمل دفعة واحدة، وفجأة بدا لإيفان دميتريش وزوجته شيئاً فشيئاً أن غرفتيهما مظلمتان وضيّقتان، وعلى قدر عال من الكآبة بحيث أن الحساء الذي كانا يتناولانه لم يشعرهما بالشبع. لكنه كان ثقيل الوطأة على معدتيهما، وأن المساء كان طويلاً، والمساءات طويلة ومضجرة.

تساءل «إيفان دميتريش» وقد أصبح متعكّر المزاج.

- «ما معنى ذلك؟ وجد قطع الورق تحت قدمه، الغرف دائماً غير مكنوسة، لذا أنا ملزم أن أذهب خارجاً. تأخذ اللعنة روحي كلياً، سوف أذهب لأشنق نفسي تحت أول شجرة حور.



أمجد ناصر

في الطريق إلى إيثاكا!

سُمِّيَ عشرات المثقفين الفلسطينيين الذين سمحت لهم اتفاقات «أوسلو» الالتحاق بالسلطة الفلسطينية بـ «العائدين». هناك، بين مواطني الضفة وغزة، من سَمّاهم «التوانسة» أيضاً، نسبة إلى آخر محطة من الشتات جاؤوا منها. التسمية الأخيرة تضمر موقفاً «محلياً» سلبياً من تسنُّم هؤلاء مقاليد الشأن الثقافي في مناطق السلطة، وهذا موضوع آخر. بعد سنين من عودة هؤلاء المثقفين لم تظهر «آثار» العودة، واضحة، في نصوصهم. أتحدث هنا تحديداً عن الشعراء. حتى الراحل محمود درويش «الذي عاد و لم يعد» لم تصنع «عودته» تحوُّلاً في نصه الشعري على مستوى العلاقة مع الوطن. فالوطن، الشخصي، هو البيت، الأمكنة، الروائح والذكريات الأولى، وليس العلم المرفرف فوق «المقاطعة». بيت درويش وخطوته و ذكرياته وقصائده الأولى ليست في رام الله سواء أكانت محتلّة أم كانت محرَّرة، بل في الجليل، وذلك مكان لم يعد إليه إلا زائراً بتصريح من إسرائيل. لا أعرف شاعراً فلسطينياً ظهرت في قصائده علاقة عضوية بالمكان الذي عاد إليه في الضفة أو غزة. فالعودة لم تكن كاملة لا على المستوى السياسي السيادي ولا على مستوى الحركة الشخصية. كانت (وظلت للأسف) عودة ناقصة. فما الذي ظهر في المدوَّنة الشعرية الفلسطينية «العائدة» إذن؟ المنفى أم الأمكنة التي عرفت خطوة أولئك الشعراء الأولى، سواء أكانت في مخيم أم كانت في حي عادي بمدينة عربية؟

***

البيت والمكان الأوَّلان في المدوَّنة الفلسطينية هما صنو «إيثاكا». والفلسطيني مثل عوليس في شتاته الطويل بعيداً عن وطنه، ورحلته إلى الوطن هي (أوديسة) تتخلَّلها أهوال وتعترضها أقدار مُصَمَّمَةٌ على رفع العودة، الفعلية، إلى رتبة الاستحالة. ليست صدفة أن تتردد مفردات هوميرية في الكتابة الأدبية الفلسطينية، الشعرية خصوصاً، تصنع تناظراً بين الحالة الفلسطينية والتيه العوليسي.

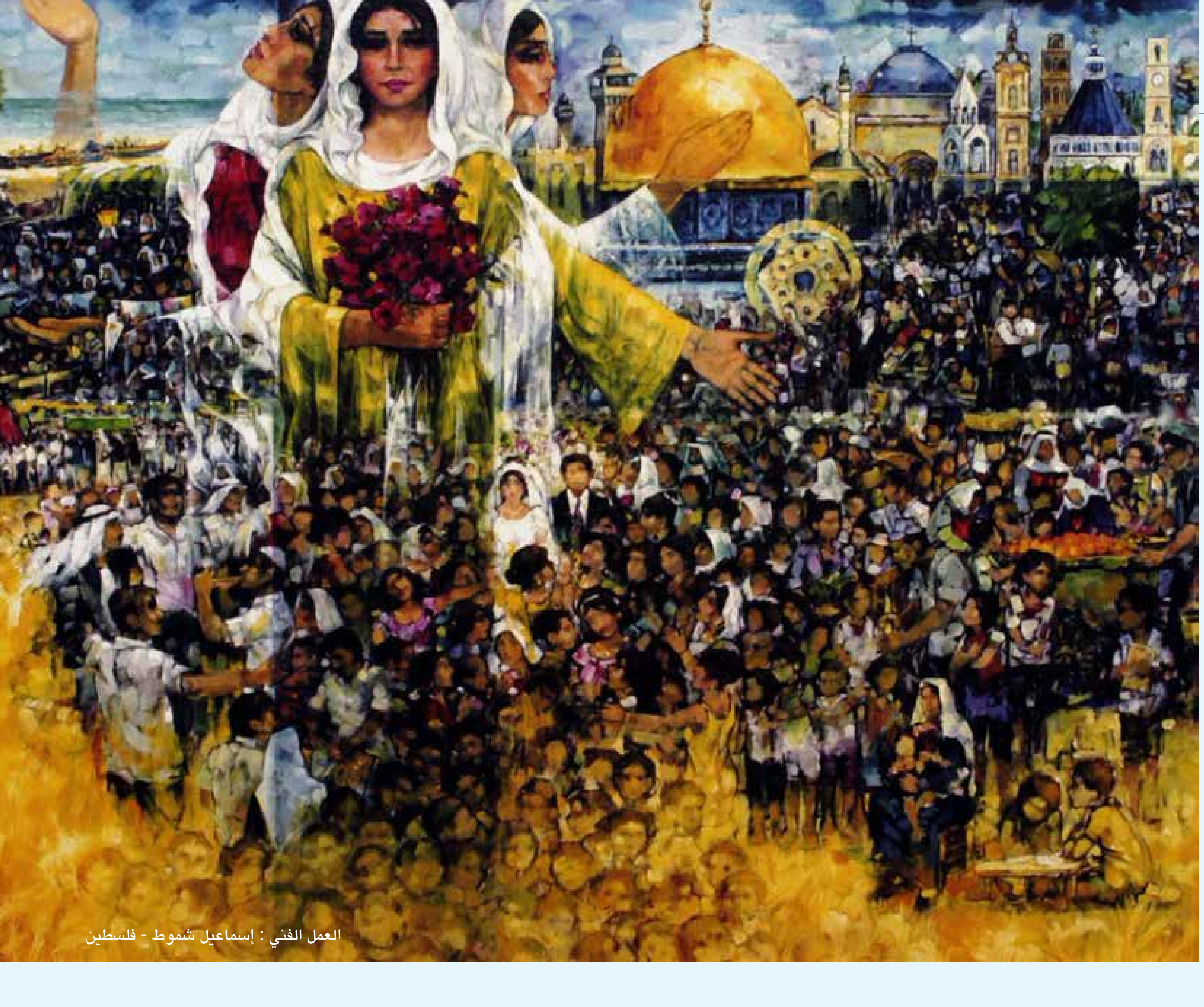
هنا ما هو مسطَّر، على الأقل، في المدوّنة الكلاسيكية الفلسطينية وتحديداً في أعمال الذين اقتلعوا من أماكنهم وبيوتهم في فلسطين، ولهم في البيت والمكان الأوَّلين مرابع وذكريات. كما يمكننا أن نقع على فلسطين، كمكان أول، عند من لم يولدوا فيها مدفوعين بعرف يسود عادة كتابة المنفيين فتظهر فلسطين عندهم كمكان يطفو فوق سطح التاريخ الشخصي. كمكان ذي مواصفات ثابتة.

***

هناك إغراء خاص في قراءة المدوَّنة الشعرية الفلسطينية لـ «العائدين» بعد كل هذا الوقت. فالعودة إلى فلسطين يُفتَرض أن تكون، عودة إلى «إيثاكا» كما أشرنا في المستهل. نتذكر هنا وصية كفافي لعوليس: فلتضع «إيثاكا» دائماً في عقلك، فوصولك إليها هو هدفك الأخير، ولكن لا تتعجَّل الرحلة!

ليس الوصول إلى «إيثاكا» عند كفافي هو المهمّ بل الطريق إليها حتى وإن استمرَّ أعواماً طويلة، وشاخ المرتحل في الطريق.

ولكن. هل يكفي أن يعود المرء إلى «إيثاكا» كي يترجّل الحنين عن أعلى صواريه، كي يحطّ رحاله



العمل الفني : إسماعيل شموط - فلسطين

أخيراً ويستريح؟ لا نقع على إجابة إيجابية، في مدوَّنة «العائدين»، بل أخشى أن أقول إننا نجد أنفسنا أمام العكس. فإذا كانت أخبار عوليس هوميرس تنتهي بعودته إلى بيته واستقراره فيه بعد طواف، فإنه عند دانتي يضجر من العودة والاستقرار، فينطلق في مغامرة جديدة.عوليس هوميروس ينعم بلقاء بنلوبي، وينسى الحورية كاليبسو. أما عوليس دانتي فيحنّ إلى المنفى. لكن عوليس الفلسطيني لم يصل إلى نهاية الرحلة وهدفها الأخير.

نعرف أن الحنين مصوَّب دائماً جهة المكان الأول، فهل يمكن أن يكون هناك حنين إلى المنفى؟

لست متأكداً. الشيء المؤكَّد أن تلك العودة ليست كاملة ولا هي عودة حقيقية للذين ينتمون إلى أجزاء من فلسطين صارت خارج خطاب السياسة الفلسطينية الرسمي. أما حقّ العودة العتيد فليس سوى قرار يجاهد كثيرون في الغرب والعالم العربي لنسيانه.

***

أخيراً ها هو كفافي (بترجمة سعدي يوسف) يقدم نصيحته التي طالما تردَّدت في كتاباتنا، بعد اليأس من بلوغ «إيثاكا»، بجعل الطريق أهمّ في نظر السالك من نقطة الوصول.. وهذا صحيح بمعنى ما وليس بكل المعاني، خصوصاً تلك المقصودة هنا:

«لتكن إيثاكا، دوماً، معك
إن بلوغك إياها، لهو مصيرك
لكن لا تسرع الرحلة في الأقل
والخير أن تستمر الرحلة أعواماً
كي تبلغ الجزيرة شيخاً
غنياً بما كسبته في الدرب
غير متوقَّع من إيثاكا أن تَهَبَك الغنى
لقد وهَبَتْك إيثاكا الرحلة الرائعة
وبدونها لم يكن بإمكانك الرحيل
وليس لديها ما تَهَبُك سوى هنا
إن وجدت إيثاكا فقيرة، فهي لن تخدعك
إذ غدوتَ من الحكمة في هذه التجربة
بحيث فهمت، فعلاً، معنى هذه الإيثاكات».

قبلَ الأيّام وبَعْدَها

خمس قصائد

محمد بنّيس

غبْطَة

ابْتُليتُ بالأزرقِ
شَذراتٌ منهُ اعْتلتْ
جداراً لتوّه
اسْتقْبلَ
حَرارةَ الجيرِ في أوّلِ الخريفِ

زُرقةٌ
تمْكثُ في الأعضاءِ كأنّما
مَراكبُ قدمتْ
إليْكَ قبْلَ ارْتدَاد الطرفِ هزّتْكَ
غبطةٌ منْ حيثُ لا تدْري

أزرقُ الضّحكاتِ
أوْ مُسْتحيلٌ
في غفْلةٍ عنِ الأمْواتِ والأحْياءِ

ينْشقّ صدْرُكَ
لاَ. أمَرْتُكَ أنْ ترفعَ الكأسَ
حتّى
نعْمةِ الأزرقِ
أنتْ

عالَـم

كيْفَ الْتقَيْتَ الأزرقَ
ظلّ يسْألُني
واقفاً
جنْبَ ساريةٍ غابَ عنّي أثرُهَا

مُغْمَضَ العيْنيْنِ اسْتمَعْتُ
كانَ نبضَانُ القلبِ يدلُّ علَى
عالَم
يتكلّمُ في الصّمتِ
وفي دَبيبِ النّمْلِ

بيْننَا عَجبٌ
وهْوَ
لا يُبصرُ غُنبَازةَ الصمتِ
تتفتّحُ
في شرقِ المكَانْ

ضفّـتَان

لكنّني لا أعْرفُ منْ أينَ، إلَى أيْنَ هاجرَ
الأزرقُ. ضفّتانِ يُتوّجهُما اللّوْنُ نفسُهُ، معَ ذلكَ كلّ يدٍ مُتوسّطيّةٍ بفُرْشَاتهَا تبْحثُ عنِ المؤْعودِ من الأزرقِ الواحدِ لهذا الشّرقِ في اندفَاقِ قطْرةٍ أولَى فجْرٌ يحْضرُ إلَى العيْنِ عنْدمَا تدْعو السّماءُ مَنْ يُشاهدُها كانَ عليْهِ أن ينتظرَ عاماً فعاماً أخْبرَ أنّهُ فوْقَ العتبةِ قضّى آخرةَ اللّيْلِ مادّاً يداً عشْرينَ عاماً نحْوَ المُسْتحيلِ، وهْوَ يعْلمُ أنّ بيْنهُ وبينَ الأزرقِ ظُلمةً، أنّ الطّرفَ المقَابلَ فناءُ.

لسْعَـة

عَيْني
تُنْكرُ عيْني
بمُجرّدِ أنْ يُقْبلَ الأزرقُ سامقاً
مُتشعّباً

هلْ أنَا ابْتعدْتُ
أمِ اقْتربتُ في
لحْظةٍ
تعْجزُ الموازينُ عنْ قبْضِ
خفّةِ انْتشَارها



مِنْ حياةٍ إلى حياةٍ
لا موتَ
بيْنهُما لسْعةٌ في الجلْدِ

اشْربْ خالصَ الأنْفاسِ
منْ نبْعٍ
عثرتَ عليْهِ وأنتَ ترجُو اللاشيْءَ

ربّما فرَحٌ
عزيزٌ

صرْخةٌ هُناكْ

وأنَا لسْتُ بفَاهمٍ

يدي
تجْلسُ قُربَ صمْتها

ابْتسَامةٌ
هبَطتْ إليّ رفْرفةٌ تَتْبعُ
تجَاويفَ
مَا يتنفّسُ

الأعضاءُ تُنصتُ
إلَى حكيمٍ يُنشدُ كلماتٍ
لا يَصلُني
منهَا غيْرُ الرّنينْ

زيَــارَة

اليَوْمَ زارَني الأزرقُ صَاحبِي
حاملاً
نبْتةً قالَ لي
تَحْميكَ
منْ ذاكرةٍ تحْترقُ
عاريةً
في مسْرحِ الوقتِ

منامات

عائشة أحمد



يُعذِّبني فارق التوقيت بيننا.

أفكِّر أن أخبره بذلك، لكنني أمتنع. أخفته بما يكفي عندما أخبرته أنني قررت أن أتزوجه، وبأنني أعلمت أختي الصغيرة وابنة عمي وثلاثاً من صديقاتي بهذا الأمر. قال لي حانقاً: «من التالي؟» رددت عليه بأنني سأعرِّفه على والدي بعد أيام أو أسابيع قليلة. انفجر ضاحكاً، ولم يكن يدري بأنني جادّة فيما أقول، ولم أقل له ذلك لئلّا أثير هلعه.

يعلم الله أني لست صبورة البتة، وأكثر ما أكرهه هو الانتظار. ولكني تعلّمت، بسبب فارق التوقيت بيننا، أن أصبر وأنتظر. أمرّر الوقت بصعوبة فائقة وأنا مترقِّبة ردَّه على رسائلي، التي لا يقرؤها إلا متأخراً، إما لأنه نائم أو في اجتماع عمل، أو يتناول طعامه مع والدته.

يخبرني كل صباح عن أحلامه. كان لا يحلم إلا قليلاً. الآن يحلم كل ليلة. آتيه غالباً وأنا مُحمَّلة بالورود. يقول بأنه رآني ليلة أمس، وأنه في البداية لم يعرفني، ولكني مددت يدي إلى صدره، ودسستها تحت قميصه، وثبَّتها على موضع قلبه، يقول، في الوقت الذي اضطرب وازداد خفقان قلبه أدرك من أكون، وناداني سعيداً باسمي.

***

رأيتكِ في المنام.

كنتِ في حديقة المنزل الخلفية في فستانكِ الخفيف المشجَّر. وبين يديكِ ورود حمراء وصفراء مقصوصة بغير عناية. لمَحْتكِ من وراء زجاج النافذة، وعندما تلاقت عيوننا، ابتسمتِ لي. لم أعرفكِ، خانني حدسي. وشعرت بحرج شديد وأنتِ تلوِّحين لي مبتهجة، تتقدَّمين نحوي، وتُسلِّمينني الباقة. قلتُ لكِ معتذراً بأنني «نسّاي»، لم تحزني، ولم تصابي بخيبة أمل، مددت يدكِ لي من خلال النافذة ودسستها تحت القميص الذي كانت أزراره العلوية مرتخية، وثبّتِّ راحتك فوق قلبي مباشرة. سألتني مرة أخرى إن كنتُ قد عرفتكِ الآن، لأن قلبي ازدادت نبضاته. وناديتك باسمكِ وأنا غير مصدق، ردّدته مرات ومرات، سعيداً به وبكِ وبهذه الزيارة. لقد تغيرتِ. قلتُ لكِ أنكِ تغيرتِ. وبالكاد عرفتك.

سألتكِ أن تدخلي. لكنكِ نظرتِ إلى الباب الخلفي، وبقيتِ صامتة. أبقيتِ يدكِ على إفريز النافذة، وأحسستُ بأنكِ غير مرتاحة لفكرة الدخول إلى البيت، عندها قلتِ لي بأن الجو لطيف، وبأنها لا بدَّ ستمطر، وبدأت أحدِّثكِ أنا عن فكرة غريبة تراودني للكتابة عنها.

كان هناك ضجيج في الغرفة المجاورة، وطلبتِ مني أن أغلق الباب. فعلت ولكنكِ بدوْت حزينة الآن. الشمس قد بدأت بالمغيب، قلتِ لي بأن الوقت قد تأخَّر وبأن أختك في محطة القطار تنتظر.

التفتّ ناحيتي مرة أخرى> وابتسمتِ ابتسامتك العذبة، المبتهجة والحزينة في آن، ومضيتِ.

***

لستُ جنّيّة قطعاً.

لكنه يقول لي بأني دخلت عليه في الحلم من الشباك. مع أن غرفته في الدور العلوي من المنزل، ونافذته بعيدة عن مستوى الأرض. وقبل أيام عندما التقينا في حلم آخر، في شارع ما، وهو في طريقه إلى العمل، قابلتهُ بجانب السيارة، وبقيت خارجها، وكان بيدي كتاب لم يتذكّر عنوانه، مع أنني لا زلت ألحّ عليه وأصرّ لمعرفته. يقول بأن السيارة تحرَّكت، وأنا بقيت خارجها، وكنت أمشي بسرعتها نفسها من دون جهد يُذكَر.

أحلامه هذه تسعده لكنها تؤرِّقني. هو الذي لا يحلم إلا نادراً صار يحلم كثيراً. أما أنا فما عادت الرؤى تزورني أبداً. شحّ نومي، وشحّت الأحلام.

حلم آخر كان خَجِلاً منه، ولم يروِه لي بتفاصيله. الخلاصة أني دخلت عليه من الشباك أيضاً. ألاحظ أني غالباً ما آتيه من خلال نافذة. يزعجني هذا كثيراً، «لست جنّيّة» أقول له. يعجبه هذا، يكرِّر بأنني جنّيّة بالفعل، وإلا

ما هو تفسير كل تلك الأحلام. سألته: متى سأزورك من الباب؟ وأجابني بأنه لا يدري. قلت له: سأتوقف عن تلك الزيارات حتى تستقبلني عند الباب. ضحك عليّ. وكنت مبتئسة.

***

عندما رسمتُ قلوب حبّ كثيرة ظهرت في حياتي.

في الأيام التي بدأت فيها برسم قلوب حبّ بأحجام وألوان مختلفة، في خلفية أوراق اجتماعاتي، وملفّاتي الرسمية، ولوحاتي المائية الصغيرة تبدّت لي بشكل غرائبي، لكنه لطيف. أصبحت أراها في كل مكان. حتى الآن، أنا لست متأكداً تماماً كيف بدأ الأمر، لكنه صار بطريقة تشبه السحر. ألم أقل لكم بأنها جنّيّة؟

في أولى محادثاتنا كانت متيقّنة بطريقة لا تدع مجالاً للشك بأننا سنتزوج. كانت تكلّمني على هذا الأساس. أقلقني الأمر في البداية، الآن أجده مقبولاً ومحتملاً، بل إنه يجعلني أبتسم، وأفتقده أحياناً إذا لم تحدثني فيه، عن حياتنا المشتركة والأولاد. ذات مرة أخبرتني عن عنوان المدرسة التي سنُدخل إليها أولادنا. ولم أجد ما أجيبها به سوى ضحكة مفتعلة.

لم تقل لي بأنها تحبّني، لم أقل لها بأنني أحبّها. لكنها اختارت المدرسة، وقرّرت أسماء الأولاد.

تقول لي بأنها ابتاعت عصفوراً ملوّناً. وقلت لها: كان لدي أسماك للزينة ذهبية وحمراء، لكنها ماتت، وكان لديّ الكثير من نباتات الظل، بقيت مزدهرة حتى عندما كنتُ أهملها عن غير قصد، لكنها أيضاً ذبلت وماتت. كانت طاقتي السلبية تخيفني. بعثتها في كل مكان. ضحكت عليّ وأنا متأثر بسبب سمكاتي الذهبيات. كنت أتنهّد، وهي تتضاحك بشقاوة.

اليوم وعلى الرغم من المسافة الكبيرة وفارق التوقيت بيننا، زهور الحديقة تبدو نضرة أكثر من أي وقت آخر.

***

هل رأيتَ الدم؟

كان يعيِّرني بأني لا أجيد الطهو. ولأثبت له عكس ذلك نزلت إلى المطبخ لأساعد والدتي. اختارت لي أمي سكيناً حادّة بمقبض أحمر مرن. وأنا أُعِدّ السَّلَطة جرحت إصبعي. كان جرحاً عميقاً، وسال الدم كثيفاً، وشعرتُ بالدوار. الخادمة المسكينة أحسّت بالذنب لأنها لم تجد في المتناول ضمادة لاصقة. هُرِعَت إلى الخارج، وعادت سريعاً. اشتكيتُ من تدفُّق الدم ومن الألم. أمي تدير سواد عينيها للأعلى وهي تنظر ناحيتي، بعد أن التفتت بكامل جذعها صوبي. كانت تقف أمام المغسلة، تهزّ رأسها في حركة تحاول فيها أن تقول: «لا فائدة تُرجى!» وتكرّر على مسامعي بأنها أفسدتنا بالدلال.

تصلني رسالة منه، ويسألني «إن كنت بخير؟» أترك المطبخ إلى بهو الاستقبال، أقول له بأني جرحت إصبعي. أبعث له بصورة. أسأله إن كان يستطيع أن يتبيّن الدم على أطراف الضمادة. أعلم أنه يضحك عليّ من دون أن أسمع صوته ولا قهقهاته، ويردّ هو أيضاً بأنني مدلّلة.

تطلب مني أمي الآن أن أُعِدّ الطاولة. هذا أمر سهل. أضع المناديل المُوَرّدة بعناية وصبر، وأنا أسترق النظر إلي هاتفي بين لحظة وأخرى.

***

سرقة الأحلام.

كانت هناك لوحة لبيكاسو مُعَلَّقة على الجدار. في المقهى الذي جلسنا فيه تناقشنا في موضوع اللوحة. تقول لي بأنها تحبّ المرحلة الزرقاء، لا أخبرها أني لست من عشاق بيكاسو ولا الفن الحديث، سأفسد جمال اللحظة، لذا تركتها تتحدث واصطنعت الاهتمام. في الواقع كنت مشتاقاً لحماسها، وطريقة حديثها وملامح وجهها عندما تسترسل في الحديث عن شيء يثير اهتمامها ويفتنها. وتذكّرْنا فيلم وودي آلن الأخير، «منتصف الليل في باريس».

أسعدها هذا الحلم. جاء مناسباً لذوقها تماماً. لم يكن منصفاً لي، دون لمسات أو قبلات.

تقول لي بعد أن أخبرتها بهذا الحلم بأنها صارت لا تنام، لأني أسرق أحلامها!

أرسلت لي منذ قليل أغنية «سرقت النوم من داخل عيوني» وكانت لا تزال في الفراش. وأنا أمام شاشة جهازي أحاول العمل. الأرقام أمامي بدأت تتراقص. أغمضت عيني، فسحة قصيرة جداً، أحببت أن أتخيّلها، في أول الصباح، مستلقية في فراشها. السماعة البيضاء في أذنيها، وتستمع إلى الأغنية. أحببت أكثر أنها وهي تستمتع إليها، كانت تفكّر بي. تفكّر بي، من دون فكرة الزواج، التي كانت تلحّ عليها في بداية علاقتنا.

***

يوم بُهِتَ الكلام.

كانت دموعي تسحّ وأنا بالكاد أتنفّس. لا شيء سوى

الدموع، لا شهقات ولا تنهُّدات. البكاء كما يُحبّه هو ويُفضّله، من دون أدنى صوت. وكان هو غاضباً، وصموتاً كعادته إذا استاء، أو أثار أحدهم حفيظته أو حنقه. أما صديقه فقد ظلّ في الجوار، كان يحاول أن يبيّن له الأمر. صديقه كان منصفاً لي، لكنه رفض أن يسمع.

دخل والدي علينا، تركت الأريكة الخضراء، التي كنت أجلس متأهِّبة على طرفها، واحتضنته. دموعي لا تتوقَّف. كنت أريد لوالدي أن يسندني. لكن لا أحد يستمع، لأنني لا أستطيع الكلام. اكتشفت أني فقدت قدرتي على النطق.

استيقظتُ من النوم هَلِعة، وضعتُ يدي على قلبي، وقرأت آية الكرسي. اعتدلت في سريري، وفكرت في غرابة الحلم. لا أدري لماذا تذكرت قلوب الحب التي كان يرسمها لي قبل أن يلقاني. والورود التي كان يبعث لي بصورها من حديقة منزلهم في بداية تعارفنا.

بعثتُ له رسالة نصية قصيرة أخبره فيها عن الحلم. وبسبب فارق التوقيت بيننا لا زلت أنتظر. سألته لماذا كان مستاءً مني في ذلك المنام؟ ولم يجبني إلى الآن.

***

حلم أخير.

كانت أختي الصغيرة معي في الغرفة. ونشب بيننا عراك لا أذكر سببه. أذكر أن أختي فقدت أعصابها وصارت ترمي الأشياء في كل صوب، وتصرخ، ومن دون أن أشعر بنفسي كنت قد ضربتها، كان شعوراً سيئاً للغاية، أن تصفع فتاة ضعيفة.

تركتُ البيت بعدها. وكانت هي وراء الباب. وإصبعها كان مضمَّداً. مرّ زمن طويل على حادثة جرح إصبعها، واستغربت أنها بمجرد أن أزالت الضماد عاد الدم للتدفق وكأنها قد جرحته للتوّ. شعرت بالسوء أيضاً لأني قلت لها سابقاً بأنها مدلَّلة، عندما اشتكت لي من الجرح. يبدو لي الجرح الآن أعمق مما ظننت.

عدت إلى الداخل لأجلب لها قطناً نظيفاً ومحارم ورقية. وعندما دخلت لم أجد أختي، ووجدت المكان نظيفاً ومرتباً، ورأيتها هي من وراء نافذة المطبخ. طلبتُ منها أن تدخل، لكنها قالت بأن المسافة بيننا طويلة وبأنها متعبة.

اتصلت بها أكثر من مرة اليوم، لكنها لم تجب. ورسائلي، أرى بأنها تستلمها وتقرؤها، لكنها أيضاً لا تردّ. سألتها عن إصبعها، لكن لا شيء.

***

سئمتُ من التحديق في السقف.

كتبتُ له رسالة على عجل، أخبرته فيها أني سئمت من التحديق في السقف المرتفع والخالي، وأننا إذا تزوجنا فإنني أرغب أن يرسم لي على بياضه. واقترحت ملائكة صغاراً، ببشرات وردية وأفخاذ ممتلئة بالعافية، يشبهون ملائكة رافائيل في وداعتهم ونضارة وجوههم. في الواقع، سأقبل بأي شيء، حتى لو كانت وحوش فرانسيس بيكون! طالما أنها ستشغلني وتسليني في ليالي الأرق الطويلة. وسألته في نهاية الرسالة إن كان قد حلم بي البارحة.

ضغطت على زر الإرسال، وحاولت أن أنام، لكنني لم أستطع، وأعدت قراءة رسالة كان قد كتبها لي قبل أيام. سرد لي فيها حلماً رآني فيه. كنا نمشي في بستان يقول، وكانت هناك شجرة ضخمة ذات ثمار يانعة وقفنا تحت ظلها. ثمارها كانت غريبة، ذات لون برتقالي غير مألوف. يقول بأنه كان يقطف لي وأنا آكل بنهم حقيقي، حتى أتينا على كل الثمار في تلك الشجرة.

فكرت بالشجرة المحرَّمة الآن. لم يخطر لي هنا من قبل، وشعرت بالأسى.

***

قُبلاتها مقابل أحلامي!

كنت أظن أني صرت أعرف تماماً كيف أغويها. قلت لها سأتناول حبوباً منوّمة لضمان نوم عميق وأحلام أكثر وضوحاً وصفاءً. لم تضحك عليّ، ولم تجد الأمر طريفاً. لكني أردت أن أعقد صفقة مربحة معها، قُبلة مقابل كل حلم.

قالت إنها ستعطيني القبلة فقط، وفقط إذا أعجبها ما أروي. وكان هذا غير عادلاً، لكن حيلتي ضعيفة أمامها الآن، وصرت أقبل بأي شيء مهما بدا قليلاً. فلقد مرّت أيام طويلة منذ آخر رسالة استلمتها منها، كانت تحدثني فيها عن عصر النهضة وشياطين فرانسيس بيكون. ألم يعجبها رأيي في صاحب اللوحات المريعة ذاك؟

ما عادت تردّ على رسائلي. أستجديها، ولكن لا شيء. أفكر بأنها قد تكون منهكة، لقِلّة النوم، أو ربما بسبب فارق التوقيت بيننا.

الصُّورة ليست واضحة

مروان علي

الصُّورةُ ليستْ واضحةً أبداً، أَنفخُ عليْها بِفَمي وأُعيدُ مسحَها بِكُمِّ قَميصي، ولكنْ دونَ جَدوى. صبيٌّ صغيرٌ ربّما في العاشرةِ من عُمرهِ أو أكثرَ، يمسكُ بثوبِ أمِّهِ التي تجلسُ قربَ حائطٍ طينيّ يوشكُ على الانهيارِ، لماذا تقفُ الأمُّ بصحبةِ طفلِها هناكَ لَا أعرفُ، أبحثُ عنْ جوابٍ، فأتعثّرُ بأسئلةٍ أُخرى، فأهربُ مجدّداً إلى الصُّورةِ، الصُّورةِ التي ليستْ واضحةً أبداً.

في الزّاويةِ الأُخرى منَ الصُّورةِ، رجلٌ بملامحَ قاسيةٍ، يَبدو عليهِ التّعبُ حتّى الإنهاكِ، نِصفهُ في الصُّورةِ ونِصفهُ الآخرُ خارجَها، أبحثُ عنِ النّصفِ الآخر بِلا جدوَى، الصُّورةُ ليستْ واضحةً أبداً.

بنتٌ صغيرةٌ، أو نصفُ قمرٍ، تمسكُ بيدَي أبيها، الذي نِصفهُ في الصُّورةِ وبحثتُ عن نصفِهِ الآخر بِلا جدوَى، ثمّةَ دموعٌ تسيلُ على خدِّها الأحمر، مثلَ تفّاحةٍ ناضجةٍ تحتَ شمسِ أيلول، لماذا تَبكي البنتُ؟ ولماذا لاَ تقولُ الأمُّ شيئاً؟ ولماذا يصمتُ الأبُ العصبيّ جدّاً؟ ولماذا ينظرُ إليها أخُوها؟ لاَ أعرفُ، الصُّورةُ ليستْ واضحةً أبداً.

دَويُّ محرّكِ سيارةِ شيفروليه قديمةٍ، مُوديل1957، يبتعدُ ويقتربُ، ربّما تصعدُ السيّارةُ وتنزلُ منحدرات، ينزلُ الرّكابُ واحداً تلوَ الآخر، أُحاولُ أنْ أعرفَ أبي بينَهُم، أشمُّ رائحةَ عَرقهِ، وأرى تجاعيدَ على جَبينِ رجلٍ يشبهُهُ تماماً، يقتربُ الرّجلُ الذي يقفُ مثلَ غريبٍ منَ البيتِ الطّينيّ، هلْ هوَ أبي؟ لاَ أعرفُ.. الصُّورةُ ليستْ واضحةً أبداً.

شامةٌ على خدِّها الأيمن، أحلى من شامةِ حبيبةِ حامد بدر خان، تتكلّمُ بكُرديّةٍ صافيةٍ، وتتألّقُ في ثوبٍ مُزركشٍ، ملوّنٍ بالأزهارِ والحَجلِ وطيورٍ بعيدةٍ، ترفعُ فنجانَ قهوتِها العربيّةِ، وبحركةٍ بسيطةٍ ومُتقنةٍ تكرعُ ما في الفنجانِ دفعةً واحدةً، هلْ هيَ صبحيّةُ بنتُ أسود، جدّتي، التي خطفَها جدّي الكُرديُّ نايفكو من أطرافِ جبلِ عبدِ العزيزِ بعدَ أن رفضَ أهلُها تزويجَها من كرديّ طائشٍ، يشربُ العرقَ، ويلعبُ القِمارَ في كازينوهات حلب وبيروت، ويضاجعُ العاهراتِ التّركيّاتِ في إسطنبول؟ هلْ هيَ جدّتي؟ لاَ أعرفُ.. الصُّورةُ ليستْ واضحةً أبداً.

أَقتربُ منَ البيتِ، البيتِ النّائم قربَ قُبورٍ كثيرةٍ، لاَ أعرفُ تحديدَ مَنْ نامَ قربَ مَنْ، أدخلُ على رُؤوسِ أصابعي، وأبكِي بصمتٍ كيْ لاَ يسمعُوا نَشيجِي ويبكُوا مَعي، أَقتربُ منَ البابِ الذي لمْ يَعدْ يَعرفُني، أقتربُ منَ الصُّورةِ أكثرَ، لمْ يَعدِ البابُ باباً، ممرٌّ كبيرٌ مسيّجٌ بحجارةٍ ميتةٍ وأزهارٍ ميتةٍ، ونهارٍ ميت، وآمالٍ كثيرةٍ ميتةٍ أيضاً، أقتربُ أكثرَ فأكثرَ منَ الصُّورةِ، لاَ أرَى شيئاً، أسمعُ دويّ رصاصةٍ طائشةٍ، ودمٌ يسيلُ منَ الكادرِ، أفركُ عينيّ لأرى الصُّورةَ أكثرَ، ولكنْ لاَ أرى شيئاً غيرَ الدّمِ يسيلُ بقوّةٍ منَ الذّكرياتِ ومنَ الصُّورةِ.. الصُّورةِ التي ليسَتْ واضحةً أبداً.

ينظرُ الموتُ إليّ، ولاَ أَنظرُ إليهِ، أبحثُ عنِ الموتَى، عنِ القُبورِ، عنِ العشبِ الأصفرِ، عنْ عُيونٍ ظلّتْ تَرقبُ الطريقَ بينَ كَفر سَبي وكرصور نَحوَ القامشلي البعيدةِ، ترتجفُ الصُّورةُ، مثلَ مَنْ ينظرُ إلى نفسهِ في مرآةِ سيّارةٍ قديمةٍ انطلقتْ بسرعةٍ على طريقٍ تُرابيّةٍ. ترتجفُ الصُّورةُ أكثرَ، تغيبُ، لمْ أَعُدْ أرى شيئاً، غيرَ دُموعي، أينَ هيَ الصُّورةُ.. الصُّورةُ التي ليستْ واضحةً أبداً؟



أَتعبُ في البحثِ عنِ الصُّورةِ، أَصعدُ إِلى التّلِّ الواقفِ، يقفُ منذُ حياتَيْنِ ولاَ يَتعبُ، أُظلِّلُ عينيّ بِيديّ، لاَ أَرى شيئاً سِوى مَدينةٍ بعيدةٍ أَو ربّما تشبهُ مدينةً يلفُّ جغجغُ يدَهُ حولَ خصرِها، هلْ يحاولُ النّهرُ تقبيلَها أَم اغتصابَها أَم جرّها من شعرِها إِلى بيت الطاعةِ؟

أَتعبُ ولاَ أَصلُ إِلى شيءٍ، أُعيدُ النّظرَ في الصّورةِ بشهوةِ مَنْ ينظرُ إِلى امرأةٍ عاريةٍ خلفَ جدارٍ زُجاجيّ سميكٍ.. ولكنّ الصّورةَ ليستْ واضحةً أَبداً.

أَهبطُ من كرصور، تاركاً موتايَ ينظرونَ خَلفي

بأَلمٍ

بِحيرةٍ

أَسمعُ نحيبَهم، وأَمضي إِلى المدينةِ

يلتفتُ إِليّ المطارُ

تلتفتُ الأَشجارُ والشّوارعُ

تلتفتُ السيّاراتُ والبيوتُ

يلتفتُ التّرابُ

تلتفتُ إِلــيّ هليليكي، ومحمقية، وجـركـين، وتل فارس،والعنترية، وقدوربك

لكنّ قامشلو تديرُ وجهَها عنّي..

نصف طولي

رباب كسّاب

حافي القدمان. بيده كسرة خبز أسمر جافة. وجهه غارق في محلول الـ (ميكوجيل)، كنت أرقبه من بعيد يأكل الخبز بلا غموس، لا يتلذّذ، متعجّل، عيناه غائرتان، ملابسه متّسخة، شَمَّر بنطاله إلى ركبتيه، وكذا كُمَّيْه قد شَمَّرهما إلى مرفقيه، كنت متلفّحة بكوفية صوفيّة و(بالطو) أسود ثقيل، اقتربت منه لكنه كان قد أنهى طعامه وجرى، بقيت عيناي تلاحقانه، يذوب وسط الجموع، لكني لازلت ألمح ملابسه الكحلية الأقرب إلى السواد.

شعره أكرت أشعث، تتشابه رأسه والرؤوس من حولها. شيء ما يهديني إليه. وسط كل هؤلاء أشعر به.

نبهني صوتها المنفِّر، ينذر ببدء العمل، فاستيقظت حواسي الخمس، يجرون جميعهم من أمامها، تختفي الهتافات، تتبخَّر كلما صرخت هذه الآلة الضخمة، جميعهم يهرولون وأنا أنسحب ببطء، راجعة بظهري إلى الخلف، أصرخ بهم ألّا يجرون بسرعة، يتعجبون مني، أخاف تدافعهم كي لا يموتوا بأيديهم، ثوان لا تكف فيها الآلة البغيضة عن الصراخ حتى ينطلق الصوت الآخر المنتظر، خيط دخان طويل ينطلق منها بطول المدى الذي تستقرّ عنده عبوّة الغاز المسيل للدموع.

تمتلئ عيناي بدموع حارقة. وجهي يؤلمني، أُحْكِم لفّ الكوفية على وجهي لمنع الغاز من التسرُّب إلى أنفي، لا فائدة، تاه مني الصغير، تاه مني وسط جموع تشبهه تماماً، وأطوال يضيع بينها طوله الذي يماثل نصف طولي.

انشغلت بهاتفي، محاولة الوصول إلى صديقتي المجنونة التي اخترقت صفوف الناس لتصوِّر المدرَّعات الثلاث عند مدخل كوبري قصر النيل، كنت خلفها، لكني خفت. أعترف. استمعت لنصائح الشباب من حولي بالتراجع إلى الخلف، تراجعت كثيراً.

صاحبتي لا تردّ على الهاتف، لا أعرف أين هي، كلما توغلت عني بعيداً في كل خطر أتذكَّر طفلتيها، وأتذكَّر يوم أوصتني بهما - ليتها تختار أحداً غيري - أحبهما، لكني فاشلة، زهرات القرنفل التي أحبها وانتقيتها بنفسي لأزيِّن بها شرفتي لم أفلح في العناية بها. نسيت مراراً إطعام عصفوريَّ الصغيرَيْن، فماتا!

تصرّ صاحبتي على الغوص في قلب الخطر، ابنتاها تحبّان الميدان، تحبّان عودتنا لنلهو سويّاً، نحلّ مسائل الحساب ونحن نقفز على مرتبة السرير الإسفنجية، حين أعاتبها لتهوُّرها، تباغتني بنظرة تخرسني فلا مستقبل للطفلتين إن لم ننتزع لهما الحرية.

الفتى المتّسخ هو الآخر يحلم. انتزع الشارع الخوف من قلبه، خلته مع ابنتَيْ صديقتي في المدرسة، يرتدي حذاء وملابس نظيفة، أظافره مُقلَّمة، يقف في قلب الطابور يحيِّي العلم: تحيا جمهورية مصر العربية.

لكنه يهتف الآن هتافاً مختلفاً: عيش،حرية، عدالة اجتماعية. ترى أين هو؟!



تُرى أين هي الآن؟!

حين انطلقت قنبلة الغاز سقطت بالقرب مني، أين ذهبت؟ تمَلَّكَني الفزع. لقد كانت قريبة من الجنود والمدرعات.

ترد عليّ أخيراً، تحاول أن تصف لي مكانها، أتلفَّت حولي. صوتها خائف عليّ، وصوتي خائف علينا، يظهر الصغير فجأة أمامي. أنحني له وعلى وجهي ذهول من عودته إليّ. ابتسمت حين قال لي: بتدوَّري ع الأبلة اللي معاها (التاب).

أومأتُ برأسي موافقة. كانت لم تزل معي على الهاتف. أشار لي بإصبعه المتسخ نحو تمثال عمر مكرم وهو يقول: عدّيناها من شوية هناك.

لمحتها حيث أشار، أغلقت الهاتف، وأنا ابتسم له وقبل أن أنطق أو أذهب إلى صديقتي كان قد أمرني بلهجة حاسمة أن أبتعد عن طريق المدرّعة، التفتّ ماشية وقد أطعته صاغرة، لكن عيني تعلَّقت بكسرة الخبز الجافة التي تطلّ من جيبه.

رباعيّات

علي جازو

انظرْ إلى عينها الأخرى،
إلى سُرَّتها ذات الحافّةِ المدوَّرَة.
انظرْ إلى النّدْبة التي تركَتْها
زهرةُ انفصالِها عن أمِّها.

***

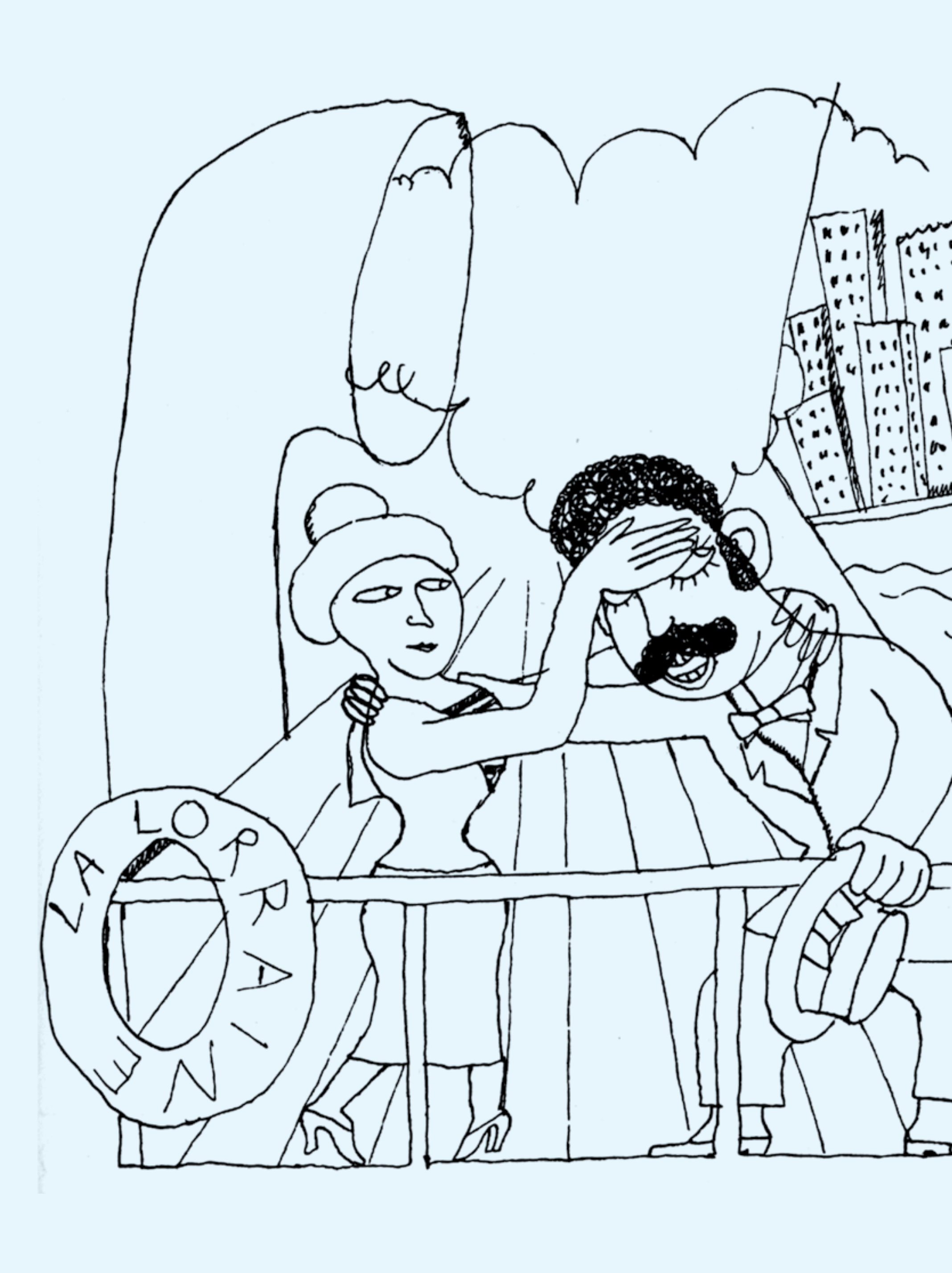
أشعرُ بكِ
كما لو كنتِ حلماً.
لا أرغبُكِ حقيقيّةً كالسّاعاتِ،
كالسّاعاتِ، كثيرةً حزينةً، وضائعة.

***

أحيا كمطبعةٍ يدويّةٍ عتيقة مهمَلة،
أراكِ شجرة زيتون صغيرة.
أحلمُ كحجرٍ أنتظرُ كحجرٍ أتفتّتُ كحج
أحبّكِ وأنا أحلمُ وأنا أراكِ وأنا أموت.

***

كم هي مُعذِّبةٌ
هذه الطرقُ المغلقة



نحو السّماء المفتوحة

كراحة يدٍ صغيرة!

***

سيّدةٌ تجرُّ قطارَ الساعات،

ضفدعٌ يذرعُ حانةً.

لأجل عيونٍ منهَكة،

لأجل فتىً منهوبِ الظّلال.

***

أضفتُ الأخضرَ إلى الأحمر،

أضفتُ الأسودَ إلى قلبي،

لأنه لكِ،

لأنه أبيض.

***

أخذَتْنا عُشبَةٌ إلى فمِ النّهر،

هناك يرقدُ الحَجَرُ.

الحَجَرُ الكبيرُ،

الحَجَرُ الصغير.

***

يأسُكِ مِنّي كاحتقارِكِ إيّاي،

كلاهما نَدىً أغلقَ فمي.

غيمةُ الجراحِ ابتسمَتْ حول قدمَيْكِ،

ألَمْ تهمس في أذنكِ بَعد؟

***

عينُكَ أضاءتْ حيرةَ وجهي،

يدكِ كلمةٌ أخرى عن صمتك.

نرتبكُ، نرتبكُ،

لأنّ الكلماتُ صعبة.

***

ربّما تحدَّثْنا عن حبّة كرزٍ،

عن لونٍ يحملُ وجهَ التَّعَب.

لكنّنا نزحفُ بقيود الخزي،

أسفلَ قمرٍ عمرُهُ ألفُ عام!

قصائد صغيرة

سناء بلحور

طاغية

سيكون عندك الوقت الكافي كي تردّ على هتافاتهم
كطاغية يبارك قطيعاً من خرفان،
وستنسى كل من يقرّون بوجودهم دونك.
ستعمد لاستعمال السماد كي تنمو أعشاب مخدِّرة
تمضغها القطعان بِنَهَم،
وفي الجهة السفلية من حجر تحت اللسان
ستشيِّد السجون للمعارضين
ليكتب أسماءهم النسيان ...
ألم أقل بأنك طاغية؟

بيت

البيت ذو الشكل المثلَّث
هو الذي حلمت به.
إنه مختلف تماماً. له قبة تغري بالعبادة.
يا لها من فكرة حين جعلت نوافذي
عيوناً يشرب منها الغرباء!
هكذا تتلون الجدران بأسماء
لا تتشابه في شيء
ويطول بين العيون
صمت التأمل والشرود.

جرح

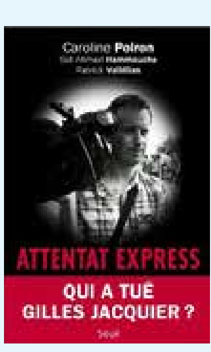
سأنام على ظهري
وأفتح واسعاً عيون القلب.
ليس بالحلم ذاك الذي يقفز على الروح
ليتكوَّر في شقوق أحدثها الزلزال ذات ليل.
تسري بداخلي رعشة تتأمَّل وجهها في مرايا الروح
الرعشة /الذبحة كفيلة بموت تطول لذّته
يتهشّم الجدار الصاعد أبداً بيني وبين ضوئك
وأراني جرحاً منكفئاً على ثلمه
يخيط ما تبقى من مزق.

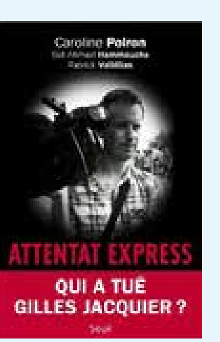


ثلاث نوافذ تطلّ على حمص

نبلاء فرنسيون يشهدون المأساة السورية

بدر الدين عرودكي





ثلاثة كتب، أولها لصحافي أميركي / فرنسي: جوناثان ليتيل، «دفاتر حمص»، وثانيها لصحافية فرنسية: إديث بوفييه، «غرفة مع إطلالة على الحرب»، وثالثها لصحافية فرنسية، كارولين بوارون«اغتيال عاجل»، كتبته بالتعاون مع الصحافيَّيْن سيد أحمد حموش، وباتريك فاليليان، عن زوجها المصوِّر والصحافي الفرنسي جيل جاكييه الذي قتل في حمص يوم 11 يناير/كانون الثاني 2012. ثلاثة كتب اتخذت على غير اتفاق مسبق موضوعاً واحداً: الحرب التي يشنها النظام السوري على شعبه، ومكاناً واحداً: مدينة حمص، أيقونة مدن الثورة السورية.

وفي الوقت الذي وصل مؤلِّفا الكتابين الأوَّلَيْن مع زملائهما من الصحافيين الآخرين إلى حمص سرّاً بمساعدة الثوار الذين أشرفوا على نقلهم وإقامتهم ومعاونتهم على القيام بما أتوا من أجله، وسهروا على راحتهم، وبذلوا المستحيل بما في ذلك التضحية بأنفسهم كي يغادروا سورية سالمين، كان حضور جيل جاكييه بصحبة زوجته وصحافيين آخرين قد تمّ بمعرفة حكومة النظام السوري وموافقتها المسبقة.

** ** **

تهدي إديث بوفييه كتابها إلى عددٍ مِمّن تحب. من بينهم: «السوريون الذين حملوني على ظهورهم، أو بين أذرعهم، أو الذين بأيديهم الموضوعة على جبيني، أعادوا لي القوة كي أؤمن به عملاً، وأن أناضل.. لم يضع أحد البندقية على صدغي كي يرغمني على الذهاب إلى سورية. ولم يمنحني أحدٌ حقائب ملأى بالأوراق النقدية. إنه خيارٌ واعٍ، نضج خلال زمن طويل. لا شيء من الجنون فيه، لا شيء من الغرابة».

لم تكن وحدها في هذا الوعي الناضج بما تفعل، لذا تنتقل من ضمير المفرد إلى ضمير الجمع: «نعرف أين نضع أقدامنا. لكننا نفعل كما لو أنه لم يكن ثمة شيء، كما لو أننا لا نسمع القنابل التي كانت تدوّي. نمزح، نلعب، كي نتجنَّب القدر. كان لابد من الذهاب إلى هناك. لأن الصراع قليل التغطية في الصحافة. لأنه يجب الحديث عما يجري فيها. لأن تلك هي مهنتنا». «طبيعي أننا نخاف، وأننا على وعي بالمخاطر، لكن الرغبة في الفهم، في رؤية الحرب عن كثب، في أشدِّ مظاهرها رعباً، كانت أقوى».

لم تكن وحدها، إذ حضرت مع المصوِّر وليام دانييل الفرنسي، والصحافيَّيْن: البريطاني بول كورنوا، والإسباني خافييه إسبينوزا. كانوا على موعد مع الصحافي الفرنسي ريمي أوشليك في بيروت الذي انطلق قبلهم بيوم إلى حمص، وإلى بابا عمرو تحديداً، ثم لحقوا به في اليوم التالي إلى المكان نفسه. كانوا جميعاً على موعد مع شباب من الجيش الحرّ يتكفَّلون بنقلهم ذهاباً وإياباً ومرافقتهم خلال إقامتهم. أمرٌ لابدَّ منه. فالنظام يحول بكل الوسائل دون حضور رجال الصحافة والإعلام إلى سورية إلا بشروطه وتحت رقابته. وليس الأمر كذلك مع الجيش الحر.

ثلاثة أيام مضت على وصولهم كانوا خلالها يزورون المدينة على إيقاع القصف المتواصل، وتحت الحصار الذي فرضه جيش النظام على حيّ بابا عمرو. كان عليهم كي يصلوا إلى قلب الحيّ أن يعبروا نفقاً يمتدّ على ثلاث كيلومترات. عرضه متر واحد وارتفاعه 1.60متراً. لكن الأمر لم يجرِ كما كان الجميع، يتوقعون. اليوم 22 فبراير/شباط. الساعة الثامنة صباحاً. انفجارٌ عاصف يصيب المركز الإعلامي حيث كانوا جميعاً فينقلب المكان والفضاء غباراً كثيفاً كان يكشف مع تلاشيه عن هول الكارثة: جسدان لامرأة ورجل: ماري كولفان الصحافية الأميركية، وريمي أوشليك، الصحافي الفرنسي. تراهما إديث وهي محمولة على ذراعي صديقها وليام دانييل لإسعافها بعد اكتشافهما أن الدم كان يفور من ساقها المنتفخة بغزارة. ثوانٍ من التردُّد قبل خروجها حالت دون سقوطها، مثلهما.

في المستشفى الميداني الذي نُقلت إليه عرفت الأمر: كسرٌ في ساقها بفعل الانفجار تستحيل معالجته محلياً. لا بدّ من نقلها إلى بيروت وبأسرع وقت ممكن. هكذا تكتب القصة من جديد. لا قصة الشعب الذي يستميت في الدفاع عن حريته فحسب، بل قصة هؤلاء الشباب الذي يستميتون من أجل تأمين عودة الصحافيين إلى لبنان قبل الانقضاض المنتظر على حي بابا عمرو حيث كانوا.

وها هي إديث تطلّ يوماً بعد يوم، وساعة بعد ساعة، خلال عشرة أيام، من نافذة الغرفة التي تنتظر فيها بحيّ بابا عمرو المُحاصَر على الحرب الدائرة ليل نهار، كانت تراقب وتنتظر وتخاف وتأمل مستعيدة أياماً أخرى في بلاد أخرى قريبة، تعيش مآسي شبيهة، راوية في الوقت نفسه محاولات الشباب الساهر عليها كي يخرجوها ورفاقها آمنين، بينما يقومون بتأمين نقل التموين والأدوية والجرحى من الحي وإليه. تزيد قناعتها رسوخاً بجدارة ما تعمله، لا بل بضرورته المطلقة. تلك هي مهنتها، وهكذا تكون.

سيُضَحّي عددٌ من الشباب السوري في الجيش الحرّ بحياته كي ينقذها ورفاقها، وستصل إلى برّ الأمان، وستعود إلى باريس لتحتفل وسائل الإعلام المكتوبة والمرئية بها وحدها دون الاهتمام بالمكان الذي أُصيبت فيه، لكنها في كل مرة كانت ترفض الحديث عن نفسها لتقول بصراحة: إنما جئت هنا لأتحدث عن سورية وعن نضال شعبها من أجل الحرية.. لتجعل من الثوار الشباب ونضالهم فحوى كلِّ حديث أو حوار.

كأنما جاءت إديث بوفييه، من حيث لا تدري، لكي تبرئ، من دون أن تقصد أيضاً الثوار من دم جيل جاكييه. فقبل مجيئها ورفاقها بنيِّف وشهر، في مطلع شهر كانون الثاني/يناير 2012، وصل جيل جاكييه الصحافي الفرنسي، بصحبة زوجته كارولين بوارون، الصحافية أيضاً، وعدد من الصحافيين الآخرين، بصورة رسمية إلى دمشق. أي بموافقة السلطات السورية. أي الأمن السياسي. كان جيل جاكييه يتطلّع إلى لقاء بشار الأسد، ورامي مخلوف وكذلك مناف طلاس، مثلما كان يروم زيارة المدينة التي انطلقت منها شرارة الثورة، درعا. ظنّ، وقد زينت له مَنْ سهّلت له مهمته، أن بوسعه تحقيق ذلك. لكنه يُفاجأ وقد وصل دمشق، أن عليه الذهاب إلى حمص، وأن لا خيار لديه في القبول أو الرفض. قيل له: «إما حمص أو الرحيل!». يُرسَلُ إلى قَدَره. يُرسَل لكي يُحال بينه وبين أن يكتب شيئاً عما كان قد رآه، أو سيراه، هو الصحافي المتمرِّس في مناطق الأزمات والحروب والمآسي. سيلقى حتفه جرّاء قصف، شبه مُخطط له في الزمان وفي المكان. سيُتَّهَم الثوار بقتله، على الرغم من أنه قُتِل في منطقة محميّة من جيش النظام. لكن زوجته كانت هنا، شاهدة على مقتله. زملاؤه كانوا هنا أيضاً شهوداً على كيفية مقتله. ومن حيث لا يحتسب من قتلوه، تحوّل الكتاب إلى مهمة تحقيق قام بها صحافيون مهنيون يستوون مع المحقّقين القضائيين، إن لم يكونوا أشدّ منهم مع كتاب إديث بوفييه. تحوّل الموضوع إلى تسليط الأضواء كلها على النظام، وعلى ممارساته، وعلى تكتيكاته، وجرائمه خصوصاً.

هكذا يقودنا الكتاب إلى الإجابة عن تساؤلات كانت تبدو للوهلة الأولى بلا جواب، أو تكاد. كيف حدث أن قَبِل النظام استقبال صحافيين غربيين ينتمون إلى دول غير صديقة فجأة؟ كيف زيّنَ لهم قبل وصولهم أن بوسعهم أن يتحركوا كما يشاؤون ليكتشفوا إبانّ وصولهم أن ثمة برنامجاً مُعَدّاً لهم طوال فترة إقامتهم؟ نكتشف شيئاً فشيئاً عناصر الإجابة كما لو كانت عناصر لغز تتكشف أمام أعيننا. كان المراقبون الذين أرسلتهم جامعة الدول العربية بقيادة الفريق الدابي هناك. وكان النظام يريد أن يبرهن على ضلال ما يقال عنه حول رفضه وجود الصحافة الحرة في سورية. ها هو يبرهن لمن يريد أن يرى أن صحافيين أوربيين، بل ومن دول معادية كفرنسا، يوجدون في سورية، ويعملون بمعرفة وموافقة حكومة النظام. بعض بنود البرنامج المُعَدّ سلفاً لجيل جاكييه ورفاقه تكشف الأمر. إذ فجأة يجد نفسه ورفاقه بلا سبب أو مبرِّر في فندق شيراتون حيث يوجد المراقبون العرب، بل كما لو أن الأمر محض صدفة، في اللحظة التي يخرج فيها الفريق الدابي من غرفته مغادراً الفندق بطريقة لا يستطيع معها تلافي رؤية الصحافيين الغربيين أو تجاهُل وجودهم. في تلك اللحظة، أدّى جيل جاكييه ورفاقه من دون أن يدروا ما كان منتظَراً من وجودهم في دمشق. وعليهم الآن أن يتوجَّهوا إلى حمص مثلما قُرِّرَ لهم، شاؤوا أم أبَوا، ولم يكن جيل جاكييه يشاء ذلك.

سيصير الكتاب تحقيقاً بوليسياً حول مقتل جيل جاكييه يوم 11 كانون الثاني/يناير 2012 لدى وصوله إلى حمص، تحقيقاً مستمراً سنة كاملة قبل أن يُنشَر، وسيستخدم كل الوسائل المتاحة أمام الصحافيين الغربيين وخبرتهم في مثل هذا المجال، وسيكشف التحقيق عن عناصر لا تمتّ للتحقيق بصلة بقدر ماتمتُّ إلى لبّ الموضوع: زعْم النظام قتاله جماعات إرهابية مسلَّحة تعيث في البلاد فساداً. يكتشف أن هذه الجماعات المسلَّحة التي يحاربها النظام لا تهاجم إلا المظاهرات المناهضة للنظام في حين تعفّ عن مهاجمة المسيرات الموالية! يكتشف أنه يقابل على الدوام في السجون التي يزورها سجناء جاهزين من كل فئات الجماعات الإرهابية، وأن تليفزيون الدنيا موجود على الدوام قبيل الحدث (جرائم الجماعات المسلحة) بدقائق معدودات، مثله في ذلك مثل رجال الإطفاء! وأن كل الوسائل تبرِّر الغاية، بما في ذلك مثلاً الحيلولة بين مراقبي الجامعة العربية وبين القيام بوظيفتهم من خلال دسّ العقاقير في طعامهم الصباحي كي يصابوا بإسهال يحول دون خروجهم من

غرفهم ما داموا لم يستسلموا في العشية لإغراءات الفتيات اللواتي يمتهنّ الصحافة نهاراً و«السهر» على راحة المراقبين ليلاً!

كان جيل جاكييه يعرف أنه سيكون حبيس شبكات الأمن التي بناها النظام السوري، وهي أشدّ قوة وأكثر صلابة من تلك التي بناها القذافي أو بن علي، وأنه لن يفلت منها. ولا بدّ أنه قد استسلم بقدر من السذاجة إلى شعوره بأن مهنته وجنسيته تحميانه من اعتداء مباشر على شخصه. لكنه كان، بلا أي شك، على وعي كامل بمخاطر مهنة اختارها، ولم يكن يفكّر حتى في اتخاذ الحيطة من خطر كان يتجسّد أمام عينيه حين قيل له: «إما حمص أو الرحيل!». فكر بالأحرى بما يمكن أن يثري المهمة التي جاء من أجلها، وكانت تصطدم بكل العثرات التي لم يكن ينتظرها، لاسيما تلك التي لم يكن قادراً على التغلّب عليها، تلك التي أودت بحياته بكل صفاقة.

«ويؤثرون على أنفسهم ولو كان بهم خصاصة»صدق الله العظيم. يستوون في ذلك جميعاً، نساءً ورجالاً، حين تتماهى أنفسهم مع مهنتهم، مع ما يعتبرونه رسالتهم. صارت خصاصتهم أن يؤدّوا الأمانة كما رأوها، كما شهدوها، كما عاينوها، كما تألّموا منها، كما يليق بهم أن يحملوها، وأن يؤثروها على أنفسهم.

تلك، أيضاً، حال الروائي والصحافي الأميركي الفرنسي جوناثان ليتيل. يصل بلا إذن من السلطات الأمنية السورية (ولكن بمعونة الثوار الذين استقبلوا من قبل صديقه مانون لوازو الذي حقق فيلماً وثائقياً عن حمص خلال شهري تشرين الأول/أكتوبر وتشرين الثاني/ نوفمبر 2011) إلى حمص يقيم فيها بين 16 كانون الثاني/يناير و 2 شباط/فبراير 2012 ويعيش يوماً بعد يوم حياة شعب ثائر في مدينة ثائرة، بكل ما تنطوي عليه من بطولات وما تواجهه من فظائع ترتكبها قوات النظام وشبيحته.

لن يكتب جوناثان رواية، فهو لم يأت إلى حمص كي يفعل. كانت حصيلة ما نشره خمسة تحقيقات مثيرة بصدقها وبواقعيتها في صحيفة اللوموند التي رعت مهمته. لكنه سينشر كتابه الأساس، «دفاتر حمص»، بعد ثلاثة أشهر من عودته. كتابٌ كتبه لحظة بعد لحظة، ويوماً بعد يوم. يُسجِّل اللحظات اللاهثة على إيقاع القصف وفي زحمة الحوادث وتحت وطأة أشباح الموت. لن يكون جوناثان روائياً في طريقة كتابته، لكنه سيكون ماهراً في تصوير الوجوه والشخصيات بخطوط سريعة لا ترسم ملامحـــها الخـــارجية فحســـب، بل تســـبر - في الوقت نفسه - خصوصيتها الخفية. سيضع أقنعة على أسماء من التقاهم كي يحميهم. لكنه سيسَمّي، في ما وراء ذلك، الأشياء بأسمائها بلا محاباة أو خوف، لأنه شاهد. شاهدٌ، رأى بأمّ عينيه كيف يتم تلوين بعض البيوت حمايةً لها من قصف الطائرات أو الحوامات أو مدافع الهاون البيوت التي يسكنها الموالون أو الشبيحة.. شاهدٌ لا يصادق على ما يسمعه إلا بعد أن يعاينه بنفسه: كيف يقتل شابٌ أثناء وجوده ضمن مظاهرة سلمية على أيدي قناصة الجيش النظامي! وكيف نقل التليفزيون الرسمي مقتله على أيدي «العصابات المسلحة»! شاهدٌ على قطع الرؤوس واغتصاب الفتيات وقتل الناس من طوائف مختلفة من أجل تسعير الحرب الطائفية. شاهدٌ على قتل الأطباء والممرضين وعلى تدمير كل مستوصف أو مستشفى. شاهدٌ على نظام يستدرج الأطفال كي يعلم منهم كيف يعيش آباؤهم، وعما يتحدثون، ومن يستقبلون، وأي قنوات تليفزيونية يشاهدون! شاهدٌ على إخلاء البيوت بالتهديد وبالقتل. شاهدٌ أيضاً وأيضاً على صحافي بلجيكي جاء برعاية النظام وتحت رقابته وهو يعيد إنتاج رواية النظام عن «الجماعات المسلحة» و«الإرهابيين» الذين «يروِّعون الآمنين»!

ولأنه يستمع فيصغي، أمكنه أن يفهم ما لم يفهمه كثيرون. في مدينة تكاد تجتمع فيها طوائف سورية كلها، ويتظاهر فيها الناس جميعاً، ويشكّلون حلقات كحلقات الذِّكر بلا أي مضمون دينيّ، فيها المسلمون والمسيحيون، يغنون، ويرقصون، ويهتفون، نساءً ورجالاً، في انسجام وحيوية، «محتدّين، متوتّرين. مستوى من طاقة فرح ويأس لم يسبق لي أن رأيت مثله من قبل أبداً» كما يقول.

يشهد جوناثان في المدينة على واقع اعتقال شاب فيها وتعذيبه لأنه رأى نفسه في حلم يقود فيه موكب الرئيس. عندما كتب زكريا تامر عن حلم مماثل قبل أكثر من ثلاثين سنة حسبه الناس خيالاً!

سيقابل عبد الرزاق طلاس. وسيشهد الخصومات العابرة لكن الكاشفة بين الثوار أنفسهم مسجلاً تعليقاً شديد البلاغة على إحداها: «يجب أن تفهمهم يا سيدي. أربعون عاماً من الخوف». ليعلّق بدوره: «قبل أن يقتلوا بشار الحقيقي لابد من أن يقتلوا البشار الموجود في رؤوسهم»!.

سيقابل ضباطاً علويين انشقوا عن الجيش. خمسة منهم موجودون في الجيش الحر بحمص، وسيسمع أحدهم يقول له: «لم أسمع أبداً: نريد أن نقتل العلويين. فقط أشخاصاً محدَّدين قاموا بارتكاب الجرائم».

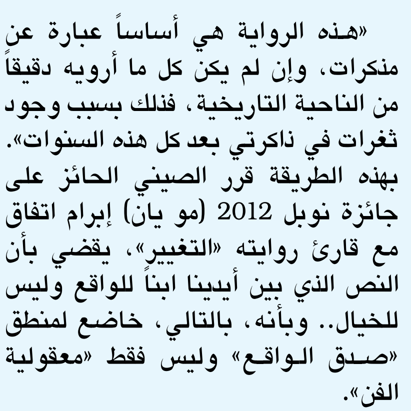
يرى جوناثان ليتيل، ويعاين يوماً بعد يوم كيف يحيطه الثوار بعنايتهم، هم الذين اتّهمهم جورج مالبرونو بقتلهم جيل جاكييه اعتماداً على قول مصدره في حمص. يحاول أن يحصل من مالبرونو على اسم هذا المصدر كي يناقشه مباشرة حول المسؤول عن مقتل جاكييه، مادام موجوداً في حمص، على عكس مالبرونو، لكن هذا الأخير يرفض الكشف عنه لأسباب لا يعلمها إلا هو.

يستيقظ يوم 26 كانون الثاني/ يناير على القصف. طفل في الثانية عشرة من عمره يُقتَل. «إنهم يطلقون النار على الأطفال. من أجل لاشيء. لاشيء على الإطلاق. إلا من أجل معاقبة هذا الشعب الجموح، اللعين. الذي يرفض أن يحني رأسه بصمت لسيّده ومعلّمه. يعاقبونه على نار هادئة». سيرى جثامين الأطفال وقد ثقبتها ضروب الرصاص، وقوافل الجرحى الذين لا يجدون من يسعفهم إلا ممرِّضاً وحيداً بعد مقتل الأطباء أو اعتقالهم أو هرب من بقي منهم خوفاً من شبيحة النظام وجنوده.

ثلاثة كتب كالمأساة الإغريقية في وحدة شخوصها وزمانها ومكانها. لكنها هنا المأساة السورية، كتّابها هم أبطاله، هؤلاء «الشباب المبتسمون، الذين يفيضون حيوية وشجاعة، الذين لا يمثّل لهم الموت أو الجراح الفظيعة أو الدمار أو الانحطاط أو التعذيب شيئاً بالمقارنة مع السعادة المنهلة التي يشعرون بها جراء رفض ما أثقل كواهل آبائهم طوال أربعين عاماً». ومكانها حمص أيقونة مدن الثورة، وزمانها هو زمان هذه الثورة الفريدة. أما شهودها فهم بعض نبلاء هذه المهنة، مهنة الكتابة في الميدان، مهنة الصحافة.

مو يان في «التغيير»: تاريخٌ عالقٌ بشاحنة

طارق إمام



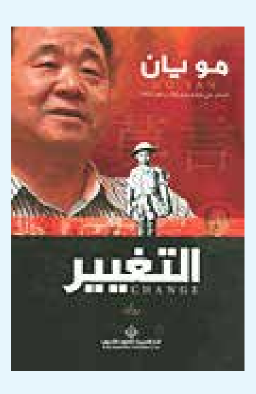
«هذه الرواية هي أساساً عبارة عن منكرات، وإن لم يكن كل ما أرويه دقيقاً من الناحية التاريخية، فذلك بسبب وجود ثغرات في ذاكرتي بعد كل هذه السنوات». بهذه الطريقة قرر الصيني الحائز على جائزة نوبل 2012 (مو يان) إبرام اتفاق مع قارئ روايته «التغيير»، يقضي بأن النص الذي بين أيدينا ابناً للواقع وليس للخيال.. وبأنه، بالتالي، خاضع لمنطق «صدق الواقع» وليس فقط «معقولية الفن».

الرواية التي صدرت ترجمتها العربية مؤخراً عن (الدار العربية للعلوم - ناشرون) بترجمة زينة إدريس (عن الإنجليزية)، تقدّم وجهاً آخر للكاتب الذي اعتبرته لجنة جائزة نوبل للآداب أحد أبناء أسرة المزج بين الواقع والخيال.

السارد في الرواية يحمل اسم «مو يان»، دون مواربة أو تحريف في الاسم أو قناع يستر قدراً من عورة صاحب الحكاية. السارد، إذن، هو نفسه المؤلف. والحكاية التي بين أيدينا، بالتالي، ليست أكثر من صفحات انتُزعت من سيرته، قرر أن يكتبها قبل أن يطويها النسيان.

في هذه الرواية القصيرة (110 صفحات) يعرض صاحب «الذرة الرفيعة الحمراء» قدراً غير هيِّن من سيرته الحقيقية، منذ اللحظة التي طُرد فيها من المدرسة وحتى أصبح كاتباً شهيراً. بين الخروج الإجباري من مؤسسة «الكتابة» الوحيدة في بقعة شفهية بالكامل، وحتى دخولها من جديد من بوابة الأدب، يقطع مو يان رحلة تبدأ روائياً ذات عصر خريفي من العام 1969 وتنتهي عام 2009.

وبأكبر قدر ممكن من التكثيف والاختزال، يغطي مو يان التحولات الجوهرية في حياته في مشاهد سريعة وقفزات زمنية. رغم ذلك لا يتخلّى الكاتب المولع بالحكي عن هوايته الأثيرة، فينسج حفنة من الحكايات المدهشة القادمة من بئر طفولته لتصحبه، وتكبر معه. ربما.



إذا كان من بطل تلتمّ الأحداث على ضفاف وجوده، فإن هذا البطل قد يكون تلك الشاحنة «الغاز 51» التي أسرت طفولة السارد، حتى إنه ظل لفترة غير قليلة يحلم بأن يكون سائق شاحنة، بل ويرى في ذلك مجداً كفيلاً بتعويضه عن جميع مراراته وإخفاقاته.

يبدأ مو يان من عصر خريفي عام 1969، بعد أن طُرد من المدرسة بتهمة زائفة، بالسخرية من أحد أساتذته. ومن مشهد مركزي في حصة الإنشاء، يجمع فيه كافة طلاب الصف على حلم واحد: أملهم في العمل كسائقي شاحنات مثل والد (لو وينلي)، زميلتهم الأجمل في الصف. من هذه الواقعة ينطلق مو يان، الذي رأى في سائق الشاحنة التي تتبع الجيش بطلاً ملحمياً، ليسرد قصة انضمامه إلى جيش التحرير. إن الشاحنة تلعب في رواية (مو يان) دوراً مهيمناً، فهي، في الأخير، علامة متخمة بتحوُّلات الصين، كأنها معادلٌ للتاريخ الحديث لذلك الوطن نفسه: «قيل لنا إن الغاز 51 كانت شاحنة سوفياتية، من مخلّفات عتاد حرب الخمسينيات لمقاومة العدوان الأميركي ومساعدة كوريا. وكانت ثقوب الرصاص التي خلّفتها الطائرات الأميركية على الصندوق دليلاً على أن الشاحنة مكلّلة بالمجد. فعندما اشتعلت نيران الحرب حاربت ببسالة وسط وابل من الرصاص. والآن، في زمن السلم، تثير سحابة من الغبار وهي تذرع الطريق».

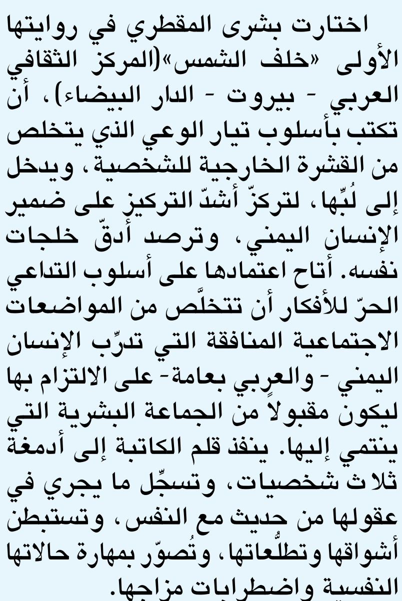
بعد سنوات، سيخفق (مو يان) في تحقيق حلمه، ليعوِّضه باستكمال ما فاته من تعليم، والاهتمام بكتابة القصص. المفارقة المدهشة والمؤلمة، أنه عند بدء تصوير فيلم مقتبس عن روايته «الذرة الرفيعة الحمراء» في قريته، ستظهر الشاحنة من جديد، وقد اشترتها الشركة المنتجة لتقلّ طاقم العمل، ولاستخدامها في التصوير، معيدة طلاءها، وواضعة على جسدها عنوان رواية (مو يان) بالبنط العريض!

في طيات هذه السيرة اللاهثة تحضر العديد من الشخصيات الاستثنائية رغم فقرها وعاديتها. هناك (خي دجيوو) الذي يغادر المدرسة،متدحرجاً ككرة في سلوك استعراضي لا يُصدّق.، ساخراً من مؤسسة التعليم برُمَّتها، يصبح في النهاية ثرياً كبيراً من طبقة رجال الأعمال الصينيين، يتاجر في كل شيء وفي أي شيء. يحوِّل خي إخفاقه في الزواج بـ (لو وينلي) الجميلة إلى نجاح مالي.

تتعامل رواية مو يان مع التاريخ كحفنة من المصادفات القدرية، قادمة جميعها من بئر الطفولة.. فلا شيء يضيع، وتتحول جميع الأشياء لتتخذ مظاهر وأدواراً مختلفة معيدةً تدوير نفسها ووظائفها. المشهد الختامي للرواية يؤكد ذلك.. فأخيراً يقابل مو يان، وقد صار روائياً شهيراً، لو وينلي، حلم طفولته الأخاذ،التي صارت أرملة شبحية،ينهي مو يان روايته بصدمة أخلاقية غير متوقعة، يسردها، رغم ذلك، ببساطة شخص ما يزال غير مصدِّق أنه لم يعد فقيراً!

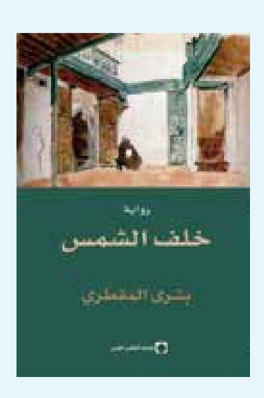
ثلاثة أضلاع سرديّة تحكي «اليمن السعيد»

وجدي الأهدل



اختارت بشرى المقطري في روايتها الأولى «خلف الشمس»(المركز الثقافي العربي - بيروت - الدار البيضاء)، أن تكتب بأسلوب تيار الوعي الذي يتخلص من القشرة الخارجية للشخصية، ويدخل إلى لُبّها، لتركزّ أشدّ التركيز على ضمير الإنسان اليمني، وترصد أدقّ خلجات نفسه. أتاح اعتمادها على أسلوب التداعي الحرّ للأفكار أن تتخلّص من المواضعات الاجتماعية المنافقة التي تدرِّب الإنسان اليمني - والعربي بعامة- على الالتزام بها ليكون مقبولاً من الجماعة البشرية التي ينتمي إليها. ينفذ قلم الكاتبة إلى أدمغة ثلاث شخصيات، وتسجِّل ما يجري في عقولها من حديث مع النفس، وتستبطن أشواقها وتطلُّعاتها، وتُصوّر بمهارة حالاتها النفسية واضطرابات مزاجها.

تدور الرواية حول امرأة لم تصرّح الكاتبة باسمها، بل تُعرِّف مُلحَقة بزوجها (زوجة يحيى) نشأت في كنف عائلة عانت من التشرُّد والغربة والخوف، فوالدها كان كادراً حزبياً في اليمن الجنوبي، وبسبب دورات الصراع والعنف اضطر للهرب والتواري في الشمال. عاشت بطلة الرواية طفولة بائسة، وزاد في معاناتها اختفاء والدها مع اندلاع الحرب الأهلية بين الشمال والجنوب في عام 1994. عند احتدام المعارك أصبح - تلقائياً - كل جنوبي يعيش في الشمال مشكوكاً في أمره، وبالأخص إذا كانت له صلات بالحزب الاشتراكي. لذا سعى الأمن في الشمال إلى إلقاء القبض عليه، فهرب مرة أخرى إلى الجنوب، وهناك قام الرفاق بتصفيته. تزوجت المرأة من أول طالب للزواج بها، وكان هو العسكري يحيى، الذي لم تحبّه أبداً، وكان يشعر نحوها بالكراهية، ولم يُبقِ عليها في عصمته إلا لإشباع شهوته لا غير. حاولت الانتحار مراراً، فوصف لها المعالج النفسي دواءً لكآبتها وسوداويتها يتمثل في الكتابة..



كانت تكتب وتكتب، فتنجو لحين من التفكير في الموت. يتناوب يحيى وزوجته سرد الرواية، كلٌ من زاوية رؤيته، فالأول عسكري شمالي جاهل يُقدس قائده الأعلى، ويحتقر المرأة والاشتراكيين وأشباههم من المتعلمين، والثانية شابة جنوبية والدها من الضالع وأمها أبينية، متعلمة ومثقفة وهي مشروع كاتبة مبُدعة. فهما ثنائي موسيقي «دويتو» يعزفان اللحن الحزين نفسه لكن لكل واحد منهما أغنيته المختلفة عن أغنية الآخر.

تتكون رواية «خلف الشمس» من ثلاثة أضلاع سردية، والسارد الثالث هو (يوسف) الذي انتمى في باكورة شبابه إلى تنظيم سياسي سرّي، ثم ألقي عليه القبض في موجة الاعتقالات التي حدثت عقب انتفاضة تعز الشعبية في عام 1992. سوف يتعرض للتعذيب ليشي بأسماء رفاقه، ولكنه لا يفعل. يُمضي سنوات طويلة في السجن، ثم يُحال إلى مستشفى المجانين بعد تدهور صحته الجسدية والعقلية. يقوم العسكري (يحيى) بحراسته ومراقبته وكتابة تقارير يومية عنه. البناء الروائي لرواية «خلف الشمس» مُحكَم، ويتميز بهندسة سردية صارمة. فالرواة الثلاثة وهم (يحيى، زوجة يحيى، يوسف) حصل كل واحد منهم على حصص متساوية من السرد لقول ما عنده، وتسليم جميع مفاتيح حياته. كما أن تتابع أدوارهم في الحكي جاء بسلاسة، ومن هذه اللوحات المتتابعة أورقت الحبكة، وتفتحت زهور الشغف لدى القارئ لمعرفة مصير الأبطال الثلاثة للعمل. وفي هذه النوعية من الأعمال التي تعتمد على تيار الوعي نلاحظ أن الحبكة الروائية ليس لها وجود خارجي، بل هي حبكة ذهنية، تدور عُقدها، وتستحكم في أذهان أصحابها، وليس للآخرين قدرة على أن يشعروا بوجودها.

تتكاثر الرموز في رواية «خلف الشمس» ما يُعطيها قيمة أدبية عالية. وقدرة الكاتبة على توظيف الاستعارة لافت للانتباه. يُمكننا المجازفة بالتأويل والقول إن بطلة الرواية التي استؤصل رحمها بسبب تفشِّي السرطان فيه هي رمز لليمن الجنوبي، وما زواجها من العسكري(يحيى) إلا استعارة عن حرب 1994 التي أدت إلى هيمنة الشمال على الجنوب. شخصية المُعتقل (يوسف) الذي صار مجنوناً لا يقدر على تجميع أفكاره هو رمز لليمن الشمالي، ودلالة الاسم (يوسف) المرتبط بالوسامة إشارة إلى الجمال الآفل لهذه البلاد التي كانت تسمى قديماً (العربية السعيدة) لغناها وجمال طبيعتها الخضراء. وهناك نقاط كثيرة في الرواية تدعم هذا التأويل، ومنها مثلاً زواج أم يوسف من بائع الغاز.. وهي إشارة رمزية أخرى عميقة الدلالة على فقدان السيادة الوطنية وانتقال القرار السياسي من يد أبناء الوطن إلى الجار النفطي القوي. بالنسبة للعسكري (يحيى) يبدو أنه رمز للقبيلة في اليمن، القبائل التي عذّبت يوسف «الشمال» وظلت سجّانة له، واستباحت المرأة «الجنوب» مُسببة لها العقم وفقدان الأمل في الخصوبة جسدياً وروحياً.

«خلف الشمس» لبشرى المقطري تبرهن على مقدرتها الكبيرة في الاستفادة من التقنيات الجديدة في كتابة الرواية، كما أنها بهذه الرواية تضع أدب بلادها في موقع متقدم على خارطة الأدب الروائي الحديث.

«ألف ليلة وليلة».. مصالحة الأدب والتاريخ

أسماء هند طنقور

حُكِي أنّه في مكان ما، وفي زمان ما، كان ثمّة امرأة دفعت رجلاً نحو الجنون وامرأة أخرى أعادته إلى الصواب. لا يكاد أحد يجهل هذا الدافع الذي تمّ اختياره كبداية لـ «الليالي»، والذي سيشار إليه في كلّ ليلة إلى أن تحلّ الليلة الأولى بعد الألف، وينجح أخيراً كمين حبّ المرأة الأخرى في تخليص الملك المجنون من دوّامة الكراهية القاتلة التي كانت قد أوقعته فيها خيانة زوجته الملكة. إنّه أحد أشهر وأجمل الأعمال الأدبيّة العربيّة بل وأيضاً العالميّة، وهو يحظى اليوم بدراسة جديدة صدرت مؤخّراً في كتاب المؤرّخ والمستشرق الفرنسي جان كلود غارسين (Jean-Claude Garcin) بعنوان «من أجل قراءة تاريخيّة لـ «ألف ليلة وليلة»»، عن دار (آكت سود) الفرنسيّة. وقد كتب مقدّمته المستعرب الشهير أندريه ميكال (André Miquel).

كلمات العنوان تشير إلى أنّ المؤلّف سعى إلى وضع «الليالي» في سياقها التاريخيّ الخاصّ، أي في مكانها وزمنها. نعم، ولكن، ماذا لو تعدّدت الأمكنة والأزمنة كما هي الحال بالنسبة لـ «الليالي»؟ ما موقف المؤرّخ من موضوع ينتمي إلى المخيال وإلى الثقافة الشعبيّة؟ كيف يتعامل مع موضوع كهذا؟ وكيف يلِمّ به؟ ردّاً على هذه التساؤلات، يلقي جان كلود غارسين في دراسته هذه نظرة تاريخيّة نادرة الجودة والجدّيّة لا على قصص «ألف ليلة وليلة» جملةً بل على طبعة بولاق للكتاب، والتي يعود نشرها إلى عام 1835، معتبراً أنّها الطبعة الوحيدة التي يمكن المؤرّخ أن يستند إليها «كموضوع تاريخيّ ينحدر من الوسط المصريّ»، وهذا على الرغم ممّا جاء في هذه الطبعة من «أخطاء مطبعيّة وغيرها من نقائص».

يقودنا غارسين، بدايةً، إلى أجواء مطبعة بولاق في ثلاثينيات القرن التاسع عشر حيث يبدو أنّ نشاط المطبعة كان يدور حول التراجم المكثّفة لكتب مهنيّة نقلت من اللغة الفرنسيّة خاصّة، بالإضافة إلى كتب مدرسيّة لقواعد اللغة وأخرى دينيّة. لكنّ الفترة تميّزت أيضاً بارتفاع نسبة بيع الكتب التي تروي الحكايات والطرائف وفي مقدّمتها كتاب «ألف ليلة وليلة»، عام 1835، ما شجّع المطبعة أن تنشر، عام 1836، كتاب «كليلة ودمنة».

في موازاة ذلك، يحدّثنا غارسين عن الذي سمّاه «مؤلّف بولاق» وهو شيخ قاهريّ لا نعرف له اسماً، ويمكن أن يكون قد مات حوالي 1781، وورد ذكره في «يوميّات سفر» التي تحمل توقيع الرحّالة الألماني أولريش ياسبر سيتزن (Seetzen)، والتي صدرت عام 1807. يقتفي غارسين خطى الشيخ المجهول ويخبرنا أنّه هو الذي انتقى الحكايات التي تتألّف منها «الليالي»، وضبط تنظيمها وتسلسلها. يتتبّع القارئ المؤرّخ في بحثه، ويكتشف كيف أنجز «مؤلّف بولاق» هذا العمل ووفقاً لأيّ معايير، حوالي خمسين عاماً قبل صدور طبعة 1835.

يتناول غارسين طبعة بولاق لـ «الليالي» بالوصف والتحليل. يتابع مسار الحكايات بصرامة، متّخذاً المسافة اللازمة وكلّ الإشكال الذي يكمن في تأريخ زمن ظهورها. وينتقد بكامل الحياد أعمال المستشرقين والمستعربين وكذلك البحّاثة العرب الذين اهتمّوا بدراسة «الليالي».

إلى جانب ذلك، يشير غارسين إلى أهمّيّة وضع «ليالي» بولاق تحت مجهر الاستقراء التاريخيّ ليس فقط لتسليط الضوء على تطوّر المناخ الثقافي والفكري للمحيطَين السوري والمصري، ما بين القرنين الخامس عشر والقرن الثامن عشر، بل أيضاً لتعميق معرفة تاريخ نصّ معقّد من حيث البنية والمواضيع. فحكايات «ألف ليلة وليلة» متشابكة إلى أقصى درجة، وما قام به غارسين هو أنه فكّكها انطلاقاً من محاولة فهم نيّات «مؤلّف بولاق» ثمّ ناشر بولاق لعام 1835، الشيخ عبد الرحمن الصفتي الشرقاوي. ولقد انتهى غارسين إلى «وضع تأريخ جديد للنصوص» التي استقرأها وقارنها خلال الست سنوات الأخيرة، وإلى اقتراح «شرح مختلف للهدف الذي كان يتبعه من تكلف بجمعها». وهنا، بلا شكّ، تكمن أصالة هذا العمل الفريد من نوعه.

على غرار أستاذه المؤرّخ الشهير كلود كاهين (Claude Cahen)، يبرهن هنا جان كلود غارسين، بعد أن كرّس حياته لتاريخ العالم الإسلامي في العصور الوسطى، على معرفته الدقيقة بالمصادر والمراجع وسعته الكبيرة في الاطلاع عليها. قد تثير الخلاصات التي توصّل إليها غارسين، بصفته مؤرّخاً، معارضة علماء الأدب أو تحفّظهم. ذلك أنّ ما وصل إليه يتناقض حتماً مع الصورة التي وُضِعت لـ «الليالي» منذ النصف الأوّل من القرن العشرين إلى اليوم. لا بدّ، إذاً، على القارئ أن يقتنع بأنّ هذا الكتاب لم يسعَ إلى التجديد حبّاً بالتجديد، بل حاول بقدر المستطاع أن يبحث عمّا هو قريب من الحقيقة التاريخيّة التي يتعذّر التقاطها.

«من أجل قراءة تاريخيّة لـ «ألف ليلة وليلة»» لا يقلّل أبداً من أدبيّة «الليالي»، ولا ينفيها، لكنّه يساهم في ردم الهوّة بين الآداب والتاريخ من أجل إثراء حقل معرفتنا لماضي نصّ يستحقّ، ككلّ النصوص التي تنتمي إلى التراث الإنساني، أن تتّسع آفاقه بدل أن تنحصر داخل فضاء فكريّ واحد.

المسرح الشعري العربي تأريخ ناضل

علاء الجابري

صدر مؤخراً عن سلسلة عالم المعرفة (الكويت) كتاب «المسرح الشعري العربي: الأزمة والمستقبل» للكاتب مصطفى عبدالغني.

يعود الكاتب لقضايا قُتلت بحثاً من مثل توصيف معرفة العرب لفن المسرح، والبحث في الظواهر المسرحية القديمة، ومن ذلك المقامات وبابات ابن دانيال، والقره قوز والسامر، مفرِّقاً بين انصراف بعضها للقراءة والبعض الآخر للفرجة. وقد تورَّط في اجترار آراء تجاوزها الزمن النقدي؛ من مثل الشعر العمودي ودوره في إبطاء الحركة الدرامية، أو تطوّر الحركة المسرحية بفضل شاعرية من يتصدّى لكتابته. ويبدو الوعي واضحاً حين يربط بين غنائية الشعراء الذين كتبوا للمسرح الشعري، ويعتبره سبباً أساسياً في تدهور حاله وندرة تطوره؛ إذ إن دخول المبدعين من باب الشعر، وليس من باب الدراما جعل الحركة الدائرية للمسرح الشعري أساساً له. إننا لا نملك رجل مسرح بالمعنى الشامل للكلمة، مبدعاً على غرار شكسبير وبريخت وسوفوكليس ممن كانوا يؤلفون النص ويخرجونه متضمناً أغنياته وموسيقاه، وإن كان نموذج القباني قريباً منهم .إنه في مواطن ليست قليلة يلخص أفكاراً كانت بحاجة إلى إسهاب وتفصيل؛ من مثل استعاضة المسرح الشعري بالحوار عوضاً عن السرد. وتبدو التفرقة بين المسرح الشعري والشعر المسرحي هاجساً أساسياً دون أن نقف على تفرقة واضحة وحاسمة. مثل هذا الإيجاز لا يليق بالدراسات النقدية بما يجعل الكتاب أنموذجاً للفارق بين الكتابة الفكرية والكتابة للصفحات الثقافية.

ولا ريب في ثقل المهمة التي حاول الكاتب القيام بها؛ إذ وضع على عاتقه التأريخ والوصف، يحدوه طموح كبير في النظر صوب «المسرح الشعري العربي» على اتساع رقعته، وفي غمرة الركض خلف محاولات الربط بين الأقطار العربية نجده يقفز عن المسرح السوري والشامي؛ ليربط بين زكي طليمات المصري ومحمد النشمي الكويتي، أو الربط بين الغنائيات التي قدّمها مارون النقاش في مصر وبعض الغنائيات- بحسب تعبيره - التي قدمتها النصوص الكويتية، فضلاً عن اتساع المتابعة لنصوص من السودان والعراق، غير أنها متابعة لا تتعدّى حيِّز الإشارة السريعة من دون التعمُّق المفترض في الدراسات النقدية، كما يستنزف التأريخ للمسرح كثيراً من جهد الكتاب الذي يبتعد عن استشراف «مستقبل» المسرح الشعري أو مناقشة «أزمته».

ليست الإجابات الحاسمة، أو «الوصفات» الناجعة همّ النقد الحقيقي، بل هدفه الأساسي طرح السؤال الذي يبدو صوغه بطريقة صحيحة أساس الانطلاق نحو تصويب المسار ومعالجة الأزمة واستشراف المستقبل. يزيد الأمر حضوراً مع مسرحنا لا يسير في تيار واحد ـ كما يرى بحق ـ فضلاً عن زيادة القيم السوسيولوجية فيه بصورة أكبر من القيم الدرامية، وهو ما يجعل اختفاء المعالم السياسية والاجتماعية عنه مهدِّداً له ولِمَعانِ أصيلة فيه كالحرية والديمقراطية والمنهجية. لقد استوعب المسرح الشعري في أقل من قرن تيارات اجتازها غيره خلال قرون عديدة، بما يجعل حضور بعض التيارات الفنية خافتاً، ولكنه يستلزم توقُّف المتابع المشير من بعيد. وكان من الطبيعي أن يتورَّط الاستعراض التاريخي السريع في كثير من الأحكام التي تأتي من دون مراعاة مناسبة لأهمية القضايا. إنه يأسى لحال المسرح الذي يقيمه أفراد بينما هو بحاجة إلى مؤسَّسات، من دون أن يضع أسئلة أساسية، أو تصوُّراً ما للخروج من أزمته التاريخية في ظل مجتمع ينظر إلى الظاهرة المسرحية نظرة حدية؛ إما بوصفها تسلية أو منصة فجّة لدعوة ما. متابعة المسرح الشعري العربي فضلاً عن درسه يحتاجان إلى مجهود موسوعة، لا إلى مجرَّد كتاب من 170 صفحة، فضلاً عما فيه من فقرات كاملة معادة بشكل فجّ وظاهر أحياناً، فتتكرر الفقرات ذاتها أو - وهي حيلة لطيفة - تتكرر إلا قليلاً، وهو عيب شائن في حق السلسلة المعروفة بدقتها، وإن كان أمراً غير معتاد لديها.

منهجياً، وُفِّق الكتاب في تقسيم الفترة الطويلة إلى مراحل، وإن توقَّف كثيراً مع المرحلة الثالثة ومتطلباتها وظواهرها من مثل مسرح العبث أو المسرح الملحمي الذي لا تزال آثاره باقية حتى الآن ،يتعرض الكاتب لتقنيات يعرفها بالضرورة من تصدّى للإبداع في المسرح الشعري، من مثل توظيف التاريخ في المسرح السياسي، وكونه أداة يحطم من خلالها الزمان والمكان، ويستدعي أثر الحادثة دون تفاصيلها، ويستخدم إسقاطها المعاصر مراعياً الشروط الفنية. وكان من المفترض أن يتبنّى مفهوماً ما لمصطلح المسرح السياسي؛ إذ إن اتّساع مساحة السياسة ذاتها قد يجعله متصلاً بما ليس منه. ولا تفوته الإشارة إلى المسرح التجاري، ويراه ضرورة زمنية نتجت عن مفردات الواقع المنفتح على احتمالات الفساد.



ندرك أن الجمع بين الكتابة للمسرح الشعري، ومحاولة نقده أمر عسير، فالآليات مختلفة. غير أن الكتاب –كما قال صاحبه في سياق آخر - يظل كتابة «عن» المسرح الشعري عوضاً عن أن يكون كتابة «فيه».

إيروتيكا وبوليتيكا شرقية!!

فريد أبوسعدة

رواية وحيد الطويلة «باب الليل» تعيد الاعتبار لما يسمى لذّة النص، فعبر طرائق من التشويق والإبهار والإثارة، نرى هنا الحكّاء المصري، بروحه التي لا تخلو من اللؤم، يمسك بك بفنون من السرد والشعر، مقدماً في إيروتيكيته أوصافاً تثير حسد الشعراء، بينما ينزلق بنعومة من تضاريس الجسد المغوية، ليدخل بك إلى باطن شخصياته المعتمة من دون جلبة، ولا قسوة، بل برحمة وتعاطف يليقان بنفوس مقهورة، مهزومة، وإن بدت متطاوسة أحياناً، أو معتدة بنفسها وتاريخها.

البناء الروائي في «باب الليل»، لا يشبه معماراً عمودياً كبرج هائل، بل معمار موتيلات متجاورة، أو بقصيدة تتكوّن من صور شعرية منفصلة، تعطي الفرصة لقارئها أن يرتّبها كموزاييك، بناء على قراءته وحسه، فيكتشف ما يجعلها وحدة برغم تشظّيها!

وهى رواية مكان بامتياز، وتذكّر بالنصوص المسرحية الرائعة، مثل «سكة السلامة»، حيث تكون الأزمة الدرامية مناسبة لتعرّي الأشخاص.

يتوزّع السرد على عدة أبواب / فصول، يبدأ بـ«باب البنات»، وينتهي بـ «باب لِلاّ درّة»، أي بين باب الغواني وباب السيدة الرئيسة، مروراً بـ (باب الهوى، وباب العسل، وباب الملكة، وباب النحل، وباب الوجع، وباب الجسد، وباب الريح، وباب النار، وباب البحر، وباب الرجال، وباب النساء.).

بعض هذه الأبواب هي «أبواب مدينة تونس، وبعضها أبوابك أو أبوابها» ملتفتاً إلى القارئ المفترض، ومنتقلاً بحكاياته من الأمثولة إلى فضاء متخيَّل يتقاسمه مع القراء

نحن هنا في مقهى «لمّة الأحباب». يا له من اسم مكتنز بالدلالة!، «مقهى سِرّه داخله، يطوي غرامه في أعمدته، أو أثنائه المزروعة في كل مكان، شواهد حيّة، أو في سقفه، الذي يدفن الحكايات في ثنايا تموُّجاته، منطوٍ على نفسه، يكاد في لحظة أن ينطق بكل الأسرار!».

هنا حيث يرتاد الزبائن /أبطال الرواية عالمهم الذي يشبههم، هنا حيث لكل مجموعة طاولة، وحيث لكل زبون حكاية فريدة وهزيمة قابعة تحت جلده، هنا حيث كل الأبطال يبحثون، على سبيل التعويض، عن «معارك صغيرة» يحقّقون فيها انتصاراً.

فلول الثورة الفلسطينية الذين انقطعت بهم السبل في تونس بعد أوسلو، وليبيوّن هاربون من قمع القذافي، وتونسيّون يسكنهم الخوف من حكم بن على، ونساء فشلن في إقامة حياة محترمة وآمنة، لم يجدوا بُدّاً من جعل المتعة حياة كاملة، فيصير الجميع، رجالاً ونساء، مجرّد صيادين وطرائد، يتبادلون الأدوار،، في لعبة الشغف والقنص، التي يتخفّفون بها من قسوة جلد الذات، تبدأ اللعبة بتبادل أرقام الهواتف سريعاً لحظة دخول الحمام، وتنتهي بحروب عزلاء، على أسِرّة لا تكفّ عن استقبال قنّاصين وفرائس. إنها اللعبة التي تمنح الغرباء فرصة الهروب من القهر والاستبداد.

واحد من انكشاف الموزاييك عن ترابط يجعله أكثر مما يبدو عليه، هو الحبل السرّي بين الإيروتيكا الفائحة في النص، والبوليتيكا التي تطلّ منكسرة، ومعذَبة بحلم العودة.

تقوم البنية المجازية للرواية على أمثولتين، تؤدّي كل منهما إلى الأخرى، وبينهما قانون (لِلاّدرّة) الحاكم، الذي يؤمّن الفضاء الذي تتحرّك فيه الشخصيات، عبر علاقتها بالفضاء الأوسع، المتربّص بفساده وبوليسيّته، فضاء ما بعد بورقيبة.

أمثولة البندقية ويقدّمها «أبو شندى»:

«كانوا مجموعة من مشايخ الإخوان المسلمين، وكان عليَّ أن أدرّبهم وأن أفكّ لهم شيفرتها، رموزها، أن أسلمهم مفاتيحها، التي لم يمسّوها من قبل، ولا شمّوا رائحة نار بارودها مرة، لم يشعروا برجفتها حين تنطلق، ولا حين تنزلق بين أيديهم كأنها امرأة تريد أن تهرب منك ولا بهياجها حين تفعلها مرة، ولا بأنينها عقب أن تملأها وتفرّغ جوفها.

بين مجموعة مشايخ نصفهم عميان عاش أبو شندي أجمل فترة في حياته في لبنان في أثناء وجود الفلسطينيين هناك. اختبأ عندهم، عاشر وصاحب، درّب وأعدّ، خطّط وضحك... مشايخ لا يفكّرون سوى في الأكل والنسوان. الآن جاء دورهم ليعرفوها ليفهموها جيداً كي يشاركوا في الثورة».

وأمثولة الحصن تقدمها «ألفة» ملكة النحل:

ولا يغيب عن البال ما يرشح من اسم «باب النحل» عن حكاية ملكة النحل وأقوى الذكور، حيث يصبح الانتصار مرادفاً للموت!. فهاً هي تلقي بيانها الافتتاحي

على طريدتها المختارة، بخبرة قنّاص، من أقوى الشباب: «أنت الآن أمام باب القلعة، افتحه بالحيلة، دع سهامك تطيش هنا وهناك حتى يسترخي وحده، وتسمع بنفسك صوت مزلاجه، الآن تقدّمْ، دقّ عليه دقّات متتابعة هادئة، وحين تسمع صوتاً من الداخل يناديك أو إذا رأيت جندياً يلوّح بالعلم، ادخل من الباب، ألق تحيّة السلام سريعاً، واركض ثم خفّف الوطء.

هكذا تتحول لغة أبو شندي إلى مجاز يُضفر جسد الثورة وجسد المرأة! وهو ما يصنع، في الوقت ذاته، توازياً بين مصائر المناضلين المتقاعدين، الساقطين من ذاكرة منظمة التحرير، ومصائر المومسات البائسة، الساقطة من اعتبار المجتمع، حتى يلتحموا جميعاً في مصير إنساني فاجع في ختام صفقات الجسد العابرة والثورة المُهدرة.

شخصيّات ضائعة بين حلم مستحيل وواقع مثل كثيّب من الرمل يهيل مهدّداً بالانهيار، تبحث عن سلوى أو تعزية عن هزائمها، وتتماسك في ما بينها بالونسة، حيث يمكن للبوح والشكوى أن تجعل منهم كتلة في مهب الأسى: وجوه «أبو شندى»، «أبو جعفر»، «غسان»، «شادي»، «كسوف» وغيرهم، تقابلها وجوه نساء فاتنات، قاتلات باللذة وقتيلات بالرغبة في الأمان والوجاهة الاجتماعية، تلك التي حُرمن منها، فأصبحن رهائن لسطوة المال ونفوذ الذهب: «للّا درّة»، «نعيمة»، «حلومة» و«ألفة» وغيرهن.

يدورون جميعاً رجالاً ونساء في فضاء المقهى، أسرى في فلكه وعالمه.

كثرة من الشخصيات، تصلح كل واحدة منها أن تستقلّ بعمل روائي، يقبض على غنائها الوجودي، عذاباتها وطموحاتها ورهاناتها الخاسرة، كائنات تمكّن الكاتب من اصطياد أهم ما تمثّله في الفضاء الإنساني الباطني للنص، لكن ببعض التعسُّف يمكن تصوُّر أنها تدور جميعاً في إطار مركزين يمثلان قطبي الرواية هما «لِلاّدرة» و«أبو شندي».

كان أبو شندي يتذّكر دائماً طعم العملية الأولى، «كانت في بوخارست ضد واحد من عصابة الهاجاناة اليهودية التي دبَّرت مذبحة دير ياسين.، كان يستمتع ببقية عمره سعيداً في رومانيا.. تقدّمَ منه أبو شندي، وأرداه قتيلاً باسم الثورة الفلسطينية، ثم رفع يده بعلامة النصر، وانتقل للإعداد والتخطيط وتكوين المجموعات، وكان من بين أعماله شراء ماخور في ألمانيا، وتخصيص الدور الأول فيه للقمار، والأعلى للسكنى والمبيت، والأسفل يكون مخزناً للقنابل والخرائط وأجهزة الاتصال، كان يفاخر بأنه حتى الثورة تحتاج للمومسات»!

ويؤكِّد التوازي في السقوط الأخلاقي والانتهازي بين المناضلين المنسيّين، وبين غواني «لمّة الأحباب»، هنا الحسّ النفعي الانتهازي عند «لِلاّدرة» و«أبو شندي»، فهي تعرف بخبرتها، باحتكاكها الدائم بهم أن السلطة تأتي فجأة وتذهب فجأة، وعلى قدر ما يتوجَّب مهادنتها أحياناً يجب مواجهتها حيناً، الفرصة أصبحت سانحة لتنتهي من لعبة شبعت منها ولو مؤقتاً، ثم أن غيابهم وما يصل إليها يؤكد أن الوقت ليس وقتهم، وأن عليها أن تذهب في اتجاه الريح بعدما تأكّدت الأنباء المتواترة حول مظاهرات تعمّ البلاد لم تكن تظهر على قنوات التليفزيون المحلّيّة، وبعدما صار الذي جرى سراً، يظهر علناً على قنوات أخرى.

بينما يستخدم أبو شندي كل خبراته النضالية في مجرَّد الحفاظ على وجوده الفيزيقي «أبوشندي المتوجِّس دائماً من أنهم يحسبون عليه كل حركة، هو يعرف بحسِّه المخابراتي القديم أن أفضل طريقة للاختباء بعيداً عن أعينهم أن يقترب منهم، أن يعيش بينهم حتى لا يروه ولا يشغلوا بالهم به، يستطيع أن يوسّط درّة لحلّ مشاكل الإقامات المتأخرة، وفاتورة الكهرباء التي لا يدفعها، وعلى الأقل إذا كان لم يستطع أن ينال درّة فليحصل على شيء من منافعها.. أي حاجة والسلام.».

يسقط بن علي، وتتساقط صوره في الحمام، تركلها «للّا درّة» بقدمها و«تحملها بأطراف أصابعها إلى سَلّة القمامة»، بعد أن كانت تتزلّف لأصغر رجل أمن يدخل إلى المكان، وتعطيه ما يريد من نقود وأوقات هانئة. ولأن ما جرى في الخارج هو استبدال استبداد باستبداد آخر، لا تجد نفسها مضطرة إلا لتغيير الشكل، فـ«تزيح المجاهدات اللاتي تعبن من النضال» وتأتي ببنات هوى أخريات، وتعطي المقهى اسماً جديداً، ويستمرّ ولاؤها لـ«ثورة الغرام» التي تعيش لها، ولأن كل شيء يبدأ من الحمام!

من الغريب أن نرى شيوخ «الإخوان المسلمين» في ذاكرة أبو شندي، موصوفين بالشهوة كمرض جيني! فيقدّم لهم البندقية كامرأة أثناء التدريب في بيروت - والأهم كون الإشارة دالة على الوارثين للبلاد في الربيع العربي حيث تستمرّ الدائرة المفرغة بين «الضابط الشيخ» و«الشيخ الضابط»!! الرواية تمضي بنعومة آسرة فوق حرير الجسد وتضاريسه:

«كن كلصّ يعرف أن غنيمته تناديه، حذار أن تترك قطعة فيَّ تعتب عليك، أو تغار من جيرانها، أيقظ الغيرة بينهن».

وما إن تستنيم إلى فتنة الشعر حتى ترتجّ أمام جأرة مهزوم، فتكتشف أنك ماضٍ إلى معاينة موتٍ متكرّر، وهزائم ناشبة في الروح!

السيدة لعازر

سيرتان جديدتان لسيلڤيا بلاث

آدام كيرش

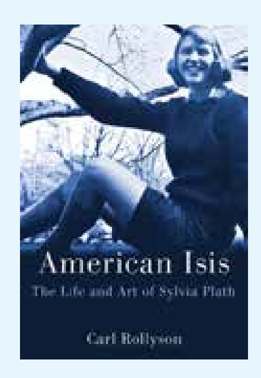
ترجمة - نوح إبراهيم

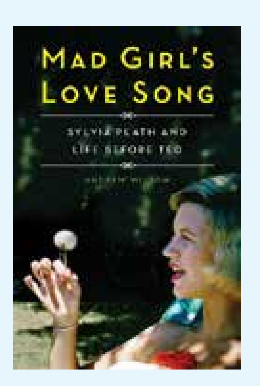
يصعب تصديق أنه لو لم تنتحر سيلفيا بلاث في عام 1963 في عامها الثلاثين، لربما كانت حيةً اليوم. ماتت العامَ الماضي منافستُها آدريان ريتش التي كانت تكبرها بثلاثة أعوام. ولكن كيف كان بإمكان بلاث أن تحيا لتسرّح شعراً رمادياً؟ لا يبدو انتحارها مصادفةً. تجبرنا في شعرها على أن نراه مصيراً وذروة: «المرأة اكتملت، يكتسي جسدها بابتسامة كمالٍ، وهمِ الضرورة الإغريقي»، كتبت في قصيدتها «حافة» قبل موتها بستةِ أيام فقط.

تضفي بلاث على حياتها نوعاً من قابلية التأويل التي عادةً ما تنتمي للفن فقط. لا عجبَ، إذاً، أنه في الذكرى السنوية الخمسين لانتحارها، أراد كلٌ من كارل روليسون وأندرو ويلسون أن يضيفا شيئاً إلى الرفوف الممتلئة سلفاً بسيَر حياة بلاث، رغم أن أياً منهما لم يغيّر بشكل جذري تصوُّرَنا لحياتها وموتها. فالسيرةُ الذاتية بالنسبة لبلاث نقدٌ والعكس بالعكس.

لكن روليسون وويلسون يتبنيان مقاربتين مختلفتين تماماً لقصتها. روليسون، مثلما يقترح عنوان كتابه «إيزيس الأمريكية»، يرضخ تماماً لعملية الأسطرة التي بدأتها بلاث نفسها. إن كانت الإلهة المصرية القديمة إيزيس تبدو إشارة بعيدةً جداً، فإن الكتاب يبدأ بإشارة أخرى أكثر محليّةً «سيلفيا بلاث هي مارلين مونرو الأدب الحديث». لا شك أن هذا الادعاء عبثيٌ بالطبع إذا أخذنا حياة المرأتين في الحسبان: مونرو عاشت حياة نجمة سينمائية غنية وشهيرة، بينما عاشت بلاث حياةً صعبةً ككاتبة ومدرّسة، دونَ أن تحقق أية شهرة حتى بعد موتها بسنواتٍ عديدة.

ولكن إن أخذنا في الاعتبار نوعَ العمل





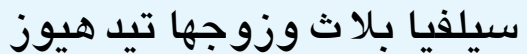
الذي قدَّمته الشخصيتان في ثقافتنا، نجد في الأمر وجهة نظر. ليست مصادفة أن بلاث ومونرو عاشتا وماتتا قبل بزوغ الحركة النسوية للستينيات. كلتاهما كانتا ضحيتين لمجتمع ذكوري، وكلتاهما تحوَّلتا إلى رمزين مهمّين عند التفكير في نمط الحياة الذي تعيشه، أو لا تعيشه، النساء وفي أسلوب الإنجاز لديهن.

لذا من المخيّب أن روليسون لا يبذل الكثير من الجهد في المقارنة. كمؤلف سيرة حياة مونرو، يستطيع أن يشير إلى بعض المصادفات: تزوجت مونرو من آرثر ميلر في الشهر نفسه الذي تزوجت فيه بلاث من الشاعر الإنجليزي تيد هيوز. حلمت بلاث بمونرو ذات مرة - لكن هذه تبدو مجرّد مصادفات عشوائية. معظم كتاب «إيزيس الأمريكية» هو إعادة سرد للحكاية المألوفة الواردة في الكتب السابقة لسيرة حياة بلاث. نتتبع بلاث من طفولتها في ماساشوستس، وقد ربَّتها أمها بعد الموت المبكر لوالدها، ثم عبر دراستها الناجحة في سميث كوليج، محاولة انتحارها الأولى عام 1953، منحة كامبريدج التي قادتها إلى الزواج والانفصال عن هيوز، النوبة المتفجرة الأخيرة من الكتابة والتي أثمرت عن تُحفِ ديوان «الظبي»، ومن ثم محاولة انتحارها الثانية الناجحة، بالغاز، في شقتها في لندن.

سرد روليسون موجزٌ، رشيقٌ وموثوق، ولكنه نادراً ما يكون مدهشاً أو متعاطفاً بعمق، ويكاد لا يكون لديه شيء ليقوله عن عمل بلاث. هذا مخزٍ نوعاً ما، لأن أحد الأجزاء الأكثر إثارةً للاهتمام في الكتاب هو اقتراح روليسون أن بلاث كانت بشكلٍ ما شاعرة عصر وسائل الإعلام وثقافة البوب. «بالنسبة لبلاث، كان على الجمهور أن يشهد ما يعنيه أن تكون سيلفيا بلاث»، يقول روليسون.

يلامس الكاتب هنا ما هو بالطبع أغرب شيء قيل عن بلاث ككاتبة، وخاصة ككاتبة شابة من جيلها: عدم اكتراثها الواضح بالتمييز المعتاد بين العامة والنخبة. والد بلاث كان مهاجراً ألمانياً، وكان لديها دافعُ الجيل الأمريكي الأول لتحقيق الإنجازات. لكنها غالباً ما عرّفت الإنجاز بمفاهيم تقليدية للغاية. بيعُ القصص والقصائد لمجلاتٍ من قبيل «مادموزيل» و«سيفنتين» بدا متماشياً مع الحصول على الدرجة الأولى في المدرسة والخروج مع الشبان الأكثر امتيازاً في جامعة ييل. المستشار الأدبي الأول لإليزابيث بيشوب كان ماريان مور، بينما كانت المستشارة





سيلفيا بلاث وزوجها تيد هيوز

الأدبية لبلاث هي أولايف هيغينز براوتي، وهي مؤلفة الكتابين الأكثر مبيعاً «ستيلا دالاس» و«الآن، أيها المسافر».

لا يبدو مصادفةً أن محاولتها الأولى للانتحار أتت مباشرةً إثرَ نجاحها في هذا المجال الأدبي-الاجتماعي النسوي التقليدي (الفوز بمسابقة وطنية لتصبح كاتبةً متمرنة لدى «مادموزيل» خلال الصيف). لا يستطيع أي من قرّاء «الجرس الزجاجي»، وهو الكتاب المستوحى من تجاربها في ذاك الصيف من عام 1953، أن ينسى المشهد الذي يُطلب فيه من إيستر غرينوود (أو الشخصية البديلة لبلاث) أن تتخذ وضعيةً معينة لأجل صورة فوتوغرافية وهي تحمل وردة ورقية: «أرنا كم يسعدكِ أن تكتبي قصيدة»، يقنعها المصوِّر. بقية حياة وعمل بلاث يمكن أن يُعتبرا استجابة لهذا الاقتراح السخيف والجنسي ضمنياً. «أفعل ذلك ويبدو الأمر جحيمياً، أفعل ذلك ويبدو الأمر حقيقياً»، ستكتب لاحقاً في «ليدي لازاروس».

تميل سيَر حياة بلاث بشكل طبيعي إلى التركيز على السنوات الست أو السبع الأخيرة من حياتها القصيرة. تلك كانت فترة قصائدها الأفضل، وزواجها من هيوز، الزواج الذي انهار باتهاماتٍ متبادلة امتدت أصداؤها لسنين.

لكن آندرو ويلسون يقنعنا في كتابه «أغنية حبِّ الفتيات المجنونات» أننا نستطيع أنْ نعرف بلاث والضغوط التي كوّنتها أكثر بالانتباه إلى «حياتها قبل تيد»، أي سنوات المدرسة الثانوية والجامعة.



عبر مقابلة عددٍ من أصدقاء بلاث وزملائها في الدراسة، وبمعاينة الأرشيف الاستحواذي الذي كوّنته والدة بلاث، أوريليا، استطاع ويلسون أن يركِّز بدقة أكبر ممن سبقه على هذه الفترة من حياتها.

لكن هذه المقاربة تعاني من بعض الخلل؛ تنتهي السيرة بعام 1956، ولذا لا يمكن أن يكون الكتاب المرجع الوحيد لأي قارئ يتتبع سيرة بلاث، كما أن ويلسون يضمِّن العديد من التفاصيل التي اكتشفها ولكنها غير متعلقة بالموضوع (مثلاً، كل هدية تلقتها بلاث في عيد الميلاد منذ عام 1943: كريما الشوكولا، كتاب قواعد اللغة الإسبانية، قُفاز، زوجٌ من الزلاجات، ربطتا شعر... وكثير غيرها).

لكنه يمنحنا أيضاً ملاحظاتٍ مميزة. فويلسون الصحفي يشدِّد على الدورِ الحاسم للمال والطبقة الاجتماعية في حياة بلاث: كونها كانت ابنةً لأرملة، كانت حذرة تجاه كل قرش تنفقه بطريقةٍ جعلتها منعزلة في جامعة سميث الغنية. الحاجة إلى النقود أثَّرت أيضاً على موقفها من الكتابة، إذ توجّب أن تكون مهنةً مثلما هي إلهام، وهنا ما يبرر اهتمامها بكتابة قصصٍ قابلة للبيع للمجلات.

الأمر الأكثر أهميةً أن تأريخ ويلسون لعلاقات بلاث المبكرة مع الفتيان والرجال يسمح للقارئ بالولوج إلى فترة مختلفة جداً من حياتها لفهم نظام الكبت والنفاق الذي عانت منه. كانت لبلاث شهية جنسية قوية شعرت تجاهها بواجب الإنكار والإخفاء باسم الفضيلة الأنثوية، حتى حين كانت تخرج في مواعيد لا تحصى مع رجال عدوانيين، بل وأحياناً هجوميين. الملاك المدمِّر الذي تحوَّلت إليه بلاث في أعمالها المتأخرة – «من الرماد أنبعث بشعري الأحمر وآكل الرجال كالهواء»- كان انتصارها الأخير على هذه التناقضات التي لا تُحتمل. ويلسون يذكِّرنا لمَ النسويةُ هي السياق الضروري لفهم أعمال بلاث وتقبّلها، مثلما كانت الرومانسية سياقَ بايرون. جاذبيتها الدائمة كموضوع سيرة تقترح أن المسائل السياسية والنفسية التي تطرحها حياتها وأعمالها هي نفسها التي نشعر بواجب طرحها الآن.

*آدام كيرش هو كبير المحرِّرين في صحيفة نيويورك ريبابليك ومحرِّر في تابليت. أصدر مؤخراً ديوان «غزوات».
- عن النيويورك تايمز

الآخر لا يزال يبهرنا

بوشعيب الساوري

بحكم دراستها للأدب والثقافة الإنجليزيين، بشكل خاص، واطلاعها على الثقافة الأنكلوساكسونية عموماً، تنطلق الكاتبة المغربية ليلى أبو زيد في نصِّها الرحلي «سبع سنبلات خضر» الصادر في طبعته الثانية عن بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، بيروت، 2013. (الذي هو ثمرة رحلة قامت بها الكاتبة إلى لندن في سنة 1968م) من كونها تتملك معرفياً العالم التي ارتحلت إليه قبل فعل الرحلة، من خلال مقروئها، لكن ما إن يحدث التماس معه حتى تجد نفسها موضع انبهار وانفعال تجاه العالم الإنجليزي إنساناً ومجالاً، الأمر الذي يقودها إلى مراجعة معرفتها وإعادة معرفها بالآخر، انطلاقاً من العيان بدل المقروء والمسموع.

تؤكد الكاتبة في تقديمها للكتاب أنه يحاول تسجيل بعض الظواهر الحضارية المنهلة أثناء اللقاء الحضاري بين الأنا والآخر. إذ يظل اللقاء مع الآخر دوماً موسوماً بالمفاجآت التي تغذّي فعلَي الدهشة والانبهار. تقول: «ومع ذلك طبع لقائي بها الانفعال والدهشة ومتعة الاكتشاف.»، وبذلك يكون الانبهار عنصراً مؤسِّساً وباعثاً على الكتابة الرحلية باعتباره قائداً إلى المعرفة والاكتشاف. وقد تجلّى هذا الانبهار في انتظام ودقة الإنجليز في كل الأمور التي يخوضون فيها والتي تؤكد، بشكل ضمني، عجز الأنا عن مجاراة الآخر، ولعل ما يؤكد ذلك هو استحضار السحري والغيبي في إظهار انبهارها. تقول: «كأن الإنجليز يمسكون بعصا موسى أو بخاتم سليمان، كلما خاضوا في شيء جاء في منتهى الدقة والإحكام. أعمالهم، كل أعمالهم، تميّزها الجودة، كأنهم شعب من المهرة والمختصين أو كأن الإتقان من تعاليم السماء.». كما تندهش الكاتبة من الشرطة الإنجليزية التي كانت قد تكوَّنت لديها صورة جميلة عنها من خلال صور رأتها في كتب تعليم اللغة الإنجليزية. حينما انتقلت إلى لندن صارت تلك الصور واقعاً منهلاً: «أية دنيا هذه التي يتحرك رجال الشرطة فيها بلا سلاح وتطبع علاقة الناس بهم بكل هذه الألفة؟».

وأبرز ما أثارها هو النظام السياسي البريطاني البرلماني الذي استفاضت في الحديث عنه على المستويين التنظيمي والتاريخي محاولة الإحاطة به من كل جوانبه في علاقته بما هو نقابي وإعلامي. ولعل أول ما يبهر فيه هو أن الدستور غير مكتوب بل عبارة عن أعراف متوارثة مستوعبة استقرت أسسها لكثرة ما التزم بها. وهي مصدر الحكم لدى الإنجليز.

على خلاف رحّالة القرنين الثامن والتاسع عشر إلى أوروبا، الذين كانوا ينطلقون من تصورات ثابتة عن الآخر باعتباره عدواً وكافراً ومهدِّداً، نجد ليلى أبو زيد تتسلَّح بمعرفة الآخر من خلال ما قرأته في الكتب، وبشكل خاص الأعمال الأدبية التي مكَّنت الكاتبة من القبض على أهمّ الخصوصيات الثقافية والسياسية والطبيعية عن الآخر، وبذلك تسبق المعرفة الرؤية: «كان لقائي بالمدينة التي أعرفها قبل أن أراها فقد كانت رأسي ما تزال مكتظة بنتاج أربع سنوات من دراسة دقائق هذه البلاد في كلية الآداب بالرباط.». لكن الكاتبة لم تكتفِ بما تعرفه، بل أرادت تعميق معرفتها بالإنجليز من خلال المعايشة وبشكل خاص انزواؤهم ودقّتهم في تنظيم الخدمات العامة تنظيماً محكماً. وقد أمكن الكاتبة التوقُّف عند مجموعة من الصور المميزة للإنجليز، فوقفت عند انزواء الإنجليز وعزلتهم وانطوائهم وعدم تدخُّلهم في شؤون غيرهم. وعنصريتهم المستترة التي لا يتمّ الكشف عنها. ودقّتهم وانتظامهم وحرية لباسهم وإقبالهم على التسوُّق بالإضافة إلى كونهم شعباً محافظاً.

ويتجلى الحسّ المعرفي في محاولة الكاتبة إيجاد تفسير لبعض الصور المقدمة عن الإنجليز.

وقد وجدت أن خضرة بريطانيا وبياض ثلجها تنبعث منهما إلى النفس السكينة والسلام، فليس غريباً، والحالة هذه، أن يكونا من أسباب برودة الدم الإنجليزية التي يضرب بها المثل.». وفي تفسيرها لعنصريتهم تقول عن بعض الطالبات الإفريقيات المنغلقات: «فأدركت أن انغلاقهن مبعثه العنصرية التي يجدن أنفسهن عرضة لها في المجتمع الإنجليزي.

اعتمدت في بعض المواقف أسلوب المماثلة الثقافية، كالمماثلة بين نهر التايمز ونهر النيل ونهر فاس من خلال تأثيرها على طبائع الناس وأمزجتهم، وبين القدّيس توماس بيكيت ورابعة العدوية، وبين حكايات كانتبوري وألف ليلة وليلة: «وقد وجدت حكايات كانتبوري تشبه ألف ليلة وليلة من حيث إنها حكايات شعبية قديمة ومتسلسلة. يعدّ راويها جزءاً لا يتجزَّأ منها.».

انذهاش الكاتبة وانبهارها بإنجلترا لم يمنعها من النظر إليها بعين نقدية، فرغم إشادتها بمحاسن الإنجليز لم تتوانَ عن إظهار سلبياتهم، ولعل أهمها العنصرية التي يكنّونها للأجانب:وفي الختام لا بد أن ننوه إلى ابتعاد الكاتبة عن الخطاب العنيف تجاه الآخر واستبداله برؤية جديدة تهدف معرفة الآخر وتفسير خصوصياته بدل الهجوم عليه أو السخرية منه، مع حضور لحسّ نقدي موضوعي. وتجلّى ذلك في إقرارها بأنها لم تتطرَّق في الكتاب إلا إلى ما يثير اهتمامها، مع الإقرار باختلاف صور لندن باختلاف الرحالين. وتعضد ذلك بعدم استنادها إلى ما هو مقروء بل باعتمادها أيضاً المسموع والمرئي في أحكامها عن الآخر.

فرانسواز ساغان صديقة ابنها الوحيد

موناليزا فريحة

لا تزال الروائية الفرنسية فرانسواز ساغان تشغل الوسط الأدبي في فرنسا بعد سبع سنوات على رحيلها. صحيح أن فرنسا لم تنس هذه الكاتبة الكبيرة والمشاغبة والمتمردة وصاحبة الفضائح التي رافقتها حتى أعوامها الأخيرة، لكن صدور كتاب «ساغان والابن» (دار ستوك – باريس) الذي وضعه ابنها دنيس ويستوف الذي بلغ الخمسين من عمره، أعادها إلى الواجهة من جديد.

لعلها المرة الأولى التي يستعيد فيها الابن الوحيد للروائية الفرنسية ذكرى حياته معها، أو لنقل حياتهما معاً. وقد كشف في الكتاب صفحات حميمة مجهولة من هذه الحياة: حياتها هي، وحياتهما معاً التي يحدّدها الابن بثلاثين عاماً، وأخرج إلى الضوء ذكريات جميلة وحوارات طالما دارت بينهما ولحظات مفعمة بالفرح كما بالحزن. شاء هذا الابن، وهو فنان ومصور فوتوغرافي، كتابة تحية لهذه الكاتبة الإشكالية التي قال عنها علناً: «كانت قدّيسة عصرية». وبدا الابن وفياً لأمه مثل الكثيرين من الأبناء، فراح يقدّس صورتها، هي التي رحلت في السبعين من عمرها ملقياً عليها ملامح الأمومة الحقّة، هي التي عرفت بمزاجيتها المفرطة وعفويتها وجنونها. إنها أم حقيقية، مُحِبّة ومهمومة بتربية ابنها وتعليمه، إنها صديقة هذا الابن الوحيد، علّمَته - كما يعترف - كيف يحب الحياة، وكيف يفرح ويحيا، علّمته حبّ القراءة والأدب والحرية والحماسة وعدم الخضوع.

وقد فاجأ الابن في كتابه هذا بعض الأقارب الذين كانوا يشكّون في تجرُّئه على وضع مثل هذا الكتاب وفي ظنهم أنه كثيراً ما كان يريد أن يعاتبها على بعض تصرّفاتها وسلوكها، لا سيما بعدما تكدّست ديونها الكثيرة في سنواتها الأخيرة. وقد تحمّل الابن كل ديونها التي بلغت نحو مليون يورو، وعمد إلى استيفائها من خلال إعادة نشر مؤلّفاتها التي تناهز الثلاثين، وهي كانت بمثابة الأرث الوحيد منها. إلاّ أنّ هذا الابن لم يسئ النظر يوماً إلى أمه على رغم كل ما اقترفت من أخطاء وفضائح أحياناً، فأسطورة هذه الكاتبة الكبيرة التي أدركها باكراً في طفولته ظلت تلاحقه طوال سنيّ حياته. لكنه بدا وكأنه يتمتع بمواصفات نادراً ما يعرفها الأبناء وكذلك ورثة الكتّاب من أبناء أو أقارب. شاء الابن أن ينتظر طويلاً قبل أن يعترف بما يملك من وثائق ومعلومات وتفاصيل مجهولة تحيط بحياة هذه الوالدة التي ليست كسائر الأمهات. ومعروف أن حياتها كانت عاصفة وحافلة بالكثير من الأمور والقضايا والأسرار إضافة إلى الحوادث التي تعرّضت لها والملاحقات القانونية والمساءلات. إلا أن الابن يفاجئ القراء بتوقّفه عند الأمور الإيجابية والسعيدة في حياة الكاتبة، فقد تمكّن عبر هذا الكتاب من أن يتصالح مع صورة والده بوب ويستوف، وهو ضابط أميركي مارس مهناً عدة بعد أن أنهى عمله العسكري، ومنها النحت والترجمة والإعلانات المصورة.

ويمعن الابن في وصف والدته بطريقة مرحة ولطيفة كأن يقول عنها: «بورجوازية هادئة ومرتاحة تقود سيارتها «الهوندا» صباحاً، وتتوجه إلى الغاليريات لتشتري لوحات لرسّامي المناظر الطبيعية من القرن التاسع عشر.. أما مساءً فتقوم بأمور عشوائية. إنها أمّ تعلّم ابنها معنى الحرية والكرم واللطف، ولا تمانعه في شيء سوى أن يكون شرطياً. عنها أخذ هذا الولد الخجل وتلك الابتسامة الصغيرة». ويتحدث عن وحدتها وعن خوفها من الوحدة وميلها إلى أن تكون دوماً محاطة بأناس يحبونها. ويصفها في انسحابها إلى عزلتها في بيتها الجميل في منطقة النورماندي الفرنسية، وكيف كانت تقرأ بعد الظهر مستلقية على كنبتها الوثيرة. ويقول الابن عن ذلك المنزل: «أحتفظ في ذاكرتي بصورة رائعة عن منزلنا، فهو كان مثل الصومعة الهادئة التي يؤمّها الزوار من كل صوب. كنت أشعر بأن كل زائر كان يترك شيئاً منه هناك بعد رحيله.» ويمعن في إلقاء أضواء على شخصيتها كأن يقول: «كيف يمكن وصف امرأة مميزة مثل فرانسواز ساغان؟ كيف يمكن تنكّر ذكائها ووضوح فكرها وعدالة نظرتها إلى الناس ومرحها وروح الفكاهة التي تحلت بها؟ كيف يمكن تنكّر خيالها وروحها المرحة وقدرتها على التفهُّم؟ وهنا أحب أن أركّز على هذه النقطة الأخيرة لأنها تحلّت بقدرة هائلة على فهم الآخرين من حولها وعلى فهم الإنسان عموماً في سياق من التعمُّق والوضوح في آن واحد. كيف لي أن أخبرّ عن شعورها الهائل حيال الصداقة والأصدقاء؟ كيف أتحدث عن التناقض في النظرة إليها، فهي هنا امرأة متحرّرة بعيدة عن الأخلاقيات والتقاليد، وهي هناك المرأة الرفيعة الأخلاق في تعاطيها مع شؤون المرأة والحياة.. ربما لأنها كانت الأشد تحرُّراً وجنوناً وتطرُّفاً واستقلالية في عصرها؟ وهي ما زالت رمزاً من رموز المرأة العصرية حتى أنها اصبحت في هذا السياق بمثابة أيقونة. (...) إني لأؤكد أن أمي لم تكن قادرة على فهم كيف يمكن لإنسان أن يكون شريراً أو بخيلاً أو أنانياً أو مدّعياً أو جباناً أو متعصّباً أو جشعاً! كل هذه الكلمات أو هذه الصفات لم تكن تتحمّلها، بل كانت تقول إنها قد تخنقها ولذا حمت نفسها منها».



يلقي هذا الكتاب أضواء جديدة على شخصية الكاتبة الفريدة والنموذجية فرانسواز ساغان، وهو يكتسب أهميته من كونه شهادة حية يكتبها الابن بصراحة وجرأة، كاشفاً فيها الوجه الآخر لها. وهو كتاب يجمع بين الاعتراف والسيرة والسرد الحميم والذكريات. وقد تكمن هنا - بالتحديد - فرادته الأدبية.

حدادٌ في زجاجة عطر

تؤسِّس الشاعرة المصرية جيهان عمر، في مجموعتها الشعرية الجديدة «أن تسير خلف المرآة» لمرثيّة طويلة، موزّعة، أو قل مفتَّتةً، إلى اثنين وأربعين مقطعاً شعرياً قصيراً. المجموعة، التي صدرت مؤخراً عن دار العين بالقاهرة، تشتغل تقنياً على قصيدة النثر.. متكئةً على لغة أقرب ما تكون إلى اللغة



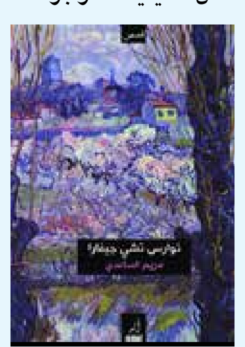
التداولية، من دون الإيغال في اللعب اللغوي.
التقشف المجازي مع الاقتصاد اللغوي يبدوان ملمحين رئيسين في المنتج الشعري. وبإلحاح، تستعيض الذات الشاعرة عن الصور الشعرية الجزئية بالصورة الكلية للقصيدة، بحيث تصير القصيدة هي المجاز لا السطر الشعري.
في هذه التجربة، تتحرك الذات الشاعرة مباشرة من واقعة الموت، موت الآخر القريب، شريك الوجود، لتستعيدها بأقل قدر ممكن من الإطناب العاطفي أو التداعي الذاتي الذي يسم القصيدة الغنائية.
تبدو الذاكرة بطلاً مطلقاً للقصائد.. فالذات محتشدة بفعل الاستعادة.وعلى جانب آخر، يتوهج حضور الأشياء، في قدرتها، كعلامات، على الإحالة إلى البعد الإنساني الكامن خلفها،، فتصبح الأشياء هي المحرّكة للحياة الإنسانية في غيابها.
حتى الموت يتم تعريفه أنثوياً عبر علاقة الذات الشاعرة بطلاء شفتيها: «الحداد أن لا أضع طلاء للشفاه».

المدينة تتقمّص ساكنيها

«ثلج القاهرة»، عنوان مفاجئ، يحمل مفارقةً أولية، تجعل من العاصمة الحارة مكاناً للتجمُّد. هكذا منحت الروائية اللبنانية (لنا عبد الرحمن) نصّها الجديد عنوانه المُفارق، مؤسسةً بالعتبة لنص ذاهب لغير المألوف، ولما يختبئ خلف الماثل. في هذه الرواية، التي أصدرتها دار «آفاق» بالقاهرة في 200 صفحة من القطع المتوسط. تُشيِّد صاحبة «أغنية لمارغريت» نصاً غرائبياً، لا يمكن بسهولة ردُّه إلى مدوّنة الرواية الواقعية. البطلة، «بشرى» تمر بتجربة غريبة، بين الواقع والحلم، بالحلول في جسد امرأة أخرى هي «نورجهان».
منذ السطور الأولى للرواية، ومن دون مقدمات، تتأسّس ناصية الحدث الاستثنائي، حيث تخبرنا بشرى، بضمير المتكلم، أنها بالفعل شخصية ميتة.
عبر هذا التأسيس ستتحرك الرواية بالحدث محافظةً على جو شبحي غامض، وخيط بوليسي ينمو تدريجياً مع تصاعد وتيرة البحث عن حقيقة ما يحدث.
تتوزع الرواية على صوتين ساردين؛ فـ (بشرى) تتولى ناصية السرد بضمير المتكلم، بالتبادل مع سارد يحكي الشطر الأكبر من الأحداث بالضمير الثالث. وبينما ينحو خطاب بشرى نحو التأمل مشبعاً بلغة شعرية واضحة، فإن الخطاب الآخر يبدو أكثر عناية باللهاث خلف الحكاية. هكذا تتحقق البنية السردية في تراوح واضح بين خطابين.

العالم كلعبة افتراضية

«الآن أشعر بالبرد.. إنه يوليو.. درجة الحرارة حسب النشرات الجوية الرسمية تتراوح بين 35 و42، وحسب مؤشرات الحرارة في السيارات تتراوح بين 45 و 52، وحسب إحساس بعض الناس فهي تصل إلى 60، والبعض يسميها الجحيم.. لكنني أشعر أنه صقيع».
في مجموعتها القصصية «نوارس تشي جيفارا»، والصادرة مؤخراً عن (دار أثر) بالدمام، تلتفت القاصة الإماراتية مريم الساعدي إلى التفاصيل الدقيقة الهامشية، وللأشياء المهملة. الوحدة ملمح رئيسي في القصص الأربعين التي تنتظم المجموعة، حيث على الدوام، ثمة امرأة تواجه خواء العالم بالتواطؤ معه تارة، باللعب معه تارة أخرى، وبمحاولة مجابهته أحياناً. لسنا أمام قصص تقليدية، لا وجود



لحكايات بالمنطق الاتفاقي للحكاية، بل هي «حالات» شعورية تغزل الساردة تفاصيلها على مهل، من فتات الخبرة اليومية.
لغة الساعدي تجتهد لكي تبدو محايدة. في هذه القصص لا مكان للغة العاطفية المؤثرة، بل إن الساردة، ورغم أنها تتبنّى في أغلب النصوص ضمير المتكلم، إلا أنها تُحقِّق نصّها في كل مرة وكأنها تتحدث عن شخص آخر.
البطلة، الخاسرة على الدوام، وغير القادرة على الفهم، تبدو كأنها تحيا واقعاً افتراضياً، كأن العالم بكل ما فيه يتحرك أثيرياً على شاشة كبيرة.

معجم الاستشهادات الوجيز للطلاب

صدر عن (مكتبة لبنان ناشرون) في بيروت كتابٌ جديد للكاتب الدكتور علي القاسمي، عنوانه «معجم الاستشهادات الوجيز للطلاب».
ومعجم الاستشهادات كتابٌ تُجمع فيه الأقوال التي يقتبسها المتكلِّم أو الكاتب لتعزيز رأيه،



من الكتب المقدّسة، والأمثال السائرة، والحِكم المأثورة، والأشعار المشهورة، والقواعد المتَّبعة. وتمتاز هذه الأقوال، عادةً، بقصرها، وبلاغتها، وفخامة معناها. وتُرتَّب في المعجم طبقاً لترتيب معيَّن بحسب موضوعها، أو قائلها، أو حروفها، أو مرجعها، أو تاريخها. ويمرّ تأليف معجم الاستشهادات بمراحل متعددة هي: جمع الاستشهادات من مختلف عصور تاريخ اللغة، ويجسِّد معجمُ الاستشهادات خلاصةَ فكر الأُمّة، ومُثُلها، وقِيمها، ويستفيد منه الطالب، والكاتب، والمحامي، والخطيب، والقارئ المثقَّف.
ويضمّ «معجم الاستشهادات الوجيز للطلاب» ما يقرب من 5000 آلاف استشهاد موزّعةً على حوالي 700 موضوع، ومرتّبةً ألفبائياً. ورُتِّبت الموضوعات في هذا المعجم حسب حقولها الدلالية. أما الاستشهادات فقد رُتِّبت تحت كل الموضوع ألفبائياً. وأُدرجت المفردات في الفهرس حسب حرفها الأوّل.

ببطن الأرض أحياء

«لا يقهر الموت إلا الحجر والكلمة» بهذه العبارة لصلاح عبد الصبور يبدأ حسن توفيق كتابه «عاشوا بعد الموت» الصادر عن دار جزيرة الورد بمصر، ويقدم فيه أربعين مبدعاً بقيت كلماتهم وعاشت بعد موتهم.

يبدأ حسن توفيق بعميد الأدب العربي طه حسين، الذي يسأله في حوار خيالي: أمازال المعنبون في الأرض يتعذبون، ويلاقون ما كانوا يلاقونه من فقدان لكرامتهم الإنسانية؟،



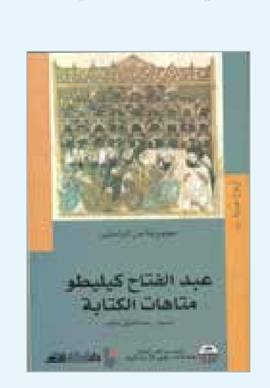
وينطلق من لحظة دخوله قاعة الاحتفالات الكبرى بجامعة القاهرة حيث يرقد طه حسين وكبار الأدباء والمسئولين يتدافعون لإلقاء النظرة الأخيرة عليه. ومن هذه اللحظة يستعيد مواقف حياة وكتابة طه حسين وعلاقته بالتراث العربي والثقافة الغربية.

من بين شخصيات الكتاب عباس محمود العقاد، غازي القصيبي، وصلاح عبد الصبور نفسه الذي يفتتح ب،ه ويعود إليه، وبالطبع نزار قباني، الشاعر السعيد بالرغم من اختصام المختصمين حول شعره.

ويعتبر حسن توفيق أن الشعراء الذين قدّموا أكبر انقلاب في تاريخ شعرنا العربي هم روّاد الشعر الحر الذين ينتمون إلى جيل واحد من نازك الملائكة إلى بدر شاكر السياب ونزار وعبدالصبور،و كمال نشأت، وعلي بن سعود آل ثاني، ومحمد الفايز.

«متاهات» كيليطو

يضمّ كتاب «عبد الفتاح كيليطو: متاهات الكتابة» (دار توبقال، الدارالبيضاء،الذي نسّق مواده الناقد عبد الجليل ناظم، دراسات حول أعمال صاحب «الكتابة والتناسخ»، قام بها باحثون من جامعات مغربية وأجنبية، يتميَّزون بتعدُّد تخصُّصاتهم المعرفية (فلسفة، لسانيات، نقد أدبي، سيميولوجيا...)؛ إذ حاول، كلٌ من زاويته، الكشف عن الأنساق المتشابكة لقضية الكتابة كما تتمظهر في نصوص عبد الفتاح كيليطو، سواء أكانت النقدية أم كانت الإبداعية منها. وقد أجمعت دراساتهم على استحالة وضع أعمال كيليطو ضمن تصنيف أجناسي محدَّد. والظاهر أن فرادة كيليطو تكمن في هذه النقطة بالذات، إنّه يتجاوز الحدود الأجناسية المتداولة، ويؤسّس لجنس أدبي فريد، وقد قال كيليطو مرة: «إنّ إحدى مهام الكاتب هي أن يتبنّى نبرة، ويحتفظ بها، ويجعل القارئ يتقبَّلها».



تدور أعمال عبد الفتاح كيليطو حول المناطق المعتمة للأدب، فهو من طراز المؤلّفين الذين يحضرون في كتاباتهم بكيفية ملتوية وغير مباشرة.

«متاهات الكتابة» : شرحٌ مستفيض لتقنيات كتابة الحكايات بإبرة على موْق العيون، وخيط أريان الذي يحاول أن يرسم منعرجات ومنعطفات ناقد كبير اعتَبرَ على الدوام أنّ «الأدب يتغذى على الفرص الضائعة».



بين عقوبة النفي وعقوبة العنف

يتناول مؤلّف «النفي والعنف في الغرب الإسلامي» (دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء) للباحث والأكاديمي المغربي الدكتور حميد الحداد، دراستين جديدتين تطمحان إلى تفكيك منطق الاستبداد الذي ساد خلال فترة العصر الوسيط، تنرجان ضمن سياق تجديد الكتابة التاريخية سواء من الناحية المنهجية أو من ناحية المواضيع.

تشمل الدراسة الأولى «عقوبة النفي»، التي يبحث الدارس في تعاريفها، وأسبابها السياسية والمذهبية والاقتصادية والاجتماعية، و«طبقات» من طالهم عسفها من حكام ووزراء وولاة وأدباء وفقهاء وقضاة ومتصوفة وفلاسفة، و«المجالات» المكانية التي أبعدوا إلى أصقاعها.

تتطرّق الدراسة الثانية لـ«عقوبة العنف» من خلال كتاب «الصلة» لابن بشكوال الذي عاش في فترة مضطربة عرفت كل أشكال المكائد والمؤامرات، وتركز على مظاهرها الدموية من سجن، وتصفية جسدية، وا غتيا ل ، و تمثيل (ا لمُثْلَة) ، وذبح، والمسوغات التي أفضت إليها..

كتاب «النفي والعنف في الغرب الإسلامي» هو سجل أركيولوجي معرفي ونقد تاريخي لاذع لطريقة «المراقبة والعقاب» لميشيل فوكو. يبرز لنا الكتاب غياب العدل والإنصاف وثقافة التسامح، وسيادة النظام الأوتوقراطي في الغرب الإسلامي، الذي سعى حكامه بكل الوسائل إلى ترسيخ الهيمنة والبطش والتسلّط والإكراه.

تجلّيات الحب وآلام الحرب

صدر مؤخراً عن دار النهضة العربية (بيروت) للكاتبة مروة كريدية كتاب «عواصف النسيان».

وتظهر من خلاله قدرتها على استقصاء النفس البشرية في أعمق صورواقعيتها عابرة إلى الروح بتجلّياتها، كما تعرض واقعية المجتمع اللبناني المتشرذم الذي دمرّت الحرب الأهلية أبناءه، وحوّلتهم إلى تجمُّعات طائفية لا تأبه إلا بالمصالح الجالبة للمفاسد.



وفي الرواية يتداخل الشعري بالتاريخي وبالجغرافي، وتتقاطع مستويات شعرية عدّة؛ فالشعرية لا تتبدّى فقط من خلال جمالية اللغة التي تنحو نحو المجاز في أماكن كثيرة، بل تتجاوز ذلك إلى شعريات أخرى. شعرية المكان، والزمان، والرؤية.

حيثيات المكان حاضرة بقوة، حيث تتناثر تفصيلاته من خلال تنقُّلات أشخاص الرواية في السكن من مدينة إلى أخرى. تأتي الأحداث في إطار تاريخي يمثّل تلك الانعطافة شديدة البروز في جسد التاريخ اللبناني؛ حيث يتناول القسم الأول بداية الحرب اللبنانية أواسط 1975 وحتى الاجتياح الإسرائيلي للبنان أواسط 1982.

بينما يتناول القسم الثاني الفترة ما بين عامي 1987 و1989 وصولاً إلى ما بعد اتفاق الطائف الذي انتهت بموجبه الحرب الأهلية حيث لا تزال الفروقات موجودة بعد عشرين عاماً، ولا تزال عملية الوحدة الوطنية صعبة المنال.

> ثمّة علاقةٌ مثيرةٌ وعميقةٌ جداً بين عبارة الخليل بن أحمد الفراهيدي الشهيرة: «الرجال أربعة: رجلٌ يدري ولا يدري أنه يدري، فذلك غافلٌ فنبّهوه. ورجلٌ لا يدري ويدري أنه لا يدري، فذلك جاهلٌ فعلّموه. ورجلٌ يدري ويدري أنه يدري، فذلك عاقلٌ فاتبعوه. ورجلٌ لا يدري ولا يدري أنه لا يدري، فذلك أحمق فاحذروه» وكتاب بروفيسورِ تاريخ الاقتصاد في جامعة بيركلي الأميركية وبيزا الإيطالية، كارلو سيبولا: «القوانين الجوهريّة للغباء البشري».

القوانين الجوهريّة للغباء

حبيب سروري

ظهر هذا الكتاب الصغير الحجم بالإنجليزية في طبعةٍ محدودة في 1967. رفض سيبولا ترجمته لأنه اعتقد أنه سيفقد قيمتَهُ بلغةٍ أخرى. قبل موافقته- قبيل سنوات من مماته عام 2000 - على ترجمتهِ إلى الإيطالية، لِيُصبح شديد الرواج فيها. ثم تُرجِم العام الماضي إلى الفرنسية، وأصبح فيها اليوم شديد الانتشار أيضاً.

من هو الأحمق، أي: الغبي؟

هو من لا يدري أنه لا يدري، حسب رأي الفراهيدي. تعريفٌ دقيقٌ صائب، لكنه معرفيٌّ بحت، صعبُ الفحص والقياس كما أتوقّع.

تحلو الإشارة هنا إلى العبارة الجميلة العميقة الشهيرة للرجعيّ الكبير الذي ناهض الثورة الفرنسية بضراوة، جوزيف دوميستر: «من لا يفهم، يفهم أفضل ممن يفهم خطأ!» التي تُفضِّل بجدارة الجاهلَ على الغبي!...

لسيبولا تعريفٌ آخر أكثر عمليّةً ربما. يلاحظ سيبولا أوّلاً أن الإنسان حيوان اجتماعي، يعيش متفاعلاً مع الآخرين في شبكة علاقات دائمة، يُؤثر عليهم ويتأثر بهم. يُؤدّي ذلك إلى منافع أو خسائر اقتصادية أو نفسية، إلى كسبٍ أو ضياعٍ للطاقة أو الوقت...

مثل الفراهيدي، يضع سيبولا الإنسان في أحد أربع شرائح. فهو غافل، أو قرصان، أو ذكي، أو غبي:

«إذا قاد تأثيرك على الآخر إلى منفعتهِ (أو منفعة مجموعةٍ بشريّة تتضمّنُه) وإلى خسارتكَ في الوقت نفسه فأنت غافل. إذا قاد إلى منفعتك وخسارتهم فأنت قرصان. إذا قاد إلى منفعتكم معاً فأنت ذكي. وإذا قاد إلى خسارتكم معاً فأنت غبي».

يستخدمُ سيبولا في كتابه صبغةً أكاديمية: يضعك في محور السينات، ومن تتفاعل معه في محور الصادات الذي يتعامد مع محور السينات على الورقة كصليب، لتحتلّ الشرائح الأربع مواقع المربعات الأربعة التي تتقاسم الورقة.

في ضوء تكرار موقعك في مربعات هذا الرسم البياني، انطلاقاً من شبكة تفاعلاتك مع الآخرين، فأنت إما غافل، أو قرصان، ذكيٌّ، أو غبي، ذكيٌّ يميل إلى القرصنة إذا اقتربت كثيراً من مربع القراصنة، أو قرصانٌ يميل إلى الغباء، أو قرصانٌ «نظيف»: أي مقدار كسبك من تفاعلك مع الآخر يُساوي تماماً مقدار خسارته (في الحالات غير «النظيفة» يكون الكسب أقلّ أو أكثر من الخسارة)، وهكذا دواليك...

يهتمّ كتاب سيبولا بالشريحة الرابعة أساساً: شريحة الأغبياء. يضع خمسة قوانين جوهريّة يتمحور حولها الكتاب، تُحدِّدُ طبيعة هذه الشريحة، وتُجلي خطورتَها، كونها أمّ كلِّ بلاوي البشرية.

يلاحظ سيبولا أوّلاً، في ضوء دراسةٍ ميدانيّةٍ أو من وحي التجارب التاريخيّة، أن نسبة هذه الشريحة كبيرةٌ جدّاً، هائلة...

مثل معظم الباحثين الذين يرون اليوم أن لكلِّ صفات الطبيعة الإنسانية مرجعاً جينيّاً آتياً من التاريخ التطوريّ الدارويني للإنسان، يؤكّد سيبولا أن الغباء إرثٌ جينيٌّ في الأساس.

قد يصرخ البعض عند سماع ذلك، ويتّهم الدراسةَ بالنزعة النخبويّة أو الفاشيّة أو العُنصريّة. لكن القانون الجوهري الثاني فيها يمنع ذلك تماماً، ويدعم وجهة النظر الجينيّة أيضاً.

منهلٌ جداً هذا القانون لأنه ينصّ، كما أشارت دراسة سيبولا، على أن نسبة الأغبياء متساوية في كل الشعوب، وفي كل الفئات الاجتماعية عمّالاً أو فلاحين كانوا أم أساتذة جامعات أو حائزين على جوائز نوبل، كما لاحظتْ دراستهُ...

تُنوّه الدراسة بعد ذلك إلى غموض شريحة الأغبياء وصعوبة سبر اتجاهات سلوكهم: لا يمكن للعقلاء استيعاب حياة الأغبياء والتناغم معها. يُذكّرني ذلك بحكمةٍ صينية تقول: «الأحمق من ينظر لأصبعك عندما تؤشر له بها نحو القمر!».

إذ يستطيع العاقل مثلاً استيعابَ وإدراكَ واستشرافَ سلوك

القرصان لأنه يخضع لآليّةٍ عقلانية، ولبرنامج معروف مسبقاً يبحث عن الكسب الأنانيّ. لكن لا يمكن التفسير العقلاني لما سيقوم به الغبي وتلافيه مُسبَقاً أو الدفاع عن النفس ضدّه أو الردّ عليه، لأنه لا يخضع غالباً لاحتمالاتٍ منطقيّة أو لبرنامجٍ عقلاني.

لعل مقولة آينشتاين: «ثمّة شيئان لا نهائيّا الكبر: الكون، والغباء الإنساني. لكني لا أمتلك القناعة المطلقة فيما يتعلّق بلانهائية الكون»، ومقولة تشارلز ديكنز: «يستطيع المرء أن يواجه ما يريد، إذا ما تسلّح بالغباء والمقدرة على الهضم»، شديدتا التعبيرية في هذا المضمار.

ولعل لذلك أيضاً، كما لاحظتُ، يلجأ بعض الماهرين من لاعبي الشطرنج عندما يلعبونه مع برنامج كمبيوتر يوشك على هزيمتهم، بإرباكه في لحظةٍ ما والانتصار عليه أحياناً بفضل أدائهم لِنقلةٍ «غبيّة» نسبيّاً وغير خطيرة في الآن نفسه، لم يتوقّعها البرنامج العقلانيّ جدّاً، الذي يوجّه نقلات الكمبيوتر!... يُساعد ذلك أحياناً على تغيير مجرى المباراة بالفعل، ويُذكّر أيضاً بقول تشيلر: «ضد الغباء، حتّى الآلهة تحاربُ عبثاً!»...

تُلاحظ الدراسة أن العقلاء، بما فيهم الأذكياء والقراصنة، يُقلِّلون دوماً من تقدير دور الأغبياء، يتعاملون معهم براحة بال، ولا يستطيعون الإدراك المسبق للخطورة الناجمة عن سلوكهم.

ذلك خطأٌ فاحش لأن القانون الخامس الرئيس في دراسة سيبولا ينصّ على أن الغبيّ أشدّ خطورةً من القرصان. هو (أي الغبي) أخطر الشرائح الأربع دون منازع!... فإذا كان أفراد المجتمع كلّهم قراصنةً «نظيفين» مثلاً، لما هُدِرت ثرواته، أي: لكان بدون خسائر، لأن خسارة هذا الفرد نفسها مكسبٌ لذاك. لكن الخسائر الناجمة عن سلوك الأغبياء، لا سيّما إذا كانوا في قيادة الحكم والجيش، لا يمكن تقديرها مسبقاً، ولا حدّ لفداحتها غالباً... ناهيك عن أن الأغبياء تمكّنوا دوماً طوال التاريخ من احتلال مواقعٍ قيادية في رأس السلطات والجيوش، مما سبّب كلّ محنات وكوارث البشرية.

هم أيضاً دوماً الأكثر ثقةً بِصوابهم وبأنفسهم! تؤكّد ذلك تجربةٌ قام بها باحثان أميركيان، بعد موت سيبولا، تتلخّص في توجيه قائمةٍ محدّدة من الأسئلة كامتحانٍ في مجالٍ ما، لِشرائح مختلفة من الناس.

نتيجة التجربة: «من لا يدرون أنهم لا يدرون»، كما يقول الباحثان بالحرف الواحد، ليسوا فقط أسوأ من يجيب على هذه الأسئلة، لكنهم أيضاً أكثر من يعتقد، قبل رؤية نتائج الامتحان، أن إجاباتهم صائبة. في حين أن تقدير الأذكياء الذاتي لِصحة إجاباتهم، قبل رؤية النتائج، أقلّ ثقةً بالصواب!...

خلاصة القول: في ضوء القانون الخامس، ليس ثمّة ما هو أهمّ من الحذر من الأغبياء. عرقلةُ وصولِهم إلى السلطة واتخاذ القرار، وتقليص تأثيرهم على حياة الشعوب قضيّةٌ مصيرية، ذات أهميّةٍ حاسمةٍ مفصليّة...

فما يُميِّزُ الدول المتطوِّرة عن الدول المتخلِّفة ليس قلّة نسبة الأغبياء فيها بالمقارنة بالثانية (النسبة ثابتة واحدةٌ في الاثنتين)، لكن كون نسبتهم في الدوائر الفاعلة والمؤثِّرة والحاكمة فيها أقل من الثانية بكثير...

ففي الدول المتخلفة والمتدهورة تتزايد نسبتهم في السلطة بشكلٍ ملحوظ، بجانب نسبة فصيلةٍ فتّاكةٍ جدّاً: «القرصانات ذات الميول الغبيّة» التي تتكاثر هناك بشكلٍ خاص كما لاحظت الدراسة أيضاً، حيث تلعب الانقلابات العسكرية والتوريث العرقيّ والدين دوراً خاصّاً في تنمية ذلك، كما لعبت الدور نفسه في الدول المتقدّمة قبل نهوضها عقب الثورة الصناعية...

تتناغم هذه النتيجة كثيراً مع مقولة الفراهيدي شديدة العمق والروعة، لا سيما كلمته الأخيرة: «فاحذروه!» التي تُكثّف كلّ دراسة سيبولا (الممتعة جدّاً قبل كونها مفيدةً جدّاً!)...


غرافيك: Alaa El Alfi مجلة الدوحة



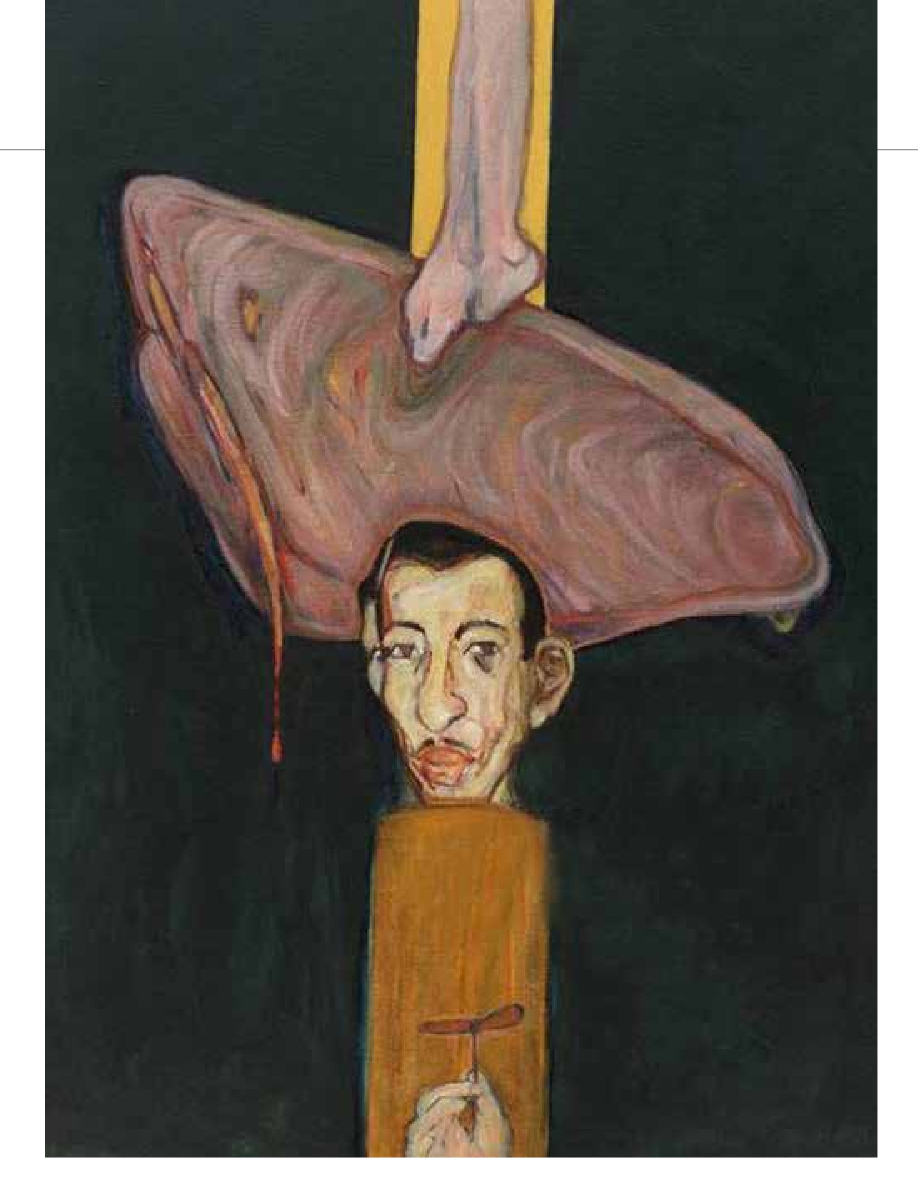
مروان قصّاب باشي..

روحٌ تخُطّها ريشة الرسّام

بيروت - محمد غندور

يطلّ التشكيلي السوري المشهور عالمياً مروان قصّاب باشي مرة أخرى على الجمهور اللبناني في مركز بيروت للمعارض على الواجهة البحرية لوسط بيروت مع باكورة أعماله غير المعروفة (1962- 9721) التي تُكشَف للجمهور العربي للمرة الأولى.

قبل مغادرته إلى برلين منتصف خمسينات القرن الماضي والاستقرار الدائم فيها، أنجز مروان، في دمشق، مجموعة كبيرة من الأعمال الفنيّة الموزَّعة على الرسم والتصوير والنحت، ونال بعضها جوائز عدة منها، جائزة النحت الأولى في معرض الربيع في دمشق عام 1956، وجائزة كارل هوفر للرسم عام 1966.



لاحظ النقّاد آنذاك موهبة لافتة لدى الفنان الشاب، تُرجمت بأعمال لاقت استحساناً وانقساماً في الآراء حولها. ولكنه في برلين صقل موهبته عبر التواصل مع رموز ثقافية غربية، والتعرُّف إلى مدارس فنية مختلفة.

وأراد مروان أن تكون العاصمة اللبنانية نقطة انطلاق هذا المعرض الذي يستمرّ حتى 27 أكتوبر تشرين الأول المقبل، ومن ثم سينتقل بعدها إلى عواصم عالمية منها باريس ومدينة بورتو في البرتغال، وإلى النمسا وغيرها من المتاحف العالمية.

يتضمن المعرض 44 عملاً زيتياً، إضافة إلى الأعمال المائية والتخطيطات الأولية لتلك الأعمال الفنية التي تعبِّر عن مرحلة هامّة ونادرة أثبتت الأيام فرادتها الفنية والإنسانية بعد مرور أربعة عقود ونصف عليها.

تطوّر عمل مروان على مدى رحلة فنيّة طويلة، كانت الإعادة خلالها تعني التطوّر، ولطالما كانت جزءاً من التدرّج الحذر لا بل الاستكشاف الجادّ للروح البشرية بجميع جوانبها من أفراح وأتراح.

وبما أن لوحاته، التي لا تُقَدّر بثمن، نادراً ما كانت تُعرَض، فلم تصل أخبارها إلا إلى القلائل. ولدى مقارنة أعماله بين الستينات والسبعينات من جهة، والأعمال الأخرى تبدو للوهلة الأولى وكأنها غير مألوفة أو غريبة، وتختلف بشكل دراماتيكي كما لو خَطّتها ريشة رسّام آخر.

تفضح الأعمال الأولى لمروان، انحيازه إلى الإنسان الحرّ والمناضل، وتركيزه على الوجوه؛ فهي مرآة البشر وفاضحة أسرارهم.

الوجه في لوحات الفنان السوري المولود في دمشق عام 1934، هو الجسد والحياة والروح، وما يدور حوله من أفكار وثقافات. يرسم وجوهاً صارخة وحزينة وضخمة وصغيرة ومرحة وباكية وغريبة ومشوهة وضاحكة. الوجة في أرقى تجلّياته هو انتصار الألوان على قسوة الحياة بالنسبة إلى مروان.

وبدا اهتمام مروان بالإنسان موضوعاً رئيساً لأعماله، منتصف ستينات القرن الماضي بلوحة حملت عنوان "امرأة وعصفور" نفَّذها عام 1956، وفيها يصوّر سيدة يقف على ذراعها عصفور، يبدو منها رأسها وجذعها، فوق خلفيّة بنفسجية مشوية بتوشيحات برتقالية، وقد عالج المرأة والخلفيّة، بأقلّ ما يمكن من ألوان الأزرق والبنفسجي، مؤكّداً على الرأس الذي، بالكاد، أشار إلى ملامحه.

يتشكّل عالم مروان الفنّي من البشر ومن طبيعة الأشياء الصامتة ومن المناظر الطبيعية الداخلية. ومن هذه الموضوعات القليلة والقريبة والبسيطة جداً يشيّد مروان محيطه الفني. أشياء شحيحة لكنها شمولية كالتنوُّع الذي لا ينضب. والطبيعة مثال على ذلك.

والملاحظ في الأعمال المعروضة مدى الغربة فيها؛ فمروان فنّان أراد الابتعاد عن الوطن لتصبح رؤيته أوضح وأشمل، ولإشعال الحنين في عالمه الداخلي؛ فهو يعيش غربته الجميلة ويخبرنا عنها في لوحاته وأعماله.

واللافت في باكورة أعماله، أنها تُورّط الناظر اليها، وتفتح المجال أمام عشرات الأسئلة بدءاً من الكون، مروراً بالإنسان والطبيعة، وصولاً إلى الغربة والفرادة في تقديم الأعمال.

بات مروان اليوم فناناً مرموقاً وشخصية معروفة. ترى اسمه في باريس، ولندن، وبيروت، وعمّان، ورام الله، خصوصاً في برلين، مرتبطاً بعالَم تصويري، على رغم تنوّعه. ركّز، لعقود وبشكل شبه حصري، على الملامح البشرية، أو بالأحرى الرّأس، حيث تميّزت بتنوّعات لا متناهية مشبعة بنتائج تصويريّة واكتشافات مدهشة.



رحل عن عالمنا الفنان النحّات عبد الهادي الوشاحي عن عمر يناهز الـ76 عاماً بعد رحلة صراع طويلة مع المرض ليترك فراغاً كبيراً في الحركة التشكيلية المصرية. وعبد الهادي الوشاحي من الفنانين الذين يمتلكون خصائص ومكونات الفنان الحقيقي، فهو يتعامل بمهارة ناشداً الدقة والصرامة مع أشكاله التي تنطوي على حسّ إنساني محض مؤكداً على تلك الصبغة الشخصية التي لاتنفصل عن أسلوبه في المعيشة أو طريقته في النظر إلى العالم فنجد أعماله تحمل طابعه، لنجد أنفسنا أمام فنان يسعى دوماً للتعبير عن ذاته ولديه من الوفاء لشخصه ما يجعله أميناً على الرسالة الفنية الخاصة به.

أحلام فكري

عبدالهادي الوشاحي:

الفنان والإنسان القيمة والقامة



امام تمثاله (طه حسين) في مرسمه

ومن خلال نظرة متأملة لبعض أعماله بما تحمله من كل القيم الجمالية ومنها (البرد، شهيد، دنشواي، الدراجة، الحصان، الحمامة، البومة، عازف العود، محاولة توازن، القفزة المستحيلة، الشقيقان، المسيح، إنسان القرن العشرين، الكوكب، الصرخة) وفي كثير من الأعمال الأخرى نراه مستخدماً خامات متعددة مثل (حديد - جرانيت - رخام - برونز - خشب).

والوشاحي نحّات أصيل يرفض أن تُنَفَّذ أعماله في خامات غير نبيلة كالجبس أو البوليستر.. قرر أن ينفِّذ منحوتاته في خامة نبيلة ورائعة لينة وصلبة في الوقت نفسه وهي (النحاس) بأن يشكل تماثيله بالطرق على ألواح النحاس كقطع منفصلة، ثم يجمعها معاً حول نقطة ارتكاز حرة،.... لقد تعلم الطرق على النحاس من أستاذه الفنان الكبير جمال السجيني الذي كان أبرع من يشكِّل النحاس.

وهكذا أضاف عبد الهادي الوشاحي رؤيته الفنية الجديدة والجريئة والمتمرِّدة على بانوراما النحت المصري المعاصر تاركاً بصمة متفردة تخصّه وحده، ونلاحظها في أعمال تلامذته الذين تأثروا به وبأسلوبه.

وأعمال الوشاحي لا تختلف في جوهرها، لأن الفنان هو مصدر هذا الجوهر الذي يحمل فلسفته في الحياة. وأعماله تحمل في مجملها عناصر تؤكِّد على أسلوب الفنان المميَّز كالخط الحاد الذي ينشأ من خلاله زوايا متداخلة، وتنطلق أشكاله من القاعدة رأسياً وأفقياً باحثة عن الحرية وفي حركة دائرية مرتبطة بحركة الكون والوجود لتنطوي على أكبرقدر من الحياة.

ومن يعرفون الوشاحي الإنسان عن قرب مثل تلاميذه الذين أتى معظمهم من محافظات مصر، وكان يمدّهم بكل ما يحتاجون من أدوات، ويشاركهم مشاركة إنسانية في الطعام والشراب، لم يشعروا قط بتلك الغربة المعتادة، فلم يتعلموا منه فقط النحت كمادة أكاديمية، بل تعلّموا من أستاذهم ومعلمهم أسلوب حياة..

ولأنه كان أستاذي في أول سنوات كلية الفنون الجميلة فقد لمست فيه كل هذه الصفات، فيبدو لمن لايعرفه، للوهلة الأولى، أنه شخص ذو طبع حاد فهو لا يحب أن يخلط الجد بالهزل، يكره الكذب والكذاب، وعندما يضحك ترى ضحكة طفل فيكتسي وجهه بملامح البراءة، يحترم ذاته بشدة، يحترم مواعيده، وكان يعجب بالطالب الجادّ الموهوب الذي يحمل رؤية أو بداية مبشِّرة، وكان يشجِّعه بصدق وإن استلزم ذلك توبيخه على الإهمال أو عدم الالتزام بالمواعيد أو التقصير في حق العمل وعدم إتمامه بالصورة التي ينبغي عليه إنهاؤه بها بجانب التأكيد على ضرورة تأمُّل الأشياء بعمق، خاصة تأمُّل الفنان لأعماله هو شخصياً. حينها يصبح تأمُّله ضرباً من الملاحظة observation، فالأهواء والتخيلات لا تكفي دون نظام مادي صارم ودعامة قوية يستند اليها الفنان لكي تتبدّى حرِّيته فالقانون الأسمى للابتكار هو أن المرء لايبتكر إلا حين يعمل.

ويحكي الوشاحي في أحد اللقاءات، أن وفاة والدته وعمره 4 سنوات قد أثّرت بشكل كبير في نفسه، ما جعل لوالده أثراً كبيراً في تشكيل شخصيته، حيث ساهم والده في حبه للفن من خلال الكتب التي كان يجلبها له لقراءتها. ومن خلال قربنا من شخصية الفنان فإننا لا نبذل مجهوداً واضحاً حين نتأمَّل أعماله مستفسرين عن شخصيته التي تتجسَّد في خلفية الذاكرة لتعطي لنا مزيداً من الوقت للاستمتاع بأعماله وعدم الاستغراق أحياناً في محاولة اختراق ذلك الغموض النبيل. حقاً إن درجة تعاطفنا مع العمل

الفني لتتزايد حينما تكون لدينا بعض المعلومات عن تاريخ حياة صاحب العمل الفني، فالموضوع الجمالي هو الكفيل وحده بأن يكشف لنا عن وجه صاحبه، أو أن يضعنا وجهاً لوجه أمامه بطريقة مباشرة.

ويرى بعض فلاسفة الجمال أن مثل هذه الألفة مع الفنان خطر كبير على عملية التذوّق الفني نفسها، لأنها قد تصرفنا عن العمل الفني نفسه، ولعل هذا ما عناه أحد علماء الجمال حينما كتب يقول: «إن الإدراك الجمالي ليزداد نقاء حينما يقتصر على الشعور بحضرة الفنان، دون أن تكون لديه معرفة سابقة بشخصه».ومعنى هذا أن وجه الفنان ينكشف من خلال ذلك الحضور الجمالي الذي ينطوي عليه عمله الفني بأسلوبه الخاص وتعبيره الشخصي.

ويرى الناقد الإسباني (راؤل شقاري فيري) أن أعمال الوشاحي بكتلها الصرحية تشكّل بلاغة وعضوية ومعمارية وكونية مثل أجزاء في النحت المصري القديم، وأحياناً تتّسم أعماله بالدائرية في تناغم وفخامة النحت الإغريقي، كما يمكن القول بأن الفنون التعبيرية لحضارة قديمة لبلد ما تتشكّل من خلال الوشاحي في أعمال غاية في الحداثة بكل أبعادها مؤكّدة عالميَّتها.

ذكر الفنان الوشاحي أن حلم السفر إلى الخارج، للاستزادة علماً وفناً، ظل يداعبه بعد تخرُّجه في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة قسم النحت عام 1963، إلى أن تحقّق الحلم مع أولى رحلاته لأوروبا عام 1965. ومن وقتها تكررت زياراته لها، وامتدت فترات إقامته في كل من إيطاليا وإسبانيا إلى أن حصل على درجة الأستاذية من أكاديمية سان فرناندو للفنون الجميلة بمدريد عام 1978، وعاد بعدها إلى القاهرة حاملاً معه خبرة مستفيضة، ودراية واعية بمجريات الحركة الفنية العالمية، والتطوّرات التي ألمّت بها. يعرف متابعي الحركة الفنية المصرية الفنان عبد الهادي الوشاحي (1936) بوصفه نحّاتاً مبدعاً، وأستاذاً للنحت بكليات الفنون الجميلة بالإسكندرية والقاهرة، لكن الذي لا يعرفه كثيرون أنه كان أول مصري يجرؤ على تقديم البرفورمانس. وترجع عدم المعرفة لسببين: أولهما القصور في تسجيل الأحداث الفنية لدينا وقت حدوثها، وهي عادة ما زالت تحدث عندنا، وعلينا التخلص منها، وثانيهما أن الفنان الوشاحي بطبيعته يتحرَّج - تواضعاً - من إحاطة نفسه بترويج دعائي لما يقوم به.

ويقول الفنان يسري القويضي إن الفنان الوشاحي قد دُعِي للاشتراك في الجناح المصري ببينالي فينيسيا عام 1980، ضمن مجموعة من الفنانين كان منهم الفنان حامد ندا، والفنانة منحة الله حلمي، والفنان عمر النجدي الذي رأس المجموعة بوصفه قوميسير الجناح. وذكر الوشاحي أن الدعوة وصلتهم قبل موعد الافتتاح بشهرين، فلم يكن هناك وقت كاف لإنجاز عمل جديد، لذا قدَّم تمثالاً كان جاهزاً لديه يعبِّر فيه عن الإنسان المقهور كما تخيَّله في القرن الحادي والعشرين (التمثال مقام حالياً في ساحة المدخل الرئيسي لدار الأوبرا المصرية بالجزيرة)، ولكن الوشاحي الذي كان الحماس يتّقد في داخله، لم يكن مقتنعاً باختصار اشتراكه بتمثال واحد فقط، واختمرت في ذهنه فكرة تقديم عمله في جملة متكاملة تتلاءم وتتماشى مع التطورات الحداثية وقتها.

أضمر الوشاحي نيَّته تقديم برفورمانس، ولم يخبر أحداً بتلك النية، وعقد العزم على مفاجأة الجميع، فشرع على الفور بتصنيع وتجهيز معدّات العرض بالقاهرة على نفقته الخاصة، وحزمها في أربطة حملها (وزناً زائداً) اصطحبه معه على الطائرة إلى إيطاليا.

وسيدرك القارئ مدى صعوبة ومشقة إعداد مستلزمات العرض، إذا ما علمنا أنه اشتمل على قفص ليس له مخرج هيكله من الألمونيوم (طول 2 متر، عرض 1 متر ارتفاع 1 متر)، وقضبانه مواسير بلاستكية داكنة اللون. لقد أخذ الفنان كل تلك المكونات مفكّكة، وقام بتجميعها داخل الجناح المصري. ووضع داخل القفص كرسياً ليجلس عليه وبجواره منضدتين على هيئة مكعبين من الزجاج، رصّ عليهما بضعة أشياء مما يحتاجها الإنسان العصري (معجون أسنان، فرشاة أسنان، آله حاسبة، تليفون أحمر، دفتر شيكات، ماكينة حلاقة، كولونيا، كتب ومجلدات، نسخة من الجرائد اليومية التي تصدر خلال أيام العرض، ومجلات بلغات مختلفة، قنينة نبيذ، كأس) كما عرض داخل القفص لافتات كتبت باللغات العربية والإيطالية والإسبانية والإنجليزية نصت عباراتها على الآتي: «ممنوع الدخول»، «ممنوع الانتظار»، «ممنوع الخروج».

جلس الفنان داخل القفص، ومعه الأشياء التي ذكرناها، وحرص على بثّ شريط مسجّل لسيمفونية البطولة (إرويكا) لبتهوفن لتكون مصاحبة للعرض، وبحيث تتداخل مع السيمفونية بالتبادل أصوات مُسَجَّلة من الشارع المصري لضجيج المشاة والسيارات ونداءات الباعة...، وذلك حتى يحقّق الفنان رابطاً بين الجانبين المحلي والعالمي.

وكي تكتمل الصورة وضع الفنان، على بعد تسعة أمتار من القفص، عمله النحتي الذي صوَّر فيه إنسان القرن الحادي والعشرين المنكسر، وربط - رمزياً - بين القفص والتمثال ببصمات باللون الأحمر لكفّيه وقدميه طبعها على الأرض بطول المسافة الممتدة بينهما، مما يعطي الانطباع بأن الإنسان إذا مشى على كفّيه وقدميه خارجاً من القفص فسيقوده طريقه إلى حالة الضياع والانكسار التي عليها إنسان القرن الحادي والعشرين.

استرعى هذا البرفورمانس انتباه زوّار البينالي، وقوبل بتقدير وإعجاب، ونجح في إيصال موقف ووجهة نظر فنان مصري تجاه اعتماد الإنسان المعاصر في حياته اليومية على مستلزمات المعيشة الجديدة التي استحدثتها التطورات التكنولوجية، وبأنها السبب فيما سيصل إليه الإنسان من حالة انهزامية منكسرة.

مع استحسان العمل في فينيسيا، إلا أنه لم يُشَر إليه في مصر، وتمّ تجاهله تماماً، رغم أن ما قدّمه الفنان هو جزء من المشاركة الرسمية لمصر، وللأسف خلت طبعة كتالوج البينالي الأولى من الإشارة إلى العمل، ويرجع ذلك في تقديري، إلى أن الوشاحي فاجأ الجميع بما قدَّمَه بعد موعد طباعة الكتالوج، الأمر الذي تداركته إدارة البينالي في الطبعة الثانية، فأشير إلى العمل وصورته كذلك.

وكان من بين أسباب ذلك الصمت والتجاهل، خشية القوميسير ومسئولي وزارة الثقافة من تعرُّضهم لهجوم من



التيار التقليدي المحافظ الذي ساد الحركة الفنية في مصر وقتها، ورفض مؤيديه لكل ما هو جديد تحت زعم أنه جهد عبثي، لا يمتّ إلى الشخصية والأصالة المصرية بصِلة.

لقد كان هذا الاستقبال الفاتر - أو قل ذلك الإغفال - سبباً في قتل الحماس وتثبيط الهمة، لذلك لم نر أو نسمع عن أعمال برفورمانس أخرى للفنان الوشاحي أو غيره من الفنانين. ورداً على سؤالي: لماذا لم تقدم أعمالاً أخرى من فن البرفورمانس؟ أوضح الفنان الوشاحي أنه أساساً نحّات يتعامل مع الكتلة والفراغ، ولذا كرّس كل جهده ووقته واهتمامه في هذا الاتجاه، وأن البرفورمانس الوحيد الذي قدّمه فرضته ظروف اقتناعه بأنه أنسب الوسائط للتعبير عن وجهة نظره وموقفه كمصري تجاه الإنسان، وما يجري من حوله من تطوُّرات، ورغبته في تقديم هذا الفكر في قالب يتماشى مع الاتجاه العام للحركة الفنية العالمية وقتها.

تلك كانت بداية البرفورمانس في مصر، إلى أن ظهر جيل جديد من الفنانين في ظل مناخ أكثر لوحاته مسطحات بارزة من النحاس.. الإضافة الجديدة هي تنفيذ تماثيل مجسّمة ومفرغة من ألواح انفتاحاً على تسعينيات القرن العشرين وأوائل القرن الواحد والعشرين، فأخذ قلة منهم بأسلوب البرفورمانس وسيلتهم للتعبير الفني البصري.

وُلِد الوشاحي، بحسب المعلومات المتوافرة عنه بموقع قطاع الفنون التشكيلية، في التاسع من نوفبمر 1936، وتخرج في قسم النحت بكلية الفنون الجميلة عام 1963، وحصل على درجة الأستاذية من أكاديمية سان فرناندو للفنون الجميلة بمدريد عام 1978.

عمل معيداً بقسم النحت بكلية الفنون الجميلة، منذ تخرجه، ثم مدرِّساً للنحت بالكلية ذاتها منذ 1978، وتنقَّل في حياته بين مصر وإيطاليا وإسبانيا. وشارك في العديد من المعارض المصرية والدولية، والعديد من البيناليهات منها بينالي الإسكندرية الدولي الرابع 1961، وبينالي الإسكندرية الخامس 1963، كما شارك في بينالي باريس الدولي الرابع 1965، وبينالي أبيثا الدولي الثاني 1966، و المعرض العالمي للنحت في الهواء الطلق - إسبانيا، ومعرض في ميلانو 1971، 1972، بينالي الرياضة الدولي في الفنون الجميلة برشلونة، مدريد سنوات 1971، و1975، و1977، وبينالي فينسيا الدولي العام 1980، كما شارك في معرض ومؤتمر النحت الدولي بأوكلاند وسان فرانسسكو عام 1982 بالولايات المتحدة الأميركية، وكان آخر سمبوزيوم نحت شارك به كان سمبوزيوم أسوان الدولي الثالث عشر للنحت 2008. وفاز بوسام مجلة بورتريه، كما حصل على لقب سلطان النحت الطائر، ومن أهم المعايير التي وضعتها المجلة للحصول على هذا الوسام أخلاقيات هذا الفنان، حيث عاش طوال حياته مستغنياً بإبداعه وفنه عن العالم أجمع وعن كل ما يهبط به إلى ثقافة الانبطاح، حيث ظل صاحب هيبة كبيرة هي «هيبة الأستاذ الجليل»، كما أنه صاحب مدرسة متميزة في النحت بعد الفنانَيْن محمود مختار، وجمال السجيني، وهي مدرسة النحت الطائر.

الوشاحي فنّان ونحّات مصري ذو شهر عالمية. من أبرز أعماله تمثال أكبر من الحجم الطبيعي للدكتور طه حسين من البرونز، يبلغ طوله ثلاثة أمتار دون القاعدة التي وُضِع عليها، وتقتني مؤسسة «الأهرام»، ومتحف الفن الحديث، والمتحف الحربي، ومتاحف بإيطاليا وإسبانيا ودار الأوبرا المصرية عدداً من أعماله، وتم تسجيل اسمه في موسوعة كامبريدج البريطانية كأحسن نحّات دولي لعام 2001.


الظل
ما دمت في الظل
لن ترى الشمس بهاءك
فتبلغ عنك القناصين
أيها الطائر الحزين
الجريح ...

التصوير والقصيدة

بحرٌ واحدٌ يعيش بقلبين

أنيس الرافعي

في معرضه الجديد الموسوم بـ «شعرغرافيا»، الذي احتضنهُ مؤخراً «رواق معهد سرفانتس» بمراكش، يبتكرُ الفنان المغربي لحسن الفرساوي أرضاً مشتركةً بين الكتابيّ والبصريّ، ويوجِّهُ دعوةً مفتوحةً لثلة من الشعراء الكونيين والعرب والمغاربة من أجل الإقامة بين أعطاف لوحاته.

صحيحٌ أنّ تلك «الأرض المشتركة» طرحت على الدوام مفارقةً جوهريةً، أساسُها المعرفي أنّ المسموع لا يمكن وضعهُ برمَّته في كلمات، في حين يمكنُ للمرئي أن يخلق صورة. ذلك لأنّ أصلَ الصورة بديهي، بينما أصلُ الكلمات مفقود.

أو بتعبير بديل: الصورةُ تتمتعُ بقوة الأصل، بمزية الفورية، وتهبنا الرؤية المباشرة. أما الكتابة فغامضة الأنساب، أثرها مؤجّل على الدوام، وتمنحنا في خاتمة المطاف رؤيا غير مباشرة، استعارة عن العالم وليس صورة موضوعية عنه.

غير أنّ الفنان لحسن الفرساوي يقفزُ عن هذا الاختلاف الصوري، ويصوغُ في اشتغاله الجديد أعمالاً ذات رؤية جمالية استضمارية، يتعالقُ ويتآزرُ فيها التصوير والقصيدة من دون أن يمتثلا لمعيار حاجب، كما لو أنهما بحر واحد يعيش بقلبين اسمهما: المدّ والجزر.

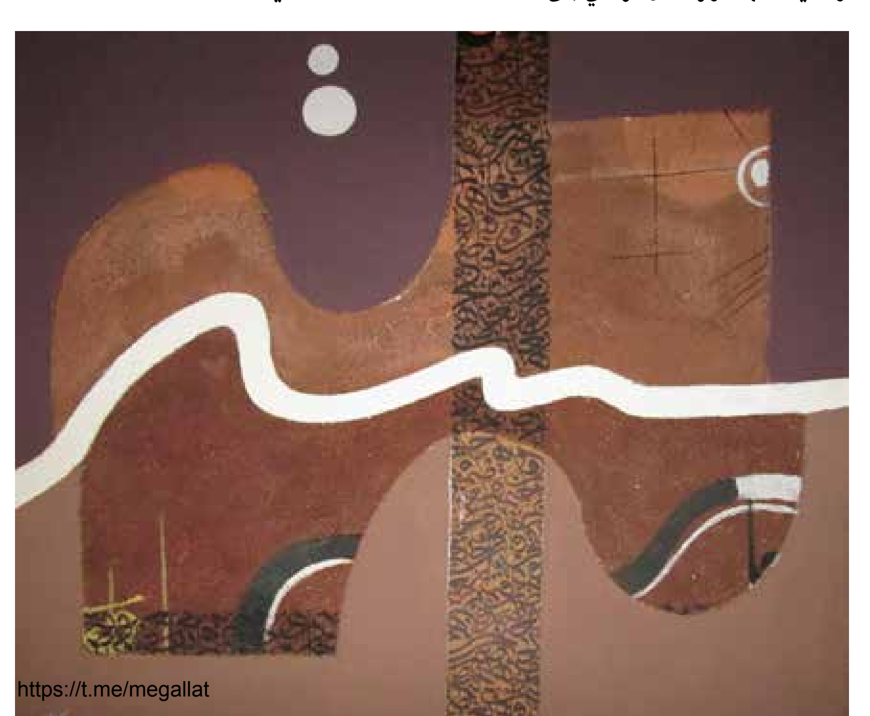
فالشذرات الشعرية المنتقاة لكل من (بودلير، رامبو، بورخيس، ماياكوفسكي، آخماتوفا، النفري، الحلاج، ابن عربي، محمود درويش، بدر شاكر السياب، سعدي يوسف، محمد علي شمس الدين، أحمد المجاطي، محمد بنيس، جميل عبد العاطي...) ليست مجرَّد «وسائل فوق لغوية»، كما أنّ العلامات التصويرية (الخطوط بمختلف أنواعها وأشكالها، والسطوح بشتى أيقوناتها السوريالية والعجائبية) ليست مجرَّد «وسائل فوق تشكيلية»، بل هما سبيكة واحدة تتجاوز السطح الاعتباطي و«منطق الجوار» إلى العمق البنيوي و«منطق المحايثة».

إذن، هي أعمالٌ تعيدُ قراءة المصير المشترك بين التصوير والقصيدة، لأنّ فلسفة لحسن الفرساوي الفنية تفتّ من عضد «ذريعة صفاء النوع»، وتترجم تمثُّل الذات المبدعة للعالم عبر الرموز التي تنتقل من الصورة إلى علامة لهذه الصورة.

يقول جاك دريدا: «إنّ الأثر الذي لا ينمحي ليس بأثر»، وبالتساوق مع مغزى هذه المقولة، يفقد الحرف وهو ينطقُ شعراً في لوحات الفرساوي أجروميته، يتحرَّرُ ويتحلَّل من قواعده وضوابطه الكاليغرافية، يغدو مفردة تشكيلية حرة وطليقة، بمقدورها أن ترتقي إلى «مقامات» و«مواقف» أخرى، ثم تندثر في «ظلمة الباطن» بفعل نفورها من «سطوع الظاهر».

الظلمة ذاتها، هي التي تصيرُ معادلاً مجازياً للصمت الرهيف والآسر، الذي يمكن أن تلتقطه العين الثالثة للناظر، وتسمعه عينه الباطنية. نعم، هذا ما يقترحهُ علينا لحسن الفرساوي، وتلكَ وصفتهُ الناجعة لمقارعة واقع صلد وعالم أصم أضحى فيه كل شيء يسير بالمقلوب: أذنٌ ترى، وعينٌ تسمع.

إنّ لحسن الفرساوي في معرض «شعرغرافيا»، وهو يبحث عن «جغرافيا ثالثة» بين كل من الكتابيّ والبصريّ، يجدِّد النظر والمساءلة في ذلك السؤال الحارق، الذي كان قد طرحه صاحبُ «هسيس الهواء» الشاعر الفرنسي برنار نويل: «ترى، هل تعرفُ اليد التي ترسمُ يأسَ اليد التي تكتب؟».



فال فراي

القاهرة الجائعة

يوسف ليمود

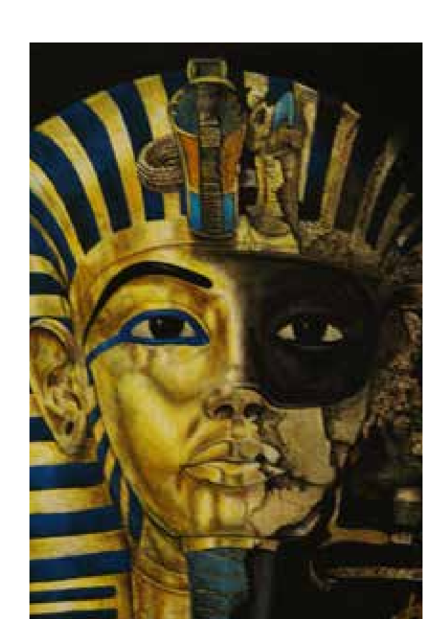
عـن القاهرة وتفاصيلها أقيـم معرض فني احتضنه «أتيلييه أليكسـانـدر» بمدينــة فينتر تـور، المتاخمة لمدينة زيوريـخ الألمانية. المعرض اختزل أربعة شـهور قضاها الفنان السويسري فيرنر فال فراي في القاهرة، بين مرسمه في جزيرة القرصاية (إحدى جزر النيل)، ومسكن آخر وسط البلد، فشكَّلا نقطتي انطلاق مسح عبرهما جغرافيا المدينة الهادرة بكل أبعادها: المعمارية، والتاريخية، والبشـرية، والنفسـية... ليعود بعدها إلى بلده يلتقط الجواهر من خلال ما التقطته عدسته، وما سجَّلته ذاكرته.

أربعة شهور تُحسَب لا بالأيام، بل بعدد الخطوات والأنفاس: حركة لا تهدأ ونهم في تسجيل التفاصيل بلغة فنية مشفَّرة وغنية بالدلالات، حس معرفي هائل، وكينونة ملتحمة بروح المكان وروائحه. وإلى جانب الفوتوغرافيا الآسرة التي تجعلنا نقف مندهشين أمام المناظر والتفاصيل، وكأننا نتعرف إليها للمرة الأولى، احتوى المعرض عشرين لوحة موزَّعة بين الواقعي والتجريدي.

من الناحية الشكلية، ما كان لفنان انشغل طوال مشواره الفني الطويل بتجسيد الواقع من حوله، وانتقاد ما يدور في كواليسه، ألّا يسحره الأفق الملحمي لأسطح القاهرة المرشّقة بأطباق الساتالايت (الدش). والحال أن هذا الانبهار بملحمة السطوح وأطباقها، والتعامل معها فنياً، جاء ليصبّ، على المستوى المفهومي إلى جانب المستوى الشكلي، في صميم الهمّ الفني والمشروع الذي يعمل عليه هذا الفنان منذ سنوات طويلة والذي بلغ أوج رمزيته وبلاغته في رسم المباني الشاهقة التي تحت الإنشاء، بصروح السقّالات التي تحزّمها والقماش الشبَكي المنسدل عليها والذي يخلق غلالة من لا وضوح في الرؤية تثير السؤال عما يُخَبّأ وما يدور خلف هذه الستائر الحضارية. من هذا المنطلق المفهومي يُثار التساؤل عمّا تعنيه صفوف الأطباق العشوائية واللانهائية في سماء القاهرة، ما تحمله عبر الأثير من صنوف الميديا المسيّسة والمعلومات المحسوبة والتسليات وبرامج الترفيه المنوّمة، مما يشكّل أدمغة الملايين من البشر «جوعى المعلومات، جوعى التسلية...» حسب العناوين التي وضعها الفنان على لوحاته.

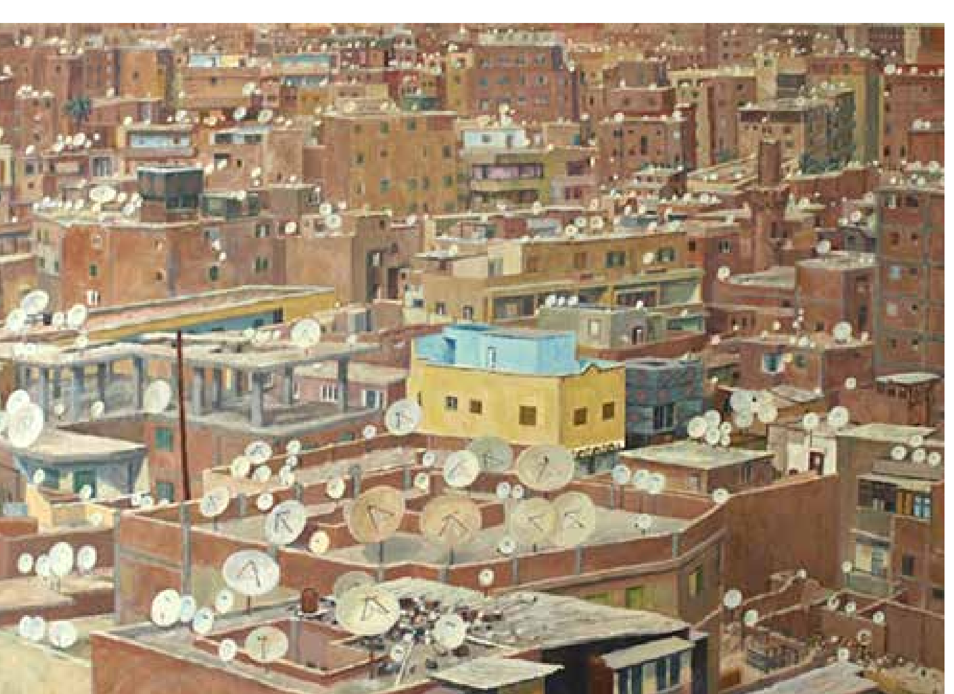
الغلالة التي انسدلت على العمائر، والمباني التي رسمها الفنان طوال سنوات عديدة في مشواره الفني، صارت هنا أطباقَ الأسطح القاهرية، وهي نفسها الاهتزاز الأثيري لتكتّلات العشب وتكوينات الطبيعة التي صوَّرها الفنان على جزيرة القرصاية العائمة كقطعة حياة بدائية في قلب نيل القاهرة، وسط كوارث إسمنتية ترتفع وتحجب الأفق من حولها، وهي نفسها ليل المدينة الهائل الذي لا تنجح لمبات الشوارع في إضاءته، مكتفية بتوليد كتلة ضبابية حولها تستسلم لكثافة الليل وجثامته، وهي نفسها سحابة الغاز المُسيل للدموع التي يجري في قلبها الثوريّ بكمامته، وتخفي من خلفها حشداً من الجنود المدججين بالسلاح «الجوعى للحرب» حسب عنوان اللوحة.

قد نتساءل في هذا الصدد: ما الذي يضيفه تنفيذ اللوحات الواقعية رسماً بالفرشاة والألوان، في وجود الفوتوغرافيا؟ لكن أعمال فيرنر فال فراي تجنّبنا هذا الجدل الإشكالي، ذلك أن أهمية فعل الرسم قائمة، في بعض اللوحات، على انصهار التكدّس والزخم القاهري في بوتقة التجريد، الذي يجسّد البعد الإيقاعي في أسلوب الفنان في أبهى تموّجاتها. كما يظهر هذا البعد أيضاً في عدد من المجسّمات المركّبة من أشكال





يفكّر في نفسه كموسيقي أكثر من كونه رساماً مصوراً





خشبية صغيرة الحجم وملوَّنة، تبدو وكأنها أوركسترا من آلات موسيقية مبعثرة في الهواء، أو أكواريوم عائم في الفراغ. وجدير بالذكر هنا أن فيرنر فال فراي يفكِّر في نفسه كموسيقيّ أكثر من كونه رساماً مصوراً.

بين الواقعي والتجريدي، تولد أفكار هذا المعرض دلالات وإحالات منها ما يعود إلى العمق التاريخي، إذ تصور إحدى اللوحات المعروضة حائطاً فرعونياً تحت قدم تمثال رمسيس الثاني، وتربطه بالواقع الثوري المصري الذي عاش الفنان بعض أحداثه أثناء إقامته الفنية. فالحائط المنقوش بالرموز والكتابات الهيروغليفية، يسيل عليه رسم جرافيتي بالأحمر لمينا دانيال الذي دهسته الدبابة في أحداث ماسبيرو المؤلمة. وثمة لوحة أخرى من أرشيف فيرنر فال فراي تعود إلى عام 1980، تصوّر القناع الذهبي الشهير للملك توت عنخ آمون وقد أصيب نصفه بالتحلُّل والتفسُّخ، بينما نصفه الآخر كما هو من ذهب. واللوحتان، رغم أن أكثر من ثلاثين عاماً تفصل بين تاريخ إنجازهما، تشتركان في جمعهما بين عالمين نقيضين: الضحية والفرعون، التحلل والخلود.

في لوحة أخرى ممسوسة بحسّ سريالي رهيف، كانت في الأصل صورة فوتوغرافية التقطتها عدسة الفنان، تصوّر رجلاً يحمل خبزاً فوق رأسه، ويقود دراجته في ظهيرة مزدحمة وسط الشارع المصري، في اللوحة حذف الفنان الرجلَ من الصورة وترك قفص الخبز طائراً في الفضاء، رامياً ظله كسجادة من العوز على أرض مدينة جائعة للحياة.

«بينالي ڤينيسيا»

غاليري العالم الجديد

رشا عدلي

ما إن يُنطَق اسم فينيسيا حتى تذعن الأذن إرهافاً للسمع، فكل ما تأتي به هذه المدينة من أخبار تشبهها في أناقتها وجمالها، ولِمَ لا وهي المدينة العريقة التي تصدرت دوماً الحركة الفنية منذ مئات السنوات؟ وها هي تحتضن أعرق معارض الفنون في العالم والذي يقام على أرضها مرة كل عامين بدون توقف منذ عام 1895، بينالي الفنون التشكيلية الـ 55 الذي افتتح للجمهور الربيع الماضي، ويواصل حتى 24 من نوفمبر/تشرين الثاني القادم. يلاقي المعرض هذا العام إقبالاً شديداً لتزامن الموسم الصيفي مع إقامة المعرض، فليس هنالك أجمل من أن تذهب لمشاهدة إبداعات فنية في جندول يتأرجح بك، ويثير فيك تارة دهشة وتارة بهجة في جداول مائية تضيق بك حيناً، وتتّسع في الكثير من الأحيان.

يتكوّن المعرض من أجنحة لدول يبلغ عددها 88 جناحاً ومعارض فردية وجماعية لـ 158 فناناً وفنانة من 37 دولة يشتركون بـ 4500 عمل فني، ويُقام على هامش البينالي حوالي 47 حدثاً ثقافياً متنوعاً كالندوات، والمؤتمرات، وحلقات البحث، ومناقشات لإصدارات البينالي، وكذلك الحفلات الموسيقية، ويشارك فيه الكثير من الدول العربية على رأسهم مصر التي تعتبر من أوائل الدول العربية المشاركة في بينالي فنيسيا، ويرجع تاريخ اشتراكها إلى عام 1938. وتمّ اختيار جناحها ضمن عشرة من أفضل الأجنحة المشاركة. وقد شاركت مصر بإبداع فني يحمل اسم «خزائن المعرفة» للفنانَيْن الشابَّيْن (خالد زكي، ومحمد نبوي). ومن الدول العربية الأخرى تشارك لبنان، والعراق، والإمارات، وسورية التي يعرض في جناحها 17 فناناً من إيطاليا ومن دول البحر المتوسط معرضاً «حراً» بعنوان أكثر جاذبية وهو «الفن يا صديقي العزيز». ويوجد أيضاً عشر دول تشترك في البينالي للمرة الأولى منها البحرين، والكويت، والفاتيكان بمعرض جاء من وحي «سفر التكوين» تحت عنوان «في البدء». وهناك أيضاً معرض جماعي لفنانين من السعودية، وفلسطين. وقد تنافس الفن العربي بشدة هذا العام، ولاقى استحسان الكثير من الجمهور، وربما كان يؤخذ عليه أنه في الكثير من الأحيان كان هناك تغليب العنصر الوطني على العنصر الفني، وبالرغم من كل هذا هناك الحدث الأكثر ترقُّباً في الأوساط الفنية وهو المعرض الفردي لفنان صيني من أشهر فناني التشكيل في العالم اليوم وهو الفنان (إي واي واي) الذي يبلغ من العمر «56» عاماً، وهو ليس رساماً فقط بل نحّاتاً ومعمارياً وفوتوغرافياً ومؤلفاً موسيقياً ما جعل البعض يطلق عليه لقب دافنشي القرن نسبة إلى فنان إيطاليا الشهير ليوناردو دافنشي صاحب اللوحة الأشهر (الموناليزا) والذي كان يجيد كل تلك الفنون. وترجع شهرة الفنان الصيني (إي واي واي) إلى إبداعه المتميز في فنه الذي ينتمي إلى ما بعد الحداثة، وأيضاً إلى الدور السياسي البارز الذي يقوم فيه بمعارضته للنظام السياسي الذي يقوم على حكم الحزب الواحد الشيوعي، ويفرض نظام رقابة مُشَدَّدة على كل أشكال التعبير. وقد مُنِع الفنان نفسه من مغادرة البلاد لمدة عام، ودخل السجن لمدة 81 يوماً بتهمة التهرُّب من الضرائب، قضى الفنان فترة سجنه في نحت ستّ منحوتات خاصة له سوف يقدمها في معرضه الفردي، وسيشارك في جناح ألمانيا بعمل عن الزلزال الذي وقع في الصين في 2008.

من أعمال الجناح المصري في البينالي



(محادثة) للرسام الفرنسي كاميل بيسارو

تحية إلى كاميل بيسارو

في مدريد، وتحديداً في متحف تيسن بورنيميستا، أقيم مؤخراً معرض لأحد أشهر فناني الانطباعية (كاميل بيسارو 1830 - 1903) الفنان الفرنسي الذي توفي في بداية القرن الماضي. وتضمّ جدران المعرض حوالي تسعة وسبعين عملاً، بما فيها المجموعة الخاصة به، والتي قام برسمها في نهاية حياته مستخدماً فيها ألوان الطيف. ومن المعروف عن الفنان أنه أكثر فناني الانطباعية سخاء عكس فناني الانطباعية الأكثر شهرة والأكثر تفرُّداً مثل مونيه، ورنيوار، وغيرهما إذ كان يهتم لأمر التلاميذ ليرسي قواعد الانطباعية في أذهانهم. ولا يتوانى عن تقديم يد العون والمساعدة، حتى إن فان غوخ صرّح أكثر من مرة بفضل بيسارو عليه. جاء ترتيب أعمال الفنان في المعرض بشكل زمني أي وفق الأماكن التي عاش فيها الفنان، وقد خُصّصت غرفتان في المعرض للوحات التي رسمها في أخر حياته، التي خصّصها لرسم الريف، حيث أمضى معظم حياته وهو يرسم الريف والمناظر الطبيعية لفرنسا. وكعادة النهاية المحتومة لمعظم التشكيليين أصابه مرض ما بعينيه في أواخر حياته، لذلك كان من الصعب عليه أن يخرج بفرشاته وألوانه إلى الهواء الطلق، فكان يقيم في فنادق تطل على مشاهد ريفية، ويحوِّلها إلى مرسم له، ووصل به الأمر حدّ أنه خلال إقامته لمدة ثلاثة أشهر في الفندق رسم لوحات وصل عددها إلى العشرين، وامتدّ معرض بيسارو في مدريد حتى الخامس عشر من سبتمبر/أيلول لينتقل إلى معرض كايسكا في برشلونة. ومن أشهر أعماله لوحات (محادثة - أطفال في المزرعة - غروب الشمس - موسم الحصاد - شارع في مونمارتر).

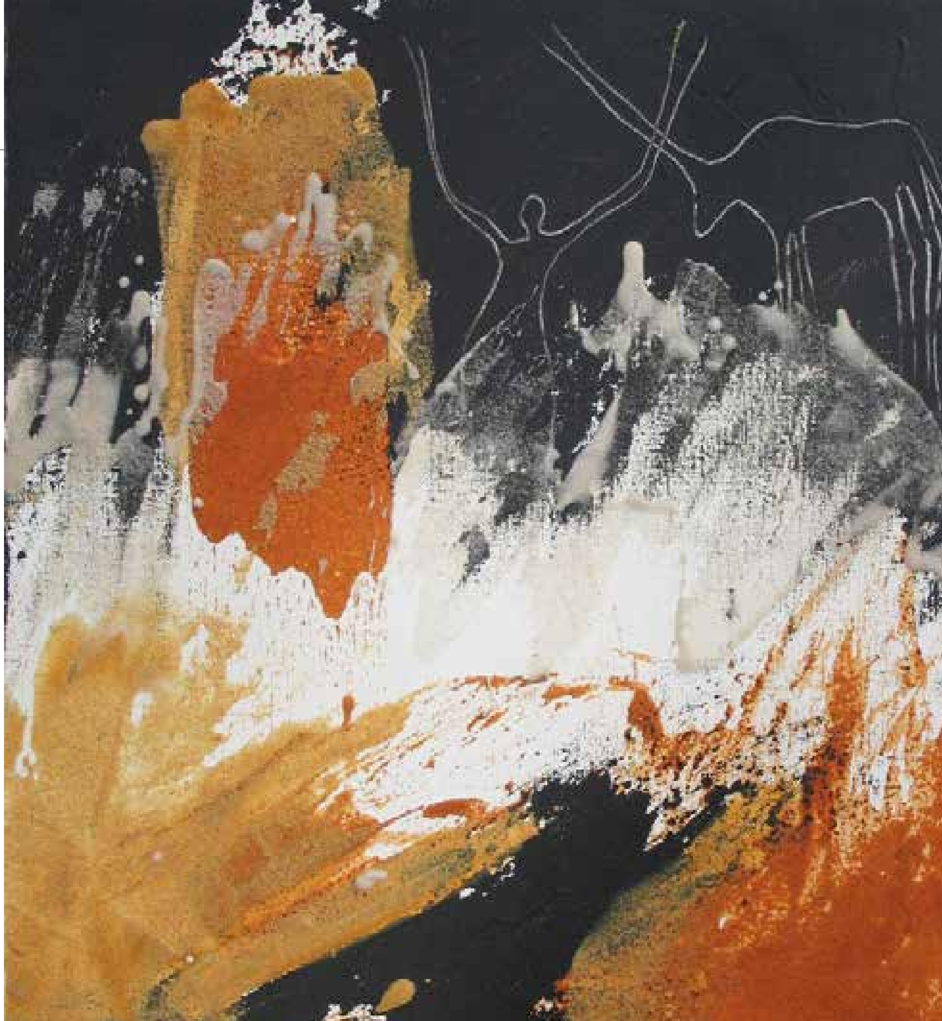
معرض لفنان النهضة روبنز

في مدينة لانس الفرنسية وفي جناح متحف اللوفر تُعلّق، بكبرياء، اللوحات التي تشبه أصحابها وفنانيها، حيث يقام معرض لرسام النهضة الشهير بيتر باول روبنز (1577 - 1640)، الفنان الذي قام بجولة حول أوروبا في وقت كان من الصعب على الآخرين أن يغادروا مسقط رؤوسهم، فكانوا يعيشون ويموتون من دون مغادرة بلدتهم، لذلك جاءت لوحاته متعددة الجنسيات، تطل منها كثير من الأماكن والحضارات المختلفة. لقد سافر إلى إسبانيا وإنجلترا وألمانيا وباريس حيث عمل في قصر اللوكسمبورج، وكانت له تجربة مميزة مقارنة بمعاصريه، لذلك وفي فترة قليلة أصبح الفنان يُطلَب بالاسم من قبل أباطرة وملوك أوروبا لرسمهم، ومن أشهرهم ملكة فرنسا (ماري دي ميديسي) وملك إسبانيا (فيليب الرابع).



يسلط المعرض الضوء على حوالي 170 لوحة من أعماله. ومن المعروف عن الفنان أنه تتلمذ على يد ليوناردو دافنشي وكان أشهر فناني الباروك في ذلك الوقت، كذلك كان مهندساً معمارياً ودبلوماسياً، وتميزت أعماله بضخامة حجمها وعمقها العاطفي والانفعالي بالإضافة للألوان الزاهية والمزج ما بين المدرستين الإيطالية والفلامنكية في الفن. ومن أهم أعماله (دفن السيد المسيح - صراع الأمازونيات - بورتريه فيليب الرابع).





(جماعة أرض)

اختلاف التشكيل وائتلافه

شفيق الزكاري

يعرف حالياً رواق دار الشريفة بمدينة مراكش وإلى غاية 30 سبتمبر/أيلول 2013، معرضاً تشكيلياً جماعياً تحت عنوان «الإنسان والأرض»، يشارك فيه أربع تشكيليين مغاربة: محمد نحاحي، عبدالملك بومليك، المصطفى غزلاني، الإمام إدجيمي في محاولة لاستحضار هيبة الأرض وما تتضمنه من أثر وتأثير إنسانيين.

من خلال أعمال بما تحمله من رسومات على شكل حفريّات، تمّ الاشتغال عليها استناداً لبيئة رعوية، وبنتوءات هيمنت عليها المادة الطينية عبر تماهياتها المحتملة، بأدوات طالما وطّدت صلة الآدمي بمكانه وفضائه. حيث يتناول هذا المعرض بالسؤال مسألة الهوية في منحاها التشكيلي، انطلاقاً من موروث ثقافي مغربي، لكن بصيغة تختلف عن الطرح التشكيلي الذي يمتح فقط من مظاهر الأشياء، باعتبار أن مفهوم الهوية في طريقة الاشتغال من خلال هذا المعرض (على حدّ قول المصطفى غزلاني مُنَظّر هذه الجماعة)، ليست هي إعادة تركيب العناصر سواء أكانت نباتية أم حيوانية أم رسومات هندسية معمارية تزيينية أم حروفية، بل هي استنباط للروح الفكرية التي تتجلّى في هذه المظاهر، اعتماداً على مفهوم الاختلاف والتعدّد على جميع المستويات، باعتبار أن المعرض لا يحمل أجوبة بقدر ما يحاول أن يثير أسئلة جوهرية، اختمرت من داخل العملية الإبداعية في علاقتها بواقع بدوي لا زال عذرياً، ولم يتمّ الانتباه إليه، فكان هنا



(من اليمين) الفنانون محمد نجاحي، عبد المالك بو مليك ، المصطفى غزلاني ، الإمام ادجيمي

المعرض، يضيف المصطفى غزلاني، فرصة لولوج مغامرة الاشتغال على موضوع مرتبط بالتعبير الرعوي، وما يحمله من ملابسات على المستوى الجمالي، في إطار حلم مشترك، من أجل عملية إعادة الترتيب القائمة على حفر الذات المغربية: عربية، أمازيغية، إسلامية، إفريقية، متوسطية، مع اختيار جوهري أساسه الفضاء الريفي.

لذلك كان حضور الأدوات التقليدية المستعملة في البادية حسب تيمة المعرض، بمثابة جسر أو ذريعة للوصول إلى الدلالات العميقة التي تحملها، كالمدراة، الفأس، المنجل، المحراث، الخرباشة، الشكيمة، الصفيحة، والشواري. تناولها الفنانون، حسب تعبيرهم، كركيزة ثقافية مرتبطة بأركيولوجية الفعل والسلوك من جهة، وبالتقنية الفنية المتعلّقة بالمشترك المادي والفكري من جهة أخرى، لأجل تطوير الإمكانات الذاتية على مستوى الأسلوب، وكردّ فعل تجاه هيمنة العولمة بكل وسائلها، مع تحديد الانتماء الجغرافي والاجتماعي والثقافي بتمثّلات تخضع لرؤية معينة.

إن المشترك بين هؤلاء الفنانين الأربعة هو الرغبة في صياغة منظور موحّد من زوايا متعدّدة لفكرة تتقاسمها الذاكرة الجماعية، بأساليب متباينة من حيث معالجة التيمة الأساسية التي يلتفون حولها، إيماناً منهم بضرورة خلق ورش للحوار والتفاعل بمقوّمات فلسفية بأسئلتها المقلقة كما سبق وأن قامت به كمشروع (جماعة 65) المغربية، و(جماعة البعد الواحد) العراقية و(جماعة المحور) المصرية. لذلك كان اختيارهم تحت لواء (جماعة أرض)، اختياراً منهجياً لتحديد سياق البحث تجاوزاً للفردانية والانخراط جماعياً في أسئلة الحداثة بما يمليه الوضع التشكيلي المغربي الراهن. فرغم تكتُّل الفنانين الأربعة حول تعبير رعوي موحَّد، فإن اختلاف أساليبهم يؤكِّد على استقلالية ذاتية حسب مرجعية كل واحد منهم: فالفنان الإمام أدجيمي استلهم إبداعاته من حفريات الكهوف وما تحمله من نقوش سردية لطبيعة الحياة الأزلية الضاربة في عمق التاريخ، بأسلوب حداثي جعل من السند مسرحاً لخليط تراكمات مادية للتراب والطين والصباغة... بكل تدرّجاتها البنّية وتقابلاتها الضوئية وتفاعلاتها مع انسياب الماء كسائل يحدّد مجرى التكوين الإجمالي للعمل. بينما اتخذ الفنان محمد نجاحي من الجدران المهترئة لمدينة مراكش العتيقة بألوانها الترابية وخربشاتها، منطلقاً لإبداعه كفعل حدَّده عامل زمني، لعبت فيه الطبيعة دور التعرية، خضوعاً لسلطة المكان بما يحمله من ذكريات وانفعالات جماعية من كتابات متناثرة وخربشات وفسيفساء ورسوم.في حين أن الفنان عبد المالك بومليك انتقل من الجزء إلى الكل، أي من سند الجدار لأسندة تقليدية متعددة برموزها. ومن الفضاء المغلق (الأزقة) إلى فضاءات مفتوحة بنظرة فوقية تطلّ على الأرض بطبقاتها الجيولوجية التي حدّد معالمها بتقابلات ضوئية ساخنة، ليجعل من عمله أيقونة بأبعاد ثلاثية أفرزتها نتوءات التضاريس المكوّنة للسند، في إطار بنّي ترابي اكتسح بتدرُّجاته إلى جانب الأسود والأبيض كل القطع الفنية.

أما الفنان مصطفى غزلاني بعادته ومرونته الزئبقية وفكره المتنقّل بين الأجناس التعبيرية كالشعر والرواية والتشكيل، فإنه يجد في الانتقال - كما يقول - «استبدالاً للمنزلة»، لذلك اتخذ عمله الفني مسارين موازيين حدّد معالمهما في الصباغة والنحت، لاتساع رؤيته في معالجة موضوعاته بطرق مختلفة، ليلامس كل التقنيات بأبعادها الممكنة: فمن الصباغة بكل ما تحمله من تراكمات لونية ومادية وأشكال يوحدها موضوع البادية في إطار التعبير الرعوي بعنوان (الديك الزيادي)، إلى النحت وما يحمله من أيقونات اتَّخَذت فيها الأدوات التقليدية وضعاً فنياً مغايراً لوظيفتها الأصلية، حيث سلك الفنان غزلاني مسلكاً ترميمياً لإعادة بنائها بتقنية التلحيم وتركيبها وفق تصوُّر يصبّ في المعنى الإجمالي للموضوع الذي تبنَّته (جماعة أرض)، وبهذا تكون هذه الجماعة في الأخير، قد استوفت فكرة الاشتغال الذي يسعى إلى تأسيس إرهاصات أوّلية لاتجاه بمواصفات تنطلق من التربة المغربية وتعود إليها، كإبداع شمولي بتساؤلاته حول الإنسان والوجود في بعده الكوني.



خافيير بوجمارتي..
بائع السُّحُب في قلب القاهرة

ياسر سلطان

لا يعترف الفنان الإسباني خافيير بوجمارتي بتلك الخطوط الفاصلة بين الدول، ولا يعير اهتماماً لهذه الحدود التي صنعها البشر. هو يؤمن دائماً بوحدة الثقافة والوجود الإنسانيين. ومن وحي قناعاته تلك، ابتكر شخصيته الخيالية المصنوعة من الورق، التي أطلق عليها اسم «كوزميك» أو الكوني.

يتقمَّص بوجمارتي هذه الشخصية الخيالية محلِّقاً عبر الحدود والثقافات والأزمنة. يتبادلان الأدوار. يحكيان معاً قصص لا تنتهي عن الحب والعشق والخيال. تتشكَّل تلك الخيالات في مجموعة الصور ومقاطع الفيديو التي يصنعها بوجمارتي بنفسه، ويبثُّها بين الحين والآخر عبر حسابه على الفيسبوك. لقد أتاح له ذلك الابتكار الرائع -كما يقول - فرصة الوصول إلى كل بقعة من بقاع العالم من دون عناء عبور تلك الحواجز الكريهة التي صنعها البشر من حولهم. تحوَّلت هذه الشخصية الخيالية مع الوقت إلى ما يشبه الأيقونة التي لا تفارق بوجمارتي. يزيِّن بها ملابسه. أو يعلقُّها أحياناً كتميمة داخل بيته وسيارته. يتحدث بلسانه، ويوزِّع البهجة على الآخرين. وكان كوزميك أيضاً هو التيمة الرئيسة في معرضه الأخير، الذي أقامه في قاعة مشربية بالقاهرة تحت عنوان سُحُب للبيع.

بقدر ما يحمله العنوان من دهشة، فإنه يعكس جانباً من تلك الشخصية الساخرة لصاحب العمل. كان بوجمارتي يتحدَّث وسط القاعة بلهجة مصرية عن عنوانه اللافت، وتلك المُفارِقة الساخرة وراء اختياره له. هو لا يكفّ عن الحكي، ولا يملّ أصدقاؤه من الاستماع إليه. فقد تعوَّد - كما يقول - أن يتحدث مع الناس، فبالحديث نتشارك السعادة والألم، ونهدم الحواجز التي بيننا. «سحب للبيع» هو مجرد عنوان ساخر استلهمه من تعليقات أصدقائه على الفيسبوك. فقد تعوَّد أن يطرح أعماله للنقاش والمشاهدة على مواقع التواصل الاجتماعي التي يعتبرها بديلاً افتراضياً مدهشاً عن قاعات العرض والمتاحف التقليدية. ولأنه كان في حاجة ذات مرة إلى المال فقد طرح بعض أعماله تلك للبيع أمام أصدقائه عبر هذا الواقع الافتراضي. وبسبب طغيان اللون الأبيض عليها، أسماها «مجموعة السحب البيضاء». كتب حينها تعليقاً مقتضباً يفيد بأنه يعرض لوحات السُّحُب البيضاء هذه للبيع، نظراً إلى حاجته الماسّة إلى المال. التعليقات المرحة التي استقبل بها أصدقاء بوجمارتي هذه الأعمال أيقظت في نفسه هو أيضاً حسّ الدعابة. فقد أنشأ من دون أن يدري سوقاً للسّحُب على الإنترنت. التقط طرف الخيط، وقرَّر أن يكون هذا السوق موجوداً







في الواقع الفعلي. لا يكفّ بوجمارتي عن سرد حكاياته المرحة تلك على المتواجدين في القاعة، متهكّماً من تلك المفارقة التي جعلته بائعاً للسّحب في قلب القاهرة.

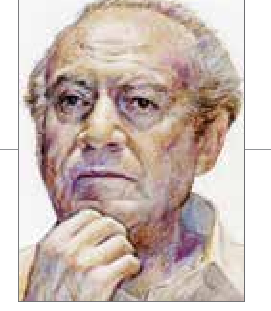
كان اللون الأبيض يملأ جنبات المكان، يتسلّل عبر الصور الفوتوغرافية، أو في لون المانيكان بالداخل، أو يتشكّل تلقائياً عبر تكوينات لا نهائية في السماء. أنا أرى السحب في كل مكان. هكذا يعلن بوجمارتي وهو يحرك يديه كأنه يستعدّ للتحليق. امتلأت جدران القاعة بالعشرات من الصور والرسوم الملوَّنة. قصاصات من الورق متفاوتة المساحة تمّ توزيعها على الجدران من دون عناية.. اللون الأبيض يسيطر على المساحات الكبيرة، بينما تتوزّع القصاصات الصغيرة في تكوينات حرّة على الجوانب والأركان. تمتد مساحة السماء داخل اللوحة بلونها الأزرق الدافئ، بينما تزدحم الأرض بالعلامات، والخطوط والألوان. عالم افتراضي واسع يقتات على اللون، ويحتفي بالفطرة. تبدو الشخوص القليلة التي يرسمها بوجمارتي في لوحاته مولودة للتوّ من رحم الأرض، عارية ونقية كالمياه أو العشب.

يتعامل بوجمارتي مع مساحة اللوحة بقريحة طفل يريد أن يشكّل العالم حسب مخيِّلته الطازجة، الخالية من الذكريات والأنساق البصرية الجاهزة. يخلق عناصره المرسومة. من رحم الأرض، ومن تهويمات الغسق. وتتخلّل تلك العناصر مساحات حيادية وتقاطعات من الخطوط والعلامات. تبدو العلاقات المتشابكة بين كل هذه المفردات سابحة في فضاء اللوحة، بعفوية كرسوم الأطفال. يؤدي كوزميك أيضاً دور البطولة في مقطع الفيديو الذي عرضه بوجمارتي في القاعة نفسها. لقطات متتابعة، في متتالية المشاهد والعلاقات البصرية. جاءت كلها من وحي الطبيعة في قريته التي يعيش فيها إلى الجنوب من القاهرة حيث يقيم بوجمارتي منذ سنوات. يتقمَّص كوزميك دور الراوي في مشاهد الفيديو المتتابعة، ليقصّ على متابعيه حكاية خيالية لأميرة فرعونية وقعت ذات يوم في عشق صياد فقير.

يتعامل بوجمارتي في أعماله مع الفيديو والصورة الفوتوغرافية، كما يستخدم أية خامة أو أداة يستطيع العمل بها لإنشاء تكويناته التي يغلب عليها قدر كبير من العفوية. وهو يرسم على القصاصات الصغيرة من الورق بالقدر نفسه من الاهتمام الذي يرسم به على الأحجام الكبيرة منها. تجمع بين أعماله، بشكل عام، تلك النظرة الكونية التي تعتبر بمثابة ترجمة دقيقة للتجربة الحياتية لهذا الفنان الذي عاش معظم حياته متنقلاً بين ضفَّتي المتوسط.

لابدّ أن يختلط الحديث عن أعمال بوجمارتي وتجربته في مصر بما يحدث في الشارع المصري. تمتدّ أطراف الحوار بين الفن والسياسة، خاصة أنهما شريكان أساسيان في تلك التجربة الأخيرة التي عرضها بوجمارتي في القاهرة. ومن الديكتاتور الإسباني فرانكو الذي عاصره طالباً في الجامعة إلى الحال الآن في مصر، تتشابه التفاصيل أحياناً، ثم إلى تلك الحالة الكونية التي تتَّسم بها أعماله شديدة الاختزال، ونظرته المتفائلة لما يحدث من حوله الآن. بعكس أصدقائه من المصريين الذين بدا بعضهم أقلّ تفاؤلاً من ذي قبل. لا يحدث التحوُّل في عامين أو ثلاثة، هو يحتاج إلى عقود للتخلُّص من آثار الأنظمة القمعية، هكذا يقرأ بوجمارتي ما يحدث الآن في الشارع، وهو الذي يعتبر نفسه نصف إسباني ونصف مصري؛ إذ إن إقامته في مصر جعلته قريباً من أهلها. هو يستلهم جانباً كبيراً من أعماله من وحي هذه التجربة المعلَّقة بين ثقافتين.

يتقاسم خافيير بوجمارتي مع سكان قريته الصغيرة المرح والابتسام والرضى. هو لم يشعر بالألفة لوجوده في القاهرة حين جاء إلى هنا لأول مرة قبل ثلاثين عاماً؛ إذ إن القاهرة بزخمها وضجيجها لا تختلف عن غيرها من المدن الأخرى، هذه المدن المهولة التي تسحق سكانها. كان يبحث عن الراحة والسكون، فرحل إلى الجنوب حيث مدينة الفيوم الهادئة. أحبَّ الإقامة في هذه المدينة التي يغلب على أجوائها الطابع الريفي. اتَّجه إلى أكثر أنحائها سكوناً، واتخذ بيته الذي يعيش فيه الآن بالقرب من إحدى القرى. في تلك القرية النائية يستقر بيت حجري على شاطىء إحدى الترع؛ هو بيت الخواجة بوجمارتي وزوجته الإيطالية الطيبة التي تعرَّف إليها، وتزوجها في مصر. يفتح بوجمارتي بيته طوال العام لأطفال القرية وأهلها. يعلّم الصغار الرسم، ويحكي للكبار حكاياته الشائقة عن بلاده البعيدة التي كانت تتكلَّم العربية في غابر الأيام.



د. محمد عبد المطلب

السيرة الذاتية للكلمات

(السيرة الذاتية) تعني في أبسط معانيها كتابة الشخص لمسيرته الحياتية منذ المولد إلى لحظة الكتابة، وتتحول إلى (سيرة غيرية) إذا قام بكتابتها شخص عن شخص آخر، وهو ما يمكن أن ينتقل من البشر إلى (عالم اللغة)، فاللغة تضم كمّاً هائلاً من الكلمات المفردة، وقد اهتمت المعاجم برصدها، وتتبعت دلالتها في ثباتها أو تطوّرها، والمؤسف أن الثقافة العربية تفتقد ما سُمّي: (المعجم التاريخي) الذي يتابع سيرة الدلالة والمراحل الزمنية التي مرّت بها، وإنْ أشارت المعاجم إلى بعض هذا البعد التاريخي على نحو غير مباشر، فعندما يقدّم المعجم معنى كلمة ما مستشهداً على ذلك بشاهد من الشعر الجاهلي، يكون قد أشار ضمناً إلى سياقها الزمني على نحو غير مباشر، وعندما يقدّم الشاهد من القرآن الكريم أو الحديث النبوي، فإنه يربط المعنى بمرحلة تاريخية هي (صدر الإسلام)، وعندما يكون الشاهد من شعر عمر بن أبي ربيعة - مثلاً - يرتبط ذلك بالزمن الأموي، وتكاد المعاجم تتوقّف بهذه المتابعة عند ما سمّي: (مرحلة الاحتجاج) وهي التي تستغرق الزمن الجاهلي إلى مئة وخمسين عاماً بعد نزول الإسلام.

ويجب التنبُّه إلى أن سيرة الكلمة ليست سيرة حياتية كالبشر، وإنما هي (سيرة ثقافية)، ذلك أن المعجم لم يقدّم في تعريف (الشجرة) إلا أنها: (كل نبات له ساق، وجمعها شجر وشجرات وأشجار) ثم يتوقّف المعجم ليترك الكلمة تأخذ مسارها الثقافي الذي ارتبط ببداية الخلق في العالم العلوي، فقد ذكر (سفر التكوين- الإصحاح الثاني) أن بالجنة شجرتين: إحداهما (شجرة الحياة) من أكل منها يحيا أبداً، والأخرى (شجرة معرفة الخير والشر)، وهي الشجرة المحرّمة التي أكل منها آدم وحواء، فهبطا من الجنة إلى الأرض.

وفي الثقافة الإسلامية شجرتان- أيضاً -: إحداهما (الشجرة المحرمة التي نهى الله آدم وحواء عن الأكل منها: «فلما ذاقا الشجرة بدت لهما سوءاتهما» (الأعراف 22)، والأخرى: (شجرة الزقوم) وهي (الشجرة الملعونة) في جهنم، وفي هذا العالم العلوي تأتي شجرة ثالثة، هي (سدرة المنتهى)، ويقول المفسّرون إنها شجرة (نبق) على يمين العرش، وقد شهدها الرسول- صلى الله عليه وسلم- في الإسراء والمعراج.

ثم تدخل مفردة (الشجرة) عالم الأسطورة والخرافة، ففيها (شجرة غيلان) التي قدّسها الجاهليون، وزعموا أنها مسكونة بالأرواح، و(شجرة ذات أنواط). وكان الجاهليون يعلّقون عليها أسلحتهم، ويذبحون عندها الذبائح تقرُّباً إليها.

وترتبط مفردة (الشجرة) بالأنبياء والمرسلين، فمع موسى عليه السلام كانت (الشجرة المباركة) في سيناء، ومع يونس عليه السلام كانت (شجرة اليقطين) التي أظلته بعد خروجه من جوف الحوت، ومع عيسى عليه السلام كانت (شجرة التين) التي دعا عليها بأن تجف، فجفَّت في الحال: (إنجيل متى 21)، ثم ارتبطت (الشجرة) بالسيدة مريم العذراء في النخلة التي أسقطت عليها رطباً جنيّاً، ولها في شمال القاهرة شجرة تسمّى (شجرة مريم)، ويُقال إنها الشجرة التي استراحت العائلة المقدّسة تحتها في رحلتها إلى مصر، ومع محمد- صلى الله عليه وسلم- كانت (شجرة الرضوان) وهي شجرة سمُرة بالحديبية بايع تحتها المؤمنون الرسول، وكان عددهم ألفاً وأربعمئة من الصحابة، وقد قطعها عمر بن الخطاب عندما خاف فتنة الناس بها.

ودخلت (الشجرة) دائرة التصوّف، إذ ربطها الصوفيون (بالإنسان الكامل) جامع الحق والدقائق، وربما كانت هي شجرة سورة النور: «لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار نور على نور» (النور 35)، وأضاف الخطاب الصوفي للشجرة معنى (الخنوثة) لأنها رمز لاتحاد الذكر والأنثى، لأنها تجدّد نفسها بنفسها، تخصب ذاتها.

وفي الزمن المملوكي، أصبحت (الشجرة) عَلَماً على إحدى ملكات مصر (شجر الدر) التي يحرّفها العامة إلى (شجرة الدر)، وفي لبنان يوم يسمّونه (يوم الشجرة) يتم فيه الاحتفال بزرع الأشجار، و(شجرة عيد الميلاد) ظاهرة ثقافية ودينية في العالم كله.

واللافت أن (الشجرة) دخلت منطقة الأحلام والرؤى عند ابن سيرين ويونغ وفرويد، ثم أصبحت رمزاً عائلياً في مقولة (شجرة الأسرة) التي تبدأ من الجد الأعلى وصولاً إلى آخر الأبناء والأحفاد، وما زالت الشجرة في مسيرتها الثقافية.



الفنانة المبدعة وردة الجزائرية

حواس محمود

لم يكن هناك في السنوات الأولى من حياتها علامات دالّة واضحة تشير إلى تبوُّء وردة الجزائرية في المستقبل، عندما تكبر، موقعاً بارزاً في الأصوات النسائية على عرش الغناء العربي الكلاسيكي سوى بداية تعلُّق الطفلة المبكر بأغنيات أم كلثوم، ومحمد عبد الوهاب، وكل ما كان شائعاً من غناء رفيع في نهاية النصف الأول من القرن العشرين وبداية النصف الثاني منه.



وردة الجزائرية في جلسة فنية مع بليغ حمدي

وقد ولدت المطربة الراحلة في فرنسا 22 يوليو/تموز 1940 لأب جزائري وأم لبنانية من عائلة بيروتية، ولها طفلان هما رياض، ووداد. بدأت تظهر مواهب وردة الغنائية في بيروت عندما كانت تتردد على إذاعتي بيروت ودمشق، حيث حصلت على بضعة ألحان من أكثر من ملحّن لعل أهمهم الفنان محمد محسن. وكان غريباً أن تظهر في تلك الفترة المبكرة أسطوانة صغيرة لوردة سجّلت عليها بصوتها لحن رياض السنباطي الرائع لأم كلثوم «يا ظالمني» بلقاء يلفت النظر والسمع، لكن ظروفاً ما لعلها رغبة الوالد في إفساح المجال الأوسع أمام ابنته الموهوبة غنائياً قضت بانتقال العائلة إلى القاهرة، مركز هجرة طلاب الشهرة من أصحاب وصاحبات الأصوات الجميلة من المغرب العربي والشرق العربي. غنّت في باياتها في فرنسا، وكانت تقدم الأغاني للفنانين المعروفين في ذلك الوقت مثل أم كلثوم، وأسمهان، وعبدالحليم حافظ، كما أنها اختيرت من قِبَل الموسيقار محمد عبدالوهاب (بناء على طلب من الرئيس جمال عبد الناصر كما يقال) في العام 1958 لتشارك عبد الحليم حافظ وفايزة أحمد ونجاة الصغيرة وشادية وصباح وفايدة كامل غناء مقطع في النشيد الجماعي الشهير «الوطن الأكبر». وهو المقطع الذي يتغنى بالثورة الجزائرية، كما أن محمد عبدالوهاب عاد واختارها لنشيدين جماعيين آخرين هما «الجيل الصاعد» و«صوت الجماهير».

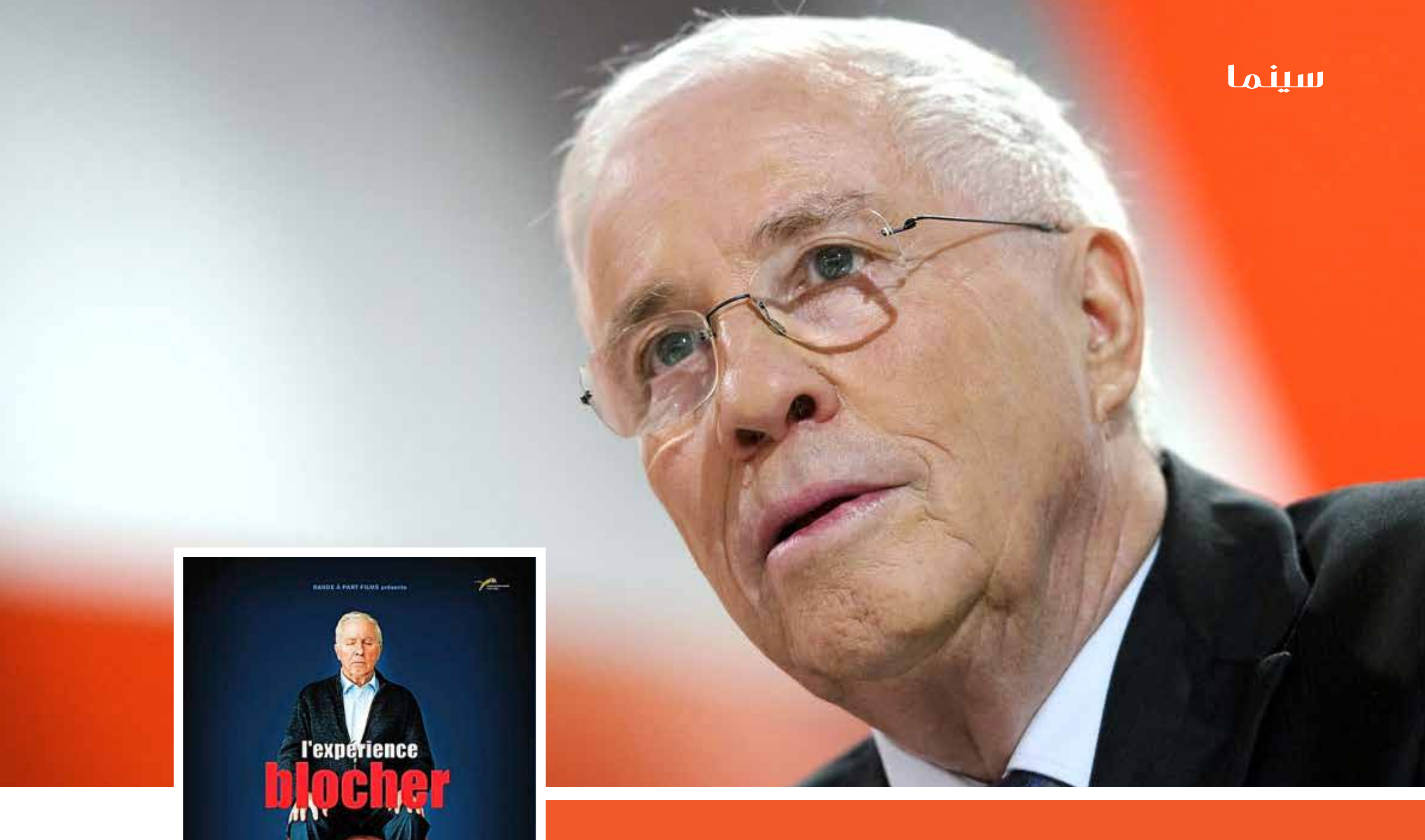
ويشار إلى أن الزواج بين وردة والملحّن الموهوب بليغ حمدي قد تُوِّج بداية بلحن أغنية وردة الرائع «العيون السود» الذي كان فاتحة تعاون طويل زاخر بالألحان التي عرفت كلها شهرة جماهيرية واسعة على المسرح كما في الأفلام.

لكن هذا الزواج لم يمنع أياً من الفنانين الكبيرين من التعامل مع فنانين أخرين، وكان في ذلك خدمة كبيرة لتطوُّر الأغنية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، وإذا كان اللقاء الفني بين وردة وبليغ شَكَّل إحدى أهم المحطات في حياة وردة الفنية، فإنها عرفت بعد ذلك أكثر من محطة هامة في حياتها الفنية مع محمد عبد الوهاب وسيد مكاوي، فبعد أن وضع لها عبد الوهاب في أحد أفلامها لحن أغنيتها الشهيرة والجميلة «لولا الملامة» عاد فدخل معها في مرحلة الثلاثية الكبيرة التي كان يزوِّدها فيها عبد الوهاب بروائع من الألحان الطويلة لحفلاتها المسرحية الحَيّة.

كما أن المحطّة الثانية لوردة في مجال التلحين كانت مع الشيخ سيد مكاوي الذي ما إن بدأ يقطف حلاوة وصوله إلى صوت أم كلثوم بلحن «يا مسهرني» فيضع لها لحناً ثانياً «أوقاتي بتحلوّ» حتى رحلت أم كلثوم عن الدنيا، وبدأ سيد مكاوي يداوي صمته بالبحث عن صوت كبير يغني ما كان يُفتَرض أن يكون لحنه الثاني لأم كلثوم.

غنت وردة للجزائر، وشاركت في الاحتفالات الرسمية الجزائرية في عيدَي الثورة والاستقلال، فكان آخر حفل لها عام 2009، إذ غنت رائعتها «وتبقى الجزائر» من كلمات الشاعر الجزائري «سليمان جوادي» في حفل تاريخي بقاعة «الأطلس» المحاذي لحي «باب الواد» الشهير بحيّ الشهداء، حيث افترش الجزائريون حتى الأرصفة والطرقات وهم يستمعون إليها تحت طلقات البارود المخلّدة للذكرى، وقد حظيت «وردة» التي اختارت جنسيتها لقباً لها بتكريمات كثيرة في بلادها، آخرها بعد عودتها للغناء عام 2002 بعدما غَيَّبَها المرض سنوات، فقد كرّمها الرئيس الجزائري في حفل «تيمقاد» الدولي، وبمناسبة عيد ميلادها بوسام «الاستحقاق» نظير مساهمتها في ثورة تحرير الجزائر. وقد كشفت برقية التعزية التي بعث بها الرئيس «عبد العزيز بوتفليقة» إثر وفاتها، ولأول مرة، عن مشاركة «وردة» في جمع المال لصالح الثورة الجزائرية في الخمسينيات قائلاً: «شاءت حكمة الله جَلّ وعلا أن تودّع وردة دنياها وهي تستعد مع حرائر الجزائر وأحرارها للاحتفال بالذكرى الخمسين لعيد الاستقلال، وأن تسهم فيها بإبداعها كما أسهمت في ثورة التحرير الوطني بما كانت تقدم لجبهة التحرير من إعانات في مكاتب الحكومة المؤقتة، خصوصاً في مكتبها بلبنان»، هذا وقد أوصت «وردة» قبل أن تلفظ آخر أنفاسها أن تدفن في أرض أجدادها (انتقلت إلى العالم الآخر في 17-5-2012).

وقد تأثَّرت وردة بالانتقادات التي وجَّهها إليها بعض الفنانين العرب مؤخراً، وردّاً على ذلك صرّحت وردة الجزائرية - بتحدٍّ كبير - بأنها لن تتوقف عن الغناء مادامت قادرة على العطاء حتى لو اضطرها الأمر إلى الغناء دون مقابل. وقالت إنها ستظل تغنّي إلى أن تلفظ أنفاسها الأخيرة، مشدِّدة على أن انتقادات البعض لها لن تؤثِّر عليها وتجعلها تتوقف عن مسيرتها الفنية، بالإضافة إلى أن الغناء بالنسبة لها هو الحياة، وأن الجمهور بالنسبة لها هو الهواء الذي تتنفسه وتعيش بفضله - على حد قولها - وأن جمهورها مازال يستمتع بغنائها وصوتها الذي طالما أسعدت به الملايين في الوطن العربي، وأنها تكون في قمة سعادتها عندما تشعر بقدرها عند محبيها ومدى تمسّك جمهورها بها وبصوتها.



«تجربة بلوخر»

إثارة جدل سويسرية

عبدالله بن محمد

أثار الفيلم الوثائقي عن السياسي اليميني كريستوف بلوخر، النقاش من جديد حول حرية الفنانين وحول دور الدولة في تمويل أعمال سينمائية مثيرة للجدل. لكن إيفو كومر، المسؤول عن السينما بالمكتب الفدرالي للثقافة يعتبر أنه يتعيَّن على الفن السابع أن يكون مِرآة للمجتمع بإيجابياته وسلبياته.

يُعدّ إيفو كومر من العارفين جيداً بميدان السينما وبتقاليدها في مجال الأفلام الوثائقية. فقد شغل لأكثر من عشرين عاماً منصب مدير مهرجان أيام السينما بمدينة سولوتورن، قبل أن يتولّى مسؤولية الإشراف على قسم السينما في المكتب الفدرالي للثقافة منذ أغسطس 2011. وفي مهرجان الفيلم في لوكارنو قُدّم يوم الثلاثاء 13 أغسطس-آب 2013 العرض الأول لشريط «تجربة بلوخر»، وهو آخر فيلم وثائقي للمخرج جون–ستيفان برون، وخصّص للحديث عن شخصية الوزير الفدرالي السابق، المنتمي إلى حزب الشعب السويسري، والشخصية القيادية في تيار اليمين المحافظ، والمناهض الشهير لأي تقارب مع الاتحاد الأوروبي.

وقد أثار فيلم جون ستيفان برون، حتى قبل عرضه على ساحة بياتزا غراندي في مهرجان الفيلم في لوكارنو جدلاً واسعاً. وقد انتقد العديد شرعية صرف أموال عمومية لتمويل فيلم وثائقي عن كريستوف بلوخر.

في فيلمه الوثائقي الأخير «تجربة بولخر»، يستعرض المُخرج السويسري جون–ستيفان برون شخصية «الولد المشاغب» في السياسة السويسرية والمقاول الناجح، والوزير السابق في الحكومة الفدرالية، والقيادي في حزب الشعب السويسري اليميني المحافظ.فقد



تتبَّع جون - ستيفان برون تحرُّكاته خلال الحملة التي سبقت الانتخابات العامة في سنة 2011، إذ بعد أربع سنوات من إقصائه عن الحكومة الفدرالية، كان كريستوف بلوخر يُعِدّ لانتقام شخصي، ولكنه مُنِي مرة أخرى بهزيمة على المستوى الشخصي وعلى مستوى الحزب الذي عرف لأول مرة منذ عام 1991 تراجُعاً في عدد الأصوات.

وحتى قبل عرضه لأول مرة في ساحة بياتزا غراندي في مهرجان الفيلم في لوكارنو، أثار هذا الفيلم الوثائقي سخط بعض السياسيين من تيار اليسار. وكان العنصر الرئيسي في إثارة هذا القلق، قرار المكتب الفدرالي للثقافة بقبول تقديم حوالي 260 ألف فرنك من الموارد العامة لدعم تصوير فيلم عن شخصية مثيرة للجدل لعبت دوراً هاماً على الساحة السياسية السويسرية ولا زالت.

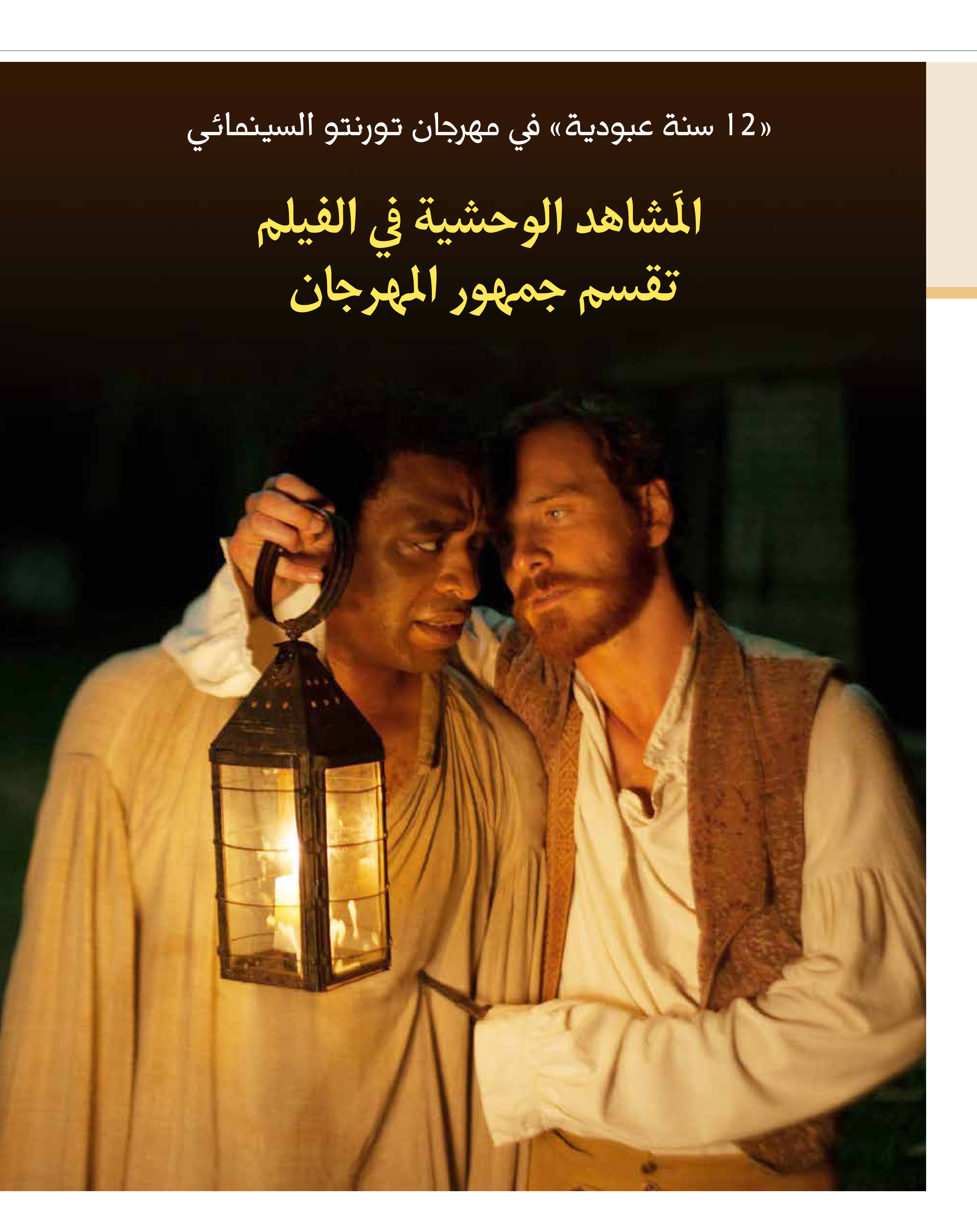
ولكن جون ستيفان برون استطاع في الماضي، بحذر وحِسّ مرهف، معالجة مواضيع حسّاسة تمتدّ من الأزمة المالية إلى الإجراءات الداخلية لعمل البرلمان الفدرالي، وهذا بدون محاولة التأثير على الجمهور، بل عبر إفساح المجال له كي يُشكّل أفكاره بنفسه. ولكن، يجب الإقرار مع ذلك، أن هذا الجدل الدائر حول مدى شرعية أو عدم شرعية تمويل فيلم يتعلَّق بشخصية طبعت، بتصرّفها على مدى العشرين عاماً الأخيرة، الساحة السياسية السويسرية قد كان مفاجئاً للجميع. فمن تقاليد السينما السويسرية، مواجهة المواضيع المثيرة للجدل والحديث عن شخصيات قامت بدور اجتماعي أو اقتصادي أو سياسي هام.

وقد تمّ في الماضي تصوير أفلام من هذا النوع حول جون زيغلر، أو إليزابيت كوب، أو عن نائب المستشار الألماني السابق يوشكا فيشر. وقد فوجئ المنتج في الواقع بكل هذا الجدل الذي أُثير حول فيلم، لم يُشاهده بعدُ أحد، ولم يعترض أحد على رؤيته. وفي الحقيقة، كانت فكرة إعداد فيلم عن كريستوف بلوخر مثيرة منذ البداية .

وعلى عكس إليزابيت كوب، السيدة الأولى التي تَمَّ انتخابها في الحكومة السويسرية، قبل أن تُجبَر على الاستقالة عقب فضيحة، تَمَّ تصوير الفيلم الخاص بها بعد حوالي 20 عاماً من مغادرتها للسلطة. والوضع ليس هو نفسه بالنسبة لكريستوف بلوخر، الذي لا زال يواصل القيام بدور هام على الساحة السياسية السويسرية.ويؤكّد المنتج هنا، أن الدولة لم تموّل السيد بلوخر، بل إن مُخرج الفيلم المستقلّ، هو الذي اختار بكل حرية تصوير نشاطات سياسيّ لا زال يمارس عمله السياسي، وهو الشيء نفسه الذي تَمَّ بالنسبة لجون زيغلر، الشخصية السياسية المعروفة في الساحة السياسية السويسرية. ومن واجب الدولة أن تدعم التنوّع الثقافي واستقلالية المؤلّفين. وقد يكون الأمر بمثابة هجوم مباشر على الديموقراطية، لو تَمَّتْ ممارسة ضغوط على محتوى الأفلام؛ فالثقافة يجب أن لا تدعم أفكاراً سياسية، بل عليها على العكس من ذلك، أن تثير التساؤلات بخصوصها. والسينما هي بمثابة جهاز لقياس قوة الهزّات المستقبلية ومرآة تعكس الواقع الحالي للمجتمع. وقد يؤدي ذلك إلى كشف بعض المشاكل، وهذا ما قد يثير بعض القلق في بعض الأحيان. قد لا يكون ذلك بالأمر الذي يُعجِب بالضرورة، ولكن على المجتمع أن يواجه ذلك إذا ما رغب في تجنّب التواجد أمام ثقافة تفرضها الدولة، مثلما كان سائداً في دول أوروبا الشرقية قبل خمسين عاماً تقريباً.

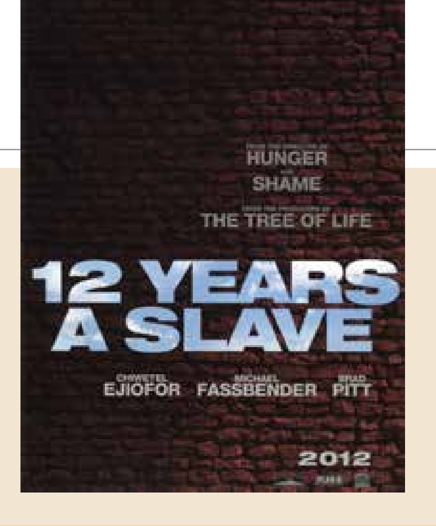
كريستوف بلوخر

وُلِد يوم 11 أكتوبر - تشرين الأول 1940 في كانتون شافهاوزن. بعد أن تلقّى تدريباً مِهنياً في المجال الزراعي، واصل دراسته وحصَل على الإجازة في القانون من جامعات زيورخ ومونبولييه وباريس. وفي السبعينات انخرط في العمل السياسي على المستوى الفدرالي لدى انتخابه لعضوية مجلس النواب ولرئاسة فرع زيورخ لحزب الشعب السويسري .في سنة 1992، اتَّخذت مسيرته انطلاقتها الحقيقية في أعقاب نجاح الاستفتاء الذي أطلقه حزبُه لمعارضة انضمام سويسرا إلى الفضاء الاقتصادي الأوروبي، وهو الحدث الذي تزامن أيضاً مع سطوع نجم حزب الشعب. في هذه الأثناء، تبقى مناهضته لانضمام الكنفدرالية إلى الاتحاد الأوروبي أبرز مميزات حياته السياسية إضافة إلى تمسُّكه بكبح جِماح الهجرة واحترام السيادة الوطنية.



«12 سنة عبودية» في مهرجان تورنتو السينمائي

المَشاهد الوحشية في الفيلم تقسم جمهور المهرجان



> في أثناء العرض وبعده آثر عدد من الجمهور الخروج، بينما تمسَّكَ البعض الآخر بالبقاء ليلقي التحية على المخرج ستيف ماكوين في الدورة الثامنة والثلاثين لمهرجان تورنتو السينمائي.

دافع تشوتال أجيفور، الممثل والنجم الإنجليزي في فيلم «12 سنة عبودية» للمخرج ستيف ماكوين الحاصل على جائز الأوسكار، عن الفيلم وما تضمَّنه من مشاهد مروِّعة للعبيد وهم يتعرضون للضرب والتعذيب والقتل مما أجبر بعض أفراد الجمهور على الخروج تأثراً في أثناء عرض الفيلم في مهرجان تورونتو السينمائي في كندا.

وقال تشوتال أجيفور إن مشاهد العنف في الفيلم الذي اقتُبست قصته من منكّرات سليمان نورثوب، «12 سنة عبودية» كانت ضرورية في تجربته مع العبودية، مضيفاً في الصدد ذاته: «إن قصة سليمان مليئة (بمشاهد العنف)، ولكنها أيضاً مليئة بالجمال والأمل واحترام الإنسان وكرامته»، معتبراً أنه «مع وجود ستيف ماكوين كمخرج للفيلم، لم نكن خائفين من عواقب الكشف عن كل ذلك والذهاب إلى تلك الأماكن المظلمة في تاريخ الإنسانية».

و تضمنت (الأماكن المظلمة) المذكورة سلسلة كبيرة من المشاهد الوحشية والمعاملات غير الإنسانية التي دفعت ببعض الجمهور إلى قطع مشاهدة الفيلم والخروج حتى قبل نهايته. لقد كانت هناك عدّة مشاهد واقعية من العنف الوحشي، خصوصاً مع تركيز ستيف ماكوين على الندوب واهتمامه بشكل خاص بآثارها على أجساد الضحايا. وخلال الفيلم نشاهد تشوتال أجيفور الذي يتقمَّص دور سليمان نورثوب، الفنان الهاوي الذي يعيش في مدينة سارتوغا بنيويورك، والذي اُخْتُطِف من قبل أصحاب السيرك المفترَضين في واشنطن العاصمة قبل أن يتمّ بيعه في سوق النخاسة في الجنوب الأميركي، وهو يتعرَّض للضرب في خمسة عشر مرة بهراوة قبل أن يجلد أربع عشرة مرة أخرى من قِبَل خاطفيه.

لا يشعر المخرج ستيف ماكوين بالخجل من إظهار العبيد وهم يتعرَّضون لأبشع صور الإعدام والقتل، وخاصة ما جاء في أحد المشاهد المروِّعة في الفيلم التي دامت لمدة 10 دقائق، وفيها يظهر صاحب مزرعة إبس- الذي قام فيه مايكل فاسبنر بدور الممثّل- وهو يعلّق عبده بسلسلة حديدية إلى عمود، قبل أن يأمر بضربه، ليظهر لاحقاً وقد تعرَّض للجلد إحدى وأربعين مرة.

على خلاف أعماله السابقة من المرجح أن تكون أعمال العنف التي أراد ستيف ماكوين أن يسلّط الضوء عليها هذه المرة في فيلم «12 سنة عبودية» هي مركز الاهتمام من الجمهور والنقاد. وقد نجح ماكوين بشكل خاص في التركيز على استحالة هروب العبيد في الفيلم الذي يعتمد على منكرات 1853 لسليمان نورثوب. وقد أسند لنورثوب اسم العبد (بلات)، كما أخبره بقية العبيد هناك في المزرعة بضرورة ألا يقول لأسياده إنه يعرف القراءة أو الكتابة، أو أن يكشف لهم بأنه قادر أن يثبت أنه رجل حرّ مثلهم، لأن ذلك من شأنه أن يؤدّي إلى موته المحقَّق. أما احتمالات التعرُّض للعنف الوحشي فهي كبيرة عند كل وقت وحين. تحدُث خارج الشاشة بالتأكيد العديد من حوادث الضرب بعيداً عن مرصد الكاميرا، إلا أنه عندما يقوم ماكوين بعرض المشاهد الوحشية، فإنه يترك بعضاً منها لخيال المتفرِّج. وقد تختبر تلك المشاهد مدى تجذُّر الرقابة في السينما البريطانية، رغم أنه من المرجَّح ألا يصدر أي أمر بحجب بعض المشاهد.

قد وقف الحاضرون لمدة 10 دقائق بعد العرض، تعبيراً منهم عن مدى إعجابهم بالفيلم الذي عُرِض في المهرجان، فيما كان العديد منهم يَمسح دموع التأثر. ومن النقاد من قارن فيلم «12 سنة عبودية» بالفيلم الأميركي السابق «قائمة شندلر» الذي يروي قصة أحد الناجين من المحرقة اليهودية. كما اعتبر العديد من النقاد والمتابعين بأن فيلم «12 سنة عبودية» يعد العمل الأوفر حظاً للفوز بجوائز الأوسكار في الدورة القادمة، ويبدو أنه ضَمِن الفوز بلقب أفضل فيلم منذ الآن. ومن المرجَّح كذلك أن يتنافس ثلاثة بريطانيين للفوز بالجوائز الفردية وهم: ستيف ماكوين عن فئة أفضل مخرج، وتشوتال أجيفور عن فئة أفضل ممثل، وفاسبنر عن فئة أفضل ممثل مساعد. وفي السابق كان أجيفور قد قام بأداء مماثل في دور أحرز بفضله عدة جوائز من خلال شخصية عطيل في مسرح دونمار في سنة 2007.

أصبح ستيف ماكوين وفريقه الذي ضمَّ أيضاً كل: من الفري وودارد، وبراد بيت، والممثلة الكينية وبيتا نيونغ، محلّ التركيز والاهتمام بعد أن نال ثقة الجمهور وكل الفاعلين في المجال السينمائي.

وفي هذا الصدد قال ماكوين للجمهور الذي شاهد عمله إنه أراد أن يقتبس قصة سليمان نورثوب بعد أن شعر أن الحقائق القاسية لزمن العبودية نادراً ما تمَّ تصويرها وإخراجها على الشاشة الكبيرة، وأضاف المخرج اللندني المولد: «أردت أن أرى تلك القصة الحقيقية مجسَّمة في الفيلم» وبأن «هذا هو كل ما في الأمر بكل بساطة».

ومن جانبه قال النجم براد بيت، الذي عمل كذلك منتجاً سينمائياً: «إن ستيف ماكوين هو أول من تساءل عن سبب الغياب الواضح للأفلام التي تتطرَّق إلى تاريخ العبودية في الولايات المتحدة. وهي مسألة كان هذا المخرج البريطاني أول من بادر إلى طرحها».

قراءة في فيلم (الطاحونة والصليب)

إعادة إنتاج اللوحة التشكيلية سينمائياً

أحمد ثامر جهاد

ليست المرة الأولى التي تتعاطى فيها السينما مع الفن التشكيلي بما له من خصوصية فنية، وما يزخر به من روائع خالدة سجَّلت على مدى القرون الماضية تحوُّلات التجربة الإنسانية بسعتها وتنوُّعها؛ فقد شهدت السينما العالمية منذ بداياتها محاولات إخراجية عدة استفادت بطرق مختلفة من أساليب الفن التشكيلي في بناء اللقطة السينمائية، فيما توجَّهت أفلام أخرى إلى إعادة رسم أعمال الفنانين وحيواتهم في سياق علاقتها بفنِّهم أو بأحداث عصرهم. وبقدر ما برهنت السينما في المجالين الروائي والوثائقي على قدرتها امتلاك لغتها الخاصة إنها كشفت أيضاً عن أصالة الفكرة السينمائية مثلما عَبَّرت عن حسِّها الاحتفائي بالعمل الإبداعي للفنان، فضلاً عن عدد من الأفلام التي تناولت أعمال وسِيَر كبار الفنانين: غويا، وفان كوخ، ومايكل أنجلو، وبيكاسو، ودالي، وجاكسون بولوك، وسواهم.

إلا أن ما يجعل محاولة المخرج البولندي الأصل ليش مايجويسكي في فيلمه (الطاحونة والصليب - 2011) فريدة من نوعها هو بالضبط حداثتها الأسلوبية والجمالية، فضلاً عن تصويرها البارع لمغامرة الدخول إلى عالم اللوحة التشكيلية من دون الاكتفاء بالوقوف عند حدودها.

اعتمد الفيلم الذي شارك المخرج في كتابته وإنتاجه على لوحة كلاسيكية شهيرة هي (الطريق إلى كال ڤاري The way to Calvary) لفنان عصر النهضة بيتر بروغل (1525 - 1569) وعمد المخرج إلى تقسيم اللوحة (1,70 م طول على 1,24م عرض) إلى مشاهد عدة حافلة بالتفاصيل المقتَبسة من العمل الفني ذاته، ليُعاد وصلُ كل تلك العناصر والشخصيات لقطة لقطة وصولاً إلى اللوحة بصيغتها النهائية المكتملة. بمعنى آخر أن الفيلم هو تجربة بصرية أخرى تجاور عالم اللوحة، وتنحو إلى إعادة تشكيلها بشعرية بليغة ولغة سينمائية رفيعة جعلت من هذا الفيلم عملاً مبتكراً أصيلاً وغير مسبوق.

ولأننا إزاء موضوع جرى التعبير عنه أساساً باللون والحركة والكتلة والخطوط فإن الفيلم اختار أن يكون مقتصداً جداً في حواراته التي حملت في معظم المشاهد تعليقات الرسام بيتر بروغل نفسه (الممثل روتغرهاور) حول ما يراه من أحداث وفضائع يرتكبها الفرسان الحمر (الإسبان) بحقّ الفلاحين البسطاء. ويحاول المخرج جعل الحدث أمثولة درامية تستعيد واقعة صلب المسيح، سواء في الأداء أو في المغزى، حيث نرى كيف أن مريم العذراء (الممثلة شارلوت رامبلنغ) تتنهَّد بصمت وإلى جوارها مريم المجدلية وبعض صحبة المسيح، أما الحرس فينتشرون حول خشبات الصلب، ويُمضي يهوذا ليلته المريعة وحيداً قبل أن يقرِّر الانتحار.

عبر مشاهد متتالية يمضي بروغل جلّ وقته في تسجيل الأحداث التي تعترض حيوات الناس، وترسم مصائرهم، فيما يمضي الفيلم في عملية تكبير كل جزء من أجزاء اللوحة وصولاً إلى اكتمالها في نهاية الفيلم الذي يُعَدّ تجربة سينمائية قَلَّ نظيرها.

يشعرك فيلم (الطاحونة والصليب) على مدى ساعة ونصف الساعة أن المخرج يرسم مشاهده بتأنٍّ واحتراف يحاكيان مِهَنِيّة بروغل في نمنمة لوحاته وإشباعها بالتفاصيل الدقيقة التي تشهد على فظائع عصره. يمضي فنان عصر النهضة جُلَ وقته متجوِّلاً في المروج الخضراء، يسجِّل ما يراه من أماكن وبشر: طاحونة الهواء التي تنتصب أعلى الجبل تواصل دورانها، وبائع الخبز يأتي في الصباح ليعرض بضاعته، وليس بعيداً منه يجلس رجل مع زوجته لتناول وجبة طعام بسيطة مع بقرتهم الصغيرة، وعلى الطريق الريفي ثمة عازف جوّال وراقص مبتدئ يمازح المارة، نساء قرويات يحملن المؤونة إلى بيوتهن، وعمال بوجوه كئيبة يتناوبون على قطع أشجار الغابة. ورجل مسنّ يدحرج عجلة عربة، أما بروغل فنراه يستلقي على العشب الأخضر، يراقب نسيج العنكبوت الصغير، متمنِّياً أن يعمل بكفاءة هذا الكائن ودقَّته العجيبة في لحم خيوط مملكته.

يقول بروغل: «على الفنان أن يرسم لوحة كبيرة بوسعها أن تضمّ أكبر عدد من الحيوات. والأهم من ذلك أن يعرف الفنان أين يجب أن يكون مركز

اللوحة». والمركز في لوحة بروغل هو دائرة الموت التي تصوّر واقعة صلب أحد الفلاحين من قبل الفرسان الحمر، مشهد اعتداء سافر لا يمكن فصله عن التراجيديا المسيحية المنذورة لتصوير عذابات المسيح.

الفيلم إنتاج مشترك بين بولندا والسويد، يبتكر حكايته الخاصة التي تشهد على الثيمات الجانبية في اللوحة، ويحاكي بخياله السينمائي عناصرها الإنسانية المؤثّرة التي يصعب الإحاطة بها من دون التمعُّن بكل تفاصيلها ، خاصة وهي تضمّ نحو 500 شخصية، يبدو معظمها غير ملحوظ في وجوده ضمن مشهد بانورامي حيوي يمثّل سمة بارزة لأعمال بيتر بروغل. يسعى الفيلم الذي حفل بأداء تمثيلي رائع، إلى تفكيك اللوحة ويمرّ بمشاهده على حياة عمال الطاحونة ويتقصى بفلسفة الضوء والظل رمزية إطلالتها العلوية على الوادي الذي يعجّ بحركة الفلاحين وعامة الناس.في غضون ذلك يهمس بروغل لصديقه النبيل أن صاحب الطاحونة سيظهر في عمله الفني، وسيكون بمنزلة الربّ وهو ينظر إلينا من علوه، متأمّلاً مصائر البشر في الاسفل.

تتقارب عناصر اللوحة وتتواصل تدريجياً في ما بينها، حيث تشتبك دائرة الحياة بدائرة الموت مع قدوم الفرسان الحمر واقتيادهم لشاب أعزل والتباهي بتعنيبه أمام الناس، ومن ثم تقييده إلى العجلة التي يتخلّى عنها صاحبها، ليتمّ صلبه لاحقاً باستخدام العجلة ذاتها وهي ترفع على أعمده تتحلّق حولها الغربان السود. تنهش الغربان جسد الضحية بينما تبكي الزوجة الشابة أسفل فنارة الموت حبيبها البرومثيوسي .

***

وبقدر ما تتعدَّد مصادر المتعة البصرية في لوحة بروغل، فإن الفيلم الذي يمزج التسلية بالعذاب بدا باذخاً في ألوانه التي طغى عليها الأسود والأحمر، وبدا تعبيرياً في جمالياته التكوينية وديكوراته التي حاكت بمهارة أجواء عصر النهضة. أبعد من ذلك يمكن القول إن الديكور أخذ حيّزاً نموذجياً في تشكيل الصورة السينمائية واستمد معناه من



الشخصية والفعل، حينما أسَّس علاقته معهما، لتكون له مساهمته الخاصة في الفيلم بتعبير الناقد(في.اف.بيركينيز). وهو ما ظهر جليّاً في الفيلم الذي اجترح علاقة متناغمة ودقيقة بين الديكور والصورة على نحو دلالي، جعل المشهد السينمائي مشحوناً بالمعنى عبر علاقة متوازية مؤلّفة من رؤية بروغل للواقع الذي تتشكّل فيه لوحته ورؤيتنا له كمشاهدين وهو يعيد رسم العالم الذي يحيا فيه عبر وسيط بصري - سينمائي ابتكره المخرج مايجويسكي.

يظهر التشكيل الجمالي للمشاهد أن المخرج تعامل مع الصورة السينمائية بحسّ فنان تشكيلي يعرف كيف يمازج بين العناصر المختلفة، ويناور بانتقالات هادئة تتحرك الكاميرا فيها بشكل أفقي غالباً وببطء شديد يشبه حركة الريشة بيد الرسام وهو يضع خطوطه ورموزه في مواضعها المناسبة. وربما كان من أجمل إبداعات هذا الفيلم الذي كتب مايكل فرانسيس غيبسن السيناريو الخاص به، أن المشهد يمكن أن يتوقف للحظات لنكون أمام لوحة فنية ساكنة، يمرّ بروغل أمامها ويعلّق على ما يراه فيها قبل أن يستأنف المشهد حركته ثانية. إنها لعبة جمالية فانتازية لتبادُل الأدوار بين الرسام والمخرج والمتلقي.

لقد بدت كل لقطة من لقطات الفيلم غير مقتصرة على موضوع محدَّد، لأن الكادر مشغول وموزَّع بعناية تشكيلية متقنة. فإذا كانت المرأة التي تنظر من نافذتها إلى المنحدر المحاذي لمنزلها الشاهق هي موضع السؤال عن مصير ابنها(المسيح) الذي اقتيد من قبل الفرسان الحمر لمعارضته السلطة فإن وحدتها تعلن عن نفسها بجملة عناصر تتشكّل من أشخاص وأشياء عدة تتحرك في الأفق البعيد للمشهد: أطفال يرقصون في زاوية قَصِيّة، وفرسان يتمايلون على خيولهم محاطين بغيمة غبار كثيف، رجُل يستلقي على المروج البعيدة ويظهر مثل خط صغير متعرِّج أو نقطة سوداء في فضاء بصري فسيح.

اجتهد مخرج ومصور الفيلم مايجويسكي كثيراً عبر هذه التشكيلات الصورية في استعادة عالم بروغل مثلما يظهر في أعماله الفنية المعروفة،وما هذه التقنية الأسلوبية إلا حيلة من حيل بروغل في الولوج إلى خفايا الواقع الذي لا يظهر للرائي كل حقيقته إلا من خلال تصوير دقيق يربط جميع العناصر بقضية أو بمعنى ما. حينما يعمد الفنان إلى وضع مئات الأشخاص المنشغلين بأعمال وحركات وسكنات مختلفة،قريبين كانوا أم بعيدين، متشابهين أم متنافرين في عالم لوحته فإن ثمة ما يوحّد بينهم في النهاية..

متعة خاصة او قَدَر أبدي يتحايل علينا بالموت، والفقر، والأمل.

لا يمكـن للجماعـات الأهليــة أو الدينيــة أن تتعايـش في بلادنا مـن دون ذلك الأثـر اليومي الذي تتركـه مفردات العيش والاحتـكاك اليومي في كلا الجانبين. فما بالك حين يتعلق الأمر ببلد مثل لبنــان عاش دائماً على حافة الحـرب الأهلية، منذ الحرب الأهلية الكبرى العام 1860، إلى حرب العــام 1958، وصــولاً إلى الحرب التـي امتدت بين عامي 1975 - 1990، من دون أن يسـتطيع أحـد التأكيـد إن انتهـت هذه الحرب الأخيرة أم لا! وربما هنا ما تحاول مسـرحية «بيروت الطريق الجديـدة» أن ترويه، حيث الحرب الخافتة غالبــاً، والمعلنة أحياناً بين حي بيروتي يمثل طائفة بعينها (السّنّة) وأحياء مجاورة تنتمي إلى طائفة أخرى (الشيعة).

«بيروت الطريق الجديدة»:

الضحك في مواجهة الاستبداد

راشد عيسى

العرض المسرحي الـذي قُدِّم أخيراً في بيروت، بتأليف وإخراج الشاعر والمسرحي يحيى جابر، وأداء ممثل وحيد هو زياد عيتاني، يحكي سيرة حيّ «الطريق الجديدة» الذي يتكوّن من كبريات عائلات بيروت التقليدية التي غادرت وسط بيروت لتجد ملاذها في ذلك الحيّ الشعبي، الذي سرعان ما سيتحوّل بدوره إلى رمز سنيّ، وخزان بشري هائل، وعصب متحفّز دائماً، بحكم التجاور مع المحيط الشيعي المسيطر عليه من قبل الحركتين الشيعيتين الكبريين في البلاد: «حزب الله»، و«حركة أمل». حيث هذه العلاقة المستمرة من الشدّ والجذب، ومحاولات الاستحواذ والسيطرة.

أول دروس العرض المسرحي البيروتـي تبدأ من فريق العمل، حيث المخرج والكاتب يتحرّر من طائفة معينة، وهو يعمل إلى جانب ممثل ينتمي إلى طائفة أخرى، بل هو بالذات ابن ذلك الحي، الذي تؤرِّخ له المسرحية. وما الحكايات التي يقولها عن ذلك الحي سوى حكايات عاشرها، وولد معها، ورواها مراراً وتكراراً. لكن العمل بين مبدعين ينتميان إلى طائفتين مختلفتين ليس مجّرد تكاذب وطنيّ، خصوصاً أنهما يفضحان في العرض تلك المماحكات اليومية بين الطائفتين، وأحزابهما السياسية، هما لا ينكران العداء المتبادل، لا يساهمان في التزوير، وتلك أول خطوة في أن يوضع النقاش والجدل على السكّة الصحيحة.

يمزج عرض «بيروت.. الطريق الجديدة» بين تاريخ لبنان والسيرة اليومية للمكان البيروتي العريق، يضيء محطات من تاريخ المكان، منذ شقّ الفرنسيون تلك الطريق، مروراً بأحداث كبرى، من قبيل موت الزعيم جمال عبد الناصر، وكيف خرج الحي في جنازة رمزية له، وولادة المقاومة الفلسطينية واللبنانية، و«ولادة» أول شهيد لبناني مقاوم إلى جانب الفلسطينيين المقاومين، الاجتياح الإسرائيلي للبنان، اغتيال الرئيس رفيق الحريري، الانتخابات النيابية، أحداث السابع من أيار التي اجتاح فيها «حزب الله» مدينة بيروت، وسواها من أحداث.

هي سيرة كوميدية لسكان المكان ومحيطه، تستعيد على سبيل المثال حساسية الرموز الدينية بين المتجاورين. يرينا العرض دأب سيدة كي تثبت لجارتها كيف أنها تقدِّس الرموز الدينية نفسها، وأنها لا تكنّ العداء لمقدَّساتها. كما يعرض العمل لفتاوى دينية متضاربة، حسب الموقع الذي تصدر عنه: فتاوى في أمور الجنس، والرقص، والزواج، والطلاق. وما عرضها على هذه الشاكلة إلا تشكيك صريح بنزاهتها، حيث تعبّر في النهاية عن أهواء ومصالح مطلقيها.

ما من حكاية محدَّدة في العرض؛ فهو لا يقوم على نصّ مسرحي تقليدي ينطلق من بداية، ويمضي إلى ذروة تقوده إلى حلّ، إنه نوع من الحكي، قصص متجاورة من دون حبكة واضحة، ما يجعل الممثل الوحيد أقرب إلى حكواتي المقهى، غير أنه ينهب أبعد قليلاً في التمثيل، حين يمضي في تقليد كل الشخصيات، من نساء ورجال، مستعيناً بأغراض وملابس بسيطة، فهذا الغطاء على الرأس يحوِّله



سيرة كوميدية لسكان المكان تستعيد حساسية الرموز الدينية بين المتجاورين

إلى جميلة الداعوق، وتلك الإيماءة تجعل منه (أبو العبد)، الشخصية البيروتية التقليدية. ممثل بارع بالفعل، رغم أنها المرة الأولى له على خشبة المسرح، بارع ليس فقط في استحضار هذا الكم الهائل من الشخصيات في شخص وحيد، بل في ذلك التجاوب الذكي مع جمهور الصالة الذي يحتاج إلى مهارة وخبرة ومقدرة خاصة على الارتجال.

لا يفوت الممثل والعرض كاملاً، أن يعرض لتاريخ الظلم الذي يتعرض له الحي، سواء من جيرانه أو من استبداد النظام السوري خلال فترة سيطرته على لبنان. ويستخدم العرض لذلك حكاية فريقَيْ كرة القدم اللبنانيين «النجمة» و«الأنصار». يروي كيف جرى تأسيسهما، وكيف باتا رموزاً سياسية، يشكّل انتصار أي منها في لعبة مباراة انتصاراً سياسياً. تُروى سيرة تشكيل الفريقين كما لو أنها بالفعل سيرة الأحزاب المتحاربة، وصولاً إلى تجسيد استبداد النظام السوري من لعبة كرة قدم لأحد الفريقين مع فريق رياضي سوري، وكيف أراد النظام للفريق أن يربح بالقوة. هنا بالذات يتبدّى كيف أن بإمكان الكوميديا أن تواجه الاستبداد، وتمرّغ كل هيبته وقوته وسطوته. وبالطبع ليس فقط هيبة النظام السوري، بل وكذلك هيبة أنصاره من «حزب الله».

العرض قُدّم بمهارة فائقة على مستوى الحكاية، والأغنية الشعبية، وحتى الحضور الموسيقي الحيّ في العرض، حيث العازف يقدّم بشكل حيّ على الخشبة ما هو أكثر من الفواصل والمؤثرات، إنه يساهم أحياناً في الحوار وفي الحدث. وللأغنية الشعبية حضور لافت في العرض، كما لو أن المسرحية جاءت وثيقة وشهادة كاملة، في السياسة، وفي الأغاني الشعبية وفي يوميات العيش.

لم ينجُ العرض بالطبع - رغم الحريات المزعومة في لبنان - من مقصّ الرقيب، المتمثّل بـ «الأمن العام اللبناني»، حيث سبق للأخير أن استدعى مخرج العمل ومؤلّفه يحيى جابر راجياً حذف بعض المقاطع «من أجل مصلحة العرض»، وربما «من أجل اللّحمة الوطنية».

مرّ العرض بسلام، بل بنوع من الاحتفال بعمل فني يسمّي الأشياء بأسمائها، في قالب فني ممتع وأخّاذ. وربما لم يكن له أن يمرّ لولا أن النظام السوري، وأنصاره في لبنان، مشغولون بمعركة أكبر مع الثوار السوريين. ولكن، من قال إن مسرحية جابر وعيتاني «بيروت الطريق الجديدة» بعيدة عن تلك المعركة؟

فخري أبو السعود

الشهاب الذي انطفأ سريعاً

د. محمد أحمد عبدالهادي رمضان

كانت حياته كالشّهاب الخاطف، لم يكد يومض حتى انطفأ ولفَّه الظلام. ولم تكد مخايل نبوغه تلمع مبشِّرة بطلوع نجم في فلك الأدب والنقد، حتى اختصر الموت عوده وهو في نضارة الشباب. وكان الرزء فيه كبيراً لو أنه قضى نحبه مثل سائر البشر لأجل مكتوب لا مَرَدّ له ولا مفرّ منه، ولكن الفاجعة فيه كانت أكبر وأوقع، حينما اختار الموت، فأنهى حياته بيده.

كان هذا هو المصير المأساوي الذي اختطّه لنفسه فخري أبو السعود وهو يستقبل أولى سِنيّ العقد الرابع من عمره،فإذا أردنا أن نترجم له لم نجد إلا بضعة صفحات لا تتسع لأكثر منها حياته التي اختصرها بنفسه، فلم يجاوز بها الثلاثين من عمره إلا بعام واحد.

وُلد فخري أبو السعود في بنها (بمصر) سنة 1909، والتحق بمدرسة المعلمين العليا بالقاهرة، فكان مثالاً للطالب المجدّ المجتهد في دراسته، المعتّد بنفسه. يقول زكي نجيب محمود:

«..كنا نطلب العلم في مدرسة المعلمين العليا - وكنت أسبقه في الدراسة بعام - وقرر الأساتذة في غضون السنة أن يختبروا الطلاب فيما علّموهم، وأبى الطلاب إلا أن يُترَك حبلهم عل الغارب حتى نهاية العام، وأجمع على ذلك ما يقرب من نصف ألف من الطلاب. إلا واحداً استوحى صوت العقل، وربأ بنفسه أن ينساق مع الجماعة انسياق الشاة في القطيع، وجلس وحده في بهو الامتحان يجيب، ووقف مئات الطلاب في الفناء، كأنهم الذئاب، يرقبون من الأبواب والنوافذ هذا المارق العاصي، وإن هي إلا ساعة وبعض ساعة حتى أقبل ذلك «الواحد» إلى حيث «القطيع» الذي التفّ به يرجمه بألفاظ غلاظ، ويشويه بألسنة حداد، وهو يدور ببصره بينهم لا ينطق ولا يجيب. وأشهد أني هتفت في نفسي حين رأيت هذه الإرادة العاقلة ثابتة كأنها الطود الراسخ: والله إنه لرجل. والرجال فينا قليل!.. ولم يكن عجيباً أن أقرأ بعد ذلك بأعوام لهذه النفس الجادة الحازمة صرخة توجّهها إلى «بني مصر»:

إلام تغيب الشمس عنا وتطلع
ونلعب في ظل الحياة ونرتع
نهيم بهزل لا نهيم بغيره
ونهرب من جدّ الحياة ونفزع
ونحجم عن أخطارها وصعابها
وتنهبنا لذّاتها والتمتّع

ذلكم هو الشاعر الأديب فخري أبو السعود كما أبصرته أول مرة».

ويستمر زكي نجيب محمود في كلامه بقوله: «فلما انقضى على ذلك الحادث أعوام ثلاثة. وقفت في إحدى المكتبات أقلّب ما أخرجته المطابع من كتب، فرأيت كتاباً عن عرابي زعيم الثورة المصرية قد أخرجه للناس فخري أبو السعود، أخرجه ذلك الطالب الذي ثار يوماً على زملائه الطلاب، وإنه لمصيب، وإنهم لمخطئون، وتقرأ الكتاب، فإذا بالشاب الثائر ينفث على صفحات كتابه شواظاً من نار، فأدناه ذلك من نفسي لما أدركت ما بين نفسينا من أواصر القربى، ووالله كم طربت حين قرأت له بعدئذ هذه القصيدة الشماء، التي أنشدها لقومه يذكّرهم بموقعة التل الكبير، ومنها:

ولم أرَ يوم التلّ عاباً وسُبّة
ولم أره الا أغرّ وأمجدا
أنخجل إن قمنا نذود عن الحمى
ويسحب أذيال الفخار من اعتدى؟
سلامٌ على قيل تولّى زمامها
أعفّ الورى قصداً وأنقاهم يدا

وانطوت أعوام دراسته، وكان من الناجحين في طليعتهم، ولكنه لم يجد له في وزارة المعارف مرتزقاً، فاشتغل في إحدى المدارس الحرة عاماً، ثم أراد الله في ختام العام أن يلمع

جوهره من جديد، فأُجريت مسابقة في اللغة الإنجليزية ليُبعَث بالمتفوقين إلى إنجلترا، فكان فخري من هؤلاء المبعوثين إلى جامعة (اكستر)، حيث استزاد من اللغة الإنجليزية ليقوم بعد عودته بتدريسها.».

***

عاد الشاعر إلى أرض الوطن بعد غربة عامين، وكأنما تستعر في نفسه رغبة التجديد في الأدب العربي. فما أراد أن تذهب قراءته في الآداب الإنجليزية سدى، فامتشق القلم، وأخذ ينشر المقالات عشرات عشرات، يقارن فيها الأدب العربي بالأدب الإنجليزي، ويغمز آنا بعد آن بما يريد لنا من الإصلاح..

هذا النشاط الفيّاض هو أخصّ ما يطبع تلك الحياة الفريدة. وحسبك أن تعلم عنه أنه لا يفتر لحظة واحدة من نهاره وصدر ليله، يصحو في الصبح الباكر، فيعدو ساعة أو ساعتين في شارع الكورنيش، ويعود إلى داره ليأكل طعام إفطاره، ثم يقصد إلى المدرسة يباشر واجبه في إخلاص محمود، فإذا ما خلت له ساعة بين ساعات الدرس أسرع إلى ملعب التنس يملأ فراغه لعباً طروباً، ثم لا يكاد يفرغ من عمله حتى تراه يعدو عدواً إلى البحر يسبح بين أمواجه، فإن أقبل المساء أوى إلى داره، وأخذ يطالع حتى ساعة متأخرة من الليل، وكانت زوجته الإنجليزية خير زميل ومعين، تشاركه اللعب والسباحة والقراءة، فقد كانا زوجين ائتلفا في نغم جميل، يعجبها ما يعجبه، وتميل إلى ما يميل إليه، وبلغا من هذا الاتّساق العجيب حدّاً بعيداً، حتى حَرَّما على نفسيهما معاً أكل اللحم بكافة صنوفه، والاكتفاء بأكل الخضر، لأن فقيدنا وزوجه لا يسيغان إراقة الدماء..!

ومضت سنوات نَعِمَ فيها بهذه الحياة الهادئة المستقرة، وأنجبت له زوجته ولداً، إلى أن نشبت الحرب العالمية الثانية 1939م فسافرت زوجته ومعها ولدها لزيارة أهلها. وحالت الحرب دون عودتهما، حدث هذا في الوقت نفسه الذي كانت فيه حكومة لندن تعدّ العدّة لتجنيب أطفال بريطانيا (شباب المستقبل) ويلات الغارات الجوية الألمانية، فجمعت أغلب أطفال بريطانيا في سفينة ضخمة لتتجه إلى مكان آمن في كندا وبالفعل أبحرت السفينة، ولكن يؤتى الحذِر من مكمنه، فعلى حين غرة تظهر من أعماق المحيط غواصة خؤون غدور لتدمر السفينة البائسة عن آخرها، ويلتهم المحيط في قاعه عشرات الآلاف من الأطفال الأبرياء.

سمع بهذا النبأ شاعرنا، فإذا الحياة تظلم في عينيه، ولكنه تماسك حتى يتأكد من الخبر اليقين. وبعد أيام قلائل وفي صبيحة يوم الحادي والعشرين من أكتوبر 1940 بالتحديد، سُمع دويّ طلق ناري من حديقة داره، وأسرع الناس في حيّ الرمل الهادئ إلى مكان الحادث ليجدوا الشاعر الشاب جثّة هامدة مضرَّجة بالدماء. فقد فارق الحياة منتحراً بإطلاقه رصاص غدارته على رأسه بعد تأكُّده من غرق وحيده في حادث السفينة المنكوبة.

يا عجباً! أَمَن استعاذ بالله من إراقة دم الحيوان، هو هو نفسه هذا الذي رآه الناس في حديقة داره جالساً على مقعده، يمسك الغدارة بيد تعوَّدت حمل القلم، ويزهق روحه مختاراً؟

وفيم ذاك؟.. لقد أجاب ببيت من الشعر سَطّرَه قبيل موته على ورقة ألقاها أمامه ليقرأها كل سائل:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش
«ثلاثين» حولاً -لا أبالك - يسأم

وهكذا مضت حياة هذا الشاعر الأديب على حين كانت الأوساط الأدبية تتوسَّم فيه مستقبلاً واعداً بجلائل الأعمال.

***

ومع قصَر الحياة التي عاشها فخري أبو السعود فقد استطاع أن يقدِّم خلال سنواتها القليلة إنتاجاً فكرياً وفنياً يروع بغزارته وجودته، فقد كان شاعراً مرهف الحساسية.

وكان إحساسه وعينه هما سبيله إلى إجادة الشعر وإتقان التصوير، ففي (إكستر) المدينة الجميلة كل الجمال الفاتنة كل الفتون كان فخري يستريح من عناء الدرس ليسلم نفسه إلى الطبيعة المرحة حيناً، العابثة أحياناً لينتزع منها سرّها، ويستوحيها خبيئة نفسها، ويستكن فؤادها.

وهو حين يصور الطبيعة، أو يصف منظراً من مناظرها يوفي الوصف حقّه، ويعطي الصورة ثوبها الحقيقي، فيُخَيَّل إليك وأنت تقرأ شعره أنك تنظر إلى لوحة من صنع رسّام ماهر، ويُخَيَّل إليك أنك تسمع الشجر إذا حفّ. والندى إذا تقاطر. ويُخَيَّل إليك أيضاً أنك تشمّ العطر إذا تأرجح، والياسمين إذا تنفَّس.

اسمعه يصف رقة الياسمين، ووشيك ذهابه، وسرعة انفراطه، فيقول:

وشيك الذهاب إذا نظمه — تكامل أوشك أن ينثرا
أعدُّ ضحاياه في كل يوم — وقوعاً هوامدَ فوق الثرى

فأي صورة أرقّ من صورة الياسمين وهو متناثر على الأرض مبعثر، بعد أن كان يزين الجدار في عقد منتظم وشمل ملتئم؟

ويصف الروابي المتسامية وقد حجبت الأفق، وأشرفت على الكواكب بقوله:

قلل تسامت في الجواء وحَجَّبَتْ
أفق السماء إلى الكواكب تومي
إني رفعت الطرف قَصَّرَ شـأوه
إشراف مرفوع السموات جسيم
وكأن خطوي في دروب وعورها
نمل يدبّ على سراة أديـم

***

وجدير بالذكر أن فخري أبو السعود الشاعر، قدم لنا باقة من المقالات عَدَّها كبار الأدباء أثراً رائعاً من آثار تراث أدبنا النقدي، استطاع صاحبه (الأديب فخري أبو السعود) أن يتبوَّأ به منزلة الريادة في ميدان جديد من ميادين الدرس الأدبي. وهذه المقالات - التي يرتفع عددها إلى خـمس وخمسين مقالاً - يجدها القارئ موزَّعة بين مجلات ثلاث شهيرة هي مجلة الرسالة، ومجلة الثقافة، ومجلة الهلال.



عارف حمزة

في مديح العتمة .. وأحوالها

ربّما هناك الكثيرون مثلي، في الحيّ الذي أسكن فيه، يُمضي ليله في مراقبة الأنوار القويّة والطويلة التي ينثرها القنّاصون في محيط دائرة قد يصل قطرها إلى ثلاثة كيلومترات. إذ ما عادت لدينا أعمال كثيرة في الليل، مع انقطاع الكهرباء، وحظر التجوّل المستمرّ، وغير المعلن. لا شيء يُعطي لحياتنا معنىً هنا مثلما يُعطي لها الخوفُ في الليل. فالأطفال ينامون مبكّراً، ليس بسبب العادات الحضاريّة في التربية، بل لأن الكهرباء تظل مقطوعة عندنا لإحدى وعشرين ساعة، بينما تأتي لثلاث ساعات متفرّقة: ساعة ونصف من العاشرة صباحاً إلى الحادية عشرة والنصف، ونفسها الفترة في الليل. ومرات قليلة تأتي في الرابعة عصراً حتى الخامسة والنصف. فالفترة العظمى هي أربع ساعات ونصف فقط من الكهرباء، بينما العتمة تظلّ متوافرة بكميات كبيرة. هذا فيما عدا أسبوعاً كاملاً من العتمة المتواصلة، تحوّلت فيها مؤونتنا إلى أطعمة شاخت ببطانة سميكة من العفن الأبيض والأخضر. وهكذا تعلّم ابني الرسم في العتمة. وكان علينا، أنا أو أمّه، أن نمسك بالشاحن الكهربائيّ الصينيّ اليدويّ الصغير الرخيص أمام وجهه لكي يُكمل ما يرسمه. ثمّ عثرتُ على شاحن ثقيل يلبسه في رأسه كغوّاص. وإذا جاءت الكهرباء فجأة كان يصرخ بأن نطفئها حتى يستطيع إكمال لوحته الأبديّة. كان قد تعوّد على النور الذي نُرسله له بأيدينا وليس على النور المغشوش، الذي يحمل العتمة على سطح وجه نوره الضئيل، نورُ المنّة..

أصبح طفلاي ينامان في السادسة والنصف عصراً في الصيف، وبعد المغيب بقليل في الشتاء. هما اللذان كانا يسهران حتى منتصف الليل قبل اندلاع الحرب الغامضة هنا. كان سهرهما شقاء بالنسبة لنا، وصار نومهما المبكّر، وبالتالي استيقاظهما المبكّر، شقاءً كذلك. في العتمة كبرا عامين ونصف. على يد العتمة كبرا من دون أن ننتبه. وصار الكبيرُ، الذي في السابعة من عمره، يشاهدُ أحلاماً منقوصة من نهاياتها، لأنّ الكهرباء صارت تنقطع فجأة في نومه أيضاً!!. هكذا برّر لي، فظننتُ أنّه يستهزئ بعقولنا، هكذا ببساطة برّر الأمر، فعرفتُ أنّه كبر عامين ونصف في غفلة عني.

العتمةُ حبيبتي. كما كان يحلو لي القول بأنّ الأرملة حبيبتي. إذ لطالما ظننتُ بأنّ العتمة هي السكون، وبدرجة ما هي الموت. فلم أكن أعرفُ أنّ الحياة يمكن أن تجري في العتمة، بالتعوّد والهلع والسكون المضني، سوى من حركة حشرات الشوق، كما عند الاستلقاء براحة في قبر. كنتُ أظنّ أنّ العتمة هي قلبُ الحرمان، وتحقّقت فكرتي الطريّة عنها. لا شيء يُعطي لحياتنا معنىً هنا مثلما يُعطي لها الحرمانُ في العتمة.

صحيح أنّني تدرّبتُ على العتمة، لستة أشهر طويلة وثقيلة، أثناء حقن عينيّ بزيت "السيلكون" لإنقاذي من العمى، واستطعتُ أن أكتب قصائد لي بطريقة المكفوفين، بالتسجيل الصوتيّ على الموبايل، ومن ثمّ تفريغها بعد شفائي من العمى، ونشرها في كتاب. إلا أنّ ذلك كان باستسلام رهيب ليد طبيبة جرّاحة لا أعرفُ لماذا كانت تبكي عندما كنتُ أضحكُ مخدَّراً لساعة ونصف، والشفرات الليزريّة الرقيقة في يدها تشقّ القزحية بمهارة، فتسيلُ الصور على خديّ ورقبتي كدماء قديمة؟؟. إلا أنّ هذه العتمة يصاحبها خوف غريب، وحرمان غريب. ربّما لأنّني كنتُ سأفقد النور لوحدي في تلك العتمة، ولأنّ عائلتي بكاملها، وربّما كلّ أفراد الحيّ الذي أسكنُ فيه، سيعيشون في عتمة حارّة، إذا حملها صاروخ إلينا. إذ في الحرب فقط ندمتُ لأنّني تزوجتُ. وندمتُ لأنّني حظيتُ بطفلين لا ذنب لهما في فقدان طفولتهما سريعاً، وفي فقدان البراءة والطمأنينة وأماكن اللهو، في تحويلهما إلى مريضين نفسيّين صغيرين في مصحّ كبير. في أن يدخلا لوحدهما، في الليل، هذه الغابة الكثيفة. العمى بالنسبة لي كان يعني موتاً مضاعفاً، لذلك كنتُ لا أخشى الموت بقدر ما كنتُ أخاف العمى. بينما أكون في هذه العتمة قد أخذتُ شخصين بريئين إلى الموت. شخصين على الأقل هما طفلاي، كي لا أقول ثلاثة أشخاص، فربّما زوجتي كانت ستتزوّج بشخص يأخذها إلى الطرف الآخر من العالم، حيث تنبتُ الحياة هناك بغزارة، ويمكن قطفها من الشبّاك مباشرة.

كثيراً ما فكّرتُ بأنّ طفلي الأكبر بحاجة إلى طبيب نفسي. وكانت تلك الفكرة تجرحني وأنا أحاول أن أقارن بينه وبين بقيّة الأطفال. ثمّ فهمتُ بأنّني فكّرت بهذه الطريقة لأنّ حياتنا كلّها خربَتْ في هذا الدمار الهائل، بأنّنا أصبحنا منكوبين نفسيّاً، وأصبحنا جميعاً بحاجة إلى مصحّ نفسيّ. كم كنتُ أنانيّاً حينذاك. ولم أستوعب بأنّ الأطفال هم الأكثر حساسيّة في تلقّي الأشياء واستيعابها بطريقة أفضل من الكبار، فإذا فرضنا بأنّه بات بحاجة إلى طبيب نفسي، يكون الكبار، مثلي، قد قطعوا شوطاً كبيراً في حقل الجنون. فهم (أي الأطفال) يمتلكون شخصيّات متفرّدة ومبدعة، ولا تخرب شخصيّاتهم تلك إلا عندما نتمادى في التدخّل في حياتهم، بمبرّر التربية، كي يشبهوننا.



العمل الفني: غسان نعنع - سوريا

نوبل للآداب
ظلال وأقمار

يوميات بلقانية
سورية في سربرينيتسا

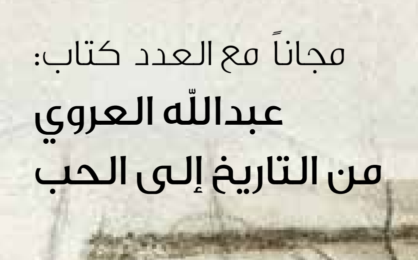
تونس
«تسونامي» ضد الحرب

إدوار الخراط
حيطان الأدب العالية

www.aldohamagazine.com

الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
العدد 73 - نوفمبر 2013



شعب يحلم
شعب لا يُستعبد

نهضة الجنوب دروس وعِبَر

في الرابع عشر من مارس 2013 أصدر برنامج الأمم المتحدة الإنمائي تقرير التنمية البشريّة 2013 تحت عنوان « نهضة الجنوب تقدُّم بشري في عالم متنوّع» . يشير التقرير إلى أن جميع البلدان حقَّقت تقُّماً متسارعاً حسب مقاييس دليل التنمية البشرية ، ويركِّز على نهضة الجنوب وتأثيرها في التنمية البشريّة في العالم .

يصنِّف التقرير العالم إلى قسمين : جنوب يعيش نهضة حيث التقدُّم في التنمية البشريّة والنمو القوي ومحاولات مشجّعة للحدّ من الفقر ، وشمال يعاني من أزمة حيث البطالة والديون والتقشُّف .

وفي ختام التمهيد الذي صدر به التقرير تحثّ مديرة برنامج الأمم المتحدة الإنمائي جميع المطّلعين عليه على التفكير فيما يحمله من عِبَر في عالم سريع التغيُّر،اومن دروس يمكن استخلاصها من تجارب بلدان الجنوب التي حقّقت تقدُّماً كبيراً في مجال التنمية .

سرّ نهضة الجنوب يكمن في عدم اتّباع السياسات الجاهزة بل في وضع سياسات عملية نابعة من صميم الظروف المحلّيّة وأساسها الاقتناع بأهمية تفعيل دور الدولة في التنمية مع الحرص المستمرّ على النهوض بالتنمية البشرية والاهتمام المتزايد بالتعليم والرعاية الاجتماعية والانفتاح على التجارة وتقدير أهمّيّة الابتكار في ذلك كله .

رصد الخبراء والمحلّلون الذين درسوا نهضة الجنوب ثلاثة عوامل أسهمت في صنع التحوُّل وتحقيق التقدُّم في بلدان كثيرة في الجنوب :

أوّلها : الدولة الإنمائية الفاعلة ، وهي التي تمتلك الرؤية الثاقبة لمستقبلها وتهيِّئ لها قيادة قويّة ومعايير وقوانين ومؤسّسات تمكّنها من وضع سياسات وطنية واقعية منسّقة ومتوازنة للتنمية مع إعطاء الأولوية لتوسيع إمكانات الأفراد واستثمار قدراتهم في تحقيق التقدُّم والتنمية .

وثانيها : اختراق الأسواق العالمية ، وذلك باتباع خطّة وطنية تسعى إلى الاندماج تدريجيّاً وعلى مراحل في الاقتصاد العالمي مع اهتمام خاص يركّز على الاستثمار في الأفراد والمؤسّسات والبنية التحتية حسب الظروف المحلّيّة .

وثالثها : الابتكار في السياسات الاجتماعية ، ويقوم على المبادرات الوطنية المتميّزة التي تهدف إلى وضع سياسات اجتماعية فريدة من شأنها رفع مستوى التعليم والرعاية الصحية والحماية الاجتماعية مع الاهتمام بتمكين الأفراد من المشاركة في التنمية الشاملة .

والقراءة الواعية للتقرير تطلعك على أمور مهمّة منها :

1 - أن النموّ الاقتصادي وحده لا يحقّق تقدُّماً تلقائياً في التنمية البشرية.

2 - أن الاستثمار في إمكانات البشر عنصر أصيل من عناصر التنمية الشاملة.

3 - أن الاهتمام بتأمين المزيد من فرص العمل اللائق ركيزة من ركائز التنمية البشريّة.

وعن المنطقة العربية يشير التقرير إلى ضرورة تحويل التقدُّم الذي أحرزته الدول العربية في مجال التعليم إلى فرص عمل للشباب ، مُحَذِّراً في الوقت نفسه من أن عدم الاهتمام بإيجاد فرص العمل سيؤدّي إلى مزيد من التوتُّر الاقتصادي والاجتماعي في المنطقة .

ولم يُخْفِ التقرير قلقه بشأن المستقبل لما يراه من انخفاض النموّ الاقتصادي، وارتفاع مستوى البطالة،واتّباع سياسات التقشّف التي تمثّل عوائق في طريق رفع مستوى التنمية البشريّة في العالم كلّه .

ويخلص التقرير إلى أهمية الترابط العالمي وضرورة العمل الجماعي من أجل مواجهة التحدّيات والأزمات ، لأن كل مجموعة من البلدان تحتاج اليوم إلى الأخرى أكثر من أيّ وقت مضى !.

رئيس التحرير

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:

تليفون : 44022295 (974+)

تليفون - فاكس : 44022690 (974+)

ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:

aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:

34 ش طلعت حرب، الدور الخامس،

شقة 25 ميدان التحرير

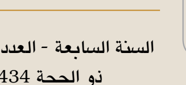
تليفاكس: 5783770

البريد الإلكتروني:

aldoha.cairo@gmail.com

الدوحة

ثقافية شهرية



العدد 73

السنة السابعة - العدد الثالث والسبعون

ذو الحجة 1434 - نوفمبر 2013

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث

الـدوحـة - قـطـر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجددا في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75 يورو
أمـيـركـا	100 دولار
كـنـدا واسـتـرالـيـا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي

تليفون : 44022338 (+974)

فاكس : 44022343 (+974)

البريد الإلكتروني:

al-marzouqi501@hotmail.com

doha.distribution@yahoo.com

الموقع الإلكتروني:

www.aldohamagazine.com

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 0096777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة
الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف:

بهرام حاجو - سوريا

مجاناً مع العدد:

عبدالله العروي

من التاريخ إلى الحب

متابعات

متابعات 4

أقفال الحُبّ (الجزائر: نوّارة لحرش)

الفيسبوك يجمع الشعراء (نواكشوط: عبد الله ولد محمدو)

الإسلاميون..والديموقراطية (الدوحة - محمد الربيع)

أنوزلا.. وشريط القاعدة (الرباط: عبدالحق ميفراني)

كتاب يبحث عن قارىء (طرابلس: محمد الأصفر)

المثقَّف والسُّلْطة (القاهرة : خالد حماد)

ميديا

ميديا 15

يمنية تحارب القات إلكترونياً (صنعاء:جمال جبران)

جيش أحلام مستغانمي

مصريو الفيسبوك

محمد نجيب على الشبكة العنكبوتية

أنت تُعلِّق، والعالم يشاهد

1.27 مليار صورة على صورة واحدة

«Like».. حقّ دستوري

مارغريت أتوود في أوقات الكتابة 86







شعب يحلم.. شعب لا يُستعبَد

ملف

20

ستيفان بارج
نورة محمد فرج
محسن العتيقي
حبيب سروري
سليم بوفنداسة
د. محمد الشحاتس
محمد بن زيان
د. خليل فاضل
سارة بريكتون
سامي كمال الدين
شرف الدين شكري
منير أولاد الجيلالي
عصام زكريا

رحلة

60

أوريولو رومانو.. عناق التاريخ بالسرعة (روما - د. حسين محمود)

أدب

64

دروب القصة (عاطف محمد عبد المجيد)
حرية الكتابة (حوار: ليزا ديكر أوانو)
من بوكاتشيو إلى بورخيس (حميد عبد القادر)
كتابان لآليس مونرو(ترجمة:بوداود عمير)
فؤاد العروي : غونكور بطعم مغربي خالص (حسن بحراوي)

ترجمات

82

الكتب التي لا نعرف (بيير بايار - ترجمة محمد آيت لعميم)
مارغريت أتوود :أوقات الكتابة(حوار جون مولان-ترجمة/لمى عمار)

نصوص

90

بُرجي لا حمامَ فيه (أحمد الشهاوي)
الأثوابُ في الأعلى (مقداد خليل)
جبر الخواطر(أميمة عز الدين)
قصتان (عماد أيرنست)
الرُعب (عادل بن زين)
شهيد شارع محمَّد محمود (عبدالرحمن يوسف)

كتب

104

نبض الصورة وحركة التحدُّث(حسن عبدالفتاح ناجي)
تفكيك «الحرب المقدسة» (أنيس الرافعي)
السخرية من جحيم الصين (عبداللطيف الوراري)
استنطاق السيرة الذاتية روائياً (إبراهيم الحجري)
نشيد لحرّيّة أسيرة (سعيد بوكرامي)
لبنان الذي يحمل رائحتين (رنا زيد)
الصورة الشعرية والرغبة(عبد الصمد الكباص)
جنونية بعض الشيء..(ثيو تايت - ترجمة: لمى عمار)
نبرة تقريرية لِسَردٍ ممتع(عائشة محمّد)
الهويّة المكسورة(ممدوح فرّاج النّابي)
إصدارات

«تسونامي» الفاضل الجعاييبي

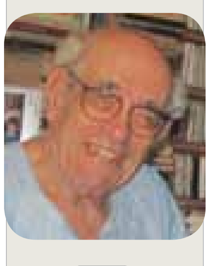




144

إدوار الخراط حيطان الأدب العالية







66

مقالات

العيد (د. محمد عبد المطلب)	85
الماء مطهّر الحيّ والميت! (أمجد ناصر)	119
جدوى الحوارات (أمير تاج السر)	147
تحديق بارد في الموت (ربيعة جلطي)	160

سينما

120

حميدو بن مسعود .. رحلة الدّاخل والخارج (محمد اشويكة)
زيتون .. العودة مقابل الهروب (محسن العتيقي)
أفلام «بوليوود» إلى مصر مجدَّداً (القاهرة - خاص الدوحة)
ياسمين حزين .. امرأة سقطت من حالق (صلاح هاشم مصطفى)
الفيلم العربي في وهران(مريم حيدري)
مهرجان الإسكندرية .. السينما تقاوم السياسة (سلامة عبد الحميد)
عبداللطيف قشيش .. «حياة أديل» .. لم تنتهِ (باريس: عبد الله كرمون)

تشكيل

134

«نظرات متقاطعة»بين قطر والمغرب (بنيونس عميروش)
مريم الشرايبي..عطور في اللوحة (أنيس الرافعي)
الأنستليشن العربي يبحث عن هوية (إبراهيم الحَيْسن)

مسرح

144

دبلن المسرحي .. تنوير الفرجة برؤى جديدة (منير مطاوع)

موسيقى

150

وديع الصافي الدار تناديك! (محمد حبوشة)
ريما خشيش .. «هوى» من القرن التاسع عشر (بيروت - محمد غندور)

علوم

154

تجارب العيش في البَرّيّة (أحمد الديب)
حديث النباتات (محمد السنباطي)

صفحات مطوية

158

منبحة القلعة.. (شعبان يوسف)



54

رأيت سورية في سربرنيتسا

أقفال الحُبّ

الجزائر: نوّارة لحرش

أثارت مبادرة دعا إليها صحافيون جزائريون مؤخراً لتعليق أقفال الحب على جسر تليملي بالجزائر العاصمة، بشكل يشبه جسر الفنون بباريس، حالة من الاستياء والغضب لدى بعض شيوخ الدين، وحتى من بعض الفاعلين في المجتمع المدني الذين انساقوا وراء الفتاوى الدينية التي بثّتها بعض الفضائيات الخاصة .

الجسر الذي شهد حالات انتحار كثيرة، مثل انتحار الشاعرة صافية كتو، التي اختارت أن تنهي حياتها بقفزة تراجيدية إلى الأسفل، تحوَّل فجأة إلى قِبلة للعشاق، يعلّقون عليه أقفالهم، كذكرى لتخليد الحب وأسماء المحبّين بأقفال يكتبون عليها أسماء أحبّتهم، أو حروفهم الأولى، أو أي كلمة لها دلالتها العاطفية.

تعليق الأقفال على الجسر من طرف العشّاق، مبادرة دعت إليها مجموعة من الصحافيين الشباب من دعاة الحب والمحبة، عبر الفيسبوك، وبسرعة التفَّتْ حولها شرائح مختلفة من المجتمع، ولقيت الفكرة رواجاً كبيراً جعل الجسر فجأة ينبض، ويعجّ بالعشاق وبالموسيقى وبالورود وبالأقفال من مختلف الألوان والأحجام. لكن سرعان ما تناولتهم ألسنة شيوخ الفضائيات، ولاكتهم بسوء، واستهجنت الفعل وسفَّهته، وأفتت بتحريمه. كما طاردتهم الشرطة وبعض أهالي منطقة تليملي، الذين رأوا في تعليق أقفال الحب أمراً غريباً ودخيلاً على المجتمع الجزائري، وقاموا ليلاً بنزع الأقفال التي عُلّقت في النهار.

تعليقات كثيرة عبر الفضائيات والفيسبوك وتويتر، جاءت واسترسلت لتناهض الفكرة وتصبّ في مصبّ التقليل من قيمة الفعل ووصفه بشتى النعوت التي تنتقص من رمزيته ومغزاه الذي انبثق عن رغبة في زرع الحُبّ وتحويل الجسر إلى مكان للحُبّ والحياة والأمل وفي المقابل، استنكر بعض الكُتاب، ما تعرَّض له العشاق، وما لحق فكرتهم ومبادرتهم من تحريم ومطاردة، ونددوا بهذا الردّ القاسي والغريب الذي طال المبادرة. الكاتب والإعلامي محمد كاديك، كان من المعجبين بفكرة المبادرة، وعلق: «انتقلت - الكادنة / القفل- من معناها السحري السلبي (غلقها في عرس يربط العريس حسب المأثور العامي) إلى معنى ايجابي بتحوُّلها إلى رمز يجمع قلبين، وهذا انتقال فكري حقَّقه الشباب بمحبة في يوم واحد.».

ومن جهته، عَلّق الشاعر والناقد محمد الأمين سعيدي: «المشكلة أنّنا لم نعتد في حياتنا على هذه الرمزيات البهية، لهذا ترى بعض الناس يستنكر هذه الخطوة الجميلة ويعتبرها تغريباً واقتداء بالأجنبي، ناسياً أنّ الحب لا انتماء له إلا إلى أرض الإنسانية الخضراء. أتمنّى أن تتطوّر الذهنيات لتستوعب مثل هذه الرمزيات.».

وأضاف كاديك: «كان جسر تيلملي رمزاً للموت، حتى جعله الشباب رمزاً للحياة، أعرف أن عقليتنا لا تتقبَّل الرموز، لطبيعة تفكيرنا، وهي طبيعة لا أتّهمها، ولكننا نبالغ فوق الطبيعة، ونتطرَّف نوعاً ما في رفض كل شيء، خاصة حين يكون جميلاً، الكادنة/ القفل في العقلية الجزائرية شيء مفزع، ولكن هؤلاء الشباب انتزعوا منها الترويع السحري، ووضعوا مكانه روعة الحب، أعتقد بأن فكرة -الكادنة- هي أول عملية تنظيف حقيقي للعقل السحري المستشري في بلادنا.».

وفي الوقت الذي تساءل فيه الكاتب سمير بلكفيف عبر: «الحب والأقفال، هل هي تجربة رومانسية أم تجارة رابحة للخردوات العامة؟» واصل كاديك في سياق تعليقاته، وبفرحة من ينتصر للحُبّ وبالحُبّ: «أخيراً رمز الحب في الجزائر (الأقفال)، مع ثقافة الحب والتسامح وضد ثقافة العنف والإرهاب.».

وما تزال مبادرة تعليق الأقفال على الجسر التي دعت إليها مجموعة من الشباب دعاة المحبة، تثير غضب واستياء شريحة واسعة من فئات اجتماعية مختلفة منهم إعلاميون وشيوخ دين، وأسالت (ولازالت) حبراً كثيراً ولغطاً أكثر.



الفيسبوك يجمع الشعراء

نواكشوط: عبد الله ولد محمدو

شهدت أندية الشعر والشعراء في موريتانيا في العقود السابقة ركوداً في بلد المليون شاعر، ولعلّ من أهم مظاهر هذا الركود ندرة المقاهي الأدبية، فلا نكاد نجد لها أثراً في حياة أدباء موريتانيا وشعرائها إذا استثنينا صالون الشيخ (ولد محمودن) الذي يتخذ من بيته السكني الواقع بمركز حيّ من أرقى أحياء العاصمة هو (تفرغ زينه)، اعتاد أن يتنادى إليه صفوة من الشعراء والأدباء والمفكّرين في البلد منذ ما يقارب ثلاثة عقود، وهو حلقة دراسة وبحث حوارية شبه أسبوعية تتناول موضوعاً أدبياً أو فكرياً، يشترك المنتسبون إليه في اختياره في مناقشته وإثرائه، وهو متعدِّد المناحي الثقافية ذو طابع موسوعي، ينفتح على مختلف المناحي الفكرية الحداثية والقديمة.

ويبدو أن انتشار صفحات التواصل الاجتماعية شَكّلَ بالنسبة للشعراء الموريتانيين فرصة لكسر هذا الركود، فقد أنشأ كثير من الشعراء صفحات لنشر إنتاجهم عبر هذا الموقع، وفتح بعضهم صفحات تحمل عنوان (الندوة الشعرية) تحدد موضوعاً معيناً يشغل اهتمام الشعراء، يقوم كل شاعر بارتجال أبيات لإثارته وإثرائه؛ لتتكون من مشاركاتهم قصيدة متكاملة.

يفتتح عادة أحد الشعراء موضوعاً معيناً ببيتين أو أكثر، فيتبعه شعراء آخرون بأبيات على الروي نفسه والقافية نفسها، فهذا الشاعر محمد ولد حامد يحكي عن امرأة هبت تعيّره بإدمان متابعة ما تزخر به صفحات الفيسبوك من مادة مفعمة بالإغواء والإغراء، وهو مَنْ وخطه الشيب، فيجيبها بأنه إنما يعكف على ما يناسبه منها:



الشاعر محمد بابا ولد حامد

قالت تساءلني عتباً وتبخيساً:
أبعد شيب قذالي أصحب (الفيسا)
فقلت: آخذ منه ما يلائمني
وأتقي ما أرى في وصفه بيسا

فيتابع بعده الشاعر المختار ولد مقام كاشفاً غيرة المرأة من هذه الصفحات، فهي تعتبرها نسوة محبوبات منافِسات، تروم اقتناص قلب الشاعر، وتملأ حياته عشقاً وهياماً بسحرها الفاتن، يقول:

قالت وتُدمنه في الليل واعَجَبي!!
كمن تلبَّسه في الغيّ تلبيسا
وصرتَ تصحبُ ممّن لستَ تعرفهم
لُبْنى، و«جوهرة»، هندا، وبلقيسا

بعد هذا العتب يتابع الشعراء هذه الندوة الشعرية مدافعين عن هذه الصفحات، ويقول محمد سالم ولد أعمر:

(الفيس) منزل أهل الأرض قاطبة
قوم على الحق إيماناً وتقديسا
وآخرون على علّاتهم شيع
يقفون في النهج قاروناً وإبليسا

ويخاطب الشاعر أحمد سالم ولد الشيخ الحسن هذه المرأة العذول طالباً منها الكفّ عن عتب المتصفِّح، فإن الفيسبوك مزيج من التنوُّع الثقافي «الممغنط» فيه غنى فكري وثراء معرفي، يقول:

دعي العتاب وخلّي اللوم سيدتي
لا تجرحي الفيس تعنيفاً وتنكيسا
الفيس رزمة إحساس ممغنطة
تفجِّر العقل تمحيصاً وتهويسا

إن هذه الصفحات الاجتماعية، رغم ما يجد الشاعر الموريتاني بها من فسحة سانحة لا تخلو من منغِّصات، أهمّها ضعف الشبكة العنكبوتية لفئات من الاشتراكات، فهذا الشاعر محمد ولد حامد يعتذر بتلك العوائق عن هجران هذه الصفحات لبعض الوقت، قائلاً:

إن عزّتِ المرْء في (فسبوكه) الحركهْ
فلا تظنَّنْ يوماً أنه تركهْ
لكن عَدَتْه أمور قد تثبّطهْ
إن لم يخنه رصيد خانت الشَّبَكَهْ

وبذلك يكون تواصل الشاعر الموريتاني عبر صفحات التواصل الاجتماعية رهين دفع استحقاقات شركات الاتصالات، فهل يستطيع الشاعر الموريتاني دفع تذكرة العبور إلى جمهوره، أم يظل حبيس إكراهات العوز والخصاصة؟

سورية.. طريق الثورة والآلام

الإسلاميون..سؤال الحكم والديموقراطية

الدوحة - محمد الربيع

«الإسلاميون ونظام الحكم الديموقراطي: مسائل المواطنة والدولة والأمّة» و«الأزمة في سورية وآفاق الثورة»،كانت هي المحاور الرئيسية للمؤتمر السنوي الثاني للمركز العربيّ للأبحاث ودراسة السياسات الذي نُظِّم في الدوحة يومَي 28 و29 أيلول/سبتمبر 2013 بمشاركة باحثين من مختلف أرجاء الوطن العربي قدموا قراءة لخرائط الواقع السياسي والاجتماعي في الوطن العربي على خلفيّة التحوّلات التي أحدثها الربيع العربي، وتأمّلوا الخريطة البيانية للثورة السورية والقوة الفاعلة في إيقاعها في الداخل وفي الخارج.

الدكتور عزمي بشارة، المدير العامّ للمركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قدّم المحاضرة الافتتاحية في هذا المؤتمر بعنوان: («نحن» و«هم» ومأزق الثّقافة الديموقراطية في عصر الثورة). كانت محاورها مقاربة الثّقافة السياسيّة كعائق رئيسي أمام التحوّل الديموقراطي وعامل مصيري فيه، ودور الدين في صنع الثّقافة السياسية وأنّ الأحزاب السياسيّة الإسلاميّة تيارات دينيّة قبل أن تكونَ أحزاباً سياسيّةً أيديولوجيّةً مثل بقيّة الأحزاب الأيديولوجيّة، سواء أكان ذلك على مستوى تمسّكها بالفكرة أو تخلّيها عنها في الممارسة البراغماتيّة.

في محور الفكر الإسلامي ومفهوم الدولة. ناقش الباحثون موضوعات «الحاكمية في فكر الحركة الإسلامية ما بعد الربيع العربي، بين الخفاء والتجلّي: مدخل إلى تفكيك نموذج ثيوقراطي» و«إشكالات التحوّل من جماعة المؤمنين إلى دولة المواطنين»، و«مسألة الحاكمية: بين النصّ والتأويل»، وفي محور الفكر الإسلامي وقضايا المواطنة، قدّمت أطروحات «حقوق غير المسلم في مشروع الدولة الإسلامية: مواطنة تامّة أم منقوصة؟»، و«غير المسلمين في المجتمعات العربية: بين الواقع القانوني والفكر الإسلامي الحديث»، و«المواطن والمؤمن والإنسان: قراءة نقديّة في منزلة المواطنة في الإعلانات العربية والإسلامية لحقوق الإنسان».

وفي محور «الفكر الإسلامي وقضايا المواطنة في تجارب وحركات»، ناقش عصام مسلط «مفهوم السياسة والحكم لدى الإخوان المسلمين ودورهم في اللعبة الديموقراطية المعاصرة (غزة نموذجاً)»، وقدّم فيها تقويماً للممارسة السياسية لحركة حماس. وتحت عنوان «التجمُّع اليمني للإصلاح: قراءة في تجربته التاريخية، وجدلية الديني والسياسي، ورؤاه في المواطنة والدولة والأمة»، استعرض نبيل البكيري التجربة التاريخية الإصلاحية في اليمن، واستنتج أنّ العامل الإخواني فيها ليس إلا عاملاً ثانويًا. ويعتقد الباحث أنّ حزب التجمُّع اليمني للإصلاح يدرك تحوّلات الاجتماع السياسي المعاصر وتعقيداته الدولية والإقليمية، انطلاقاً من وضوح نظرته إلى الإصلاح، وذلك من خلال أدبياته السياسية المتعلّقة بمسألة الدولة والأمّة وحدود كلّ منهما، وعدم خلطه بين المصطلحين. وقدم هشام خباش تحت عنوان (الثابت والمتحول في مواقف الإسلاميين المغاربة من الدولة المدنية: نموذجا «العدل والإحسان» و«العدالة والتنمية»). وتناول مواقف التنظيمين الإسلاميين درساً وتحليلاً، راصداً الإشارات السياسية والأيديولوجية التي تفيد الثبات والتحوُّل بالنسبة إلى مفاهيم الدولة المدنية. وفي ختام ورقته، رأى الباحث أنّ على الإسلاميين اليوم إخراج نظام الدولة الإسلامي من برجه الطوباوي، لأنّ النظام الإسلامي

تأويل بشريّ لنصوص دينية، وأنّ الفعل التأويلي يمكن أن يصيب كما يمكن أن يخطئ.

وفي محور «الفكر الإسلامي ومفهوم الدولة في سياق عربي وعالمي». بحثت الأوراق تطوّر العلاقة بين الإسلام السياسي والدولة الوطنية الحديثة. ومسائل القطيعة، والتأقلم، والاندماج تحت عناوين «إسلامي وواقعي، أم ليبرالي، أم بنيوي: مسارات الدولة والأمّة في التنظيم الدولي المعاصر»، و«القُطري والدولي في تجربة الحركة الإسلامية: الحركة الإسلامية في الجزائر نموذجاً»، و«الإسلام السياسي ومأزق الدولة الحديثة: دراسة للجذور الاجتماعية للإسلام السياسي وتحوّلات الخطاب».

في محور «الفكر الإسلامي ومفهوم الدولة»، قدم أشرف عثمان محمد الحسن ورقة بعنوان «الدولة في منظور الخطاب الإسلامي: قراءة في خطاب القطيعة مع الدولة»، ركّز فيها على أنّ فكرة الدولة الإسلامية تحتلّ الموقع المركزي في سياق خطاب يتناول العودة إلى النصوص، وقد بدأت تتصاعد بشكل أكثر بعد وصول بعض الحركات الإسلامية إلى السلطة بعد الربيع العربي.كما قدم الباحث علي السيد محمد أبو فرحة ورقة بعنوان «في المنهجيات: التشوُّهات الفكرية في بناء مفهوم الدولة المدنية»، وتطرَّق خلالها إلى حديث مختلف التيّارات السياسيّة عن «الدّولة المدنيّة» في أعقاب تحوُّلات «الرّبيع العربي»، ورأى أنّ التيارات السياسية بأطيافها كافة عجزت عن التّأسيس لمشتركٍ جديد بينها خارج ثنائية توصيف «الدينية» و«المدنية». وخلص إلى أنّ تبنّي عددٍ من الباحثين لمصطلح «الدّولة المدنيّة» كصيغةٍ جديدةٍ لتأطير المجتمعات العربيّة في أعقاب الثورات العربية، يفتقر إلى التّماسك النّظري؛ وبخاصّة أنّ مدلولات لفظ «المدنيّة» متباينةٌ بدرجةٍ أو بأخرى.ورأى الباحث عبد الغني عماد في ورقته المعنونة «الإسلاميون والدولة: محدّدات التجديد ومعالمه في خطاب الحركات الإسلامية المعاصرة» أنّ الإشكالية التي يجب معالجتها تكمن في التحدّي الذي أطلقه الربيع العربي حول إمكانية الانتقال من مشروع «الدعوة» إلى مشروع «الدولة»، وإدماج متطلّبات هذا الانتقال في منظومة المشروع الحركي الإسلامي. وعرضت الباحثة دلال باجس في ورقتها عن «التمكين السياسي للمرأة في فكر الحركات الإسلامية بين النظرية والممارسة: الإخوان والنهضة نموذجان»، مفهوم التمكين السياسيّ للمرأة في الحركات الإسلامية. وتوصّلت إلى أنه على الرغم من الكثير من التغيّرات التي شملت قطاعات واسعة في هذه الدول بعد ثوراتها المتتالية، فإنّ وضع المرأة لم يصل إلى الوضع المنشود بعد.

أما الباحث فؤاد بوعلي، فيرى في ورقته المعنونة «الهوية والمواطنة في خطاب الحركة الإسلامية الأمازيغية نموذجاً: المواطن والمؤمن والإنسان»، أنّ الحركة الإسلاميّة ميزت بين الأمازيغيّة بما هي لغة وثقافة مشتَرَكة



للمواطنين المغاربة، والحركة الثّقافية الأمازيغيّة باعتبارها حركةً سياسيّةً ذات ولاءاتٍ غير وطنيّةٍ في مجمَلِها. ونتيجة لذلك، فإن الصِّدام كان حتمية سياسية بين تيّارين: أوّلهما يبحث عن التعدّد داخل الوحدة، والآخر يؤسِّس للانتماء البديل بمفردات الدّمقرطة والحقوق الكونية. وتحدَّث شمس الدين ضو البيت عن «الإصلاح الديني والإصلاح السياسي في المقاربات التقليدية والتجديدية وما بعد السلفية لمسألة المواطنة في الفكر الإسلامي السوداني»، ورأى أن التّطورات والأحداث التي ترتّبت على صراع المواطنة في السّودان والتّجارب التّاريخيّة التي مرّت بها المجتمعات العربيّة والإسلاميّة الأخرى، قد أدَّت إلى إدراكٍ متصاعدٍ لدى الحركات الإسلامية التي تعمل في المجال السّياسيّ أنّه لا بدّ من إصلاحاتٍ سياسيّةٍ تأخذ بمفهوم المواطنة القائمة على المساواة التّامّة بين سكّان الوطن الواحد. ومن ثم، انعكست الإصلاحات السّياسيّة في تخلّي بعض هذه الحركات عن إصرارها على تطبيق الشّريعة والنّصّ عليها في دساتير بلدانها.

في محور «التجربة التاريخية» قَدَّم بلال شلش ورقة بعنوان «التجربة التاريخية: النبوية والراشدة مصدر تشريع لدولة النبهاني». وركّز فيها على رؤية تقي الدين النبهاني للتاريخ الإسلامي وإشكاليّات كتابته، ومبرّراته لاستخدام التاريخ كمصدر تشريع، وقَدم الباحث موسى محمد الباشا، ورقة «ما صلاحية دولة المدينة ونظام الخلافة الراشدة كنموذجين لدولةٍ إسلامية معاصرة؟». وقَدَّم محمد الغالي ورقةً بعنوان «بناء الدولة الحديثة بين نظرية إمارة المؤمنين وطروحات الإسلام السياسي في المغرب: قراءة في فرص التعايش والاندماج ومخاطر التنازع».

وحول «أسئلة الديموقراطية والدولة المدنية». ناقش شمس الدين الكيلاني «الإسلام المعاصر وفكرة الدولة: الديموقراطية بين التجاذب والتنافر»، ومحمد جبرون «الدولة الإسلامية من القرآن إلى السلطان ومن الأمّة إلى العصبية: تحليل تاريخي للتحوّل»، وسعود المولى «المرجعية والحزب والدولة المدنية والمواطنة في الفقه الشيعي المعاصر». تحدّث المولى عن المرجعيات الفكريّة للعلماء الشيعة حول قضايا الدولة والمواطنة والاختلافات بين المدارس.

وخُصّصت آخر جلسات المؤتمر لنقاشٍ مفتوح بمشاركة المحاضرين والحضوروطرح السؤال عن طبيعة التحديات والعثرات التي تعترض نهوض الأمة.



سورية..الأزمة والأفق

ندوةً «الأزمة في سورية وآفاق الثورة»، التي نُظِّمت بمناسبة إصدار المركز كتابين جديدين عن سوريّة: أولهما للدكتور عزمي بشارة وعنوانه «سورية: درب الآلام نحو الحرية، محاولة في التاريخ الراهن»، والثاني لمجموعة من المؤلفين بعنوان «خلفيات الثورة: دراسات سوريّة». وشهدت عرضاً للكتابين من المؤرِّخ السوري محمد جمال باروت، وناقش الباحث السوريّ حمزة المصطفى موضوع الحركة الجهادية في سورية موضِّحاً أنّ الفكر الجهادي لم يكن ليجد له مكاناً في الثورة السوريّة لولا تسّلحها، حيث ساهم اضطرار النّاس في رفع السلاح لمواجهة النظام السوري في إعادة تنشيط هذا الفكر وتوسيع قواعده المحلّية، وصولاً إلى استمالة المجتمعات المحليّة وبناء أرضية شعبيّة حقيقية له في الأرياف السوريّة. وتحدَّث الدكتور مروان قبلان عن السياق الإقليمي والدوليّ وتأثيره في الثورة السوريّة، واستعرض حازم النهّار مسار المعارضة السوريّة منذ إعلان دمشق عام 2002 إلى ما بعد الثورة السورية.

وتلا الندوة توقيع كتاب الدكتور عزمي بشارة «سورية: درب الآلام نحو الحرية» الذي يؤرِّخ لوقائع سنتين كاملتين من عمر الثورة السورية، أي منذ 15 آذار / مارس 2011 حتى آذار / مارس 2013. كما ويعود الكاتب في عدة فصول إلى الوراء ليؤرّخ لجذور الصراعات السياسية والطائفية والخلفيات الاقتصادية الطبقية أيضاً.

أنوزلا.. وشريط القاعدة



الرباط: عبدالحق ميفراني

في الوقت الذي تتزايد فيه حملات التضامن مع الصحافي علي أنوزلا، مدير «لكم» الصحيفة الإلكترونية الأكثر جدلاً في المغرب، تتواصل تفاعلات قضية ما بات يعرف بـ «شريط القاعدة» و«سنده» القانوني وحتى الأخلاقي في النشر من عدمه. ووازى هذا النقاش التساؤل عن خلفيات اعتقال الزميل علي أنوزلا، خصوصاً في ذهاب بعض التحليلات إلى رغبة «إسكات» صوت إعلامي «مزعج» كثيراً ما خاض في قضايا جوهرية وسياسية، وعَبَّرَ فيها عن آراء ليست بالضرورة «القاعدة العامة لتوجُّهات الدولة».

وتعود وقائع القضية إلى قيام «لكم»، الصحيفة الإلكترونية، بنشر رابط شريط فيديويتضمَّن صوراً لما يسمى «تنظيم القاعدة في بلاد المغرب الإسلامي» يحرّض على القيام بأعمال إرهابية في المغرب، وهو الشريط نفسه الذي سبق ليومية «إلبايس» الإسبانية نشر رابط له، وهو ما اعتبرته الدولة «توجيهاً وتحريضاً على ممارسة الإرهاب» . وأعلن بلاغ لوكيل الملك لدى محكمة الاستئناف بالرباط أن النيابة العامة «أحالت ملف أنوزلا إلى قاضي التحقيق بمحكمة الاستئناف، بناء على نشره لشريط منسوب للقاعدة»، وهو ما يعني أن الصحافي علي أنوزلا أضحى متابَعاً طبقاً لمقتضيات «قانون الإرهاب» المثير للجدل، برأي مختصين لم يقم علي أنوزلا إلا ما تقتضيه وظيفته كصحافي مهني لجريدة إلكترونية. وتشاء الصدف أننا تحدثنا في مقال سابق من الدوحة عن «ربيع الصحافة الإلكترونية المغربية»، وكنا نتساءل في الأخير عن رد فعل الدولة على هذا اللاعب المحوري الجديد في المشهد الإعلامي المغربي. يبدو أن الردّ لم يتأخَّر. رغم أن المدهش في الحالة المغربية، هو تضارب الآراء التي توزعت أحياناً بين أصوات لـ (أحزاب ومؤسَّسات وأقلام..) رأت أن نشر الشريط «خروج عن المهنية وتواطؤ صريح مع فكر إرهابي تخريبي» وذهبت آراء أخرى تخفيفاً إلى الإعلان عن تضامنها المشروط بـ «خطأ الموقع في نشر الشريط» مع التأكيد على حق الدولة في حماية أمن مواطنيها وضمان استقرار البلاد. في الاتجاه المعاكس، نادت العديد من الأصوات الحقوقية والثقافية والمدنية إلى حماية الصحافة المستقلة وأصواتها، ومن خلال ضمان حرية الرأي والتعبير مع ما يشكل أمر اعتقال صحافي من إساءة للمسار السياسي الانتقالي الذي انخرط فيه المغرب. وذهبت آراء بعض المحللين إلى التنبيه إلى أن اعتقال الصحافي أنوزلا جاء «عقاباً لقلم أزعج الكثيرين»، أو كما وسمه الشاعر عبداللطيف اللعبي «رجل ذو آراء جريئة»، على هامش وقفة احتجاجية جاءت ضمن سلسلة من الوقفات في العديد من المدن المغربية وفي دول عربية وغربية.

ما يزعج اليوم في قضية «لكم» والصحافي علي أنوزلا، أنها جاءت في سياق سياسي مغربي يحاول إنزال قوانين الدستور الجديد، بما يضمن من حقوق وأيضاً ضمن سياق متواصل ينتصر للحق في المعلومة، وإخراج مشروع إصلاح القضاء والعدالة إلى النقاش. لكن أن يحاكم صحافي بـ «قانون الإرهاب» في موضوع لطالما طالب الكثيرون بسرعة إخراج منظومة قانونية تخص النشر الإلكتروني بما يكفل لهذه الجرائد والمواقع الإلكترونية حقها في إبداء الرأي وحريتها في التعبير، فهذا الأمر بالذات يجعل المغرب اليوم مقبلاً على انتكاسة حقيقية في مجال الحريات والتي طالما كانت الدولة تسوق صورتها من خلاله بحكم «المكتسبات التي تحقَّقت». وحين تعتبر منظمة «مراسلون بلا حدود» أن السلطات المغربية «أخطأت لأنها لا تفرق بين الإرهاب والتحريض عليه وبين العمل الصحافي المهني» فإن المنظمة الدولية تتحدَّث عن «انتكاسة لحرية الصحافة والتعبير بالمغرب» رغم تنويهها بالمسار الديموقراطي الذي دشّنه المغرب، والذي انتهى بالتعديل الدستوري الأخير.

كتاب يبحث عن قارئ

طرابلس: محمد الأصفر

على الرغم من الوضع الاستثنائي الذي تعيشه ليبيا بعد ثورة 17 فبراير 2011، يعيش سوق الكتاب أزهى فتراته، فلا رقابة فعلية على المطبوعات. ودور النشر الخاصة صار بإمكانها أن تستورد الكتب بحرّيّة وبإجراءات جمركية مخفَّفة، ووزارة الثقافة تصدر كتباً للكتاب الليبيين والعرب، وتؤسّس مكتبات صغيرة في المقاهي العامة، كما رمَّمت مراكز ثقافية وزوَّدتها بالكتب، وأطلقت مؤخَّراً مشروع المكتبة المتنقلة، حيث صار القارئ يجد في الأماكن العامة والحدائق سيارات مجهَّزة تعير الكتب وتبيعها للقراء، بالإضافة إلى ازدهار تجارة الكتاب المستعمل خاصة في مدينة بنغازي حيث تحوَّل شارع بأكمله هو شارع عمر المختار إلى مكتبات تبيع الكتب المستعملة بأسعار رمزية.

اللافت للنظر أن معظم الكتب الصادرة مؤخراً يمكننا أن نصنفها ككتب سياسية حيث إن معظمها يتحدَّث عن نظام القذافي الشمولي ويدينه، بالإضافة إلى كتب قصصية وروائية وشعرية وأيضاً كتب سيرة ذاتية لمساجين النظام السابق أو لمعارضين عاشوا في المنفى، ولم يعودوا إلى ليبيا إلا بعد تحريرها أواخر عام 2011. أضف إلى ذلك صدور العديد من الكتب عن الملك إدريس السنوسي وعهده الملكي الذي استمرّ منذ استقلال ليبيا في مستهل خمسينيات القرن العشرين إلى عام 1969. كما نجد أيضاً كتباً توثيقية تؤرِّخ لتاريخ ليبيا السياسي ودستورها القديم. كما نلاحظ حضور الكتاب الأمازيغي سواء المكتوب باللغة العربية أو المكتوب بلغة الأمازيغ بأبجدية تيفيناغ، مع توافر مجلة أمازيغية رسمية تصدرها هيئة دعم الصحافة.

حول اتجاه القراء سألنا الناقد منصور بوشناف، الذي سجنه القذافي لأكثر من عشر سنين بسبب تأليفه لمسرحيتين في منتصف السبعينيات هما «عندما تحكم الجرذان»، و«تداخل الحكايات عند غياب الراوي»، فأجاب: «يبدو الكاتب الليبي مرتبكاً بعد الثورة كبقية أفراد مجتمعه، ولا يبدو حتى الآن أنه يملك رؤيا للثقافة تخصّ مستقبل البلد .. بل إنه يتابع ما يجري بارتباك وتخبُّط.. والسبب أن الكثير من المعايير الثقافية والسياسية والاجتماعية تتغيَّر بعنف سريع يربك المثقَّف ويسمِّره في مكانه حائراً مرتبكاً».

وحول توفر الكتاب في السوق وتوزيعه وعلاقة القارئ بالكتاب، يضيف منصور: «يعتمد الليبيون على الاستيراد لتوفير الكتب للقرّاء الليبيين، وتعاني صناعة الكتاب منذ سنوات طويلة الكثير من المصاعب والعقبات وعلى رأسها الجفوة الكبيرة بين القراء الليبيين والكتاب الليبي، مما يجعل صناعة النشر غير مربحة».

ومن مشاكل الكتاب الليبي التوزيع حيث لا تتوافر للكتاب الليبي مؤسَّسات قادرة على التوزيع داخل ليبيا، فما بالك خارجها!.

كل هذا جعل الدولة تحاول تولّي مهام طباعة الكتاب ونشره وتوزيعه، وحتى الآن لم تنجح في مساعيها ليبقى الكتاب الليبي مخطوطاً في انتظار الطبع والتوزيع.. ويظهر اهتمام الليبيين بالكتاب في أثناء إقامة معارض للكتاب، ويميل القارئ الليبي في عمومه لاقتناء الكتاب الديني، ثم الكتاب السياسي، والكتب المنهجية للطلاب. وينال الأدب والعلوم الإنسانية الأخرى النزر اليسير من هذا الاهتمام. وغالباً ما يكون الكتاب الليبي في ذيل قائمة القارئ الليبي.

وحول ما تعيشه البلاد من تغيُّرات سريعة جداً، وما سيكون لها تأثير مهم على الكتاب وصنعته وقرائه ومطابعه ونشره يقدم لنا الناقد الشاب طارق الشرع مدير تحرير مجلة «رؤية»، وهي مجلة ثقافية رسمية انطلقت بعد الثورة تتبع لهيئة دعم وتشجيع الصحافة، وجهة نظره الخاصة في الموضوع بقوله: «في الوقت الراهن يصعب تقييم تفاصيل الحياة المدنية في ليبيا بعد الثورة.. حيث تشهد تغيُّرات وتحوُّلات ثقافية - أخلاقية -سياسية لا يمكن رصدها، لكن يمكن التنبُّؤ بحدوثها».

في ظل هذه المعطيات، وخلال الفترة القائمة، انطلاقاً من إعلان التحرير ومحاولة استئناف الحياة لممارساتها المدنية بدأ الكتاب يعيش حالة ارتباك بين شريحة المهتمِّين بالقراءة والكتابة التي تعوَّدت على تكوين معايير جمالية / تقديرية من جانب، وبين القاعدة العامة المتَّجهة لمتابعة قضايا الساعة والتي تمثَّلت هنا في كتب الفضائح السياسية للأنظمة

الساقطة. هذا النوع من الكتب، إضافة إلى إشباعها لرغبة القارئ في الكشف عن أسرار شخصية في حياة الرئيس (الدكتاتور) السابق، فإنه يشكِّل محاولة إعادة الأشياء لاعتبارها كأرفف المكتبات العامة ومراكز التسويق التي أجبرت طيلة سنوات طويلة على طرد كل ما يعارض أو يهمس ضد الأنظمة. في الواقع، هذه النماذج لا تشكِّل مؤشِّرات مستقبلية لحال الكتاب بقدر ما تمثل وصفاً آنياً لحركة الكتاب النموذجي وآليات عمل صناع الكتب في هذه المرحلة، من ثَمَّ سيخرج اسم المدوِّن الذي صاغها بسرعة من لائحة الكتاب في الوقت الذي سيدخل بشكل أسرع في قوائم الأثرياء، وتبقى الكتب الأدبية والثقافية في حال انتظار ما سيحدث في أروقة السياسة وفي عالم المال والأعمال.

الكاتب الصحافي ناصر الدعيسي، صاحب كتاب «رجال الضربة الأولى» حول شخصيات قادت ثورة فبراير في بدايتها، وعضو لجنة الكتاب بمجلس الثقافة العام الذي تجاوزت إصداراته في مختلف مناحي المعارف الأربعمئة إصدار له، سألناه عن عملية طباعة الكتب وانسيابها إلى المكتبات، ومن ثم إلى القارئ وما يعترضها من مشكلات، فقال: «حركة الطباعة والنشر وعملية استيراد الكتاب بعد الثورة تمرّ كلها بظروف صعبة. بعد انهيار النظام انهارت معه بعض المؤسسات التي كانت لها علاقه بالطباعة والنشر. ناهيك عن أن الحركة الثقافية تعيش ركوداً ثقافياً مريعاً. نشاطات بسيطة جداً تقام. وأصبح هناك عقم في الحراك الثقافي. بالنسبة للكتاب لا توجد دار نشر ولا مؤسَّسات تشجِّع على الطباعة، مع التنويه بمحاولات وزارة الثقافة.».

وحول توجُّهات القرّاء وأفكارهم الطاغية خلال فترة ما بعد الثورة استطلعنا الشاعر كمال الشلبي الذي أفادنا: «لا توجد علامة فكرية مميَّزة يمكن أن نعتبرها بمثابة فارق لحالة الكتاب قبل الثورة وبعدها.. الفرق





الوحيد هو أنه صار بإمكانك أن تجد كتباً تنتقد الثقافي صراحةً ودون حرج.».

ومن خلال زيارة سريعة لمعرض طرابلس الدولي للكتاب في نسخته الحادية عشرة، الذي افتتح مطلع الشهر الماضي التقينا محمد مليطان وهو عالم ألسنيات ليبي ومن المشاركين في الأنشطة الثقافية المصاحبة للمعرض، سألناه عما يعني تنظيم معرض كتاب شاركت فيه 400 دار نشر ليبية وعربية وعالمية في ظل ما تعيشه البلاد من ارتباك وفوضى وعدم استقرار سياسي فقال: «جاء معرض طرابلس الدولي للكتاب ليحمل رسالة رئيسة مفادها أن ليبيا مصمِّمة على الولوج إلى المستقبل بالفكر والثقافة والمعرفة، المعرفة المؤسَّسة على الكتاب بما يحمله من عمق معرفي في تاريخ البشرية.».

المثقَّف والسُّلْطة

القاهرة : خالد حماد

هو سؤال قديم قدم علاقة المثقَّف بالسُّلْطة وتطوُّرها، ونحتاج دوماً إلى طرحة على مثقَّفينا لنعرف مدى تلك العلاقة، ومدى دورهم وتأثيرهم في رفض سلطوية وديكتاتورية وفاشية الأنظمة. ومدى استحالة أن يتواءم المثقَّف مع السُّلْطة، ويصبح جزءاً منها، فعلاقة المثقَّف بالسُّلْطة علاقة شائكة بين طرفي نقيض، وإن حدث توافق ما فإنما يأتي نتيجة لرضوخ وتفهُّم السُّلْطة لرؤية المثقَّف، فالثقافة طوال الوقت تعني التجديد أما السُّلْطة ففي الغالب هي تجميد الوعي عند نقطة ما. وفي الغالب يبقى الصراع بين المثقَّف والسُّلْطة دوماً حول إصرار الأول (المثقَّف) على تحريك المياة الراكدة وتطوير الوعي، والآخر (السُّلْطة) على تجميد الوعي وإحكام الرقابة عليه.

يؤكد الكاتب والباحث جمال عمر:

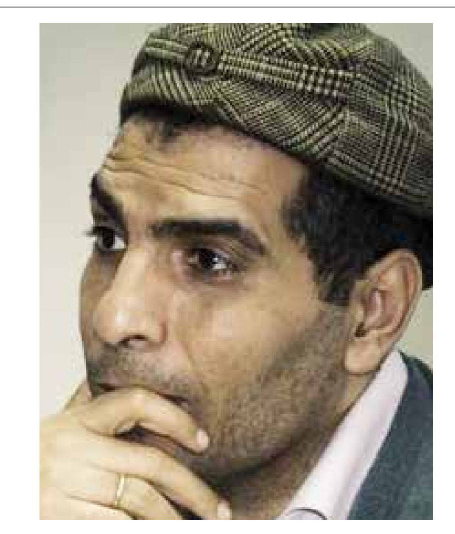
طبيعة لحظة دخولنا عملية التحديث منذ قرنين شكّلت علاقة المثقَّف بالسُّلْطة. فالأصل هو السياسي. هو الداعي للتحديث وموجِّه دفته، وواضع أولوياته. والمثقَّف سواء هو «شيخ معمّم» أم «أفندي» فإن دوره فرع على هذا الأصل. وللطبيعة الهشة اجتماعياً واقتصادياً لشريحة المثقفين. جعلت المثقَّف في علاقة حبل سريّ مع السُّلْطة. وجاء الباشا صاحب التحديث بالقضاء على كل التنظيمات الاجتماعية القديمة التي لا تدخل تحت جناح (الدولة)، فأصبح المثقَّف كي يحقِّق أياً من مشاريعه للتحديث فإن ذلك يتمّ عبر السُّلْطة. وحين تغضب منه تنفيه أو تعاقبه. هذه اللحظة التي شكّلها ووضع أساسها: الباشا محمد علي، ورجل التحديث رفاعة الطهطاوي، هذه الطبيعة جعلت عين المثقَّف دائماً، سواء أكان مؤيِّداً للسلطة أم كان معارضاً لها، على راية السياسة أينما تتّجه. ومع تجربة يوليو زادت الحدّة لأن الدولة أمَّمت إنتاج الفكر والثقافة وتوزيعهما، وأصبحت صاحبة التوجيه الأيديولوجي الأكبر إن لم يكن الوحيد، فأصبح هناك المثقَّف ابن الدولة، ليس تابعاً للنظام الحاكم بل ابن الدولة الوطنية التي وضع أسسها محمد علي. ويحلو لهذا المثقَّف أن يؤكِّد دائماً على هذه التفرقة بين خدمة الدولة ككيان باق مستمرّ بعد أن تنتهي النظُم الحاكمة. والى هذا ينتمي جيل الستينيات إلا ما ندر. لكن تغيُّراً كبيراً حدث في نهايات القرن الماضي وبدايات قرننا هذا بظهور القنوات الفضائية، وظهور عالم النت اللذين كسرا احتكار السُّلْطة لأدوات التعبير، فبدأت شريحة من المثقفين تتشكَّل، شريحة ليست الدولة أو السُّلْطة وسيطاً بينها وبين الناس، هذه الشريحة التي تتشكَّل خلال العقد ونصف العقد الماضيين تعتمد على الناس وعلى وعيهم مباشرة، ولم تعد أعينها كما كان الشيخ المعمَّم والأفندي على اتجاه راية السُّلْطة، بل على الناس. ومن ثمراتها هذه الحالة الثورية التي تشهدها المنطقة. لكن السؤال الآن: هل ستستطيع هذه الشريحة تكوين مؤسَّسات وأشكال في التعبير تتخلَّص فيها من معادلة التحديث التي بدأت مع الطهطاوي ومحمد علي حتى سقطت سقوطها المدوّي مع هزيمة سنة سبع وستين. ودخولنا في أربعة عقود من التشظّي والعشوائية؟ فهل سنضع أسساً جديدة للتحديث بحيث يكون التحديث نابعاً أو على الأقل متوائماً مع البيئة والتربة، ولا يكون هابطاً من أعلى كالقدر من الحاكم؟ وهل ستكون بوصلة المثقَّف هي الناس وليس اتجاه راية السُّلْطة، فتكون نظرته بعيدة ليست محدودة برؤية السياسي الباحث عن المباشر وعن سريع العائد، وآن يكون التحديث نبت أرضنا حتى ولو كانت بذوره من خارجها؟. هذا هو التحدي الذي نعيشه في هذه اللحظة.

ويضيف الشاعر محمد عيد إبراهيم:

إنه لا يمكن للسلطة أن تتخلّى عن المثقف، وليس للمثقف أن يتخلّى عن السُّلْطة، هي معادلة طرفاها جسدان معنويان ينشد كلّ منهما الهيمنة على الآخر واستخدامه لصالحه في كافّة الظروف وعلى صعيد المتغيرات أجمعها. وقد مرّت العلاقة بين السُّلْطة والمثقَّف عبر العصور بمراحل عدة، حاول فيها كلّ طرف أن ينحو إلى استغلال الطرف الآخر بشكل يرضيه، ويحقِّق مصالحه وغاياته.

ويمكن أن نلخِّص ما حدث في مصر خلال بدايات القرن الماضي حتى بدايات القرن الحالي في عدة مظاهر: ففي فترة ما قبل الثورة، حاول المثقفون في مصر، بمن فيهم السياسيون أتباع النظريات السياسية الكبرى، خلق نوع من الجدل لتكوين قاعدة أساسية تعمل لصالح الفرد، ومنها محاولة طه حسين، وزير التعليم (المعارف وقتها) بتوفير غطاء واسع لتعليم أكبر عدد ممكن من الناس، حيث حاول إقرار مبدأ «التعليم كالماء والهواء»، وهو ما اتخذته ثورة 23 يوليو مبدأً لها، وطَبَّقته فعلياً.

كما حاول المثقَّف وقتها إقرار مبدأ الحرية ودعم الفقراء وتكوين طبقة عمالية يمكن أن تنجح في إحداث منحًى نحو ثورة ماركسية قد تشايع تغييراً للمجتمع والدولة نحو المجتمع السوفياتي (وقتها) بمقولاته التي تسعى لتحرير الطبقة العمالية من الاستغلال المهين لقدراتها ومقدراتها.




جمال عمر


سهير المصادفة


فريد أبو سعدة

والمميَّز خلال تلك الفترة هو الانفصال شبه الحادّ بين السُّلْطة والمثقَّف، وعدم وجود قاعدة شعبية كبيرة قد تستفيد من ذلك الحوار الدائر بينهما وتدعم «ليبراليَّته» هنا وهناك من أجل مجتمع أفضل.

وحين قامت ثورة 23 يوليو حاولت سدّ الثغرة بين المثقَّف والسُّلْطة، ومع وجود نخبة مميَّزة كانت في طليعة التغيير الثوري آنذاك، استطاعت عمل بنية تحتيّة للمؤسَّسات الثقافية، وسعت من خلال هؤلاء النخبة إلى تطويع مقولاتها التي سعت الثورة لتحقيقها، وإن ظاهرياً، لصالح أكبر عدد ممكن من «جماهير» الشعب. ومع أنها سجنت خلال فترة معظم المعارضين ومن كافة الأطياف، إلا أنها وبمعونة من هؤلاء السجناء أنفسهم، بعد تحريرهم من السجون، حاولت عمل قاعدة عريضة للعمل بهم ومن خلالهم لتحقيق أهداف الثورة، وقد حققت بعضاً منها فعلياً، لكن في ظلّ تكوين حزبيّ واحد، بعد إغلاق كافة الأحزاب، والتضييق على حرية الفكر السياسيّ، واستغلال كاريزما الزعيم الأوحد، والذي هُزم من قبل الغرب لمحاولته إقامة مجتمع اقتصادي واسع يعمل لصالح طبقات اجتماعية أكبر.

ثم انحرفت علاقة المثقَّف والسُّلْطة إلى علاقة شبه عبودية واستغلال مفرط من قبل جانب واحد، هو السُّلْطة، ورضوخ شبه كامل من الجانب الآخر،


دينا عبدالسلام

وهو المثقف، خلال فترة السادات، وطيلة فترة مبارك، والتي ابتعثت أشكالاً مختلفة من مناهضة السُّلْطة، نجحت في النهاية في ابتعاث ثورة 25 يناير، التي حققت تفاعلاً كاملاً بين المثقَّف وجماهيره العريضة، وقد كانت حلماً لكنه لم يطل، فقد حاولت قوى الثورة المضادة بكلّ أشكالها أن تستعيد تلك الفترة المعتمة التي كان فيها مبارك ورجاله يلعبون بالنخبة والجماهير معاً لصالح فئة رأسمالية باغية.

وبعد ثورة 30 يونيو، حدثت فوضى كبيرة في علاقة المثقَّف بالسُّلْطة الجديدة، فهناك من يؤيِّدها على طول الخطّ، ضدّ جماعة الإخوان. وهناك من يحاول إيجاد طريق موازٍ بين السُّلْطة الجديدة ممثَّلة في حكومة مؤقَّتة وجيش يدعمها، وبين إقرار حقوق للإنسان والحريات المدنية حتى في التعامل مع ما يمكن تسميته بالعدو «الداخلي»!

وهذه الفترة من أكثر فترات التاريخ المصريّ إشكالية، حيث تسعى قلة لإرغام السُّلْطة الجديدة في مصر على الموازنة بين الحريات المدنية وكفّ يد الإخوان، بينما تساير كثرة غالبة هذه السُّلْطة الجديدة في كلّ ما تقوم به، مهما كان، خطأً أم صواباً، لكنها غير مدركة لما يمكن أن تقوم به من بعد، لو نجحت في كفّ يد الإخوان بفعالية كاملة، فقد تستدير إلى المجتمع وتجبره على العودة إلى حكم رئيس عسكريّ، أو رئيس تدعمه المؤسسة الأقوى في بلادنا، وهي المؤسسة العسكرية الآن. وهو ما يمثّل ذروة الصراع الآن، أن يفوز مجتمع مدنيّ أكثر، ودولة ديمقراطية تسعى لتحقيق الصالح العام واستفادة الطبقات الدنيا والمعسرة من مجهوداتها.

تضيف الشاعرة والروائية سهير المصادفة:

كنت وما زلت أتفق دائماً مع مقولة: إن المثقَّف يجب أن يكون على يسار السُّلْطة، أي سلطة.. الآن ومنذ 25 يناير 2011، يخلخل المثقَّف مجتمعه بأفكاره التي يتبنّاها النشطاء السياسيون. المثقَّف يساهم بتشكيل وعي أفراد مجتمعه. وهذا دوره، وأظن أن اللحظة الراهنة تجاوزت فكرة المثقَّف الجماهيري بعد ثورة الميديا

الحديثة التي أدت إلى تقسيم الأدوار في المجتمع، كما أن الناشط السياسي مثقف أيضاً بمفهوم الثقافة الأشمل. على المثقّف أن يكون استشرافياً ليتنبَّأ بالثورة، ويبشِّر بها ويرصد المدخلات التي تؤدّي إليها، أو يكشف أهمية أن تقوم الآن، أو حتى يعلن سخطه من جميع قوى البطش والظلامية لكي يحرض على قيامها، أو يصوّر مرحلة ما قبل الثورات بإخلاص وشفافية مشيراً إلى آفاق أرحب، وقد يكفيه حينئذ أن يردّد أنها مُجَرَّد حلقة محكمة وعلينا الفكاك من أسرها.. في الحقيقة إذا لم يكن الكاتب قبل الثورات ثورياً، فهناك عشرات علامات الاستفهام على مشواره الأدبي، ولكن أيضاً تنفيذ الثورة ينتج من تعدُّد أدوار لا نهائي ودور المثقَّف أحد هذه الأدوار المهمّة، وقد يتمّ ترديد كلماته عبر ملايين الأصوات بدون وجوده الفعلي في الميدان.

ويشير الشاعر فريد أبوسعدة إلى هذا مضيفاً: «وأعتقد أن الظروف السياسية الآن تجاوزته فنحن نرى الآن قدراً هائلاً من الحرية التي تملكها النخب الثقافية في التعبير عن نفسها إلى حدّ أن تشتبك هي نفسها فيما بينها حول طبيعة السُلْطة وطبيعة تسونامي البشري في 30/6. لقد اكتسبت النخب الثقافية حريتها وهي لا تأبه بالصدام، ولا تركن إلى الخنوع».

تؤكِّد الدكتورة إيمان عبد العزيز:

«للأسف اتَّخَذ عدد كبير من المنتمين إلى الجماعة الثقافية، أو من نطلق عليهم اسم «المثقفين» مواقف متماهية مع السُلْطة، حيث توحَّدوا بها، وكان حريّاً بهم أن يتأنّوا قليلاً، وأن يقدّموا بدائل تليق بهم بصفتهم مفكّرين ومثقَّفين، لا أن يسايروا التيار والمزاج العام الذي عادة ما تشوبه المبالغة والانفعالية العاطفية.

أظن أن دور المثقَّف هو على الدوام مواجهة السُلْطة بأخطائها وتعرية الوجه القبيح الذي قد تحاول إخفاءه، أما عن الأحداث الأخيرة تحديداً، فهناك أزمة واضحة في شكل التعامل

أبو سعدة: دور المثقَّف هو في إنارة الطريق، واستبصار الآتي، وتحرّي الحقائق

معها. أحد منابع تلك الأزمة هو غياب الشفافية وإخفاء المعلومات، وينبغي أن لا نغفل ما اعترفت به وسائل الإعلام، ومنها تلك التي تتبنّى مواقف السُلْطة نفسها، من أنه تَمَّ التضييق عليها، والتدخُّل في عملها، بل واعتقال مراسليها وانتزاع كاميراتهم في بداية عملية فضّ الاعتصامات مثلاً.

أعود للتأكيد على دور المثقَّف في إنارة الطريق، واستبصار الآتي، وتحرّي الحقائق الموضوعية، ومن ثَمَّ خلق البدائل، وهو دور أراه غائباً عنا جميعاً».

وتضيف الروائية دينا عبد السلام:

لقد تمَّ تنميط علاقة المثقَّف بالسُلْطة بشكل كبير على مدار قرون عدة، فهو إما مشاكس ومناوئ ينهال على السُلْطة بالهجوم والنقد غير أبه بما قد يلاقيه من اضطهاد، وإما منافق يداهن الحكّام، ويكتب فيهم الأشعار.

ورأينا في مصر في الآونة الأخيرة بعض المثقفين الذين التفوا حول مؤسَّسات الدولة، حتى ولو سبق لهم أن انتقدوا أداءها في السابق، وأرى أن ذلك لا يُعَد ذلك تنازل عن مبادئهم ولا خيانة لها، فحين يتعلَّق الأمر بأمن الوطن وسلامته، وحين تخوض الدولة حرباً ضد الإرهاب المنظَّم المدعوم بقوى خارجية، فليس من الغريب أن يدعم المثقَّف مؤسَّسات دولته، فلا صوت يعلو فوق صوت المعركة، وحين يستتبّ الأمر، قد يعود ذات المثقَّف لسابق عهده، ينقد عوار تلك المؤسَّسات، ويسلط الضوء على مثالبها، ليس لهدمها والفتك بها، بل لتقويمها واستكمال مسيرة نهضتها، فهدم مؤسَّسات الدولة هو ما يتمنّاه مشروع الإسلام السياسي والذي حاول تفكيك مفاصل الدولة وأركانها ليقيم على أنقاضها كياناً رخواً مخترقاً، يخدم مصالحه ومصالح المستعمر الغربي، بما يتفق ونظريات الإمبريالية الجديدة.

ويقول الكاتب محمد شعير:

إن المثقفين يلخِّصون الأزمة بأنها أزمة حداثة فوقية، تحاول السُلْطة أن تفرضها من أعلى، ولكن الحقيقة أن الدولة الحديثة نفسها منذ تأسيسها على يد محمد علي لم تحسم هويَّتها.. هل هي دولة دينية أم دولة مدنية؟ وكان الصراع دائماً على من يمثّل الدين.. هل السُلْطة بمؤسَّساتها الرسمية أم مؤسسات أخرى بعيدة عنها. واضطرَّت السُلْطة في أحيان كثيرة إلى المزايدة على التيارات الدينية الأصولية في قضايا كثيرة خاصة بحريّة الرأي والتعبير طوال سنوات التسعينيات وما بعدها.

لعلنا لا ننسى أن أزمة نصر أبوزيد، وكان اختياره المنفى الاختياري حلاً أراح السُلْطة عندما تفجَّرت أزمة رواية «وليمة لأعشاب البحر». اهتَّزت السُلْطة قليلاً، ولكنها دافعت عن «حريّة الرأي والتعبير».. ولكن بعد شهور قليلة اضطرت السُلْطة نفسها إلى المزايدة على تيارات الإسلام السياسي لتصادر ثلاث روايات.. وأقالت رئيس هيئة قصور الثقافة وقتها علي أبوشادي، وحوّلت الكاتبين إبراهيم أصلان، وحمدي أبوجليل إلى النيابة بتهمة نشر أعمال إباحية.. واعتبر بعض النقاد أن هذه الأعمال تعبير عن «الواقعية الجنسية»... وهذه إجراءات عبرت عنها جماعة الإخوان بأنها فوق مستوى تخيُّلهم ومطالبهم، هذه السُلْطة نفسها تبنَّت فيما بعد الهجوم على وزير الثقافة فاروق حسني بسبب تصريحات عن الحجاب. لم يهاجمه الإخوان بل أعضاء في الحكومة وفي الحزب الحاكم. الصراع إذن كان رأس المال الرمزي: من يمتلكه؟ من يعبِّر عنه؟ وكيف يمكن استغلاله لكسب مشروعية سياسية؟



يمنيّة تحارب القات إلكترونياً

صنعاء: جمال جبران

هند الإرياني ناشطة يمنية شابّة تقيم في بيروت وتعمل في مجال الإعلام، لكنّ عقلها وتفكيرها موصولان ببلدها اليمن. استغلّت الفضاء الرحب الذي يتيحه عالم التواصل الإلكتروني عبر مواقعه المتنوعة لتؤسِّس لفكرة تقاوم من خلالها معضلة التنامي المرعب لتناول وزراعة شجرة القات التي تؤثّر على الاقتصاد المحلّي بشكل سلبي وكارثي إضافة إلى متادها لعملية استخراج المياه الجوفية بكميات جنونية والتي تتطلبها زراعة القات ويحدث هذا على الرغم من الإعلانات الدولية المتكرّرة بشأن اقتراب اليمن من معدّلات خطيرة تخصّ مسألة جفاف الأحواض الجوفية ما يطرح اليمن على رأس الدول التي ستتعرض للجفاف التام على مستوى دول العالم خلال العشر سنوات القادمة.

وتقوم هند الإرياني على صفحتها في موقع الفيسبوك بالتأسيس والتخطيط لأفكار ميدانية وتكوين فرق عمل على الأرض تضمّ شباباً متطوّعين لتنفيذ حملات لمقاطعة تناول القات، على سبيل المثال في المناسبات الاجتماعية كحفلات الأعراس الرجالية التي تتطلّب تناول تلك النبتة، وهذا بحسب القواعد الاجتماعية القبلية المتوارثة منذ قرون طويلة، ويتعامل معها المواطنون على أنها من الطقوس المقدّسة التي لا يمكن القفز عليها أو تحاشي القيام بها بما في هذا من أثار سلبية سوف تكون على الأسرة في المحيط الاجتماعي واستنكار قيامها بالتنازل عن تقليد اجتماعي أصيل يقع في مرتبة متقدّمة في سلّم العلاقات الاجتماعية بين الناس. وقد نجحت في الأشهر الأخيرة بتكرار الدعوات من قبل بعض الشباب لإقامة حفلات زفافهم مع الاشتراط على المدعوين عدم اصطحاب نبتة القات معهم في أثناء حضورهم. وهو أمر كان مستبعداً له النجاح سابقاً، لكنه مع الوقت ومع تكثيف الحملات على المواقع التواصلية والتنسيق مع أجهزة الإعلام ومراسلي القنوات الفضائية والصحف الخارجية استطاع الأمر أن يلاقي نجاحات معقولة عملت على ترويض الفكرة وتهيئة عقول المواطنين لتقبُّلها.



كما تقوم هند الإرياني حالياً بتنظيم حملات لتأسيس فكرة إصدار قرارات حكومية لها أن تمنع تناول القات في المؤسّسات الحكومية التي تتطلب طبيعة الخدمات التي تقدمها للمواطنين العمل في الفترات المسائية، وهو ما يفرض، بحسب العادات، تناول القات في أثناء الدوام الرسمي.

وتؤكّد الإرياني على أن مسألة ابتعادها الظاهري عن اليمن لا يمكن أن تكون عائقاً أمام نجاح حملاتها لتقليص حجم انتشار القات في اليمن، فهي تقول إن الأدوات التواصلية التي تتيحها شبكة المعلومات الدولية ساهمت في نفي فكرة البعد المكاني وتحويل العالم إلى بيت واحد بغرف متعددة.

لكنها مع ذلك لا تنكر احتياجها في بعض المناسبات أو الحملات التوعوية أو الدعم القانوني السفر إلى صنعاء والمشاركة في وقفات احتجاجية أمام البرلمان من أجل تحقيق استراتيجية وطنيه تحلّ مشكلة القات تدريجيا بالتعاون مع عدة وزارات ذات علاقة بالموضوع، ولذلك تمّت كتابة مشروع قانون قُدّم إلى البرلمان ينصّ على منع استخدام المبيدات الكيمائية في الزراعة، ومنع حفر ابار جديده للقات واقتلاع 10 في المئة سنوياً من الأراضي المخصصة للقات وتعويض المزارعين بزراعات بديلة وتشجيعهم على تصديرها، مما سيعمل على تعويضهم مادياً وبشكل مجز عن خسائرهم من الامتناع عن التجارة بالقات.

وتقول هند إن الإشراف الميداني - حال قدومها الى صنعاء - يجعلها تشعر بمتعة العمل في البيئة الاجتماعية نفسها، وهو أمر يسعدها للغاية، ويجعلها تقيم في منطقة تماس مع مقدار النجاح الذي استطاعت تحقيقه، وخصوصاً من جهة كسر حاجز المنع الذي كان قائماً وبقوة على فكرة الحديث عن محاربة تناول القات أو تقليص مساحات تناوله في المحيط الاجتماعي ومجال القبيلة منه على وجه الخصوص «لقد صارت الفكرة قابلة للتداول بين عامّة الناس.».

جيش أحلام مستغانمي



وصل عدد أعضاء الصفحة الخاصة بالأديبة العربية أحلام مستغانمي، الشهر الماضي «2 مليون» معجب. لتصبح، بهذا، أحلام أول أديبة عربية تمتلك هذا الكَمّ من المعجبين.

وبهذه المناسبة كتبت أحلام رسالة شكر عبر صفحتها الخاصة قالت فيها: شكراً... أصبحنا مليونين! حمداً لله أولاً الذي أكرمني بمحبتكم، وأسكنني قلوبكم، فالمحبة نعمة لا تُشترى. لعلّها أغلى النِّعم لأنها مقياس محبة الله لعباده. لذا تزيدني محبتكم إيماناً وخوفاً، فالله يمتحننا بالنِّعَم. فكم صعب أن أكون عند حُسن ظنكم جميعاً، وعند حُسن ظن الأدب بي! فأن تكون كاتباً، أي أن تقترف جرائم حبر في حق نفسك، وتكشف عن خبايا قلبك نيابة عن الآخرين، فالذين يقصدون كاتباً لا يفعلون ذلك لأنه أهمّ منهم، بل لأنه يُشبههم. إنه صوت وشوشاتهم.

شكراً لكم واحداً واحداً، فمعكم أورقَتْ شجرة عائلتي، وامتدت مضارب عشيرتي، إلى أرضٍ لم أطأها، ولكن بلغها قلمي. دمتم أهلي وأحبتي، فلطالما أثبتّم أنّ قرابة الحبر أقوى من قرابة الدم.».



مصريّو الفيسبوك

في تطوُّر سريع، احتلت مصر المركز الثاني عالمياً في تقرير الدول العشر الأكثر إدماناً لموقع «فيسبوك»، والذي أصدرته مؤسسة «سوشيال بيكر» الأميركية للإحصاءات خلال شهر أكتوبر/تشرين الأول؛ فلقد أكدت الإحصائيات أن عدد مستخدمي موقع التواصل الاجتماعي «فيسبوك» في مصر قد زاد بنحو 41٪ خلال التسعة أشهر الأولى من العام الحالي 2013، مقارنة بالفترة نفسها من العام الماضي، ليصل إلى 16 مليون مستخدم بنسبة 19٪ من إجمالى عدد السكان ونصف مستخدمي الإنترنت بشكل عام في مصر.

وبذلك تأتي مصر في المرتبة الثانية بعد البرازيل التي احتلت المرتبة الأولى، بينما احتلت الولايات المتحدة الأميركية المرتبة الثالثة، تليها تركيا في المرتبة الرابعة، وإسبانيا في الخامسة.

محمد نجيب إلكترونياً

احتفلت مكتبة الإسكندرية في العاشر من شهر أكتوبر، بافتتاح موقع أول رئيس لجمهورية مصر العربية، الرئيس محمد نجيب. ويُعَدّ هذا المشروع التوثيقي لحياة الرئيس محمد نجيب، بمثابة إعادة اعتبار لأول رئيس لمصر بعد ثورة 23 يوليو 1952، والذي يوضح قامته وقيمته داخل المؤسسة العسكرية والمجتمع المصري كضابط حظي باحترام الجميع وتقديرهم؛ سواء على مستوى الأداء العسكري أو الولاء والإخلاص للوطن من أجل نجاح ثورة الثالث والعشرين من يوليو.

الموقع يضمّ حوالي 900 صورة نادرة خاصة بالرئيس



نجيب، و200 وثيقة، و675 عنواناً صحافياً، و23 غلافاً يحمل صورته، و23 مقطعاً مرئياً، و16 مقطعاً صوتياً، بالإضافة إلى سيرة ذاتية مفصّلة. كما ينفرد الموقع بنشر ٩٧ خطاباً للرئيس محمد نجيب لأول مرة في تاريخ مصر.

يأتي هذا الموقع في إطار سلسلة مواقع رؤساء مصر التي أطلقتها المكتبة.

1,27 مليار صورة على صورة واحدة

لديك حساب على الفيسبوك؟ اعلم إذاً أن صورة بروفايلك صارت جزءاً من الصورة الفسيفسائية الكبيرة، التي حملت عنوان «وجوه الفيسبوك»، والتي تجمع صور بروفايلات كل مستخدمي موقع التواصل الاجتماعي فيسبوك. الصورة أنجزتها الفنانة التشيكية ناتاليا روياس، والتي استلهمت فكرة الصورة الفسيفسائية من مشروع كارل ساغان، الذي جمع عام 1994 صور الأرض التي التقطها مسبار فواياجور، تحت عنوان «نقطة زرقاء باهتة».





«Like».. حقّ دستوري

بحسب محكمة أميركية، فإن استخدام خدمة «Like» (إعجاب) على واحد من التعليقات أو الصور أو الفيديوهات على الفيسبوك، يعتبر جزءاً من حقّ التعبير، وهو حقّ مضمون بنصوص الدستور الأميركي. وجاء تصريح المحكمة عقب إقدام عمدة بلدة هامبتون على تقديم شكوى بستّة من مساعديه، بعدما وضعوا «إعجاب»، على صفحة فيسبوك منافس له في انتخابات سابقة.

أنت تُعَلِّق، والعالم يشاهد



سمحت إدارة الفيسبوك، في الأسابيع القليلة الماضية، لعدد من القنوات التليفزيونية الأنجلوسكسونية، بالاطّلاع على حسابات مشتركين، بشكل مباشر، واستخدامها في يخدم برامجها اليومية أو الأسبوعية. قنوات مثل «سي إن إن»، «إن بي سي» و«سكاي سبورت»، استفادت من الامتيازات التي يمنحها إياها الموقع الأزرق. وتأتي هذه الخطوة في ظل تصاعُد مؤشِّر الفيسبوك في البورصة، وتهافت القنوات التليفزيونية عليه، وتواصل إقبال الناس عليه، برقم 200 مليون مستخدم ناشط شهرياً.





شعب يحلم..
شعب لا يُستعبَد

سواء أكان حلماً في المنام أم كان طموحاً وأملاً، فإن التطلُّع إلى تحقيق رغبة ما أو الخوف من عدم تحقيقها يبقى القاسم المشترك بين ما نريده وما لا نريده..

وحين يحلم الفرد وحده، منعزلاً، يظل الحلم قضية نسبية، وأحياناً بعيد المنال، وحين تشترك الجماعة في حلم واحد، فلابدّ أن يصير همّاً مشتركاً، ويجد طريقاً له إلى الحقيقة.

وفي ظل الراهن العربي المضطرب، وما تعرفه كثير من دول المنطقة من قلق داخلي وتحوُّلات متسارعة، يصير الحلم ملجأ، ومستقراً لتجاوز ضبابية الراهن، صدمة الحال وقهر الوضع المعيش..

مجلة «الدوحة» ارتأت أن تناقش تيمة الحلم، من وجهات نظر مختلفة: ثقافية، وبسيكولوجية، وسوسيولوجية، وتضع القارئ على خطوط التماس والقطيعة بين الحلم والواقع، فالحياة، كما عبر عنها إدغار آلان بو، إنما هي حلم داخل حلم.. وطرح موضوع كهذا يأتي من ضرورة أن تبقى نوافذ الحلم مشرعة..

الأعمال الفنية للملف:
بهرام حاجو - سوريا

العتق من رقّ الوقت

محمد بن زيان

«الحلم» المفردة التي تصنع معادلة الوجود، وجود ينكتب بخصوبة المخيلة وبتدفق الحلم... والحلم هو النبضات التي تسري حيوية في الكينونة، وحين يجف نبع الحلم يتحنَّط الكيان، ويكتسح الانزلاق نحو جحيم يدخلها من يفتقد الأمل كما أشار دانتي في «الكوميديا الإلهية».

ويدلّنا تدبُّر مسيرة التاريخ البشري على أنه مسلسل يوتوبيات. اليوتوبيا كثيراً ما تتردَّد بسخرية تنطوي على جهل بسيرورة التاريخ وصيرورة الكينونة أو تجاهل لهما. التاريخ في مساراته ومنحنياته ارتبط باليوتوبيات التي نشَّطت المخيال المبدع للتاريخ.

اليوتوبيا تحليق نحو سقف المستحيل وشحن الوجود بكثافة الإلهام الذي يمدّ بما يؤسِّس لمعنى، يجعل الحياة حاضرة بطموح الفعل، والمراد هنا باليوتوبيا التي تدفع وليست التي تبقى ملاذاً للسُكْر بنشوة متوهَّمة، اليوتوبيا التي تشحن وتبثّ تعبئة نحو هدف كبير، وهي بسعتها تتصل بالحلم الذي يظل ملازماً للحياة فلا حياة بلا حلم، به تظل الكينونة مشعّة ونابضة بحياة متدفِّقة، تدفُّقاً يجعلها معشوقة.

وبالحلم الممتد تبقى طفولة الدهشة ملجأً يحمي من فساد تتحلَّل به الحالة، دهشة كالتي صاحبت زوربا في رائعة كازانتزاكيس، دهشة من يكتشف كل يوم الوجود، ويندهش لشروق الشمس وغروبها.

اليوتوبيا التي شكَّلت صياغات لأحلام كبرى، أحلام كانت في صلب تيارات دينية وفلسفية وأيديولوجية، كانت مدناً فاضلة وأنماط حياة وارتقاء روحياً ومادياً... يوتوبيات ارتبطت بقيم مطلقة، قيم العدالة والحرية والسعادة... ارتبطت بهواجس تاريخية وأنطولوجية، هواجس سكنت دعوات كالشيوعية، وسكنت المتوغل في الغابة السوداء مارتن هايدغر، وسكنت شذرات نيتشه. وصاحبت الحركات التي ثارت ومنها حركات المناضلين الجزائريين من أجل قطع الحبل السري مع الاستعمار الاستيطاني.

ولما كانت الأحلام الكبيرة، كان الزخم وكانت أجيال سابقة للتصدُّعات المتتابعة منذ ثمانينيات القرن الماضي، تعيش بقضايا تبثّ رغم المعاناة بهجة ولذة.. وبتلك الأحلام صاغت مجتمعات تواجه الأهوال مضادات منحتها القدرة على الارتفاع عن الهاوية، قدرة بصناعة الفرح، برقص وإيقاعات وأساطير... ولقد عَبَّرَ الشاعر محمود درويش عن ذلك بقوله في «جدارية»:

«إذا هزمتك، يا موت، الفنون جميعها.

هزمتك، يا موت، الأغاني في بلاد

الرافدين، مسلّة المصري، مقبرة

الفراعنة،

النقوش على حجارة معبدي هزمتك

وانتصرت، وأفلت من كمائنك

الخلود

فاصنع بنا، واصنع بنفسك ما تريد».

منذ ثمانينيات القرن الماضي تهاوت تحت وطأة المتغيرات اليوتوبيا بفاعليتها، فحدث الانزلاق نحو عبثية وعدمية ضاعفت الشقاء، وبدَّدت الشرط الإنساني، فالإنسان صيرورة. والصيرورة تصنعها الأساطير والرموز والعلامات...

هيمنة النمط الاستهلاكي وتصاعد السرعة الفائقة قضت على الانتظار بكل ما يلتبس به من قلق يؤجِّج شعلة تمدّ الحياة بالمعنى، فافتقد الفرد ما كان يحتمي به من مثل، افتقاداً حَرَّك مجموعة من النخبة في الغرب، منهم ميلان كونديرا إلى مديح البطء، مديح متَّصل بمدائح مضادّة للعولمة، ومنها «مديح الحدود» لريجيس دوبري.

تواري اليوتوبيات المؤسسة على رؤى أفقدَ الوجود الحرارة، واجتاح لينتزع المعنى، انتزاعاً حَرَّكَ عقولاً وضمائر، فكتب تودروف «الأدب في خطر». وفي الأدب تسكن ما تجود به المخيِّلة، ولَخَّص جان زيغلر، وريجيس دوبري القول في تعبير عَنْوَنا به برنامجاً إذاعياً لهما، جمعا حلقاته في كتاب، والعنوان هو: «حتى لا نستسلم».

والعودة إلى الحلم راهناً في خضم كل الرجّات والهزّات المصاحبة للتحوُّلات، تقترن بسياق تغيُّرت معادلاته، مع تبلور مفاهيم تجاوزت السابق؛ فعلمياً، ونتيجة التطورات الهائلة عرف مفهوم الزمن في الفيزياء الفلكية صياغة متجاوزة، وكتب العالم الفيتنامي ثران سوان كتاباً بعنوان مشحون دلالياً:



«النغمة السرية» ومع التطور المنهل لتكنولوجيات الاتّصال والمعلوماتية تكرّس الافتراضي، تكرُّساً نافس الواقعي، بل تجاوزه، وصار لمجتمع الشبكات أيقوناته وأقانيمه. فتشكَّلت أساطير الرقمي، تشكُّلاً عبر الشاشة، وأبدع السينمائيون ما صاغ أيقونات العصر بأفلام سبيدرمان، وهاري بوتر، وماتريكس...

والحاجة إلى المخيلة هو الذي يحقِّق التأثير لبعض إنتاجات السينما والدراما التي تبدع الحلم، ولعل التأثير الأميركي عالمياً هو تأثير لما يسمّى (الحلم الأميركي) الذي صاغته المخيِّلة المنتجة للرمز.

المفكِّر ميشال فوكو ربما نبَّه إلى ما سيتطرَّق إلى بعض جوانبه تودروف في كتابه: «الأدب في خطر»، نبه فوكو بقوله: «إن ما يدهشني، هو أن الفن غدا شيئاً لا علاقة له إلا بالأشياء، وليس بالأفراد أو الحياة.. ولكن، ألا يمكن أن تغدو حياة كل فرد تحفة فنية؟ لماذا يكون المصباح أو المنزل موضوعين للفن وليس حياتنا أيضاً؟».

ولأن الطبيعة الإنسانية تتجاوز الأزمنة والأمكنة فإن الحلم يظل حاضراً حضوراً متعدِّداً ومختلفاً ومرتبطاً بخصوصيات أنثربولجية ومتغيِّرات تاريخية.

وبسحر اليوتوبيات يعود متجدِّداً ومتوهجاً على القمصان وفي الملصقات رمز كـ (شي غيفارا)...

المخيِّلة هي الحياة في خلاصة التدبُّر، فالحياة -كما قال ابن جنِّي عن اللغة- مجاز، وهو ما عَبَّرَ عنه حديث نبوي: «الناس نيام. إذا ماتوا انتبهوا»... والواقعي في مختلف تجلياته متشابك مع المخيال الذي ينتجه ويتمثَّله، فالجوّاني هو الذي يهندس البرّاني، هندسة لخَّصها ليف تولستوي بقوله: «السعادة لا تتعلَّق بالأشياء الخارجية، إنما بنظرتنا لهذه الأشياء».

القطب الصوفي ابن عربي أشار لرقّ الأوقات، رقّ لا عتق منه إلا بمخيال ينتج ما يشحن الحياة بالمعنى، معنى يظل يتشكَّل ويتوالد حتى آخر نفس. و الإنسان مسكون بالاكتشاف، مسكون بما يجعله ينبض بالحياة، وما يجعله نابضاً هو نقصانه الذي يكابد من أجل تجاوزه بترحال لبلوغ كمال تام، ترحال لا ينتهي ما دامت النبضات فاعلة.

النوم ليس غياباً عن الوعي، ولا تخديراً يُسكت الدماغ عن نشاطه.
النوم نشاط وحركة تستبعد الكثير من مُعطيات الحياة الدُنيا، تأتي بالموحيات والرغبات، تُكثفها وتُرمزّها وتولّفها، تُضفرها وتدفع بها إلى الواجهة.
مما لا شك فيه أن مخّ الإنسان أكثر تركيباً وتعقيداً مما يتصوّر البعض، وداخل هذا الدماغ البشري، تنظيمات، اتصالات وشبكات لها نظامها الخاص، وتواصلاتها العجيبة الدقيقة، تعمل في دقّة وتناغم وانسجام، في تناسق وروعة، نتاجها النوم والحلم، اليقظة، التفكير والسلوك الإنساني عامةً بكل فظاعته، جماله، ميوعته، ولوعته.

عيادة تفسير الأحلام

د. خليل فاضل

النوم ليس عكس اليقظة أو الحالة المضادة لها. هو استمرار وجودي، له مراحله ومستوياته، حسبما تُشير أبحاث تخطيط الدماغ الكهربي (EEG).

توجد في المنطقة الجذعية من المخ مراكز تنظيم إيقاع المخّ، تلك التي تخُصّ النوم والأحلام بما في ذلك التكوين الشبكي. يقولون إن الوعي يتدفق على الإنسان خلال الحلم: أفكار.. صور، أماكن، صراعات، خيالات.. وحوش، فنجد الحالم يتسمّر، ويتشنَّج، ويصرخ، ويُشَلّ، وفي أحوال شبه مرضية يبكي يمشي، يتكلم، يضرب، يمضغ.

يعيش الحالم دنيا أخرى، ويسوده شعورٌ آخر غير ذلك الشعور وهو واعٍ، ولأن النوم مراحل، أهمها تلك التي تحلم فيها وتلك التي ليس فيها حلم. فإن الوعي ينقسم إلى ثلاثة: اليقظة، النوم الحالم، والنوم غير الحالم.

مراحل النوم خمسة: (1) الوسن: الدخول في النوم والخروج منه، قد يشعر فيها النائم بأنه يقع من علٍ، تتحرك فيه العينان رغم إغلاقهما. (2) النوم الخفيف ويقضي الإنسان فيها نصف وقت نومه تقريباً. (3) النوم العميق. (4) النوم العميق الذي لا توجد فيه حركة العينين. (5) نوم حركة العين السريعة، وفيها يسرع التنفس وضربات القلب والضغط، ويحدث انتصاب القضيب عند الذكور، وإذا استيقظ الإنسان في هذه المرحلة تمكّن من تذكُّر أحلامه.

وكان فرويد أول من أدخل تفسير الأحلام من خلال التحليل النفسي. كان مرضاه يقصّون عليه أحلامهم، ومن هنا تعلم منهم أن الحلم يمكن إدراجه في العلاج، حيث يساعد الحلم – أحياناً - على تتبع الفكرة المرضية واقتفاء أثرها في الذاكرة، لكن هذا لم يتم بسهولة مع كل المرضى، لأن المحلِّل النفسي لا بد أن يُعِدّ المريض نفسياً (بمعنى أن يُزيد انتباهه لمدركاته النفسية، وأن يتخلّى عن الانتباه ونقد أفكاره). إذن يستلقي المريض على الشيزلونج مغمضاً عينيه، ولا يستلم لفكرة البحث عما يدور حوله أو عما سيحدث له، يركّز فقط على ما يدور في رأسه، وأن يذكر ما يريد ذكره دون خوف، أن يكون حيادياً في سرده لحلمه.. وهكذا.

الأحلام: الطريق إلى العقل الباطن

اقترح فرويد في كتابه «تفسير الأحلام» أن محتوى الأحلام له علاقة بإشباع الرغبة، بمعنى أن صور الحلم وأحداثه ما هي إلا قناع لرغبات العقل الباطن، ووصف ما يسمى بالشغل على الأحلام في أربع خطوات (التكثيف، الإزاحة، الترميز، الإسقاط).

بعد مرور الحلم بهذه المراحل الأربع يتناثر ويتجزّأ (يتلخبط)، ويصبح غامضاً غير مفهوم، تتمّ كل هذه العمليات في العقل الباطن، هنا يتعرَّض الحلم لعملية من الترتيب وإعادة الترتيب، التقطيع.. المزج، كما لو كان الحلم فيلماً تتمّ له عملية (مونتاج)، هنا يصل إلى منطقة الوعي: فالبنت التي ترفض أمها، وربما تحسّ تجاهها ببعض مشاعر الكراهية، لا يمكن أن تقول ذلك صراحة، لكنها تلجأ في الحلم إلى رؤية امرأة أخرى، ربما في سن أمها نفسه تُعنّفها وتضربها (هنا هي أزاحت عدوانيتها من أمها المرفوضة منها والمعادية لها والتي انتقدتها بشدة، لخّصَتها وجمعتها في تلك المرأة البشعة في الحلم، وتأخذ المرأة الأخرى رمز الأم من بعض نواحي الشكل، أو تتشابه معها في الاسم مثلاً، ثم تُسقط الحالمة عدوانيّتها بشكل عكسي بحيث ترى المرأة الأخرى في الحلم توشك على قتلها (في حين أن البنت هي التي تتمنّى لا شعورياً إيذاء الأم).

وفي حلم آخر دأب رجل في أواسط



العمر على رؤيته (وللحلم المتكرّر دلالة كبيرة في التحليل النفسي)، كان يرى القذافي وهو يصرخ ثم يُغتال، بعد عدة جلسات تبين أن القذافي رمزٌ للأب العنيف المُستبدّ الذي جرحه كثيراً بنقده، فكان الرجل لا شعورياً، يتمنّى موت أبيه، هنا أصبح القذافي رمزاً للقهر ورمزاً للأب، مات والد الرجل وبعده بسنوات اغتيل القذافي، قهقه الرجل، وتبينت الأبعاد النفسية لحلمه المتكرّر الذي كان قد توقّف بعد موت الأب الحقيقي.

يرى بعض المحلّلين أن الحلم عملية ذهنية إدراكية بحتة، يخدم فيها الحلم مفاهيم حياتية تخصّ الحالم نفسه، لتفسيرها لابد من معرفة سلوك الحالم في الحلم، ومن كان معه، التفاعلات بين الشخص الحالم وبين الشخصيات الأخرى في الحلم، شكل الحلم مكانه، زمانه، أرضيته، تحولاته ونتائجه.

يعمد المحلّل إلى فهم شخصية الحالم، لا فهم الحلم وتفسيره وتسخير ذلك إكلينيكياً، بمعنى توظيفه في عملية العلاج النفسي، من ناحية ترميم الأنا وتقويتها، إلى حلّ العقدة بكل تركيباتها وتعقّداتها.

كلنا نحلم، بعضنا لا يتذكّر حلمه عند الاستيقاظ، وقد نحلم أكثر من مرة في أثناء النوم، ويتراوح الحلم ما بين خمس دقائق وعشرين دقيقة، يعني حوالي ست سنوات من متوسّط عمرنا نقضيها ونحن نحلم.

يتأثّر النوم ومن ثَمَّ نوعية الحلم والكابوس، بالنشاط الحياتي والذهني قبل النوم كمشاهدة أفلام الإثارة والرعب مثلاً، أو التعرُّض لصدمة، أو مشاهدة موقف مزعج أو أليم، أو تناول وجبة سمينة، كذلك فإن تناول العقاقير بشكل عام يؤثر على نوعية النوم والأحلام والكوابيس، وبشكل خاص العقاقير ذات التأثير النفساني والكحول والمخدرات بكافة أنواعها، كذلك المُنبّهات القوية، والإفراط في تناول الشاي والقهوة.

حوالي 95٪ من الأحلام تُنسى بسرعة بعد الاستيقاظ من النوم. لماذا؟ يعتقد بعض العلماء أن تغيُّرات المخ في أثناء النوم لا تدعم معالجة المعلومات وتخزينها، ومن ثَمَّ لا يمكن حفظها في الذاكرة، ولقد أوضحت صور الأشعة الدقيقة لمخ النائم أن المنطقة الجبهية من المخ تلعب دوراً في الذاكرة، وتكون غير نشطة أثناء نوم حركة العين السريعة (المرحلة التي تحدث فيها الأحلام).

ليست كل الأحلام بالألوان الطبيعية، حوالي 80٪ من الناس يحلمون بالألوان، بينما الآخرون يحلمون بالأبيض والأسود، والذين يعيشون في بلاد أخرى غير بلادهم الأصلية مُتحدّثين بلغتها لا يحلمون إلاّ بلغتهم الأصلية، إلا في حال تمكُّن البلد الآخر من عقلهم الباطن ومن وجدانهم.

أما النساء فيختلفن عن الرجال، أحلامهن أطول وفيها شخصيات كثيرة. والرجال الذين يحلمون برجال آخرين هم ضعف النساء، ويقولون إنه بالإمكان التحكُّم في أحلامك، كما في فيلم «ماتريكس» بجزئيه، وفيلم (Inception) عن الأحلام المركّبة.. ففي هذا الفيلم يكون (الحلم الصافي) الذي يعي فيه الإنسان أنه يحلم على الرغم من أنه نائم، ومن ثَمَّ فالحالم يتحكَّم في حلمه، والإنسان العادي يختبر ذلك ولو لمرة واحدة في حياته.

في أثناء نوم حركة العين السريعة لا يتمكّن الإنسان من الحركة (يُشَل)، وقد تكون تلك التجربة مخيفة ومرعبة إذا تيقَّظ خلالها، لأنه لا يتمكَّن من الحركة ولا من الصراخ، لا يتمكَّن من التحكُّم، يُصبح خارج السيطرة.

لكن ماذا يعني الحلم؟ الحلم أمرٌ غامض، ومحاولات فهم غموضه تزيد الالتباس والتشوُّش، محتواه يتحرَّك بسهولة، ويتنقل من منطقة إلى أخرى، يحوي أموراً عجيبة غريبة مخيفة ومرعبة، يمتلئ بصور مفزعة تبعث الهلع.

وعلى الرغم من كل نظريات الدين وعلم النفس في تفسير الأحلام، إلا أن لا أحد يفهم تماماً هدف ومُبتغى ذلك الهوس الذي تحوّل إلى تجارة وشطارة ولهو وعمليات نصب أحياناً.

وقد لا تعني الأحلام أي شيء، ولكن، ولأن الإنسان يلهث وراء التفسيرات باحثاً عمّا يسعده أو يزعجه؛ فإن تفسير الأحلام لاقى هوىً متزايداً لدى كثير من الناس، بل وفي ثقافات متخلفة، خصصت له برامج وهواتف واتصالات وإجابات لا معنى لها سوى دغدغة المشاهد وإثارة شهيَّته للمزيد.

الكأس المقدَّسة للاشعور

سارة بريكتون

ترجمة: راجية حمدي

في إحدى ليالي الأسبوع الذي قضيته في زيوريخ في أثناء نسخ كتاب «يونج» حلمت حلماً (كبيراً) ووفقاً لنظرية يونج لتحليل الأحلام، الحلم الكبير يعتبر بمثابة مغادرة عالم الأحلام المألوف والذي لم يكن في حالتي مجرّد السقوط من أعلى جرف أو التغيُّب عن اختبار مصيري، بل كان حلمي الكبير يدور حول فيل! ولم يكن فيلاً عادياً!، بل كان فيلاً ميتاً، مقطوع الرأس في حفلة شواء ريفية، كان الجميع يسير حول المكان، بينما رأس الفيل تُشوى على النار. كنت مستاءة بشدة من معلمة ابنتي (في الروضة) والتي كان من المفترض أن تقوم بمهمة الشواء، لكنها لم تحضر وتركتني أقوم بالعمل كلِّه واستيقظت، رويت الحلم في الشهور التالية إلى العديد من المحلّلين النفسيين الذين ركزوا فقط على رمزَي الأنوثة، والحكمة. وعندما قصصت حلمي على صديق وهو أحد الأطباء النفسيين «اليونجيين» موضّحة رعبي من إصابتي بخلل نفسي أجاب صديقي: «إن الأكل في أحلامنا رمز للكمال، وإن ما يبدو، مرعباً على مستوى الواقع هو في الحقيقة من الأشياء الجيدة على مستوى الرمز.». الغريب في الأمر، أنه في الأسبوع نفسه، انتاب كل مَنْ كان يعمل على نسخ «الكتاب الأحمر» أحلام غريبة، فقد حلمت «نانسي فيرلوتي» أن جميعنا (فريق نسخ الكتاب) كنا نجلس إلى طاولة نحتسي شراباً كهرماني اللون في كرات زجاجية، ونتحدث عن الموت! وهل نسخ «الكتاب الأحمر» أشبه بالموت؟؟ أوليس ما يعقب الموت هو الولادة من جديد؟! أما «سنو شمدسني» فقد حلم أنه سار على جسد «هورني» الذي كان ممدّداً في حديقة المتحف، وكان «ستيفن مارتن» متأكِّداً بأن يداً خفية لمسته وهو نائم، وعدَّلت من وضعيته لينام على ظهره، أما «هوجو ميلستن» أحد تقنيّي التصوير الرقمي فقد مَرَّ بليلة قاسية وهو يشاهد شبح طفل أبيض الوجه يظهر ويختفي على شاشة الكمبيوتر.

تعود قصة «الكتاب الأحمر» إلى مئة عام حين بدأ «كارل يونج» (1876 - 1961) في تأليفه، ذلك الكتاب ذو الغلاف الجلدي الأحمر السميك والمحفور على ظهره بحروف ذهبية بالفرنسية كلمتي «الكتاب الجديد»، والذي وضع في ثمانينيات القرن الماضي في مخبأ سرّي بقبو أحد بنوك سويسرا، وظل هناك قرابة ربع قرن حتى قرَّر أخيراً، أحد أحفاده القيام بنشره، وعَهد بهذه المهمة إلى أحد تلاميذ يونج المخلصين.

تمتلئ الصفحات الفاخرة لهذا الكتاب برسوم من العوالم الأخرى كما تحوي حوارات بخطّ اليد مع الأرباب والشياطين، ربما تخطئ العين في التفريق بينه وبين أحد مجلَّدات العصور الوسطى المفقوده، لكن الحقيقة أنه بين طيّات هذا الكتاب الكلاسيكي المظهر تتكشَّف قصة حديثة جداً عن رجل يصل إلى منتصف العمر، فيفقد روحه، ويبدأ رحلة البحث عنها ليجدها في النهاية، لكن ليس قبل المرور بالعديد من المغامرات التي تحدث كلياً داخل عقله. هي قصه عن الجنون والعبقرية، عن التملُّك والهوس في الوقت ذاته.

ظل «يونج» يعمل على كتابه الأحمر الذي أسماه كذلك، نحو 16 عاماً على نحو متقطِّع، وذلك بعد مروره بأزمة شخصية ودخوله حالة عزلة، لكنه أبداً لم يتخطّاها، في هذا الكتاب كان يدوِّن هوسه وأحلامه، ورغم ثقة يونج بأهمية هذا الكتاب، إلا أنه كان مصدر قلق شديد أثناء كتابته حيث كان يتساءل عما إذا كان يجب نشره ومواجهة السخرية من أقرانه، أم يلقيه فحسب في أحد الأدراج، وينساه للأبد! يعمد «كارل جوستاف يونج» مؤسِّس علم النفس التحليلي الذي عمل في البداية مع «سيجموند فرويد» (قبل أن ينفصل عنه) على تعميم فكرة أهمية الحياة الداخلية للشخص والتي لا تستحقّ فقط الاهتمام، بل تخصيص كل ما هو متاح لسبر أغوارها، وهي الفكرة التي دفعت منذ ذلك الحين عشرات الملايين من الأشخاص إلى العلاج النفسي. كان «يونج» ينظر إلى العقل اللاواعي كمستودع للرغبات المكبوتة، والتي يمكن تدوينها وتصنيفها، ومن ثم علاجها مع مرور الوقت، وتوصَّل «يونج» إلى رؤية مختلفة تصوِّر النفس بطبيعتها مكاناً أكثر روحانية

كمكان مائي، يمكن استخدامه بغرض الاستشفاء.

يروي الكتاب محاولات «يونج» لمجابهة شياطينه التي خرجت من الظل، فهو تارة يسافر إلى أرض الأموات، وتارة أخرى يقع في حب امرأة يدرك في وقت لاحق أنها أخته، وتارة ثالثة تعتصر جسده أفعى عملاقة، وفي أكثر اللحظات رعباً يأكل كبد طفل صغير، فيقول: «إنني أبتلعه.. إنني أفقد الوعي....».

وقال «يونج» ذات مرة: «لقد خرجت جميع أعمالي، وإبداعاتي من رحم التخيُّلات والأحلام». وأضاف لاحقاً: «لكي أستوعب تلك الأوهام التي تعتمل في أعماقي يجب أن أهبط بنفسي إلى أسفل؛ حيث الذكريات، والأحلام، والانعكاسات)، حينها وجد «يونج» نفسه في تلك المنطقة الفاصلة التي تؤدي إليها العبقرية والقدرة الإبداعية المفرطة التي تكون أحياناً سبباً للانهيار، تلك المنطقة الحدودية التي يسافر فيها المختلّون عقلياً والفنانون العظماء في الوقت نفسه.

اعتاد (اليونجيون) على كونهم أقلية في كل مكان أن ينهبوا إليه إلا أن زيورخ، مدينة الـ370 ألف نسمة بالنسبة لمريدي يونج مكان ذو طابع روحاني، فالتواجد بها - في نظرهم - لا يقلّ قداسة عن التواجد في القدس، ولِمَ لا وهي المدينة التي بدأ فيها «يونج» حياته العملية، وعقد فيها المناقشات العلمية، وحوت الدائرة الأقرب من تلاميذه، المدينة التي أسس فيها نظريات التحليل النفسي، وطوَّرها، وعاش فيها حتى كهولته؟

تنتشر المعاهد التي تقوم بتدريس نظريات «يونج»، وتعطي درجة الدبلوما في تحليل الأحلام حول العالم.. زيورخ هي المدينة التي تحمل جمال الطلاسم وسحرها.

استخدام علم النفس التحليلي مع الأحلام هو الجزء الرئيسي الذي يتمّ تدريسه في المعاهد اليونجية المنتشرة في أرجاء العالم، لكن لابد للدارس أن يتطرَّق أيضاً إلى الميثولوجيا، والفلكلور، والدين المقارن، وعلم النفس المرضي، ومواد أخرى. ويعتمد تحليل «يونج» بصفة أساسية على تدوين الأحلام أو رسمها قبل إعطائها للمحلل الذي يجب أن يكون على دراية واسعة بالرموز ومكونات النفس البشرية في الوقت نفسه، ويكون ملمّاً بالمعاني الشخصية والدينية، كما - وطبقاً لتجربة «يونج» في تحليل الأحلام -، يجب أن يكون لديه القدرة على تشجيع أصحاب تلك الأحلام على استخدام خيالهم لخوض تجربة الحلم مرة أخرى وبدون مساعدة من أحد، فقط استدعاء الأحلام أثناء اليقظة والتفاعل مع من يظهر أو مع ما يظهر في أحلامهم التي صنعها وعيهم.

ما حدث لـ«يونج» كان مثار جدل دائم وسط اليونجيين أنفسهم وفي الأوساط الأخرى، وما يزال كذلك. سيقارن «يونج» لاحقاً تلك الفترة من حياته (مواجهته مع لا شعوره) بتجربة «فطر المسكالين»، فيصف رؤاه التي تزوره دوماً بالتدفُّق المستمر للمجرى المائي، ويشبِّهها بالقطع الصخرية المتساقطة على رأسه والعواصف الرعدية والحمم البركانية فيقول: «كنت ألجأ كثيراً للتشبُّث بالطاولة التي أجلس إليها حتى لا أنهار» وسواء أكانت هذه رغبة «يونج» أم لم تكن، فقد أصبح اليوم أيقونة الثقافة المضادة والبطل الأوحد لأصحاب الأحلام والباحثين عن ذواتهم في كل مكان في العالم، تلك الصفات التي أكسبته كثيراً من الاحترام ومن السخرية بعد وفاته.



الحالم

ستيفان بارج

نحلم، حسب دراستين أُنجِزت إحداهما سنة 2003 بكيبيك، والأخرى سنة 2004 بألمانيا، بأن أحداً يلاحقنا، بالمشاهد الأيروسية، وبسقوط يبعث على الدوار. فأحلامنا المألوفة تشبه إلى حَدّ التماهي سيناريوهات أفلام من الدرجة الثانية!

فإن لم يكن هدف العلماء هو إعطاء تأويل أو معنى للهذيان الليلي لأدمغتنا غير الواعية، فإنهم لا يأنفون- خلاف ذلك- من معالجة نصوصه، واستنتاج أمثولات إحصائية منها.

فأهم الأحلام المألوفة تتضمَّن كذلك الدراسة (المدرسة أو المدرِّسين) أو شأن التأخُّر عن الموعد، بغَضّ النظر عن الهرب، السقوط، والجنس.

لكن بعض الاختلافات الضئيلة تظهر حسب عمر ونوع الذين ينسجون تلك السيناريوهات: فتحلم نسبة عالية من الرجال بالتجارب الجنسية. ويستدعون إليها فاعلات متباينات جداً (من الصديقات إلى الزميلات، مروراً بأفراد العائلة). في حين أن النساء يستحضرن ببساطة شركاءهن المعتادين. وتطبع أحلام الذكور، فضلاً عن ذلك، عدوانية أكثر. «فينقلب معظم الرجال إلى قتلة، أو يكونون بأنفسهم ضحايا اعتداءات جسدية» كما يثبت ذلك ميكائيل شريدل عضو مختبر النوم في معهد منهايم للصحة العقلية، وصاحب الدراسة الألمانية (سالفة الذكر).

يحلم الرجال أيضاً في الغالب بأنهم يعثرون على المال، أو يمتلكون قدرات فكرية عالية، أو أنهم يتمتَّعون بسلطة خارقة. في الوقت الذي تحلم فيه النساء بأنهن فشلن في اختباراتهن، أو يصلن متأخِّرات إلى مواعيدهن أو أن أحد أقربائهن شرع يحتضر! يقطع تور نيلسن، مدير مختبر الأحلام والكوابيس بمستشفى ساكري كور بموريال، ومؤلف الدراسة الكندية بـ «أن المضامين السلبية متواترة لدى النساء أكثر منها لدى الرجال». فهن يشهدن أيضاً كوابيس كثيرة خاصة في سنّ المراهقة. فهل لهذه الاختلافات، ربما، علاقة بحجم لوزة الحلق، التي تكون على العموم أكثر صغراً لدى المرأة، ما يمكن أن تنجم عنه عدوانية أقل؟ إلا أن المختصّين في الحلم لم يأخذوا بعين الاعتبار هذه الفكرة التي لم يتمّ الاتفاق بشأنها...

تتغير الأحلام تبعاً لسِنّ الحالم

تتغير الأحلام هي أيضاً، بطبيعة الحال، مع السنّ. فالأطفال، خلافاً لما يمكن أن نظنه، لا يحلمون كثيراً. يحكي عالم النفس الأميركي دافيد فوكس، المدير السابق لمختبر الأحلام بجامعة ويوميين بأنه «حينما نوقظ الأطفال الذين يبلغون أقل من سبع سنوات أثناء مرحلة النوم المفارق فإن عشرين بالمئة منهم فقط هم من يروون بأنهم كانوا يحلمون. وتصل هذه النسبة عند البالغين إلى ثمانين بالمائة. » لا تصير الأحلام متواترة أكثر فأكثر إلا ابتداء من سنّ السابعة. «يحلم الطفل في تلك السنّ خاصة بالحيوانات»، كما يؤكّد ذلك روبير فان دو كاستل، أحد الرواد الأميركيين في دراسة الأحلام. وتروي الفتيات أكثر من الفتيان أحلام الثديات. وما إن ينمو الطفل، حتى تبدأ أشخاص وديكورات الحياة اليومية تحضر في أحلامه. لم تعد الحيوانات تشغل، ابتداء من سن الخامسة عشر، إلا نسبة العشرة بالمئة من مجموع الأحلام. بغض النظر عن الاختلافات المرتبطة بعمر وجنس وشخصية الحالم، فإن أحلامنا تقدِّم لنا نقاطاً مشتركة كثيرة. تكون الصور في البدء ملوَّنة. و«نوليها مع ذلك انتباهاً يسيراً»، كما يلاحظ ذلك جوزيف دو كونانك، مدير مختبر النوم بجامعة أوتاوا بكندا. فالحكاية هي التي تخلبنا، قبل كل شيء، إلى درجة أننا نظل مقتنعين بأنها واقعية حقيقة. غير ما هي عليه في حال اليقظة، فإننا نتحرك في أحلامنا موظّفين حواسنا الخمس، خاصة الرؤية، وهي الحاسة الأكثر استعمالاً، قبل السمع، اللمس، ونادراً الطعم والشم. لكن الغريب في الأمر أن الكفاءات التي نتمتّع بها في عالم الأحلام ليست لها في الغالب أدنى علاقة مع القدرات التي نعرضها في أثناء اليقظة، مثلما تشهد على ذلك أحلام المعاقين: يسمع فيها



الصُّمّ، ويتكلَّم فيها البُكم، ويبصر فيها العميان مثلهم مثل الأصحّاء... ويمشي المشلولون، كما بيّنت تلك الدراسة المدهشة التي أُنجزت سنة 2011، في مدة ستة أسابيع بحضور خمسة عشر مشلولاً سفلياً وخمسة عشر سليماً في مستشفى لابيتيي سالبيترير بباريس. فباستثناء واحد، كل المعاقين، بمَن فيهم الذين وُلدوا مشلولين، قد حلموا ولو مرة واحدة بأنهم وظّفوا سيقانهم. «يمشون وأحياناً يركضون، يرقصون، يتزحلقون على الجليد، يسبحون، أو يلعبون كرة السلة»، كما أكّدته ماري تيريز سورا التي أشرفت على تلك التجربة.

إن هذه الأحلام مرتبطة بالنسبة لها بتنشيط خلايا عصبية محدَّدة: هي الخلايا العصبية المرآتية. هذه الخلايا التي اكتُشِفت في سنوات التسعينيات، لدى الحيوانات أولاً ثم عند الإنسان فيما بعد، تتميَّز بكونها تنشط، في آن، تحت تأثير فعل (عندما نقوم بحركة)، لكن أيضاً تحت تأثير ملاحظة بسيطة (عندما ننظر إلى شخص آخر يقوم بهذه الحركة). فبقدر ما يبصر المشلولون الناس يمشون، ينتهي بهم الأمر بأن تحصل لهم، بفضل هذه الخلايا العصبية المرآتية العجيبة، القدرة الإدراكية نفسها مثلهم مثل الأصحاء. يمكّنهم تنشيط هذه الخلايا العصبية، أثناء النوم، من تنفيذ ما تجعله إعاقته عند الاستيقاظ مستحيلاً...

ميزة أخرى لمجازفاتنا الحلمية هي أن مضمونها قد ينتج عن تأثير منبهات جدّ حقيقية، مثل صياح الديك أو الريح التي تقرع نوافذ الغرفة. ذلك ما تقترحه عدد من التجارب، مثل تلك التي قام بها الأميركي وليام دومونت في نهاية العشرينيات: رشّ ماء بارد على رؤوس نُوَّم وَلّد لدى أكثر من أربعين في المئة من الحالات أحلام مطر أو ماء يفيض. حدث الشيء نفسه بالنسبة لضوء لامع يوضع من عل موضع الحالم، فهو يثير أحلام البرق أو المنبِّهات في عشرين بالمئة من الحالات.

انتفاء الحس النقدي في الأحلام

بما أن أحلامنا تكون أيضاً جدّ متأثِّرة بالاضطرابات الفيزيولوجية التي تطرأ خلال النوم. وذلك هو حال الأحلام التي تحدث في أثناء توقف صيرورة فيزيولوجية أو نفسية أو كيميائية، والتي نحاول أن نفرّ في أثنائها بلا جدوى من متعقِّب لنا، ونظل مسمَّرين في أماكننا، عاجزين حتى عن تحريك شفاهنا للاستغاثة. يمكن أن يكون هذا الإحساس بالشلل مرتبطاً على كل حال بمحرِّك الكبح، المستمرّ خلال مرحلة النوم المفارق، والذي يمنع الحالم من التحرُّك. ويعي خلال الحلم، نوعاً، بوجود ذلك الفتور الذي يعتري العضلات، فيدغمه في سيناريو حلمه.

هناك ميزة أخرى للأحلام قد تمكَّن العلم من تفسيرها: وهي الغياب التام لاتخاذ مسافة بيننا وبين الوقائع التي نظن أننا نعيشها حقيقة. إذ لا يثير استغرابنا أن نرى فيلاً وردياً أو أن نمتطي فأرة خضراء، بقدر ما لا يثيره أن نطير وسط أسراب طائر القطرس. ثمة نقص في التمييز قد يكون ناتجاً عن انخفاض نشاط مناطق الفصّ الجبهي للدماغ خلال النوم، وهي المسؤولة عن الوظائف المتحكِّمة بالمقارنة والحس النقدي. فالفصّ الجبهي الذي يسهم في التفكير ويمكّننا من أن نكون واعيين بما نعمله يكون، بصفة خاصة، أقل عملاً بكثير عندما نحلم. ذلك ما يجعل الأحلام سخيفة... ومثيرة في الآن نفسه.

ترجمة: عبد الله كرمون

بين فرويد و ابن سيرين

سامي كمال الدين



«الأحــلام تنبــىء عن شـخصية رائيهـا» ينبئنـا محمد بن سـيرين الذي اشتهر في بداية العصر الأموي بتفسير الأحلام. ولم يكن الحلم بالنسبة له يقتصر على رؤيا تُفَسَّر حسب طرائق حاكيه أو مؤلِّفه أو مخترعه.

كان ابـن سـيرين (654 - 731) ملمّاً أيضاً بعلوم العصر من بلاغة، وعلوم قرآن، ورواية، وحديث ولما استدعاه عبد الملك بن مروان، انتحى به جانباً، باح بسرّه الذي أرّقه طوال الليلة الفائتة، والرعب يعتريه، والأرق والسهد يأخذ فسحته في عينيه، فقد رأى عبد الملك نفسه قائماً في محراب رسول الله- صلى الله عليه وسلم- في المدينة وهو يبول في المحراب، كرّرَ الفعلة أربع مرات، وفسَّر ابن سيرين الحلم لعبد الملك بن مروان بأنه سوف يتولّى خلافة المسلمين أربعة من أبنائه.

يبدو الأمر ملغزاً ومحيّراً، فأنت أمام حاكم وجد نفسه يبول في محراب رسول الله صلى الله عليه وسلم، والتفسير لشخص بسيط يوحي بالإهانة للنبي، لكن ابن سيرين نظر بعيداً، فهو يعرف أن عبد الملك- مثله مثل بني أمية- لديهم حبّ للسلطة والحكم منذ الجاهلية، وقد ابتعدت عنهم السلطة عدة سنوات حتى عادت إليهم، هذه السنوات تمت فيها الخلافة بالانتخاب الحرّ لا بالقبليّة – أقصد سنوات حكم الخلفاء الراشدين– حتى عادت السلطة لبني أمية حين تولّى معاوية سيادة الأمر.

هنا فَسَّر ابن سيرين حلم عبد الملك بأن محراب النبي يرمز إلى مكان الإمام، وأن التبوُّل رمز للإنجاب، وضع ابن سيرين في تفسيره للحكم نفسية عبد الملك والرموز التي شاهدها في منامه.

يتّضح الأمر جليّاً في فكر ابن سيرين في حلم آخر، حين جاء إليه رجل وقال له : لقد رأيتني أرفع الأذان، فقال له: تفسير حلمك أنك ستؤدّي فريضة الحج. بعد هذا الرجل جاء له رجل آخر وقال له : لقد رأيتني في المنام أرفع الأذان. تأمَّله ابن سيرين، ثم أشاح بوجهه عنه ورفض تفسير الحلم، وقال له: لعلها أضغاث أحلام.

سأله تلامذته بعد أن ذهب الرجل عن عدم تفسيره لحلمه بينما فَسَّر نفس حلم الرجل السابق، فقال لهم : هذا الرجل سيسرق، وستُقطَع يده..!

بالفعل، ذهب الرجل الأول إلى الحج وسرق الثاني، وقُطِعت يده، وسئل ابن سيرين عن كيفية تفسيره للحلم نفسه عند الرجلين فأجاب: نظرت في ملامح الرجل الأول فجاءت في ذهني الآية الكريمة: «وأذّن في الناس بالحج يأتوك رجالاً وعلى كل ضامر يأتين من كل فج عميق»، ونظرت في ملامح الرجل الثاني فلم يأتِ إلى ذهني سوى الآية الكريمة: «ثم أذّن مؤذّن أيتها العير إنكم لسارقون». استخدم ابن سيرين هده الحالة علم الفراسة أو ما كان العرب يسمّونه قصّ الأثر، والملامح كانت كاشفة في الشخصيتين بالنسبة لابن سيرين، فارتسم في ذهنه التفسير من خلال القرآن.

إذن كان ابن سيرين يؤوِّل الحلم من خلال تأويل الحالم، وهو نفس ما اعتمده فرويد (1856 - 1939) وعلم النفس الحديث في تفسير الحلم من خلال تأويل الحالم نفسه، ولا يمكن القول إن ابن سيرين سبق فرويد غصباً، أو أنه لقّفه على علم النفس الحديث ليضيف إلينا نحن العرب، فالعرب لا يحتاجون إلى مثل هذا التلفيق في إضافاتهم للبشرية، بل إن فرويد نفسه حاول التنصُّل من هذه الفكرة بقوله «إن الأسلوب الفني الذي سوف أعرضه يختلف اختلافاً جوهرياً عن أسلوب القُدامَى في كونه يُوكل إلى الحالم نفسه أمر تفسير حلمه. إنه يُعنَى بما يوحيه عنصرٌ من عناصر الحلم إلى الحالم نفسه لا إلى المفسِّر».

يبدو أن فرويد هنا لم ينتبه إلى أن هذه كانت طريقة ابن سيرين في تفسير الأحلام، مع أن فرويد نفسه بلغه أن مفسّري الأحلام في الشرق يشركون الحالم في تفسير حلمه..!

فرويد اختلف عن ابن سيرين في إيعاز الحلم إلى اللاشعور

ابن سيرين كان يعتمد على حواس الحالم وانفعالاته مثلما فعل في حلم عبد الملك بن مروان وهو ما لجأ اليه فرويد بعد ذلك، إضافة إلى حالة المرض وكذلك وضع الجسد والمعدة إن كانت ممتلئة بالطعام أم فارغة والإحساسات الجسدية. كما أن الوقت والطقس وفصول السنة عوامل هامة لدى ابن سيرين في تفسير الأحلام ولدى علماء النفس المحدثين كذلك، بل إن طبع الحالم يؤثر في الحلم، فصاحب الطبع الرطب يحلم بالأفراح والليالي الملاح، وصاحب الطبع البارد يرى البرد والثلوج، وصاحب الطبع السوداوي يحلم بالظلام والرعب، وصاحب الطبع الجاف يحلم بنتف الشعر وتمزيق الثياب..

لكن فرويد اختلف عن ابن سيرين في إيعاز الحلم إلى اللاشعور أو الرغبة المكبوتة خاصة أمنيات الإنسان التي يتمنّاها أو التي تشغل تفكيره قبل نومه، وقد مَرَّ ابن سيرين على الأمر مرور الكرام حين قال: على من يفسِّر الحلم أن يسأل الحالم عما شغله وأرّقه قبل أن ينام.

المدهش أن فرويد فَسَّرَ العديد من الأحلام كما فَسَّرَها ابن سيرين، بل لجأ إلى الرموز نفسها في تفسير الرؤى، بل إن هناك رموزاً لابن سيرين أَقَرَّ بها فرويد بالحرف مثل أن الملك والملكة يرمزان إلى الأب والام، وهي رموز تشترك فيها البشرية جمعاء، وتسمى بالرموز الإنسانية الشاملة.

سبق محمد ابن سيرين علم النفس الحديث في تفسير الأحلام، على الرغم من عدم وضع ابن سيرين كتاباً في تفسير الأحلام، لكن الكتاب وُضِع عنه أو جاء تجميعاً لتفسيراته، وهو الذي نَبَّهَ إلى تحريف الأحاديث والاحتراز من الكذّابين بقوله «إن هذا العلم – أي تفسير الأحلام – دين فانظروا عمن تأخذونه».



استجماع لشتات الحلم

«إذا ما تسنّى لنا أن نجمع أحلام البشر الذين عايشوا مرحلة ما، سيكون بإمكاننا أن نرى انبثاق صورة جدّ صحيحة عن ذهنية تلك المرحلة.»

شرف الدين شكري

هل يوجد أدبٌ بلا حلم؟ هل يوجد حلم بلا أدب؟.. لن يجرؤ أيّ أديب على الخروج خارج أسوار بيت طفولته الأبدية، كما رآها أندريه جيد، وحتى غادة السمان التي رأت أن «الحياة أخصب خيالاً مما يخطر ببال أي عبقريّ» اكتفت رغم انغمارها اللامحدود في فضاء «المعيش الأليم»، باختزال نفسها في محدودية الحقيقة النهائية: «الحقيقة اللانهائية، هي الحقيقة النهائية» بحسب رابندرانات طاغور.

إذا كان البشر العاديون يحلمون نياماً، فإن الأدباء يحلمون في صحوهم. ليست «رؤيا» هي تلك التي يترجمونها، حيث يكتفي الرائي بتقمُّص دور «المفكّر»، بل هي امتدادٌ وارتقاء إلى سماء ترويض واقعنا على الخيال والجمال والإبداع من أجل القضاء على النفور والروتين، واختلاق واقع جديد متواصل، يمنع عنّا الانتحارَ في اللاإكتراث: ألم تكتب سيمون دي بوفوار، أنّ أخطر ما يتهدّدُ الإنسان، هو اللاإكتراث؟. فالأديب يسعى إلى منع الإنسان من الانتحار في اللاإكترث.

لم نعرِّج بعد على نوافذ الحلم في الأدب العالمِي، وفي خربشات جيراننا الرّواة البسطاء الذين يرسمون أحياناً

فسيفساء حميمية في زاوية من زوايا الإبداع دون أن يكترث العالم بها، هي الأجمل والأثرى والأبقى رغم جحود الزمن. «أشيل في الميثولوجيا، عرَفَه الجميع، وارتووا من حلمه حتى الثمالة، وقيثارة «الندّاهات» حفظ عزفها الجميع، من جزيرة «عولس» إلى بحار «بوسيدون» إلى خمور «باخوس» و«ليباكوس» و«فينوس»، وكل تلك الأساطير التي رأى «نيتشه» فيها قراءة مغايرة، أنهى فيها مشوار الآلهة المقدّسة تماماً، وجعل منها مدخلاً لأفول كلّ من يعلق بها. لن نتحدّث أيضاً عن «جلجامش» الذي غدا غناء الروح لدى درويش، وأدونيس.

أبداً لم يتخلّ أي كاتب عن الحلم بعدها، لذلك يتساءل العقل والروح سوية: هل يوجد شيء خارج الحلم؟ سيجيبنا أندريه بروتون بأن: «لا واقع أصلاً إلا الحلم ذاته». حتى «هيجل» الذي أجحف كثيراً في حقّ الروح المحلّقة يعترف في دخيلته، وفي حميميّة لقائه مع الروح :«إذا ما تسنّى لنا أن نجمع أحلام البشر الذين عايشوا مرحلة ما، سيكون بإمكاننا أن نرى انبثاق صورة جدّ صحيحة عن ذهنية تلك المرحلة».

وإذا كان علم النفس يقرّ، من زمن فرويد، مروراً بأدلر ووصولاً إلى يونغ (أدبيات التحليل النفسي-، بأنّ الحلم في عمومه تعبيرٌ عن مكبوتٍ روحي يتفاعل في لحظة معيّنة، ضمن ظروف معينة، فإن «لاكان» Lacan المجنون، جعل منه لحظة جنون خالصة، مثله مثل «فوكو»، يمكن بفضلها أن نتفاعل بشكل إيجابي، وننتج كل ما لم تتح به لنا رقابة صاحب السلطة الذي يملك من أجل منع الآخر من تفكيكه، كل أدوات القمع والبتر والإبعاد.

أليس المجنون ممارساً محترفاً للحلم في لحظة غياب؟ من هذا الذي حكم على المجنون بغياب عقله؟ السلطة هي التي حكمت عليه بذلك. لذلك سيصبح المجنون عبر جلّ الحضارات البشرية، (إنساناً) ممنوعاً من ممارسة حقّه المدني في صناعة الحضارة. ولذلك سوف تتكاثف كل القوى الشرّيرة، عبر الحضارة البشرية ذاتها، من أجل عزل كلّ من يتهدّد السلطة، واتهامه بالجنون.

هل يحلم المجنون؟ سيتبنّى الحلمُ المجنونَ أيضاً، بعد تبنّيه للواقع، وتمهيده لأي بناء. من هنا نلمس عظمة الحلم، ونعترف بأنّ كثيراً من المجانين عبر التاريخ، ظلمهم التاريخ، ولم يسمح لهم بالمشاركة الحرّة في الحياة.

يهمنا أن نتحدّث هنا عن الطاهر بن جلّون، وعن محمّد شكري، وعن محمود درويش أيضاً- لمَ لا؟ : «ابن الرمال- الليلة المقدّسة، أعلى درجات الوحدة، موحا المجنون موحا العاقل، كل تلك العتمة الباهرة»...كل هذه الكتابات يُسجن فيها أبطالها –عذراً لإعادة إحياء هذه العبارة الركيكة ! – بعيداً عن حياة الحركة المقنّنة، ويبتاعون فيها الحلم الذي يربطهم حتماً إلى ماض مرير، متعب، يستحيل فيه، ربّما، الاعتقاد بالعودة مجدّداً إلى السّطح، بعد الانغمار في السواد والوحدة والألم. يستحيل فيها الاعتقاد، ولكن لا يستحيل فيها الإيمان بقوّة الذات على الصعود من تلك العتمة. شخوص الطاهر بن جلون التي تتعامل مع الحلم مشاغِبَة جداً حين تقترب منها النهاية: تلك البنت التي تحوّلت إلى ولد بعد عقدين من الزمن، لن ينجيها إلاّ الحلم من كآبة النهاية. وربما كانت ستموت بعد استئصال بظرها لولا الحلم. بعدها سوف تغدو كائناً يعتاش على الحلم. الطاهر بن جلّون يدفع بشخوصه إلى ابتياع الحلم!!!. هل كان سينجو «عزيز» من سجن تازمامارت القاتل لولا تشبّثه الدؤوب وحرصه على الحلم؟ كل من كفّ عن الإيمان بالحلم مات. مات في تلك الصحراء، ولم يتمكّن من سرد قصّته فيما بعد أمام «الجزيرة». وأمّا محمّد شكري، فلم يكن ليكتب حرفاً واحداً لولا إيمانه العميق بحلم الكتابة. هنا، نصدّق أدلر تلميذ فرويد، ونرى كيف استحال حلم محمّد شكري الفقير مع الوقت إلى رواية موثّقة من أجل المعدومين. حلُمَ محمّد شكري بأن يصبح كاتباً، فأصبح كذلك. من «هنا» الذي جعله يؤمن بشدّة بأنه سيتعلّم الكتابة في التاسعة عشرة، ويغدو من بين أبرز الروائيين الذين كتبوا عن البؤس والفقر والمغامرة؟ إنّه الحلم. هنا، سوف يتبنّى الحلمُ الأدبَ أيضاً. وبشدّة.

بعد انتهائنا من قراءة ملحمة «الخبز الحافي»، سيقوم هيكل محمّد شكري المغمور من بين ركام النسيان، وسوف يؤكّدُ: «أنّ الثورة تولد من رحم الأحزان» (نزار قباني). هنا، سوف يقترن الأملُ بالحلم.

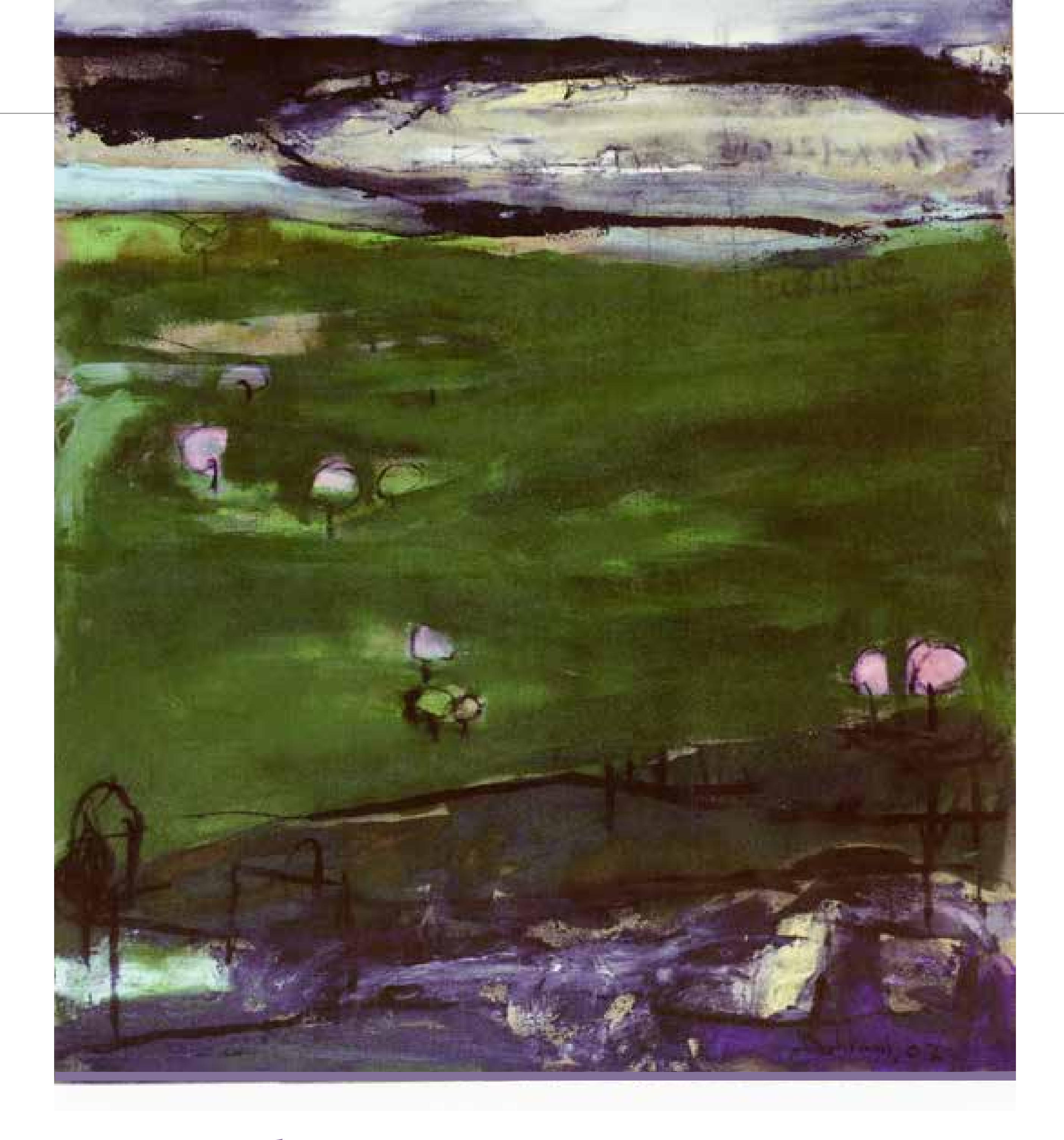
أكاد أقول: لا شيء خارج الحلم. سيؤكّدُ درويش على ما كدت أن أقوله، وسوف يمنحنا في «جداريته» مكاناً للأبدية التي نقش بها على جدار الإنسانية ما لا يمكن إغفاله:

أرى السماءَ هُنَاكَ في مُتَناوَلِ الأَيدي .
ويحملُني جناحُ حمامةٍ بيضاءَ صَوْبَ
طُفُولَةٍ أُخرى . ولم أَحلُمْ بأني
كنتُ أَحلُمُ . كُلُّ شيءٍ واقعيٌّ . كُنْتُ
أَعلَمُ أَنني أُلْقي بنفسي جانباً...
وأَطيرُ . سوف أكونُ ما سأَصيرُ في
الفَلَك الأَخيرِ .

***

من حُلْم إلى حُلْم
أَطيرُ وليس لي هَدَفٌ أَخيرٌ .
كُنْتُ أُولَدُ منذ آلاف السنين
الشاعريَّةِ في ظلام أَبيض الكتّان
لم أَعرف تماماً مَنْ أَنا فينا ومن
حُلْمي . أَنا حُلْمي
كأنّي لا كأنّي ...

درويش هو الحلم ذاته، وهو من يحتوي الحلم الذي احتوى كلّ الكون. الأدب هو درويش الذي يحتوي الحلمَ. وأنا على إيمان قاطع، بأنّ الحقيقة أو من يحبّون تسميتها بـ«الواقع»، لا يمكن لها إلاّ أن تتجمّل أمام الأدب وتتواضع، لأنّه سيّدُ المعنى. بلا معنى، ينعدم الوجود ذاته، وبلا معنى، ينعدم هدف الأدب ذاته.



العشب الذي يصير عسلاً..

منير أولاد الجيلالي

الأحلام، باستمرار، خرائط وصيرورات؛ لذلك ليس علينا أن نتنقص من قوة الصور التي تتركها لحظة تأمُّل حالمة، حتى وإن كانت هذه الصور نمطية وشنيعة. فالعلاقات والرموز التي تولّدها هذه اللحظة هي التي تمتلك في الكثير من الحالات القوة الفنية والذاكرة المستعادة لمحاورة الوجود واقتحامه. من الممكن القول، كذلك، وفي احتمالات متعددة، إن الأحلام كيفما كانت طبيعتها، هي دائماً،

ويجب أن تكون، إبداعاً لعوالم أخرى بالجنون وبالألوان الصادمة والمتجدّدة نفسها التي يجب أن ترافقنا في يقظتنا الشعرية كما يقول هنري بوسكو. ففي ساعات الاكتشافات العظيمة تستطيع الصورة الشعرية أن تكون رشيم الشاعر، رشيم كون متخيَّل أمام حلم يقظة الشاعرعلى حدّ تعبير غاستون بشلار.

تكون التكثيفات الموجودة داخل صور حلم ما، شيئاً آخر، حين لا تمتلك تلك القدرة على إنتاج عوالم أكثر حرية وثورية. أو بمعنى آخر، إن حمل الأحلام حتى لو كانت وهمية يمكن أن يمنح الكثير من القوة للتشويش على الوجود وتغيير العالم. لقد استطاعت أحلام أمبرتو أكابال المتوهّجة داخل أشعاره أن تنتصر لذاكرة الأسلاف المهدورة والمحبطة، وأن تعيد، داخل لغتها الحالمة والخصبة، الحياة إلى شعب الكيتشي مايا الذي تعرض تراثه للطمس والاحتقار والتزوير. أكابال الذي كان يحلم واقفاً بعينين مفتوحتين على التلال المسروقة، بشمس «غواتيمالا» البيضاء، ووطن حُرّ يكبر في أغاني وأعراس الأطفال والأحفاد، لم يتعب من الترديد، عبر أشعاره، بأنه من أولئك الذين يحلمون واقفين بعيون مفتوحة، ويعرفون القلق العظيم والعشب الذي يصير في يتم المنفى، و دموع الجوعى عسلاً.

يجدر بنا أن لا نتحدث عن أحلام اليقظة، داخل هذه الوفرة العديدة من الالتباسات، باعتبارها حالات أنطلوجية تعويضية فقط، بل يجب النظر إليها، بكونها جملة مسارات علائقية معقَّدة ومباغتة. إن أفضل طريقة لقراءة أحلامنا الفردية أو الجماعية في بعدها الشعري والتأمُّلي، هو تناولها بوصفها علامات ورموزاً لحالات وعي شريدة، مشحونة بالكثير من الانزياحات ذات المرجعيات الفنية والجمالية.

كل شيء عبارة عن أحلام، وحيث تكُن الأحلام تكُن الولادة، وولادة ما لا يُرى داخل تخييلات متعالية مكسورة وعظيمة. يحكي فيلم المخرج الإسباني بيدرو ألمودوبار «أحضان محطمة»، في قصة تدور أحداثها في الماضي، عن مخرج يدعى «ماثيو» يقع في غرام الممثلة الأولى «لينا» التي تعيش حياة عاطفية جافة ومضطربة مع العجوز الثري منتج الفيلم. يقرر «ماثيو» الذي كان يكتب أفلامه ويخرجها بنفسه من اللحظة التي يفقد فيها بصره، إلى تغيير اسمه من «ماتيو» إلى «هاري»، ويتوقف عن الإخراج، مكتفياً بالكتابة، والهرب داخل ظلامه وحسرته، لكن أحلامه المجنونة بالسينما، وحبه للفن والصورة تبقى مُتَّقدة وموجودة إلى اللحظة التي يستعيد فيها هويته واسمه ومجده المفقود.

في أحيان كثيرة تكون الفظاعة طريقاً أو أكثر إلى الحلم. ثمة شيء من الفظاعة، في التكرار، في التطابق، في المجد وفي الخيبة، في الانتظار وفي الهرب، في الحب وفي الحرب، في النسيان وفي اللا شفقة. كما في أحيان كثيرة تكون الأحلام حركة لا متناهية لهزيمة القبح والبشاعة. في رواية «شرفة في روما» لباسكال كينيار يتوجَّه «موم» إلى شرفته الحلمية المعزولة ليطلّ على ذاته المكسورة وعلى العالم. «موم» الذي يقع في غرام «ناني» ابنة معلمه «جاكوبز»، وسيقوم خطيبها بإحراق وجهه بالحامض الذي يغسل به لوحاته النحاسية بعد أن فاجأهما معاً، ستنتهي به الرحلة متسكّعاً بين عواصم ومدن أوروبا هرباً من «ناني» التي هجرته بعد أن تشوَّهت ملامح وجهه، ليستقرّ بعدها في روما حيث سيغرق كلياً في عالمه الفني مع هواجسه وأحلامه التي ستقوده في النهاية إلى ابتكار أسلوب «الطريقة السوداء» في نحت اللوحات النحاسية. إن صور حلم ما، هنيانية كانت أو تأملية أو صوفية، هي بشكل ما، انخراط داخل أسرار شاعرية وعصيّة، لاختراق الجدار والدخول في علاقات جديدة هروبية محرّرة من قسوة التخاذل.

«موم» المنبوذ في نظر ذاته والعالم يقول في الفصل الأول من الرواية: «عشت وحيداً في بروج. أحببت امرأة لكن وجهي أحرق عن آخره. خلال عامين، أخفيت وجهاً منبوذاً في الشاطئ الصخري أعلى رافيللو في إيطاليا. الأشخاص اليائسون يعيشون في الزوايا. العشاق يعيشون في الزوايا. كل قراء الكتب يعيشون في الزوايا. اليائسون يحيون معلَّقين في الفضاء مثل الوجوه المنحوتة على الجدران، لا يتنفَّسون، لا ينطقون، لا يستمعون إلى أحد»، استطاعت قوة أحلامه أن تنتصرعلى بشاعته ويأسه، واستطاع بإرادته وخياله أن يحول قبحه الافتراضي داخل عالمه المغلق إلى جنة، منتصراً بذلك للحكمة القديمة التي تقول: «بالأحلام يستطيع الإنسان أن يصبح كل شيء أو لا شيء في عالم يولد منه.».

نحلم باستمرار، نحلم من أجل استعادة صيغة الانخطاف الأول، في الباصات، في القطارات الممتلئة بالناس وبالذكريات وبالصفير، في الساحات، في المقاهي، فوق الكنبات والشرفات، في الطرقات المجهولة والطويلة، نحلم بعيوننا المفتوحة على المطلق في خراب عالم منهار، ويجب أن نفعل ذلك، إذا لم يكن من أجل بناء انتصارات مؤجَّلة، فليكن بسبب الخروج من نفق اليأس إلى

> كل شيء عبارة عن أحلام، وحيث تكُن الأحلام تكُن الولادة، وولادة ما لا يُرى داخل تخييلات متعالية مكسورة وعظيمة

الضـوء، ومـن المتاهـة إلـى السـحر. هكـذا يقتـل الرسـام اليائـس «خـوان بابلـو كاسـتيل» بطـل روايـة «النفـق» لارنيسـتو سـاباتو معشـوقته «ماريـا إيريبارنـي» فـي جريمـة عبثيـة للخـروج مـن نفـق الشـك والغيـرة والفـراغ. القاتـل يحـب القتيلـة، لكنـه يضـع حـدّاً لحياتهـا لتبـدأ هواجسـه فـي التحقُّق داخـل لوحـة نهائيـة لحبّ مدمّـر ومفجـوع. لقـد قادتـه هواجسـه إلـى السـجن لكنـه ظـل طويـلاً يترقّـب الشمـس مـن وراء الشـباك وهـو يشـرد سـعيداً فـي مطـاردة أقـدار جديـدة. مـاذا كان قـدر البحـار «أكاب» فـي روايـة هرمـان ملفيـل «موبـي ديـك» غيـر جنـون حلمـه بمطـاردة الحـوت الأبيـض موبـي ديـك، وهوسـه الدائـم بالبحـث عـن التحـرُّر مـن شـريعة الصيـاديـن العميـاء التـي لا تسـتطيع أن تـرى أن الصيـد الحقيقـي هـو مطـاردة الأحـلام إلـى مـا وراء الشـمس والجبـال والنجـوم. وبـأن الهـدف قـد لا يكـون دائمـاً صيـداً ثمينـاً، بالقـدر الـذي يكـون فيـه رغبـة فـي مطـاردة الرغبـة ولـو كانـت هاجسـاً مسـتحيلاً وأبديـاً.

كل حلم هو كتابة لا متوقَّعة لاستعادة حطام الطفولة.

لا نسـتطيع أن نحلـم بـدون حلـم. وكل حلـم هـو كتابـة لا متوقَّعـة لاسـتعادة حطـام الطفولـة. يجـب أن لا نحـب كل مـا يمنـع السـفر إلـى مـا كل مـا هـو صـادم وطفولـي، يجـب أن لا تغـادر أحلامنـا مطلقـاً الألـوان والصـور والأسـماء والأخطـاء والنـزوات، ولا المفارقـة التـي تقـذف بشـرودنا نحـو الأشـياء الأكثـر جذريـة وجاذبيـة لخيالنـا البدائـي. أكان مـن الضـروري أن تتحـول هوامـات وأحـلام فرجينيـا وولـف فـي روايـة «الفنـار»، وهـي تسـتعيد مراهقتهـا المعذَّبـة وعلاقتهـا المفجوعـة والملتبسـة بوالديهـا وزوجهـا، إلـى مأسـاة ؟. أكان مـن احتمـالات البحث عـن هواجـس جديـدة أن يكـون الانتحـار أحد نهاياتهـا وسـط صـوت المـوج والليـل والظـلام ؟

فـي كتـاب الرمـل يحكـي بورخيـس فـي قصـة «الآخـر»، وهـو مسـتلق علـى مقعـد فـي سـاحة عموميـة فـي كامبـردج شـمال بوسـطن فـي مواجهـة نهـر «تشـارلز»، كيـف أخـذه الشـرود الفجائـي، علـى نحـو غيـر متوقَّـع للتأمُّل في الزمن والوجود، وفـي قلـق الكتابـة وخـراب الخيـال ، وفـي صـورة هيراكليتـوس الألفيـة، وفـي ذاتـه التـي تحوَّلـت إلـى روحيـن فـي حـوار كابوسـي وحالـم مـع الغريـب الـذي هـو ذاتـه. ليصيـر التأمُّـل لحظـة تقويـض واسـتعادة لحيـوات مكثّفـة وملغـزة. إن أحـلام اليقظـة قـد تعنـي بشـكل مـا وجـود المـرء خـارج ذاتـه، لكنهـا، وهـذا هـو الأكثـر قـوة وشـاعرية، قـد تكـون طريقـة مـن طـرق التعبيـر عـن هـذا الوجـود داخـل الـذات وخارجهـا. إننـا نـرى كيـف أنـه فـي الأسـطورة الأفلاطونيـة الشـهيرة يتسـنّى الخـروج مـن الكهـف بفضـل الحكمـة والأحـلام، الأحـلام تسـبق الخـروج، وتسـبق إرادة الخـلاص لتصيـر هـي الحيـاة والحكمـة. إن الحقيقـة الأكثـر قـوة وسـحراً التـي يمكـن أن تمنـح الخـلاص للعالـم، ليسـت السـلطة الأخلاقيـة للشـر. ولا الفضيلـة المقدسـة. ولا الثـروة الوهميـة. ولا النـزوات التـي تعمـل علـى تأبيدهـا عواطفنـا المدمـرة والطويلـة.. إنهـا الأحـلام.



عصام زكريا

من نافل القول أن «السينما مصنع الأحلام»، ومن تكرار الكلام أن ننكر العلاقة بين الحلم والفيلم، وبين الحالم والمشاهد، وبين عقل الحالم وصانع الأفلام.
منذ اختراع السينما قبل أكثر من قرن وعقد وبضع سنوات، والناس يدركون التشابهات، ويعقدون المقارنات، ويكتبون الدراسات عن هذه العلاقة الحميمة.

عقل المتفرِّج

صحيح أن سيغموند فرويد، مؤسِّس علم النفس الحديث، ومؤلف الكتاب المرجعي «تفسير الأحلام» (1899) لم يكتب كتابة تفصيلية عن العلاقة بين السينما والأحلام، ولكنه سبق الجميع بتبيان العلاقة بين الفنون الأخرى، وخصوصاً الفن التشكيلي والأدب، وبين الأحلام، ولعل حديثه المطوَّل في الكتاب عن مسرحيَّتي «أوديب» سوفوكليس و«هاملت» شكسبير، قد ألهم العشرات بعده للسير على الدرب نفسه، وتطبيق نظريَّته في تفسير الأحلام على الفن السينمائي الوليد.

من أوائل المنظِّرين الذين رأوا أن الأفلام تُصنَع من خامة الأحلام الناقد الإيطالي الفرنسي ريشيوتو كانودو (1879 - 1923)، صاحب تعبير «الفن السابع» الذي أصبح لصيقاً بفن السينما، وهو أيضاً صاحب وصف السينما بأنها «فن الصور المتحركة».

بعد كانادو يمكن تتبُّع سلسلة طويلة من المنظِّرين حاولوا تطبيق مدرسة التحليل النفسي على الأفلام، وقارنوا بين بناء الحلم وبناء الفيلم، ورأوا أن الأفلام تحتوي على مضمون كامن غير ظاهر مثل الأحلام. من هؤلاء جان إيبشين، رايموند بيلور، إدغار موران، وجان ميتري صاحب كتاب «علم نفس السينما»، وحديثاً روبرت إيبروين، أحد نقّاد مدرسة «التحليل النفسي الجديد» الذي حاول وضع نظرية شاملة للفكرة من خلال أشهر مشاهد الأحلام في تاريخ السينما.

يبدو أننا دخلنا في الموضوع مباشرة قبل أن نضع الإطار العام الذي تدور فيه الأبحاث حول العلاقة بين السينما والأحلام. لنتراجع قليلاً إذن، ليلقي نظرة سريعة على أهمّ هذه الاتِّجاهات والخطوط.

مبدئياً تعرف نظريات ودراسات السينما الحديثة مصطلح Oneir-ic أو «حلمي»، والذي يصوِّر الحالة الشبيهة بالحلم في «الصور المتحركة»، أو استخدام استعارة الحلم أو الحالة الحلمية عند تحليل الأفلام. وهذه الدراسات قد تعتمد على نظريات فرويد نفسه، أو نظريات كارل يونج، أو إريش فروم، أو جاك لاكان، أو غيرهم من خلفاء فرويد، وقد لا تعتمد على علم النفس بالمرة، ولكن على مدرسة «السيميوطيقا»، أو علم «العلامات»، الذي ينظر للعمل

الفنـي باعتبـاره مجموعـة هائلـة مـن العلامـات ذات الـدلالات!

مثل أي إنتاج ثقافي تشمل السينما ثلاثـة أطـراف: الصانـع أو الفنـان، والعمـل الفنـي، والمتلقـي. والمقارنـة مـع الأحـلام تشمل الأطـراف الثلاثـة أيضـاً: أولاً، النظريـات التـي تـدرس صانـع الفيلـم، خاصـة مـن كبـار المخرجيـن الذيـن يملكـون السـيطرة الكاملـة أو شبـه الكاملـة علـى أعمالهم بعيـداً عـن شـروط وتدخُّـلات السـوق والإنتـاج والنجـوم، مـن صنّـاع مـا يعـرف بـ«الفيلـم الفنـي»، والذيـن يُنظَـر إلـى أعمالهـم غالبـاً باعتبارهـا كلّاً متماسـكاً يمكـن إخضاعـه للتحليـل والنقـد مـن وجهـة نظـر المخـرج. ومـن الصعـب حصـر أسـماء هـؤلاء أو بعضهـم، ولكـن يتنكّـر المـرء أسـماء مثـل فلليني، بيرجمان، تاركوفسكي، بازوليني، باراجانـوف، كوبريـك، كوروسـاوا، هيتشـكوك، ديفيـد لينـش، ديفيـد كروننبـرج، يوسـف شـاهين، نـوري بوزيـد، وغيرهـم.

ثانيـاً، النظريـات التـي تتعامـل مـع العمـل الفنـي بغـض النظـر عـن شـخصية صاحبـه، وتعتبـر أن أي عمـل، حتـى لـو شـارك فـي صنعـه عـدد كبيـر ومختلـف مـن النـاس، حتـى لـو كان إنتاجـاً جماعيـاً مثـل «ألـف ليلـة وليلـة» والسِّـيَر الشـعبية والأسـاطير الدينيـة، فهـي قابلـة، بالمثـل، لإخضاعهـا للتحليـل النفسـي «الحلمـي»، خاصـة مـن وجهـة نظـر



يونـج فـي العقـل الجمعـي.

وثالثـاً: النظريـات التـي تتعامـل مـع جمهـور السـينما، ولامـع صانـع الفيلـم، باعتبـاره الحالـم الـذي يحتـاج إلـى تحليـل نفسـي لمعرفـة مخاوفـه ورغباتـه وطموحاتـه وكوابيسـه مـن خـلال الأفـلام التـي تستهويه، ويقبـل علـى مشـاهدتها بشـكل ملحـوظ.

وبإلقـاء نظـرة علـى الأنـواع الثلاثـة، لا يمكـن الحديـث عـن أعمـال مثـل «كلـب أندلسـي» للويـس بونويـل، وسـلفادور دالـي، المصنـوع عـام 1929، أو«ثمانيـة ونصـف» لفللينـي، أو «الفراولـة البريـة» لبيرجمـان، أو «عيـون مغلقـة علـى اتسـاعها» لسـتانلي كوبريـك، أو «طريـق مولهولانـد» لديفيـد لينـش، دون الحديـث أولاً عـن البنـاء «الحلمـي» لهـذه الأعمـال السـيريالية التـي لا يمكـن تقبُّـل أسـلوب سـردها، أو سـبر أغوارهـا، دون الاسـتعانة بكتابـات علـم النفـس التحليلـي ومنظِّـري السـيريالية عـن العلاقـة بيـن الفـن وأحـلام اليقظـة، ودون الحديـث، ثانيـاً، عـن علاقـة كل فيلـم مـن هـذه الأفـلام ببقيـة أعمـال مخرجـه وبأسـلوبه الشـخصي المميَّـز وبعالمـه النفسـي الخـاص جـداً.

لا مجـال، كمـا ذكـرت، لحصـر الأمثلـة، ولكننـي أحـب أن أشـير هنـا إلـى فيلـم مجهـول نوعـا مـا يُعَـدّ مـن أروع النمـاذج للفـن السـيريالي والطليعـي، بالرغـم مـن عمـره الـذي يزيـد علـى السـبعين عامـاً، وهـو فيلـم «شـظايا فتـرة مـا بعـد الظهيـرة» للمخرجـة الأميركيـة لـورا ديـرن، المنتـجَ عـام 1943. تتجسـد فـي هـذا الفيلـم معظـم المعانـي المتولِّـدة مـن دمـج كلمتـي «الفيلـم» و«الحلـم»، مـن تحليـل نفسـية صانعـة الفيلـم، المـرأة الفنانـة فـي مجتمـع ذكـوري فـي زمـن الحـرب، إلـى بنـاء الفيلـم الـذي يتكـوَّن مـن حلـم داخـل حلـم داخـل حلـم، إلـى مـا كُتِـب عنـه مـن تفسـيرات وتأويـلات مختلفـة ومتباينـة تكشـف عـن حقيقـة أن المعنـى ليـس فقـط فـي قلـب الشـاعر، ولكـن فـي عقـل المتلقّـي!

مـن الأمثلـة الحديثـة التـي تعكـس التطـورات العلميـة والفنيـة للعقـد الأول مـن القـرن الواحـد والعشـرين فيلـم «ازدراع Inception» للمخـرج كريسـتوفر نـولان وتمثيـل ليونـاردو دي كابريـو، مـن انتـاج 2010. يـكاد الفيلـم أن يكـون وثيقـة علميـة لآخـر التطـورات فـي دراسـة علـم نفـس الأحـلام والزمـن فـي الأحـلام، مـن خـلال قصـة خياليـة فـي المسـتقبل حـول فريـق مهمَّتـه اختـراق أحـلام النـاس لزراعـة أفكـار بعينهـا...وطبعـاً هـؤلاء الذيـن يكلّفـون الفريـق بالمهـام. وهـؤلاء الذيـن يتـمّ اختـراق أحلامهـم هـم مـن أصحـاب الجـاه والمـال والسـلطة الذيـن يتصارعـون فيمـا بينهـم علـى حكـم العالـم وامتلاكـه.



حتـى عصـر قريـب جـداً كان علـم النفـس ينظـر إلـى الأحـلام باعتبارهـا رسـائل مـن الماضـي الشـخصي (فرويـد)، أو مـن الماضـي الجمعـي (يونـج)، أو مـن المسـتقبل (فـروم)، ولكـن فـي القـرن الحالـي ربمـا ستتحـوَّل الأحـلام إلـى رسـائل مـن شـخص إلـى آخـر للتحكُّـم فـي قراراتـه ورغباتـه، ومـن الحكّام إلـى المحكومين للسيطرة علـى أفكارهـم وسـلوكياتهم.

ولكـن مهلاً...أليـس هـذا مـا تفعلـه السـينما، خاصـة التجاريـة، بعقـول الجماهيـر منـذ زمـن بعيـد؟!.

كابوس قوطي

نورة محمد فرج

مثّلت السبعينيات في القرن الثامن عشر فترة بداية ظهور «القوطية»، إذ بدأت بالصعود على المزاج العام الأوروبي ثيمات كالعنف، والغموض، والسوداوية، والماورائية، مغلّفة بأحاسيس الرومانسية. وفي عام 1782 عرضت في الأكاديمية الملكية في لندن، لوحة «الكابوس»1781، للرسام الإنجليزي - السويسري هنري فوسيلي Henry Fuseli 1741-1825.

هذه اللوحة معروضة الآن في ديترويت في الولايات المتحدة الأميركية. وقتها كانت اللوحة صادمة بقدر ما كانت فاتنة للجمهور، إذ مثّلت خروجاً على النمط الكلاسيكي الواقعي في الفن الذي اعتادته الحقب السابقة، فاللوحة تعمد إلى تجسيد الخيال/ الحلم تجسيداً واقعياً، يصفها ماركمان إيليس بأنها حلم تصويري وصورة حلم في الوقت ذاته(1).

تصوِّر اللوحة امرأة ترتدي ثوباً أبيض متمدِّدة على السرير باعتبارها نائمة، حسبما يوحي عنوان اللوحة، لكنها أقرب إلى وضعية الموت أو الإغماء، فرأسها وذراعها ساقطان للأسفل، فيما يجثم على صدرها وحش قزم مشعر له قرنان، ينظر إلى متلقّي اللوحة باستفزاز وتحدٍّ، ظلّه على الستائر يُظهر، بوضوح، قرنيه. وعلى يسار اللوحة يظهر من بين الستائر على نحو شبحي رأس حصان ذي لون معدني، عيناه بارزتان بيضاوان دون حدقتين. على يسار اللوحة في أسفلها طاولة عليها مرآة، وعطر، وكتاب. السرير أبيض له ظلال أغمق من ثوب المرأة، فيما الأغطية حمراء مثل لون الستائر المخملية.

في هذه اللوحة، استخدم فوسيلي تعارضاً لونياً قوياً بين المرأة وثوبها وبين ما سواها، عبر تقنية الضوء والظلال، فهي تمثل الجزء المضيء الواضح وسط سوداوية وغموض باقي الأجزاء والتفاصيل.

مرجعية أسطورية

في فترات تالية على اللوحة، كثرت التحليلات التي تبحث في مرجعية هذه اللوحة، فبعض النقاد قالوا إن اللوحة تستوحي الحصان من الفلكلور السائد حينها، الذي كان يستخدم الحصان كرمز للرغبات الحسّيّة، أما الوحش، فهو تطوير عن الأفكار الميثولوجية والخرافية التي تقول إن الشيطان Incubus يأتي البشر ويجثم عليهم في أثناء نومهم، خصوصاً النساء، بغية الممارسة الحسّيّة، الأمر الذي يعتبر أساساً لثيمة ابن الشيطان.

في التحليل نفسه، بعض النقاد اعتبروا اللوحة مستوحاة من القصص الفلكلورية الجرمانية التي تستلهم قصص الساحرات والشياطين، الذي يهاجمون من يرقدون بمفردهم، وتصيبهم بالمسّ، ففي هذه القصص يحلم النائمون الرجال بحصان أو شيطانة على هيئة امرأة، فيما النساء يحلمون بشيطان على هيئة رجل.

نقّاد آخرون ربطوا بين اللوحة والجذور التاريخية لمفردة «الكابوس»، فاللفظة mare في nightmare مستوحاة من mara التي كانت ترد في النصوص الإسكندنافية، وهي روح تُرسل إلى النائمين، أما المعنى القروسطي لكلمة nightmare فيتضمن الوزن أو الثقل الجاثم على صدر الإنسان خلال نومه، ويجعله يحس بأنه على وشك الموت(2).

الناقد نيكولاس بويل Nicholas Powell اعتبر أن المرأة مستوحاة من تمثال «أريادني النائمة» المعروض في متحف الفاتيكان، أما الوحش فمستوحى من تماثيل سيلينيتو الإغريقية الواقعة على الساحل الجنوبي لصقلية، فهذه التماثيل تتميز بعيونها البارزة وابتساماتها المريعة.

هناك أيضاً إشارة إلى أن الحصان قد أضافه فوسيلي لاحقاً، فالرسومات التخطيطية الأولية التي يملكها كاتب سيرته تثبت أن الحصان لم يكن موجوداً في بداية رسم اللوحة، ولكن إضافته لاحقاً يمكن اعتبارها إشارة إلى اللاوعي الفلكلوري حول موضوع الحصان،



عدا عن رفعها درجة الحس القوطي في اللوحة(3).

مرجعية سيرية

لقد اعتبر النقاد الذين عاصروه هذه اللوحة فضائحية، بسبب إيحاءاتها الجنسية،وفَسَّرَ النقاد الفرويديون اللوحة على أنها تعبير عن الرغبات المكبوتة، التي يقمعها المجتمع، فيقوم الفنان بإعادة إنتاج هذه الرغبات عن طريق تحويلها إلى عمل فني، وعند الربط هناك ملامح لرسم فتاة في آخر اللوحة، يعتقد أنها كانت آنا، فيما يرى هورست والدمير جانسون أن المرأة هي آنا، فيما الوحش في اللوحة هو فوسيلي نفسه(4).

نسخ أخرى

لقد عرضت الأكاديمية الملكية اللوحة ضمن معرضها للوحات فوسيلي المستوحاة من أعمال شكسبير. ومن فيض النجاح الذي لاقته هذه اللوحة أنتج فوسيلي عدداً من اللوحات الأخرى المشابهة لها، واحدة منها مشابهة للأولى، لكنها أصغر حجماً، ورأس المرأة ساقط إلى جهة اليسار، كما أن أنحاءها أكثر حدّية، فيما ركبتها مرفوعة للأعلى. أما الوحش فعيناه مبهمتان وهو ينظر إليها وليس إلى المتلقي، وأذناه أكبر حجماً وأكثر حدّية أيضاً، وبدلاً من تكشيرة التحدي التي كانت على وجه وحش اللوحة الأولى، فإن هذا الوحش يبتسم بخبث شيطاني. والحصان له الوجه نفسه في اللوحة السابقة، لكن عنقه يبدو ملتوياً وكأنه أدخل رأسه واكتشف المرأة فجأة. كما نلاحظ غياب اللون الأحمر عن هذه اللوحة. هذه اللوحة معروضة الآن في متحف غوتة بفرانكفورت.

تأثيرات أدبية

يقول أمبرتو إيكو في كتابه «تاريخ الجمال» إن القوطية لم تكن حصراً على الفنون البصرية، بل امتدت إلى الأدب، الجرائم الغامضة والأشباح والرؤى الماورائية(5). لقد خلق ذلك نوعاً استثنائياً من الإحساس الصادم ما بين الرعب والجمال وسط الأبنية القوطية والخرائب والقلاع المظلمة.

كانت ماري شيلي قد رأت اللوحة بحكم معرفة والديها ماري ويلستون كرافت، وويليام غودوين بفوسيلي، ويبدو المشهد الذي يقتلع فيه المسخ قلب زوجة فيكتور فرانكنشتاين مستوحى من اللوحة. ترى ماري آن وارد أن هناك منطقة تقاطع نفسي آخر، فكما تزوجت آنا من شخص آخر غير فوسيلي، فإن الفتاة التي أرادها المسخ لنفسه تزوجت من فيكتور فرانكنشتاين، وكما قرر المسخ أن ينتقم من فرانكنشتاين في ليلة عرسه، أراد فوسيلي أن يخرب زواج آنا بواسطة لوحته هذه.

أيضاً إدجار آلان بو استوحى اللوحة في قصته «انهيار بيت أوشر» ، فالسارد يقارن بين لوحة معلّقة في بيت أوشر بلوحة فوسيلي، ثم يقول لاحقاً: «رحت أحسّ بعدوى أوشر الوهمية بعد انقضاء أسبوع على وضع جثمان الليدي مادلين في القبو. وحدث في الليلة الثامنة من دفنها أن كنت في فراشي أحاول النوم عبثاً، فقضيت الساعات الطوال مسهداً دون أن أعرف النوم، وسعيت جاهداً لإبعاد الحالة العصبية التي تسيطر علي، كما حاولت إقناع نفسي بأن حالتي هذه ناتجة عن تأثير أثاث الغرفة القاتم، والستائر الداكنة التي كانت الرياح تنفذ إليها من خلف النوافذ وتؤرجحها على الجدران، ثم وسوسة زخارف السرير الذي أنام عليه.. غير أن محاولتي هذه لم تجد نفعاً، فالتزمتني رجفة متزايدة، وجثم الرعب على صدري، فرفعت رأسي عن الوسادة، ورحت أمعن النظر في الظلمة الحالكة بدافع غريزي لا أفقه له معنى»(6).

إن فوسيلي وإدجار آلان بو يشتركان باهتمامهما بمنطقة اللاوعي في العقل البشري، كما أن الأحلام شكّلت عند كليهما مساحة للحركة والخيال، ففوسيلي كان يقول إن أحد أكثر المناطق غير المكتشفة من الفن هي الأحلام.

هوامش:

1- انظر: Markman Ellis، The History of Gothic Fiction، Edinburgh University Press، Edinburgh، 2005، ص5.

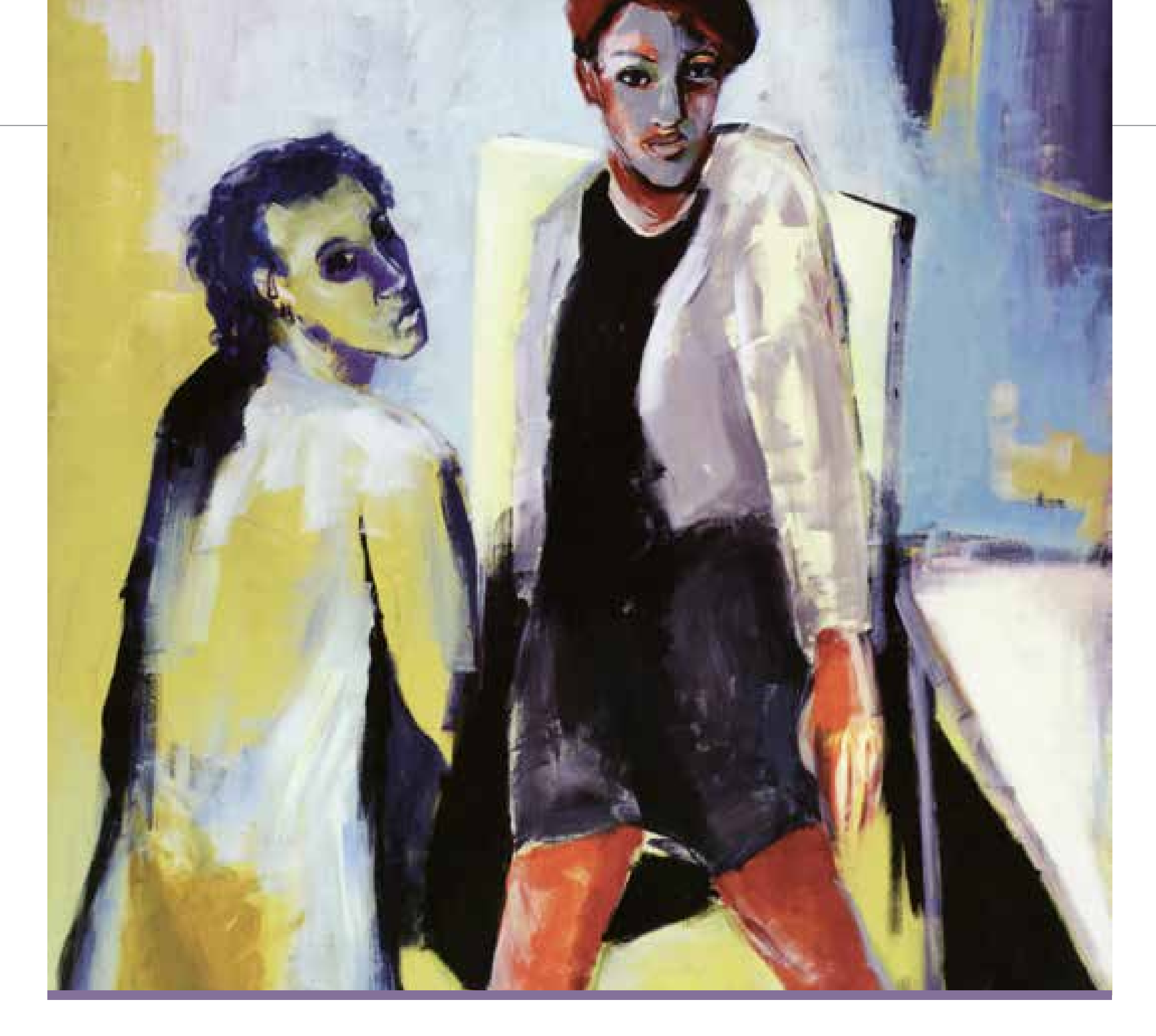
2- للمزيد: نفسه ، ص6.

3- للمزيد: ويكيبيديا، مادة The Nightmare Fuseli.

4- للمزيد: نفسه.

5- انظر: Umberto Eco، History of Beauty، Rizzoli، نيويورك، 2004، ص 288.

6-إدجار آلان بو، «قناع الموت الأحمر»، دار الحرف العربي بيروت، 2009، ص166.



الحلم
بوصفه استراتيجية تخييليّة

د. محمد الشحات
ناقد وأكاديمي مصري

- 1 -

لم تكن مسرحية (أوديب ملكاً) لسوفوكليس (496 ق.م- 405 ق.م) سوى نص نبوءة. وكل نبوءة تحمل وجهاً من وجوه الحلم. فالنبوءة حلم يُولَد مصحوباً بتأويل. ولمّا علم الملك لايوس من عرّافة مدينة «طيبة» مقدار اللعنة التي سوف تحلّ بالمدينة إبّان ولادة ابنه أوديب قرّر التخلّص منه، حفاظاً على نقاء المدينة من الدّنَس الذي سيحدق بها من كل صوب، فيأتي على الأخضر واليابس. لم يكن لايوس يعلم أن مُجَرَّد اتّخاذ القرار بتكليف أحد حرّاسه الذي سيوكل الأمر إلى أحد الرعاة بالتبعية للتخلص من أوديب، هو نقطة البدء في سلسلة متصلة الحلقات والأحداث تكرّس كلها مبدأ تحقّق النبوءة/ اللعنة التي هي آتية لا ريب فيها، حتى ينتهي الأمر بأوديب وقد قتل أباه، وتزوّج من أمّه، وأنجب منها ابنتين، وفقأ عينيه حتى لا تريان النور مرة ثانية، ثم يصير كالمجنون هائماً على وجهه في

الطرقات أملاً في التكفير عن جُرْمه كي ينقشع الدّنَس عن المدينة:

«واحسرتاه.. واحسرتاه.. لقد استبان كل شيء.. أيها الضوء لعلّي أراك الآن للمرة الأخيرة.. لقد أصبح الناس جميعاً يعلمون.. لقد كان محظوراً أن أولد لمن ولدتُ له.. وأن أحيا مع من أحيا معه.. وقد قتلتُ من لم يكن لي أن أقتله..».

- 2 -

تنطوي مدوّنة التراث العربي على عدد هائل من النصوص التي تشتغل على تفجير طاقة الأحلام، وتوظيفها بطرائق شتّى. فالقرآن، بوصفه النص الأكبر تأثيراً وتداولاً في التاريخ والاجتماع العربي، لا يخلو من ثيمة الحلم أو «الرؤيا» مطلقاً، إذ وردت مادة «الحلم» في القرآن إفراداً وجمعاً أكثر من مرة. لكن يبقى الحضور الأكبر لثيمة «الحلم» أو «الرؤيا» في القرآن ماثلاً في مواضع محدودة، لعلّ أهمّها موضعان اثنان: أولهما رؤيا نبيّ الله إبراهيم عليه السلام وهو يقوم بذبح ابنه إسماعيل (سورة «الصافات»، آية: 102)، الأمر الذي كان إيذاناً بشعيرة من شعائر الحج سوف تُفرَض لاحقاً. وثانيهما رؤيا يوسف عليه السلام لأحد عشر كوكباً والشمس القمر كانوا له ساجدين (سورة «يوسف»، آية: 4). أما الموضع الثاني تحديداً، أي سورة «يوسف»، فهو ما استأثر على الحضور الأكبر للحلم بوصفه استراتيجية نصّيّة في القرآن الكريم، وذلك راجع إلى عدة أمور: أولها تمثّل سورة «يوسف» بنيةً سردية تتناغم فيها جماليات درامية وملحمية وغنائية تناغماً عجيباً، لا يتنافر مع تواتر الأحداث وتصارع الشخصيات وانتقالات الزمان ومراوحات المكان، فكان ذلك سبباً في جعلها واحدة من أكثر سور القرآن تلاوة على الألسنة (خصوصاً بين النساء!). ثانيها كِبَر المساحة النصية التي تشتغل فيها ثيمة الحلم، فالسورة كلها حلمٌ ممتدٌ من بدايته إلى منتهاه، كأنه حلم غُلْفٌ يتحركّ ذهاباً وإياباً نحو بلوغ مرحلة «التأويل» التي لن تكون إلا مع بلوغ الآيات الأخيرة من رحلة يوسف في الزمان والمكان: «ربّ قد آتيتني من الملك وعلّمتني من تأويل الأحاديث، فاطرَ السماوات والأرض، أنت وليّي في الدنيا والآخرة، توفّني مسلماً وألحقني بالصالحين» (آية 101).

وليس بعيداً عن هذا السياق توظيف محمود درويش (1941 - 2008م) المرهف كنسمة باردة، أو القاسي كنصل مدبّب، لثيمة «الحلم/ الرؤيا» ذاتها، ولو على سبيل التناصّ، في قصيدته القصيرة «أنا يوسف يا أبي»، دون إغفال طبقات دلالية ورمزية قصد منها الشاعر قصداً إلى إسقاط صور القصيدة ومحمولاتها المتباينة على الوضعية العربية الراهنة التي تضعنا لا محالة في دائرة من التخاذل والمكيدة والمؤامرة:

«أنا يوسف يا أبي/ يا أبي، إخوتي لا يحبّونني/ لا يريدونني بينهم يا أبي/ يَعتدُون عليَّ ويرمُونني بالحصى والكلام/ يريدونني أن أموت لكي يمدحُوني/ وهم أوصدُوا باب بيتك دوني/ وهم طردوني من الحقل/ هم سمَّمُوا عنبي يا أبي/ وهم حطَّمُوا لُعبِي يا أبي/ حين مرَّ النَّسيمُ ولاعَبَ شَعْري/ غاروا وثارُوا عليَّ وثاروا عليكَ/ فماذا صنعتُ لهم يا أبي؟/ الفراشاتُ حطَّتْ على كتفيَّ/ ومالت عليَّ السَّنابلُ/ والطَّيْرُ حطَّتْ على راحتيَّ/ فماذا فعَلْتُ أنا يا أبي؟/ ولماذا أنا؟/ أنتَ سمَّيتني يُوسُفاً/ وهُمُ أوقعُونيَ في الجُبِّ، واتَّهموا الذِّئب/ والذِّئبُ أرحمُ من إخوتي.. / أبتِ! هل جنَيْتُ على أحدٍ عندما قُلْتُ إنِّي:/ رأيتُ أحدَ عشرَ كوكباً، والشَّمس والقمرَ، رأيتُهُم لي ساجدين؟».

في مدوّنة الأدب العربي ثمة مواضع عدّة ينسرب الحلم في أنساغها وعظامها، ربما يقف في الصدارة منها «ألف ليلة وليلة»، و«رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري، ورسالة «التوابع والزوابع» لابن شهيد الأندلسي، وغيرها الكثير. ولكنْ يبقى كتاب «ألف ليلة وليلة» مستودعاً للكثير من المرويّات التي تتخذ من «الحلم/ الرؤيا» متّكئاً نصياً أو استراتيجية تخييلية يدلف من خلالها رواةٌ وشخصياتٌ شتّى إلى عوالمهم المتباينة، متّجهين نحو مصائر مجهولة أو أقدار مرسومة لهم سلفاً. ونظراً لأن شهرزاد تسرد حكاياتها كلها ليلاً لتهذيب براثن شهريار وتطويع مخيّلته قبل عقله، فسوف تشكّل «ألف ليلة وليلة» كلها - بدرجة أو بأخرى - حلماً كبيراً ممتداً كخيوط النسيج المتضافرة. غير أنه ينبغي الإشارة إلى بساطة «الحلم» الوارد في الليالي التي تخاطب العامّة والغوغاء قبل المثقفين، وتتّجه نحو مرتادي المجالس الشفاهية من طالبي الإمتاع والمؤانسة قبل طالبي المدوّنات المرقومة بتؤدة، والبصيرة بأساليب الكتابة ودهاليزها. فبنية الحلم في أية حكاية من حكايات الليالي بنية غير معقّدة، يصبح فيها الحلم رمزاً واضحاً يومئ إلى أن ثمة مصائر قادمة لا فكاك منها. ويمكن تتبّع هذا الأمر في بعض الحكايات من قبيل حكاية «صاحب البنات السبع» و«حكاية جعفر البرمكي والفوّال» و«حكاية الملك جليعاد والشماس»،.. وغيرها.

- 3 -

لا تخلو مدوّنة نجيب محفوظ السردية (1911 - 2006م) من الكثير من الأحلام. فهو، على سبيل المثال، يقدّم لنا في مجموعته القصصية «رأيتُ فيما يرى النائم» الصادرة عام 1982م، نصاً يتألّف من سبعة عشر حلماً متتالياً، يبدأ كل منها بعبارة «رأيتُ فيما يرى النائم..»، موظّفاً تقنية الحلم بطرائق سردية وجمالية شتّى. تنهض رؤى محفوظ على تشييد عالم سردي مترع بتفصيلات الحياة المندغمة بطعم الموت، أو هو عالم يقف على الحافة بين كينونتين، أو وجودين: الحياة بتجلّياتها الماثلة في الخصوبة وطزاجة الذكريات ونشوة الابتهاج، من ناحية، والموت بتجلّياته الماثلة في ترقّب الآتي بغتةً وثقل الرعب الجاثم على الأنفاس

والأرواح وغرائبية الكوابيس، من ناحية مقابلة.

في أحلام محفوظ السبعة عشر ثمة احتفاء بالعين، بوصفها وسيلة الإدراك التي تستعين بها الذات في إدراك المسافة الفاصلة بين الرؤية (واقعاً) والرؤيا (حلماً). في أحلام محفوظ ترقّبٌ للآتي من عالم الميتافيزيقا، كُراتٌ تنتفخ ثم تنفجر كحياة إنسان هشّة، جثثٌ محنّطة للأعزّاء والراحلين، مرايا تنعكس عليها صور الذوات المترعة بالحياة، كائناتٌ تراقب الحالمين، تشبهنا في كل شيء، تراقبنا وتتحكّم في مصائرنا، حضورٌ لشخوص قادمة من بطون تراثنا، كعيسى بن هشام بطل المقامات المغامر والمحتال، حضورٌ للإنس والجان، وحضورٌ أكبر لممالك الحيوان والطير والزواحف والحمير والبغال والسلاحف والثعابين. وفي كل الأحوال، يبقى حضور المرأة، في أحلام محفوظ، حضوراً شفيفاً مرهفاً، بين الخفاء والتجلّي، حيث المرأة معادل لصندوق الدنيا الذي لابد لكل رجل من التفرّس فيه لاكتشاف صوره ومرئياته:

«رأيت فيما يرى النائم... امرأةً في الخمسين، تذهب وتجيء بوجه جفّفته الوحدة. قلت إني أعرف هذا الوجه، ولكن من؟ ومتى؟ وأين؟ وحيّرتني سحب النسيان. غير أن المرأة لم تهجع، ولكنها ذهبت محمومة ترمقني بعين مفكّرة، ثم رجعت بشاب رث الهيئة وهي تربّت خدّه بحنان (...). غادرها فاستسلمتْ لنحيب ثم نهضت طاعنة في السن، وقد فقدت ذراعها اليمنى. وقلت لها: - ذراعك! فأعرضت عني وولّت. وتكرّر الفعل وردّة الفعل حتى لم يبقَ منها إلا اللسان. وغزاني الحزن والعجب فتساءلت: - ماذا فعلتِ بنفسك؟ فأجابني لسانها: الوحدة والحنان.. وتساءلتُ في حيرة: «متى سمعت هذه العبارة من قبل...؟»».

ومن جهة مقابلة، يمكن النظر في في مجموعة «البستان» لمحمد المخزنجي (1949) الصادرة عام 2008م باعتبارها وجهاً آخر من وجوه الحلم بوصفه استراتيجية تخييلية. يتشكل العالم القصصي في «البستان» من ثلاثة فضاءات كبرى هي «الفيزيقيات» (أي عالم المحسوسات)، و«السيكولوجيات» (أي المشاعر النفسية الباطنة)، و«الباراسيكولوجيات» (أي ما وراء النفس وما وراء المألوف). ومهما شطحت قصص المخزنجي في هذه المجموعة، تحديداً، نحو الرمزية أو الحلمية أو الإغراب فإنها لا تهدف إلى الترميز الملغز، شحيح الدلالة أو باهت الرؤية، بل إلى دمج حالات الوجود الإنساني المختلفة في وحدة جامعة، سواء أكانت حالات فيزيقية متعيّنة أم كانت حالات نفسية مستبطنة أو وقائع ما ورائية تفتقر إلى التأويل وإعادة إنتاج المعنى؛ فصائد البط البرّي، في قصة «الدليل»، مثلاً، جزّار لا يرحم، مخادع لكل البط البرّي السابح في مياه البحيرة، مغتصب لأرواحها، مسيل لدمائها. حتى إن ذكر البط/الدليل الذي كان يقود السرب في عرض البحيرة وكان يمضي بهم نحو حتفهم المقدور، لم يكن يمتلك أدنى قدرة على رؤية الموقف الذي كان مضحكاً مبكياً في آن، مؤكّداً على لاإنسانية الإنسان في التعامل مع الحيوان والطير بمنطق سيد الغابة الأوحد. يقول راوي «الدليل»:

«كيف كان ينتبه الدليل، وقد راقبته عبر منظاري طويلاً؟!.. لم يكن ينظر حواليه ولا خلفه. بدا لي أنه لا ينظر إلا إلى نفسه فقط ما دام يحس بأن هناك طائراً من بني جنسه يتبعه. ولم يكن الطائر الذي بقي يتبعه أخيراً غير طاقية الهكسوسي المختبئ تحت الماء. البطة الركيكة التي انتفضت بصيحة ظفر كامل. ولم يشدّ الصياد فريسته ليذبحها تحت الماء هذه المرة. لقد أمسك بها مبقياً عليها حية. وأيّ حياة للدليل في قبضة صياد خرج من الماء الدامي منتشياً، وحول وسطه تتأرجح مدلّاة من أقدامه المربوطة أجساد بقية الطيور.. السرب الذبيح الذي كان!». (ص 11).

المفارقة ذاتها التي ينتجها الفضاء الحلمي الذي يغلّف نصّ المخزنجي السابق هي ما يواجهنا في قصة «البستان» التي يكتشف فيها الراوي أن صاحبته التي عاش معها يوماً مثيراً مفعماً بالحيوية بالأمس، متجوّلاً في حنايا سوق المدينة القديم والبستان القابع خلفه، لم يعد لها وجود فيزيقي ملموس. بل ليس ثمة بستان حقيقي خلف السوق. لم يكن ثمة شيء سوى «خرابة». وما البستان ذاته سوى صنيعة الذاكرة والمخيّلة المضطربتين اللتين تعملان على المبدأ الحلمي نفسه:

«كان السور هناك حقاً في الأسفل البعيد، وكانت الخرابة وراءه. لكنني كنت هنا بالأمس، وكانت معي، وكان البستان. «أنا لم أُجَنّ»- وجدتني أردّدها فأنفجر في بكاء يرجّني رجّاً حتى خفتُ من السقوط فتراجعت. لحظة ولم أستطع النوى فعدتُ إلى الحافة زاحفاً على بطني هذه المرة. أطلّ على المكان عبر ستار الدموع فيموج الوجود. بلى كنت هناك، وكانت معي، وكان البستان. ولم يكن ينفذ إلينا من صخب الدنيا إلا شدو سيدة يحلّق صوتها القادر الصافي بترانيم الشاعر».

- 4 -

هنا هو الإنسان منذ أن وُجِدَ على سطح الأرض. يحلم بأشياء كثيرة، من بينها السيطرة على مواطن الكلأ والماء، تلمّس الدفء أو الأمن الذي قد يستشعره داخل كوخ أو خلف جدار، لذّة الانتشاء بحبّات المطر، الرغبة المحمومة في تجاوز سماوات لامتناهية، الانتصار على الموت أو القبض على سرّ الخلود،.. إلخ. وكما أشرنا، فقد انسربت مثل هذه الأحلام إلى نسيج المتون والمدوّنات والمرويّات، الشفاهية والمكتوبة، حتى أصبح الحلم مكوّناً من مكوّناتها المركزية، ودليلاً من دلائل بلاغتها، بدءاً من النص الديني، ثم النص الصوفي، مروراً بالنصوص الإبداعية والتخييلية، شعرية كانت، أو قصصية، أو روائية، أو درامية، أو غيرها.



غواية الملائكة وغواية الشيطان

حبيب سروري

(1)

علاقة الحلم بالنسيان (والموت، كأعلى مقاماته) عميقةٌ ومثيرةٌ جدّاً. من هذه العلاقة العضوية تأسّست مداميك رؤية الإنسان للكون والحياة.

فكما يرى علماء الدماغ: مفهومُ سَفَر «الروح» إلى «الحياة الأخرى» بعد الموت، على سبيل المثال، اختراعٌ بدائيٌّ للدماغ البشري (عند فجر تأنسنِهِ البيولوجي) راوَدَه كَحُلم. يمكن تفسير ظهور هذا المفهوم كالتالي:

ثمّة في الحقيقة لخبطةٌ ذهنيةٌ في آليات عمل دماغٍ من يَفقدُ أحد أقربائه الحميمين: الفقيد موجودٌ وغير موجود في الآن نفسه. موجودٌ ككينونةٍ لها شكلها ومزاجها وطريقتها في الحياة،

لا يفارق ذاكرةَ أقربائه، وتمثّلهم لما كان سيعمله في هذا الظرف أو ذاك. وغير موجودٍ لأنه صار جثّةً، جماداً لا غير.

تزداد الفوضى الذهنية عندما يمرّ طيف الفقيد في الأحلام الليلية لأقاربه: يشعرون حينها كما لو كان حيّاً «في مكانٍ ما». عندما يتذكرونه في أحلام اليقظة يختلجهم أيضاً مثل شعورٍ دائم بأنه حيٌّ «في مكانٍ ما»!...

ثمّة شيءٌ غادر الجسدَ لحظة الموت إذن، موجودٌ حالياً «في مكانٍ ما»، يعودُ بين الحين والحين...

لم يجد الدماغ البشري، للإنسان الأول، تشبيهاً لذلك أفضل من استعارة «النفخة»، نفخة الهواء التي تغادر الجسد أثناء الزفير!.

هكذا، من عناق الموت والحلم وُلِدَ عالَمُ الأرواح والكائنات الخفيّة. أو بعبارة أخرى: العالَمُ الآخر منتوجٌ اشتقاقيٌّ لعناق الموت والحلم!.

(2)

رقصة فالس الحلم والنسيان يوميّة دائمة. تتكثّف وتتركّز أثناء النوم بشكل خاص.

ثمّة مفارقة: عندما ننام يكون الدماغُ (مايسترو الجسد، روحه، وهيئة أركانه) في أوج يقظته. يشتغل بصفاء وتركيز!

ماذا يعمل؟

يعمل الحلم والنسيان معاً، طوال الليل تقريباً. الأول لتأثيث الذاكرة وربط مفاصلها، والثاني لتنظيفها من كل التفاصيل والأحداث اليومية الصغيرة الكثيرة. الأول للأرشفة والتأثيث: الأحداث، والرغبات، والذكريات تتفاعل، تتداخل، تتأرشف، تتبلور، تستشرف، تكسر كل القيود والرقابات، تسافر إلى عالم آخر، تهرب من بؤس وقساوة الواقع، والثاني لمحو كل التفاصيل الآتية من يوميات العالم الخارجي والحياة الخاصة، والتي لا أهمية لها، حتّى لا يُغرِق بها ذاكرته. يرميها في بئرٍ بلا قاع، بئر النسيان.

خلال الحلم، يمسح الدماغ بعض يوميّات حياتنا، ومكونات إرشيف اللاوعي الكامن في قاعه، ويربطها بعلاقات تبدو غامضة جدّاً أحياناً، مستعصيةً على الاستيعاب كليّةً في أحيان أخرى.

كلاهما، الحلم والنسيان، حاجةٌ عضويّة جوهرية جذَّرَها التطوّر البيولوجي للإنسان؛ فالحلم، لاسيما حلم اليقظة، طاقة إيجابية لها فوائد لا حصر لها: بفضله نرسم تصورات للسعي لمواجهة المعضلات والتحرر من الخوف. هو حوضٌ عبقريٌّ للخلق والإبداع الفني. فيه تشكّلت لوحات فنيّة وأعمال موسيقية كبيرة. في أثنائه يمارس الدماغ رياضيات الكلمات، يقلّبها في كل الاتجاهات، قبل أن تأخذ خلاله أشكالها النهائية. ثمة روايات أدبيّة هامّة انطلقت من مُجَرَّد سرد حلم في صفحتها الأولى.

والنسيان طاقة سلبية ضرورية مكملة لطاقة الحلم الإيجابية (يتكاملان كقطبٍ سالبٍ وموجب) له فوائد عظيمة أيضاً: نسيان بعض الآلام الشخصية القديمة ضرورة سيكولوجية حيوية. لولاه مثلاً لما أرادت كثير من النساء، اللواتي تألَّمن أثناء الإنجاب، أن يحبلن مرة ثانية!.

هكذا، «النسيان غواية الشيطان»، و«الحلم غواية الملائكة»، كما تقول عبارات شعبيّة أدركت عمق العلاقة العضوية المثيرة بين الحلم والنسيان. غوايتان متلاحمتان، لا يمكن للإنسان أن يكون إنساناً بدونهما!.

(3)

أربك الحلمُ الإنسانَ على الدوام كل الإرباك. اعتبره إشارات وأسراراً تحدّد مصائر البشر، لحظةَ تفاعلٍ مع العالَم الآخر: عالَم «النفخات» المسافرة والآلهة. أعتقد أن من يمتلك المقدرة على فكّ شفراته (كالنبي يوسف) يمتلك قوّةً إلهية خاصّة.

أثارهُ الحلم لدرجةٍ استفسر فيها نفسه عمّا إذا لم يكن الحلم هو الحقيقة والواقع الحلم! مثل ذلك الفيلسوف الصيني الذي حلم ذات يوم أنه فراشة، ثم تساءل عندما استيقظ من حلمه إن كان قد حلم فعلاً أنه فراشة، أو إذا كان هو نفسهُ فراشةً تحلمُ حالياً أنها فيلسوف!.

(4)

أمام ساطور الموتِ القاهر، وضنك الحياة وآلامها، لا ملجأً للإنسان غير الحلم! «إجازتهُ أحلامُه». يهرب عبره مثل «ثاقب تذاكر محطة لِيلا» (في أغنية الشاعر الغنائي الفرنسي سيرج جانسبورج) الذي يقضي حياته يشتغل بثقب التذاكر في غرفة تحت أرضية في محطة مترو. (أطلق اسم هذه الأغنية على حديقة باريسية مجاورة للمحطّة، وعلى خطّ مترو).

في دماغه «مهرجان وريقات. ثقوب: ثقوب درجة أولى، ثقوب درجة ثانية، ثقوب لا تنتهي...». منها يتسلّل الحلم: «في الضباب، في نهاية الرصيف، أرى أمواجاً، وسفناً تأتي تبحث عنّي...».

> أمام ساطورِ الموتِ القاهر، وضنك الحياة وآلامها، لا ملجأَ للإنسان غير الحلم!



(5)

أمام ثقل الذكريات الموجعة التي تقاوم النسيان، يُطلُّ الحلم أحياناً لتخفيف عبء تلك الذكريات و مجا بهتها.

ثمّة، غالباً، صراعٌ دفين في اللاوعي بين الحلم الحميد، والوجع العتيق الذي يرفض أن يندمل.

في روايتي «وميض» (قيد الإكمال) يستعيد الرواي ذكريات أمٍّ استثنائية، ملاك حقيقي، ينبوع إسعاد لا ينتهي، غادرت الحياة وهي في الثلاثين. لكنها وقفت ذات يوم حجرة عثرة عندما اكتشفت علاقة الراوي الغرامية العنيفة في مراهقته بجارة خرجت للتو من زواج فاشل. صدّتْه الأم عن مقابلة معشوقته قبيل موعد سرّي للقاء جسديّ لهما استعدّا له بخفاء ودهاء، وعشق خالص... لم يهضم الراوي موقف أمّه، كما يبدو، حتّى وهو يتجاوز الخمسين من العمر...

يراوده ذات يوم حلم غريب، يسرده بهذه الكلمات:

«كنتُ في ذلك الحلم وإيّاها في سرير واسع، تُغطّينا جزئيّاً ملاية قطنيّةٌ بيضاء، غارقَين في قبلة حميميّة. رقصة فالس لِسانَينا طويلةً لا تنتهي.

نُرتّل كلّ أنواع بسملات العناق ببطءٍ لا حدّ له...لم يكن في ذلك الحلم للمساحة حدود، للكتلة ثقلٌ أو وَزْن. كنّا خلاله عصفورَين يطيران تحت سماءٍ مفتوحة، بنفس الجناحين».

يستأنف:

«لم أقل إن الحلمَ جوهريٌّ جدّاً، عبقريٌّ جدّاً، لهذه الأسباب فقط. لم أقل ذلك لأن قوانين «الهندسة الفراغية» خلال ممارستنا العشق في ذلك الحلم كانت مرنةً، ليّنةً، هوائيّةً، لا نمَطيّة، مجنونةً، بديعةً جدّاً... ليس لأن بُعد الزمن في أثنائه كان ممتدّاً، مطّاطيّاً، بلا نهايات أو قيود...

ليس لأن حركة الجسد، التماوجات، الشقلبات، الموسيقى، الوثبات، البيولوجيا، المبادرات، الابتكارات... تحرّرتْ فيه من أيّ تقليد محافظ، من كلّ مُحرّم أو عائق... ليس لأن الحلم كان، منْ بدايته إلى نهايته، هاويةً من اللذّات الإلهية...بل لأن امرأةً في منتصف العمر (لعلّها أمّ من كانت بين أحضاني؟ أمّي التي كانت عكس أمّي في الواقع؟) عبرت الرواق المتاخم لِباب غرفتنا المفتوح على مصراعيه، وهي تؤدّي بعض مهامها اليومية لتنظيم المنزل. اتّجهتْ نحو ثلاّجة المطبخ...

عادت بكأسَي كوكا كولا بالثلج. دخلتْ بابَ غرفتنا دون أدنى اهتمام بأوبرا السرير (الذي لم تكن ملايتهُ البيضاء تُغطّي أكثر من رجْلي العاشقَين). وضعتْ الكأسينَ في طرفِ لوح أعلى السرير. كأسان حميدان لِلحظة استراحة، قبل جولةٍ جديدةٍ من العشق، ثمّ خرجتْ لِتواصل مهامها المنزلية في الرواق والغرف المجاورة، دون أدنى نظرةٍ تلصّصية أو فضولية، أو حتّى عابرة، لأوركيسترا تماوج جسد العاشقَين، كما لو كانا يسبحان في نوم عميق، كلٌّ في طرفٍ من أطراف الغرفة..».

لم يستطع الراوي، كما يبدو، محو ذكريات كبت الأم لِعشق طفولته ولِعرقلتها لِلقاء موعد غرامه الأول. لكنه تصالح مع أمّه الحبيبة بهذا الحلم المضاد الذي قلب ذكريات صدّها لِعشقه الأوّل 180 درجة في الاتجاه المعاكس، من يدري؟!.

ليس غريباً أن يقول الراوي بعد ذلك:

«كان هاملت يخشى ويكرَهُ الأحلام، أما أنا فأدعو قبل النوم أن تتكاثر وتتبارك!».

يبدأ النهار فيها من شارع طويل برصيفين واسعين تصادف فيهما شيوخاً عبروا التسعين بسلام يتصفّحون جرائد الصباح، ساخرين من مآل العالم. من خلف نظاراتهم السميكة يسطعُ ذكاء وعدم اكتراث وتسليم بأن ما حدث حدث وانتهى، ثم يخرجون أقلامهم ويشرعون في اللّهو بالكلمات نكاية في الحياة الإلكترونية التي سجنت اللاحقين في غرف مضيئة.

مدينة الأحلام

لا يعرفك فيها أحد !

سليم بوفنداسة

تشرب قهوتك غير المغشوشة. تحيّي الشيوخ أو تتلقّى تحيّاتهم، دون أن تكون التحيّة مقدّمة لشيء ما. لا أغراض للتحيّة في مدينتنا ولا أطفال في الشوارع، ولا جارات يتلصّصن على الجار خارجاً من البيت أو عائداً إليه. لا رائحة للقهوة المطحونة. لا رائحة للحَمْص، ولا مياه قذرة تترقرق في الشوارع، ولا غسيل على الشرفات. لا محلات للشّواء يقصدها النّهمون لرفع نسبة الكوليسترول، ولا باعة ينادون على بضاعتهم، ولا سائقي تاكسي يفتّشون في وجوه العابرين، بوقاحة، عن وجهتهم.

يطلع النهار هادئاً كسولاً لا يحرّض سوى على تأمّل خفيف أو مراجعة لمسرّات الليلة السّالفة، بلا ضجيج وبلا منبّهات تطلقها سيارات لا تحترم الصباح. لا وقع للخطى على الأرصفة ولا جلبة. يبدأ النهار هكذا، وقد يبدأ على نحو آخر، فمن عادته أن يغيّر عاداته دون أن يشعرك بأن شيئاً ما تغيّر.

ثمّة سلالم حجرية تصعد بك من شارع إلى أخيه نظيفة لا يبول فيها الصّاعدون أو النازلون، ولا يرمون بأعقاب السجائر وقارورات الماء. وثمّة نهر ينساب غرب المدينة تستريح فوقه عوامات كعوّامة «أبينا» التي يثرثر فوقها العارفون. وتتناثر قربه مطاعم أنيقة تُعزَف فيها الموسيقى ليلاً، وينام فيها الراقصون وقوفاً.

وثمة مقبرة فسيحة تحيط بها أشجار شاهقة يذهب إليها الموتى مشياً على الأقدام، يستلقون على بساطها الأخضر، ويشيرون إلى الموت: تعال.

لا يموت الناس بغير الموت في مدينتنا. لا يموت الناس في المظاهرات ولا في الثورات. فلا أحد يطالب بشيء في مدينتنا. لا عساكر هنا، ولا نظام، ولا شعب مقهور، ولا وسطاء بين الإله والعباد. لا أحزاب تدّعي الحق ولا سلطة تقول أن الفوضى ستعمّ إن هي كفت عمّا هي فيه. لا زعيم هنا ولا طاغية. لا صحافة تمتدح الزعيم ولا شعراء يصطفون عند باب الوزير. لا ينحدر من مدينتنا جنرال يفوّض سلطات مطلقة لعشيقاته. وليس في مدينتنا ثوّار يفرضون شروطهم على الأحياء. لا انتخابات هنا. كلّ يدبّر شأنه بالشكل الذي يرتضيه. لا أحد يمثِّل أحداً.

ينهب الموتى في مدينتنا طوعاً إلى المقبرة. لا يقتلهم أحد. يستثقلون الصباح، ويضجرون من النوم وقوفاً في رقصة بمطعم قرب النهر، فيأخذون زينتهم، ويذهبون إلى المقبرة، خفافاً بعد التسعين، يذهبون بلا ألم أو ندم، بلا نقص في الدواء أو أخطاء طبّية. يدفعون ثمن الكراء في البيت الأخير يقترحون عبارة تدلّ عليهم تنقش على الرخام، يرتّبون الرحيل بهدوء ويودّعون الأصدقاء بلطف. لا يخلّفون ديناً ولا أسى. لا عويل أمّ ولا لوعة.

***

تعبر الشارع دون أن يناديك أحد. قد تشرب كأساً أو تقرأ كتاباً في المقهى في انتظار الليل الطويل بمسرّاته وفرجته وعروضه: عطيل مبتسماً في مسرحية برؤية جديدة يظهر معتذراً عن سوء الظّن شاكراً الطب النفسي الذي خلّصه من عذابات الشك القاسية. أوديب ناقماً



علـى سـوفوكليس الـذي شـوّه سـيرته العطـرة، ويعتـرف بأنّـه تجاوز مشاعر الذّنـب. أوغسـتينوس ينحنـي للجمهـور فـي مسـرحيّة أخـرى ويهتـف: لا مدينـة إلا مدينتكـم.

ثـم يمتـدّ الليـل طويـلاً قـرب النهـر: عشاء خفيـف، وموسـيقى حتـى يشرع الظـلام فـي تبديـد نفسـه. هـواء بـارد يحمـل الصبـاح، ويلقـي بـه عنـد الأقدام فتعـود إلـى هجعـة لذيـذة لا كوابيـس فيهـا. هجعـة لا يوقظـك منهـا أحـد.

سـتتذكر فيمـا بعـد، قبـل أن تقـرّر الذّهـاب إلـى المقبـرة، أنـك نسـيت المـدن التـي عبـرت سـريعاً، سـتتذكر أنـك نسـيت المدينـة الأولـى، المدينـة التـي تـدل علـى نفسـها بالرائحـة والضجيـج، رائحـة القهـوة المطحونـة، رائحـة الحمـص فـي «السـويقة»، رائحـة الميـاه القـذرة تترقـرق فـي الأزقـة، سـتتذكر حشـود البشر والغـزل الفاحـش، والأعمـى الأبـدي يسـتدرج المحسـنين بشارة كتـب عليهـا بخطّ أزرق: «أعينـوا أخاكـم الكفيـف»، ثـم باعـة «الرحبـة» الذيـن يحيـط بهـم اللصـوص مـن كل جانـب، لصـوص بأصابـع عجيبـة تصـل إلـى الجيـوب مـن أقصـر السـبل وتعلّـم الضحايـا الذيـن عـزّت جيوبهـم بالطباشـير كـي تمكّـن اللّصـوص الأكثـر دربـة منهـم.

أسـفل الرحبـة تتجمّـع حشـود جائعـة إلـى المتعـة، وتقف نسـوة شبه عاريـات علـى الأبـواب، وفـي الأزقـة بيـن البيوتـات، تُنصَـب فخـاخ، وتُطبَـخ مكائـد، كلعبـة يغويـك صاحبهـا بورقـة مربحـة مـن بيـن ثـلاث، ورقـة لـن تمسك بهـا أبـداً، وتدفعـك إلـى العـودة مـرة أخـرى علـى أمل تحصيل مـا ضـاع. ثمـة جلبـة وموسـيقى صاخبـة ونـداءات باعـة وصـراخ سـائقين يفتشـون فـي وجـه كل عابـر عـن وجهتـه. أكانـت تلـك مدينتـك الأولـى؟ كلا، فهنـاك مـدن خُلقِـت لتُنسـى.

كلا، مدينتـك الأخيـرة هـي مدينتـك الأولـى، هنـا حيـث لا رائحـة. هنـا حيـث لا حاجـة إلـى الورقـة الرابحـة. لا لصـوص هنـا. ولا ضـرورة لرمـز أو اسـتعارة لتسـمية الأشـياء.

لا رائحـة هنـا. سـينزعج «غابيتـو» إن زارك ولـم يشـمّ رائحـة السـمك أو رائحـة الفواكـه المتعفّنـة. سـيبحث بأنـف خيالـه عـن روائـح ماكونـدو أو برشـلونة أو ميكسـيكو. وسـوف يعـود خائبـاً إلـى صمتـه. تمامـاً كمـا العـمّ «كونديرا» حيـن يكتشـف أن ميـاه النهـر دافئـة فيصـرخ: أليـس لديكـم بحيـرة بـاردة تصلـح للسـباحة؟

حيـن يصيبـك ضجـر خفيـف، وتصيـر فـي غيـر حاجـة إلـى الموسـيقى، ستشـتري مربعـاً فـي المقبـرة حيـث تنصـب سـريرك الأخيـر. تذهـب مشـياً علـى الأقـدام، بشرايين سـليمة وبنسـبة سـكر معتـدل فـي الـدم. تقيـم سـهرة لجيرانـك الذيـن لـم يسـبق لهـم أن تبادلـوا معـك حديثـاً عابـراً. ترفعـون أنخـاب الحيـاة المديـدة، وتنصرفـون.





> كان عبد الواحد حتى منتصف التسعينات يردّد فيما يشبه تعويذة: وحدها، عدم الرغبة في القيام بشيء تجعل الأشياء تتحقّق من تلقاء نفسها. وفي السنوات الصعبة اللاحقة لم يفارقه دعاء السي بروال له منذ ثلاثين سنة: «الله يجعلك مثل والدك أو أحسن».

دعاء الشيخ بروال

محسن العتيقي

صَنَّفَ أرسطو الأمل ضمن أحلام اليقظة، ولم يصنّفه الفقيه العارف «سي بروال» كذلك. بروال شيخ زاوية، له مريدون في المغرب ومن إفريقيا، أعتقد أنه بلغ الثمانين من عمره، إن لم يكن قد توفّي. شاءت الأقدار أن يكون الحاج البوزيدي والد عبد الواحد واحداً من أتباع الزاوية المحبوبين لدى سي بروال، ويحكي عبد الواحد أنه كان يراه في بيتهم في «اللّيلة(1)» التي كانت تقام في مناسبات عدة، في الأعراس و«السوابع(2)»، وكان آخر مرة رآه فيها في «ليلة» جنازة عمه، حيث بقي «الطّلبة(3)» أتباع الزاوية يرتّلون القرآن حتى أنهوا «السّلكة(4)» ثم بدأوا في الأذكار والدعاء للعائلة، وبعدها تناولوا وليمتهم وانصرفوا، إلا السي بروال بقي يواسي الحاج البوزيدي ويصبّره على رحيل أخيه إلى دار البقاء. كان عبد الواحد في ذلك العام لم يبلغ طول المتر والنصف متر بعد، ولا أحد من أهله كان يتصوّر أن قامته ستطول أكثر من ذلك لاحقاً، وعبد الواحد نفسه لم يحلم بذلك. قبل أن يلتحق السي بروال بالطّلبة الذين كانوا قد وصلوا تباعاً إلى الطريق الرئيسي، حيث استقلّوا سيارات من نوع مرسيديس 207، وضع السي بروال يده اليمنى على كتف الطفل عبد الواحد ونظر في عينيه داعياً: «الله يجعلك مثل والدك أو أحسن».

تعود هذه القصة إلى العام الذي كان فيه عبد الواحد يدرس في المستوى الابتدائي، وتشاء الصدف أن يستعرض مدّرس اللغة العربية في صباح اليوم التالي المسالك الدراسية التي على الطالب اجتيازها، بدأ من الأقسام الابتدائية وصولاً إلى الدراسة الجامعية، مع تسمية الشواهد الدراسية التي يحصل عليها الطالب في كل مرحلة والتخصُّصات المتوافرة في الجامعات. وفي هذه الحصة سأل عبد الواحد مُدَرِّسه، وكان الأستاذ «العيادي» قد ترك حزناً عميقاً في نفس عبد الواحد لما توفّي في أوج نشاطه التربوي والسياسي، سأل «العيادي» تلميذه النبيه: ما نوع الشهادة الدراسية التي تحلم بتحصيلها؟ وبتلقائية طفولية تنمّ

أحياناً كثيرة كان يندم على اختياره تخصُّصاً غير مطلوب في سوق الشغل، كما تمنّى لو كان الحاج البوزيدي قد زرع فيه حلماً آخر بدل أن ينساق وراء اختياره التلقائي

عن استيعاب للدرس الذي كان على هامش المقرر الدراسي، أجاب عبد الواحد: الشهادة التي أحلم بالحصول عليها في مساري الدراسي هي الإجازة في شعبة التاريخ.

عام 1996 حصل عبد الواحد على شهادة الإجازة في التاريخ، وهنا توقّف حلمه الأول. هل يرجع تحقيق ذلك إلى توجيهه من طرف الأستاذ «العيادي» الذي ظل يتابع أخبار تلميذه دائماً ويسأل عن نتائجه الدراسية إلى أن رحل قبل أن يعلم بتوفيقه في دراسته الجامعية، أم إلى دعاء السي بروال له؟

الحاج البوزيدي درس في الكتّاب، وفيه تعلّم القراءة والكتابة، وحفظ القرآن، وفي أيامه لم يكن التخصُّص مهماً في الحصول على وظيفة حكومية، وكان يكفي لمواليد الأربعينات والخمسينات الحصول على شهادة ابتدائية للظفر بوظيفة مدرِّس مثلاً. لكن هذا الكلام انتهى في السبعينات وما تلاها، وتقلّصت نسب التوظيف الحكومي مع سنوات الجفاف التي أعقبتها سياسة التقويم الهيكلي التقشفية. في زمن عبد الواحد لم تكن بعض التخصُّصات قد ظهرت، وكان الالتحاق بالجامعة إلى غاية نهاية الثمانينات لا يزال حلماً كبيراً للطلاب بغضّ النظر عن التخصُّصات، لكن مع إنهائه للدراسة ثم فشله بعد ذلك في الحصول على عمل، تساءل عن جدوى دراسته، بل وعن جدوى حلمه، وأحياناً كثيرة كان يندم على اختياره تخصُّصاً غير مطلوب في سوق الشغل، كما تمنّى لو كان الحاج البوزيدي قد زرع فيه حلماً آخر بدل أن ينساق وراء اختياره التلقائي. لا أحد وجّه اختيار الطالب غير جواب متسرِّع في فصل الدراسة: أحلم بإجازة في التاريخ، وقد حصل عليها دون تدخُّل من الحاج البوزيدي أو توجيه منه، ويحسب للأب أنه لم يرفض اختيارات ابنه باستثناء إدخال كمنجة إلى البيت.

كان تعلُّم الكمنجة بالنسبة لعبد الواحد تعبيراً عفوياً عن موهبة لم يكن ينظر إليها كحلم مستقبلي، وعلى هذا الأساس ضاعت فرصة التحاقه بالمعهد الموسيقي، وبعد تخرُّجه في الجامعة انتبه لما لم يفكِّر فيه طيلة السنوات التي كان يخبِّئ فيها كمنجته تحت سرير النوم كلما استشعر قدوم والده، أما والدته فطوم فلم تكن تعترض على شغفه الموسيقي باستثناء احتجاجها على صوت الكمنجة المرتفع. ورغم هذه الظروف استمرَّ عبد الواحد في تدريباته الموسيقية إلى أن عُرف أمره في الحارة، وكذلك بين أقرانه من العازفين الهواة، لكن الشاب الموهوب في هذه المرحلة تمنّى لو درس الموسيقى، وتعلم السولفيج، فلو كان ذلك قد حصل منذ أن ظهرت خفّة أصابعه مبكراً لكان قد حصل على عمل جيد، خاصة وأن العازفين الجيِّدين لا يتوقّفون عن العمل، أو على الأقل كما قال له جده «الفقيه البوزيدي»: (أنت بعدا قاضي حاجة بالكمنجة).

مع مرّ السنوات، تغيَّرت أحلام عبد الواحد، فالواقع الذي لم يفكّر بأنه يوماً ما سيصبح منشغلاً به ليل نهار، يضغط عليه، مثله في ذلك مثل جيل بأكمله لم تساعده الظروف في تحسين معيشته، أو في الحصول على ضمانات واضحة يحقّق عبرها طموحاته. الكثير من أقرانه المعطّلين انضووا في جمعيات تعتصم أمام البرلمان للمطالبة بالوظائف الحكومية، ومنهم الكثير حصلوا على وظيفة عن طريق الاعتصامات. وعبد الواحد يغبط قدرتهم على ذلك في حين لم يفكِّر في الالتحاق بهم على الرغم من ترديده دائماً: من الصعب تحقيق الأحلام في هذه البلاد. كان يردد هذه العبارة كلما ضاقت به الأحوال، وتوالت الإحباطات حتى صار لديه قناعة مسبقة بكون الطموحات لا تجلب إلا الإحباطات، لكنه كلما يئس بَدَّل الحلم بحلم جديد، إلى أن ضاع تركيزه، ولم يعد يعزف الموسيقى، كما أن الوقت كان قد فاته لدراسة تخصُّص آخر يمكِّنه من الحصول على وظيفة عمومية.

كان عبد الواحد حتى منتصف التسعينات يردّد فيما يشبه تعويذة: وحدها، عدم الرغبة في القيام بشيء تجعل الأشياء تتحقَّق من تلقاء نفسها، وفي السنوات الصعبة اللاحقة لم يفارقه دعاء السي بروال له منذ ثلاثين سنة: «الله يجعلك مثل والدك أو أحسن». على كل حال، فعبد الواحد لا يعرف إن كان قد أصبح في مكانة والده، كما لا يعرف إن كان أحسن منه، لكنه في الحالتين استخلص ما يجعله مستمراً في مواجهة المستقبل، إذ، ربما صنف شيخ الزاوية السي بروال الأمل مقترناً بالدعاء. وهذا ما اقتنع به عبد الواحد ولم يتنازل عنه.

هوامش:

1- اللّيلة: حسب الطقوس المغربية هي حفلة دينية يتلى فيها القرآن، وتُرَدَّد فيها الأذكار بشكل جماعي في مناسبات الأفراح وغيرها.

2- السوابع: جمع السابع أو السبوع، وهو اليوم السابع في حياة المولود الجديد، حيث تقام طقوس الاحتفال به.

3- الطّلبة: بضم الطاء وتشديدها. حفظة القرآن وطلاب العلوم الدينية، ويكون مقرُّهم في المساجد.

4- السّلكة: بضم السين وتشديدها. ختم القرآن بتلاوة جماعية بحيث يرتِّل كل حافظ جزءاً من القرآن مختلفاً عن الأجزاء التي يرتِّلها الحفظة الآخرون.

المواطن العربي يتجاوز لحظة القهر بصناعة الحلم. «بمَ يحلم العرب؟» سؤال واحد يحتمل عدداً كبيراً من الأجوبة. سؤال طرحته «الدوحة» على أُناس عاديين، وكتّاب ومثقّفين، من مدن عربية مختلفة، وجاءت الإجابات جدّ متباينة..

بين أحقّية طرح السؤال المفخَّخ «بمَ يحلم العرب؟»، وبين تكلُّس الواقع العربي اليوم بكل تناقضاته واختلافاته ونزاعاته، تبقى الأبواب مشرعة على إجابات قد تحمل بنور الأمل.. الأمل هو المصباح الوحيد الذي نستضيء به حين تتشابه علينا مسارب الحياة المظلمة..

بمَ يحلم العرب؟

مراسلون

(هشام المانسي)، أمين مكتبة بولاية تطاوين جنوب شرقي تونس، يقول: «لطالما حلمت بزمن أن أكون فيه ما أريد». وتماهياً مع سؤال بماذا يحلم العرب يردّ: «أريد أن تكون الثقافة هي قاطرة النمو والتنمية، وأن يقرأ العرب. فبالقراءة والثقافة، وبالتسلح بالعلم والمعرفة يمكن أن يكون للعرب مكان تحت الشمس. وهذا لا يكون إلا إذا انخرط المواطن في الشأن العام، وتجاوز مرحلة الاغتراب بعد أن انتزع منه بعض اللصوص وطنه. وكذلك الشعور الحقيقي بالانتماء للوطن والأمة. أريد أن أعود إلى وطني، ويعود إليّ، وأن تصير القيم الإنسانية هي السائدة لا قيم رأس المال الزائفة. أحلم أن تكون الحرية الشخصية والحرية السياسية هي السائدة وليست مُجَرَّد فقاقيع ملازمة لهذه المرحلة الانتقالية. أحلم- كعربي- بالعيش في كرامة وحرية مسؤولة، وأرغب أن تكون الشعارات التي رفعت في أثناء الثورات العربية حقيقة واقعة خاصة الحرية، والكرامة للمواطنين، وضمان العيش الكريم. وكذلك العزة للأمة». ويختتم: «ينبغي الوعي بأن مصير العرب واحد، وأنه لا خيار لهم إلا جمع الكلمة ووحدة الصف استراتيجياً لضمان الوجود.».

أما (أمال الغربي)، وهي أستاذة لغة عربية من ولاية سوسة، فتردّ على السؤال نفسه: «في خضمّ ما يُعانيه العالم العربي اليوم من ظلام حالك يجعله في منزلة بين المنزلتين: فإما النهوض من جديد، أو الاستسلام والركوع للأبد. يأتينا سؤال حارق: بماذا يحلم العرب؟، حتى يتمّ النبش في تفاصيل مخيفة لم تُطرَق، ويُحبَّذ بقاؤها موصدة؛ فمن منظور التفكير المحدود سيهتف الجميع بأنه لا داعي لطرحه لأنهم تحت لواء أمجاد الماضي وتاريخ الأجداد العريق، متوهّمون أن إرث الأجداد كفيل بإدخالهم إلى مركب الحضارة. فرحين بكلمة «عرب» المزوّقة، متناسين «ماذا يحلمون كعرب» لقد تقوقعوا في سراديب الأصل والتاريخ والهوية وأمجاد الماضي هم أنفسهم تناسوها لتصبح كلمات فضفاضة للتبجُّح فقط. دون مساءلة حاضرهم، أو ماذا أضافوا للأجيال القادمة، أو ماذا سيتركون للمستقبل، أو إلى أي مدى تتمحور إرادتهم حتى تكون لهم بصمتهم الخاصة وحتى يساهموا في مواصلة حلقة الحياة التي يرتبط فيها الماضي بالحاضر وبالمستقبل.

عرب باختلاف فصائلهم وشعوبهم وعقائدهم.. للأسف هم اليوم في دوامة الفراغ العميق الذي وَلَّدَ لديهم كبتاً اكتسح تفكيرهم. فأصبح أغلبهم يبشّرون بزمن الانحطاط. وهذا ليس تشاؤماً بقدر ما هو حقيقة واقعية. لو أدرك العرب ماذا يريدون لأصبح العالم العربي المدينة الفاضلة، هم يفكرون فرادى، وتتشابك أياديهم للشجار أو للرقص، فالتفكير ذو البعد الواحد سيخدم حتماً المصلحة والغاية والهدف الواحد، ولن يحقّق التقدُّم للأمة العربية مجتمعة.

حلم خارج الحدود

«أريد أن أعيش خارج مصر»، قالها لي طالب في كلية الطب، ربما هو الوحيد الذي أصرَّ عليها بقوة رغم أن الذين يبحثون، أو يحلمون بالسفر طائفة كبيرة، «زهقت من هذا المجتمع، إنه مجتمع قاس» ولم يدعني أستفسر إذ عاجلني بقوله:



«إنـه مجتمـع الواسـطة، ولا أحـد يحصـل علـى حقِّـه فيـه.».

غيـاب العدالـة هـو العنـوان الرئيسـي فـي مصـر فـي حديث العامـة والسياسـيين ووسـائل الإعـلام، إنـه الفريضـة الغائبـة علـى كل لسـان. (رامـي) الحاصـل علـى بكالوريـوس تجـارة يحمل الفحم لأراجيل الزبائـن فـي القهـوة قـال بصـوت مستسـلم إنـه يحلـم «إن الدنيـا تبقـى ماشـية». يريـد أن يمتلك قهوة صغيـرة تكفي لأحـلام أسـرته المكوَّنـة مـن طفـل معـاق وزوجتـه.

المصريـون يضحكـون ويسـخرون مهمـا كانـت قسـوة الواقـع، (العـم حنفـي) الـذي يحـرس مشـتلاً للزهـور قـال بصـوت قاطـع وهـو يعـدل وضـع طاقيتـه: «أهـم حاجـة فريـق النـادي الأهلـي يأخـذ بطولـة الـدوري كل عـام». أمّـا (محمـد عفيفـي) فقـد دخـل فـي مشـروع مطعـم صغيـر مـع أحـد معارفـه لكـن المشـروع خسـر، وضاعـت أموالـه، ومـع ذلـك فهـو يغني بصوت عـال: «الدنيا ريشه في هـوا»، ويعمل مدرِّباً للمصارعـة. عمل غير منتظم، يحلـم بـأن يـدرِّب إحدى الفـرق العسـكرية «عندهـم إمكانيـات وصحـة اللعيبـة كويسـة». يعلِّـق.

الأحـلام فائضـة لكنهـا تحتـاج للتحقُّـق. (سـهى) التـي تـدرس فـي كليـة للهندسـة الإلكترونيـة، تقـول إنهـا مولعـة بتصميـم السـيارات، وكانـت تتمنـى أن تسـتفيد بلدهـا مـن موهبتهـا، لكـن لا توجـد فـي مصـر مصانـع للسـيارات، ولا تحـبّ أن تعيـش خـارج مصـر: «بلـد الونـس والسـهر والأكل الحلـو»، وأنهـا ربمـا تفتـح مشـروعاً تسـتفيد فيـه مـن دراسـتها، ولا تغـادر.

مـن جهتـه (مصطفـى عصـام) طالـب بكليـة الحقـوق يحلـم بـأن يكـون لديـه معـرض للموتوسـيكلات، موتوسـيكلات حقيقيـة. ثمـن الواحـد منهـا عشـرون ألـف جنيـه، وعندمـا استفسـرت منـه قـال: «يعنـي مـش موتوسيكلات شمال، تعبانة يعني».

(فيروز) ابنة العشر سنوات تحلم بـأن تكـون مغنّيـة للأغانـي الغربيـة، لأنهـا أفضـل مـن الأغانـي العربيـة «الأحـلام بالأجنبـي أحسـن».

الأحـلام تتنـوّع بقسـوة بالغـة فـي مجتمـع طبقـي، هشـام أصـلان، وهـو صحافـي، يقـول: «عـادة ألجـأ إلـى أحـلام ممكنـة التحقُّـق، بتصـوُّري، أن تركـب سـيارة مثـلاً، لكنـك تفكِّـر فـي الماركـات التـي تتوافـر للعادييـن، أن تمتلـك شـقة، لكنهـا الشـقة التـي تكفـي أسـرة مـن أربعـة أفـراد، وبلكونـة تطلّ علـى شـارع مُسَـفْلَت، ووظيفـة لا تضطرّنـي إلـى طـرق شـقق الآخريـن وعـرض منتجـات للبيـع، أن توقـع بعـض النسـخ مـن الترجمـة الفرنسـية لكتابـك، أحلـم بجهـاز إلكترونـي يحـوِّل التأمُّـلات إلـى كتابـة، لـن أطمـع فـي أن يأتـي بلغـة حُلـوة، سـوف أتعـب عليهـا قليـلاً، وأحـاول ضبطهـا بعلامـات الترقيـم واسـتبدال كلمـة بأخـرى، وبضعـة اختصـارات لكننـي فـي النهايـة أحلـم بمـا يـردِّده المصريـون منـذ الأزل، وأنـه ليـس مُجَـرّد مثـل شـعبي، بـل لا غنـى عنـه: الصحـة، والسـتر، والونـس.

(العـم رمضـان السـمكري) غمـز بطـرف عيـن وقـال: «أحـلام إيـه يـا سـعادة البيـه! راح يهـوي بمطرقتـه علـى بـاب معدنـي لسـيارة ليضبـط

حوافه وهو يقول: «مطرح ما ترسي دق لها».

عِشْها وانسَها

في الجزائر، هناك من يقف على ناصية الحلم دون أن يتحرَّك. وهناك من يركض من أجل تحقيق أحلامه التي في البال. وهناك من يعيش أحلامه بسعادة بالغة، وهناك من يظلّ يتهجّى أحلامه، أو يسردها بكثير من الحسرة والتأتأة الحزينة. لكن كيف يحلم الجزائري؟ وهل أحلامه تشبه أحلام العربي أينما كان؟.

(محمد) ابن الحادية والعشرين سنة، وهو طالب جامعي، تخصُّص صيدلة يقول: «أحياناً وفي لحظات اليأس، أشعر أن الحلم مضيعة للوقت، ومُجَرَّد تفاهة لا تليق لأن يخسر الإنسان وقته فيها وبسببها، شخصياً، كشاب، أرى أن عمري يذهب هباءً في هذا الوطن، حتى الشهادة لا تنقذنا من الواقع الصعب الذي نعيشه كطلبة، نتخرج لنجد أنفسنا نسند جدران العمارات والمؤسَّسات، كأننا نحتمي بها حتى لا نسقط في يأس حقيقي قد يؤدِّي بنا إلى الانتحار كَحَل أخير». وبنبرة مشحونة بالمرارة، يضيف محمد: «لكن رغم أن كل شيء من حولي يدفع للإحباط، إلا أنني أسعى لإكمال دراستي، وبعدها أحلم بالهجرة إلى كندا أو أميركا. وهناك سأحاول تحقيق كل أحلامي التي ظلت معلّقة وبعيدة المنال في وطني، فإن خاننا الوطن وخان أحلامنا، فأكيد هناك أوطان أخرى تحتضننا، وتحتضن أحلامنا».

من جانبه، (مراد - 32 سنة)، وهو إسكافي، علَّق مبتسماً: «مللت من ترقيع الأحذية ومن إصلاحها، مللت من تقليب أحذية الناس طوال اليوم والنظر فيها. أحلم بوظيفة في شركة من الشركات البترولية بالجنوب الجزائري»، قبل أن يضيف: «سمعت أن المرتَّبات في هذه الشركات كبيرة جداً، وبها الإنسان يستطيع أن يعيش كملك، لكن للأسف التوظيف فيها يحتاج إلى واسطة من أهل النفوذ وحتى من أهل السلطة، لكن أنا لا أعرف أحداً من هؤلاء، وكل الذين أعرفهم من أصحاب الأحذية البائسة التي تبحث لها عن عمر إضافي يمنحه هذا الإسكافي، الذي هو أنا، (مصوِّباً يده اليمنى إلى نفسه)». ثم استطرد في حديثه: «حلمي بسيط جداً، وظيفة في شركة بترولية، ومرتَّب محترم أحصل بفضله على سكن لائق، يُمكنني من تأمين حياتي مادياً ومن إخراج نفسي وعائلتي من عنق زجاجة صنعها الفقر، نعم، هذا هو حلمي بكل بساطة، لا أريد أن أشيب بين الأحذية البالية، ولا أريد أن أموت إسكافياً عجز عن ترقيع أحلامه وحياته.».

أما (بشير - 29 سنة) صاحب محل ألبسة، فيصرِّح: «لم نعد نعرف كيف نحلم، فوضى في كل مكان، وثورات هنا وهناك لم تأتِ بما قامت من أجله. لهذا، كجزائري وكعربي، لم أعد أعرف كيف أحلم، فقط أتمنى أن يعود السلام إلى البلاد العربية، وأن تكفّ الأنظمة عن سفك دماء شعوبها». وينهي كلامه: «أمام ما يحدث لنا ولأوطاننا، أصبح السلام والأمان أكبر وأكثر مطالبنا وأحلامنا في هذه الحياة.».

أما (نسيمة) وهي ممرضة في عيادة حكومية، فقالت: «أصبحنا نركض في هذه الحياة، ونجري من أجل لقمة العيش، هذه اللقمة هي حلمنا، لكن هناك أحلام نشترك فيها ربما جميعاً كجزائريين وعرب، وهي، أن يعمّ السلام أوطاننا، وأن نتَّحد كعرب، أيضاً كجزائرية، أحلم أن تُلغى التأشيرة بين أوطاننا، وأن تُتاح حرية التنقل بين شعوبنا في أوطاننا العربية.». تضحك نسيمة ثم تختم: «أيضاً أحلم أن أجد عريساً مناسباً، يحتويني، ويحتوي ما تبقى من عمري، فأنا على عتبات الثالثة والأربعين، ولم أجد من يشاركني حياتي، ومن يربِّت على أحلامي القليلة المترامية هنا وهناك.».

الخبز والديموقراطية واليوتوبيا

ما يزال المغاربة متعلّقون بالفردوس الأندلسي، لكن أحلامهم تبقى أقرب إلى واقع ترفضه الأحلام. (العربي) العامل البسيط بإحدى معامل تصبير السمك يضحك من سؤال الحلم، لذلك اكتفى بكلمة بسيطة «الخبز!» هذا ما يفترضه حلم الجميع، فيما اختارت الطالبة الجامعية (جهان الدبلاني) التأكيد على أن حلم العرب يُختَصر في كلمة الديموقراطية، لأن الشعوب ملت أن تقاد مصائرها من طرف مستبدّين. لكن فئة أخرى ترى أحلامها من زاوية انشغالاتها اليومية، فالكاتب (إبراهيم الحجري) يحلم، بوصفه كاتباً أو بوصفه إنساناً يجرِّب الكتابة ويهواها، بعالم أشدّ نقاء، عالم تؤثّثه القيم الآدمية بعيداً عن استرخاص الدماء وابتذال الكرامة البشرية التي دافعت عنها كل المواثيق والأديان. يحلم بأن تعمّ قيم الإبداع محيطنا الثقافي حتى يتطهر من رجس النفاق الاجتماعي والمزايدات الرخيصة. يحلم بإنسان يعيش طبيعته التي جُبِل عليها بدل أن يتمسرح في أقنعة مشبوهة. يحلم بإنسان متعايش لا يظلم ولا يحقد، يحلم بالقصائد الجميلة تمشي في الطرقات، وبسرد رحيم يجمع العالم كله... أما الشاعر (جمال الموساوي) فيرى «أن الأحلام تختلف باختلاف المواقع: «ثمة فئة تحلم بألف ليلة وليلة، ببذخ السلطة والحياة. وفئة تحلم بأن تنام أعين الرقابة عن تتبُّع الخطوات والأنفاس. وفئة ثالثة ترى في لقمة الخبز حلماً لا يتحقَّق كل يوم، وتتمنى لو بإمكانها فقط أن تعيش في سلام يوماً بيوم، دون قلق مما تخبئه بداية اليوم القادم. وفئة تحلم بأن تكون لها القدرة في التكيف مع أي وضع جديد لاغتنام ما يمكن اغتنامه... وهكذا.».

رأيت سورية في سربرنيتسا

في سربرنيتسا حكايات وأغانٍ تولد كل صباح.. طرقات وأزقة البلدة الصغيرة، حدائقها وربواتها، أطفالها ونساؤها، لم ينسوا فظاعة صيف 1995، ومازالوا يستحضرون ذكريات الراحلين وأرواحهم بمناسبة وبغير مناسبة.. منارة المسجد السنّي وجرس الكنيسة الأرثوذوكسية المتقابلين لم يتصالح أحدهما مع الآخر، لكنهما لم يمنعا الأهالي من تنفس لذة العيش، وخوض تجارب حياتية جديدة..

سعيد خطيبي

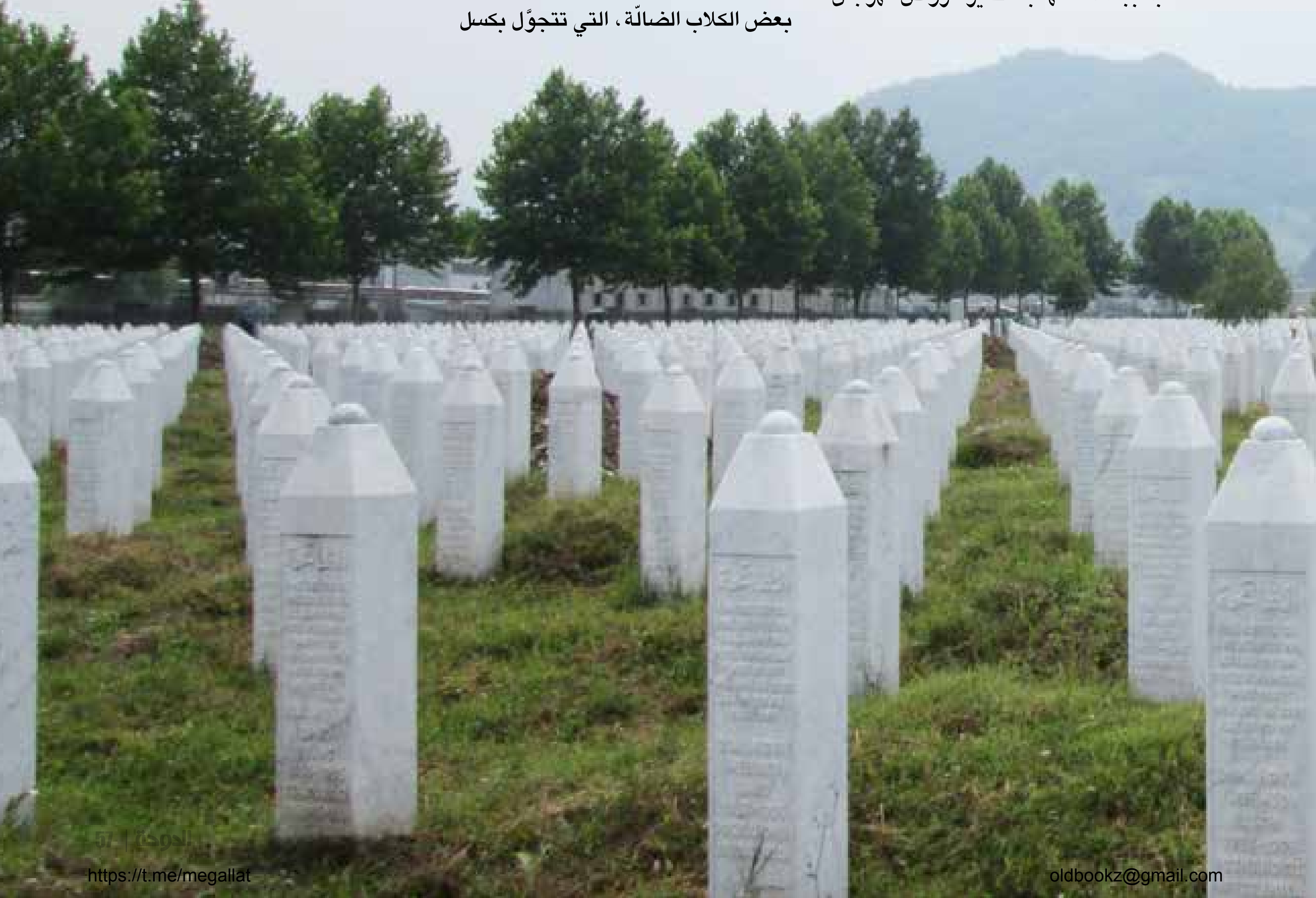


في كافيتيريا المركز الشبابي (الواقع على مدخل سربرنيتسا)، أخذت سلمى(29 سنة) تدخِّن سيجارة تلو الأخرى، وتحدثني عن شغفها بالسينما الإيطالية، بأفلام فريديريكو فيليني، فرانكو بروزاتي، وجياني أميليو. كانت تتحدَّث بلغة إنجليزية مرتبكة، ولكنة بوسنية خالصة، تمزج بين لغتين في طبق واحد، تمضغ كلماتها وتلفظها بشكل متسارع.. لكنَّ تواصلنا كان سهلاً. لم تحتج لغة عالمة لشرح ولعها، وعلاقتها الحميمة بالفن السابع.. كانت تتحدَّث بلهفة عن أفلام شاهدتها، وعن سيناريوهات أعجبتها. عيناها الخضراوان كانتا تشعّان كلما استنشقت سيجارتها، أو ذكرت اسماً من أسماء مخرجين أو ممثلين وممثلات حُفِرت تجاربهم في ذاكرتها.. بعد حوالي ربع ساعة، قامت، بحركة سريعة، من كرسيها، أطفأت سيجارتها، واستأذنت بالانصراف، بسبب انشغالها بتحضير عروض مهرجان سربرنيتسا السينمائي(Srebrena Traka)، في دورته السابعة، وخرجت أنا صوب مقهى (Venera)، بِنيّة العودة لاحقاً لمشاهدة سلسلة الأفلام القصيرة المشاركة.

هي قطعة ضائعة من جغرافيا تعيش تحت وطأة القهر..

* * *

بلغني صوت آذان صلاة الظهر خافتاً ومتقطّعاً، كما لو أنه يأتي من مكان بعيد. كانت الطرقات شبه خالية، إلا من بعض الكلاب الضالّة، التي تتجوّل بكسل وخمول. الرتابة سمة من سمات البلدة، رتابة ممزوجة بقلق وترقُّب وضبابية المستقبل.. في Venera وجدت نفسي الزبون الوحيد، فيوم السبت ويكاند، وبحسب النادل العشريني، فإن الناس يستغلون الفرصة للذهاب إلى بعض القرى والمدن المجاورة، لقضاء بعض حاجياتهم وزيارة أهاليهم، مثل بلدة براتوناتس(التي تبعد حوالي عشرة كيلومتر). طلبت عصير ليمون وجلست أتصفح رواية «المسيح وتيتو» للكاتب البوسني فيليبور شوليتش، والتي يعود فيها إلى ذكريات الطفولة، بين عامَيْ 1970 و1985، تحت حكم يوغسلافيا، وفترة انقسام والديه في البيت بين التعلُّق بصورة المسيح وصورة الماريشال تيتو. حينها كان شوليتش يحلم بأن يصير لاعب كرة قدم برازيلياً، وشخصيتاه المفضلتان كانتا اللاعب الشهير بيلي، وتارزان.. في النهاية، لم





يلعب فيليبور الكرة، ولم يمارس هواياته المفضّلة، ووجد نفسه، عام 1991، جندياً في جبهة حرب البلقان، قبل أن يفرّ من الجيش، ويتعرّض للسجن، ثم يفرّ ثانية من الزنزانة ومن جحيم الموت، ويلجأ إلى فرنسا، ويكتب سلسلة روايات تؤرّخ للفترة الدمويّة التي عرفتها بلاده. كنت أقرأ سخرية فيليبور شوليتش من الحقبة اليوغسلافية، ومسابقات الشعر التي كانت تدور موضوعاتها حول مديح تيتو، والرحلات المدرسية التي كانت تنظّم إلى مسقط رأس «الزعيم»(في كرواتيا حالياً)، وأفكر في طلب سلمى باقتراح خمسة أفلام عربية تعرض، السنة القادمة، في مهرجان السينما.

* * *

سربرنيتسا، ورغم وضعها الصعب اقتصادياً واجتماعياً، ووضعها السياسي غير الثابت (في البلدة نفسها يرفرف علما بلدين مختلفين: البوسنة والهرسك، وصربيا)، فهي تحاول أن تمنح نفسها، من حين لآخر، جرعات أمل، بتنظيم مهرجانات دورية في المسرح والسينما والرقص، وورشات فنية، تموّلها خصوصاً بعض السفارات الأوروبية الموجودة في البلد. ولكنه تمويل جدّ محدود، كما هو الحال بالنسبة للمشاريع

نرى على مدى البصر قبوراً.. قبوراً.. قبوراً.. لا شيء آخر غير القبور، غير رائحة الموت

التنموية، التي تكاد تكون منعدمة. الناس يشتغلون، بالأساس، في خدمة الأرض، أو في بعض النشاطات الخدماتية البسيطة. «الشباب يبحثون عن أفق لهما بعيداً عن سربرنيتسا. في المدن الكبرى مثلاً، أويبحثون عن طريق هجرة إلى واحدة من دول الاتحاد الأوروبي مثل النمسا والمانيا لكن الهجرة ليست أمراً سهلاً، تأشيرات دخول الدول الأوروبية صعب الحصول عليها» حدثنا سليم (38 سنة)، تقني في المركز الشبابي.. فرص الشغل عملة جدّ نادرة، وروتينية الحياة هي دافع من دوافع البحث عن سبيل للخروج من نفق الركود المحلّي، بحثاً عن حياة أفضل وأرحب. «مع ذلك، غالبية المهاجرين يفضّلون العودة، في العطل، أو بعد نهاية فترات عملهم في الخارج.. سربرنيتسا هي مسقط الرأس ونهاية المشوار» يضيف سليم.. كآبة الوجه العام لم تمنع من ملاحظة بعض الاستثناءات؛ فعلى الطريق من وسط البلدة إلى فندق ميسيريا (الفندق الأهم، وجهة الوفود الأجنبية) تصادفنا بعض الفيلات والمنازل الفخمة، وهي ممتلكات لبعض العائلات المهاجرة، خصوصاً، أبناء مهاجرين يقيمون ويعملون في النمسا وفي ألمانيا، تقف قبالة لها بيوت ما تزال تحمل آثار الحرب.. أسقف متهاوية وآثار طلقات نارية ومدفعية على الجدران.

* * *

بالقرب من محل (Zvorničnca) التجاري، وموقف سيارات الأجرة، افتتح أمير (37 سنة) محلاً صغيراً للأكل السريع. محلّ جدّ بسيط، لا يتوافر على أكثر من أربع طاولات، يقدم خصوصاً أكلاً تركياً، مثل الكباب والبقلاوة وغيرها. كنا نمرّ عليه ليس للأكل فقط، بل للثرثرة عن يوميات أهالي سربرنيتسا. أخبرنا أمير أنه افتتح «مطعمه» المتواضع





قبل حوالي ثلاث سنوات، ليعيل نفسه وعائلته، فقد تزوّج ثم طلق مرتين متتالتين، ثم تزوج مرة ثالثة، وله ستة أبناء. وهو يحاول مقاومة انسداد الأفق بحلم إنجاز مشروع تجاري كبير.. كبير وكفى لا يعرف ماهيته.. يوفر له مستقبلاً مريحاً له ولعائلته (مريح وكفى). لم يكن يتحدث كثيراً في السياسة، لكنه لم يخفِ امتعاضه من الوضع العام للبلدة التي عانت وما تزال تعاني الأمرّين. «مسلمون ومسيحيون، صرب وبوسنيون يعيشون معاً هنا من قرون، وليس فقط من سنوات. ولكن، مجازر عام 1995، شكلت جدار فصل بيننا وبينهم. حينها العالم كله تخلّى عنّا، وبقي يتفرج على دماء أهالينا التي سالت بغزارة» يضيف. في سربرنيتسا كل بيت صربي يعلّق علم بلده، محاولة منه لإقناع الآخرين أن البلدة ما تزال صربية، وكل بيت بوسني مسلم يردّ بالمثل. الكنيسة الأرثوذكسية الواقعة على ربوة، هي أيضاً تعلّق علم صربيا، ولا تعترف سوى بسلطة بلغراد، كما لو أن الحرب لم تنته.. «أن تزور سربرنيتسا، فعليك أن تبدأ من المقبرة حيث دفنت جثامين ضحايا المجزرة التي راح ضحيتها غالبية سكان البلدة وبلدة بوتوشاري القريبة» اقترح أمير. المقبرة هي أول وأكبر وأوضح مَعْلَم يصادفنا على مدخل سربرنيتسا. تجنّبنا التوقّف عنها ودخولها في بداية الزيارة، رغبة منا في ملامسة وجه الحياة، قبل العودة إلى أوجاع الماضي.. بعد كأسي شاي، وأربعة سجائر «درينا»(السجائر المحلية الأشهر)، ودردشة قصيرة عن حظوظ البوسنة في التأهُّل لمونديال البرازيل 2014، توجّهت إلى المقبرة، ولم يكن يدور في ذهني سوى صور ومشاهد أفلام وشرائط وثائقية شاهدتها سلفاً عن بشاعة ما وقع شهر تموز/يوليو 1995، أيام ما عُرِف بحرب البوسنة.

***

على مدخل المقبرة لافتة كتب عليها: «المقبرة المخلّدة لضحايا الإبادة الجماعية التي وقعت في سربرنيتسا، وبوتوشاري عام 1995». بالخطو ثلاث خطوات نحو الأمام، بلغنا صوت المقرئ أحمد العجمي وهو يرتّل سورة مريم. بالقرب من مكبّر الصوت حيث تتوالى، باستمرار، أدعية وسور قرآنية، رجلان يسجدان في صلاتهما. ربما كانا هناك لقراءة الفاتحة على واحد من القبور. وخلفهما نصب رخامي، بارتفاع متر ونصف المتر، بشكل نصف دائري، وبطول حوالي 200متر، كتبت عليه أسماء حوالي 6000 ضحية من ضحايا الجيش صرب البوسنة(الذي كان يقوده راتكو ملاديتش، الملقّب بجزار البلقان)، ثم نرى، على مدى البصر قبوراً.. قبوراً.. قبوراً.. لا شيء آخر غير القبور، غير رائحة الموت، بقايا دموع، وأشباح الآخرة.. شواهد قبور بيضاء وتربة سوداء.. قبور تصطف بعضها خلف البعض الآخر، عمودياً وأفقياً وطولياً.. تحمل أسماء رفات أصحابها.. بعضهم شيوخ وبعض آخر أطفال أورضّع.. وكثير من الرفات ما يزال مجهولاً بلا اسم.. مشهد قد يصيب أصحاب القلوب الضعيفة بالصدمة أو الإغماء.. سألت نفسي: كم يلزمني من الوقت لأقرأ الفاتحة على كل قبر من القبور؟ ربما شهراً أو شهرين، أو ربما سأنهار قبل أن أكمل نصف العدد.. وحده مشهد القبور كان كافياً لتخيُّل حجم الفاجعة، ودمويّة المجزرة.. فجأة طفت على مخيلتي مشاهد سنوات الإرهاب في الجزائر.. مجازر بن طلحة، و سيدي موسى، والرايس، وغيرها سنوات التسعينيات.. الجزائر والبوسنة اتفقتا على فترة واحدة لعيش تراجيديا مشتركة.. وسط القبور نصب كُتِب عليه باللغات الثلاث: العربية، والبوسنية، والإنجليزية دعاء: «بسم الله الرحمن الرحيم. نسألك يا ربنا رحمة في الحزن، وحياة في القصاص، ودعاء في دموع الأمهات في سربرنيتسا، أن لا تعود مرة أخرى. وحَوِّل حالنا إلى أحسن حال. وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين».

حتى هذه الساعة، ما تزال صربيا





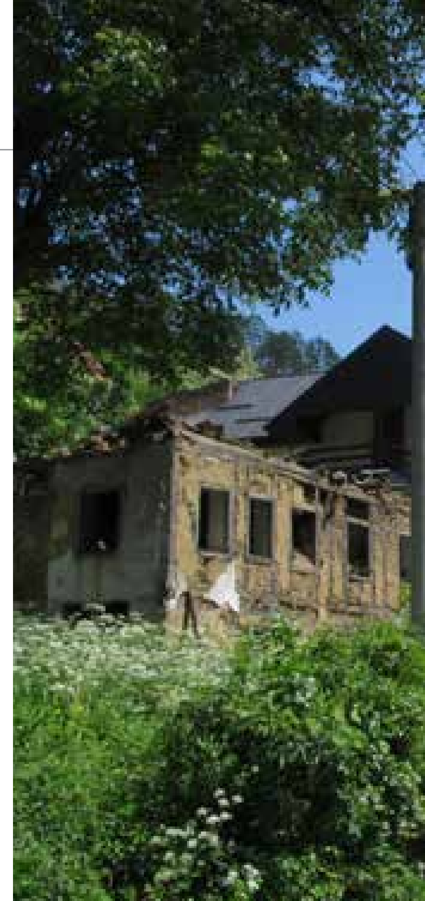
ترفض الاعتراف بما حدث في سربرنيتسا، ووصف ما وقع بالإبادة أو بالتطهير العرقي أو تصفية مسلمي البوسنة والهرسك. لكن الشهادات الحية، والمصادر المتطابقة، تؤكّد على شيء مشترك: ما حدث هناك شهر يوليو/تموز 1995 كان أبشع مجزرة وقعت في أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية، وصفتها محكمة الجنايات الدولية، في تقاريرها المتكررة بـ «الإبادة».

قبل ثلاث سنوات من وقوع مجزرة سربرنيتسا، وفي ظل الصراع الذي تلى سقوط دولة يوغسلافيا سابقاً، وسعي البوسنة والهرسك للإعلان عن انفصالها كجمهورية مستقلّة (كما فعلت كل من جمهوريتي سلوفينيا وكرواتيا المجاورتين)، قام تنظيم عسكري، ينتمي إلى جناح ما كان يسمى صرب البوسنة، المدعوم لوجيستيكياً ومادياً من بلغراد، ومن الجيش الشعبي اليوغسلافي، بحرق حوالي 300 قرية كانت تحيط بسربرنيتسا، وقتل المئات من مسلمي البوسنة، بمن فيهم الأطفال والنساء. عام 1993، تم اعتبار البلدة «منطقة محميّة» من طرف مجلس الأمن، ولكنها كانت ما تزال تحت الحصار الصربي، الذي كان يمنع عنها وصول الغذاء والدواء والمساعدات الدولية. كانت سربرنيتسا وقتها تشبه معسكر اعتقال كبير، والناس يموتون إما جوعاً أو بسبب غياب الدواء. بداية 1995، حوالي 500 جندي من عناصر القبعات الزرق الأممية انتشروا في المكان، لحماية الأهالي، والحدّ من المعارك التي كانت تدور بشكل يومي مع الطرف الصربي. شهر مايو/أيار من السنة نفسها، 400 عنصر من القوات الأممية وقعوا رهينة لدى جيش صرب البوسنة، ليتمّ مقايضتهم مقابل وقف قوات حلف الناتو عملياتها الجوية ضد قواعد العسكر الصربي، في السابع من يوليو/تموز، دخل جيش راتكو ملاديتش سربرنيتسا، مستفيداً من ارتباك قوات حفظ الأمن، وتجنّبها المواجهة المباشرة ليجد نفسه في مواجهة مدنيّين عُزّل، حاول البعض منهم الفرار نحو ثكنة القوات الدولية طلباً للحماية، والبعض الآخر صوب الغابات المجاورة، اختباء من بطش الصرب، والبقية دفعت فاتورة المجزرة الأبشع في تاريخ البلقان..

ثماني عشرة سنة مَرّت على الأحداث، ولكن الارتدادات لم تنته. بعد زيارة المقبرة وقراءة الفاتحة على أرواح الأبرياء، توجَّهت إلى مقهى علي أو عليش(بالبوسنية)، الواقع قبالة المركز الثقافي والمكتب المصرفي الوحيدين الموجودين هناك. كان الوقت عصراً، وبعض الجرائد اليومية وصلت لتوّها. الحدث الأبرز الذي طغى على مواضيعها هو موضوع الحكم على قائد الشرطة الصربو- بوسنية الأسبق، الجنرال غوران ساريك، بأربعة عشر عاماً سجناً، بتهمة تورُّطه في تنفيذ عمليات إبادة لمسلمين في سراييفو وسربرينتسا. الجنرال نفسه لم يُلق القبض عليه سوى عام 2011، بعد إحالته إلى التقاعد.

شباب البلدة لم ينسوا ما جرى، ولم ينسوا الأرواح التي أزهقت بلا سبب.. يستشعرون حقيقة كونهم ضحية، ويدركون أنهم ما يزالون الحلقة الأضعف في مشهد الخلافات السياسية.. يستحضرون مرارة الماضي باستمرار.. ليلى(25 سنة، طالبة) تختصر المشهد





فظاعة الوضع في قرى وبلدات سورية لا تختلف عما جرى هناك

اليوم بالقول: «في السابق، كان يحصل، من حين لآخر، أن يتمّ عقد قران بين عائلة بوسنية وأخرى صربية. أما اليوم، فلا هم منا ولا نحن منهم!».. المسافة بين سربرنيتسا والحدود الصربية لا تتجاوز، على الأرض، العشرين كيلومتراً، ولكن، في الواقع، هي مسافة عقائدية وسياسية تتباعد يوما بعد الآخر.. سربرنيتسا لا تريد أن تطوي الصفحة، و بلغراد لا تريد أن تعترف بما حصل، وشبح صدامات جديدة ما يزال يخيِّم على المنطقة.

* * *

شارعان رئيسيان متوازيان بطول خمسمئة متر، ساحة مركزية صغيرة، مسجد وكنيسة، مركز شبابي وآخر ثقافي، فندقان صغيران ومرقد بلا زبائن، مدرسة و.. حياة صعبة. هذه هي تضاريس البلدة الصغيرة التي شغلت الرأي العام الدولي لأكثر من خمس سنوات متتالية، واستباحتها آلة الموت، ونسيها أهلها وأقرب المقرَّبين إليها.. «نحتاج مساعدات من إخواننا المسلمين» يشتكي حسن. «الألمان والإسبان والإيطاليون يبنون مراكز، ويدعمون نشاطات، والمسلمون أين هم؟» يضيف. لم نمتلك إجابة مقنعة لسؤاله.. العرب أيضاً منشغلون حالياً بتداعيات الربيع العربي، وفظاعة الوضع في قرى وبلدات سورية لا تختلف عما جرى هناك.. ومثلما تخلّى المجتمع الدولي عن سربرنيتسا، ها هو اليوم يتخلى عن مدنيّي وضحايا نظام الأسد في سورية.. ما أشبه سربرنيتسا بقرى ومداشر سورية!..

البلدة اليوم التي تعرف سنوياً بشتاء جدّ قاس، مع غياب وسائل التدفئة في كثير من المنازل، تحاول ترميم نفسها بنفسها.. فهي قطعة ضائعة من جغرافيا تعيش، منذ حوالي عشرين عاماً، تحت وطأة القهر..

ثلاثة أيام قضيتها في سربرنيتسا، أتسكَّع في الأزقّة والطرقات نفسها، أشمّ الروائح نفسها، أشرب قهوة صباحية بالطعم نفسه، أرى وجوها تتكرَّر، صار وجهي مألوفاً لها (نهاد، العاملة في محطة البنزين، موظفة المكتب المصرفي الخمسينية، سليم...)، أسمع أصواتاً ووشوشات متشابهة. مساء اليوم الأخير، مَرَّت أمامي، بالقرب من مقهى (Venera) ثلاث فتيات من المتطوِّعات في تنظيم مهرجان سربرنيتسا السينمائي، تبادلنا التحية (Dobre veĉer)، بمعنى (مساء الخير)، ورافقتهن إلى المركز الثقافي، لمتابعة آخر عروض المهرجان. التقيت هناك سلمى مجدداً، وسألتني عن انطباعي حول البلدة. أجبتها بابتسامة بلهاء مرفقة بـ (it's ok) وأنا أقول في سرّي: «إلى متى ستظل سربرنيتسا مصلوبة على عمود الانتظار؟».. قبل دخول قاعة العروض، وهي قاعة صغيرة، تعرض فيها الأفلام بتقنية (عارض الفيديو Video projector)، ولا تتوافر على التجهيزات الضرورية، شاهدت الفتيات المتطوِّعات اللواتي التقيتهن قبلاً يرقصن بفرح، في زاوية معتمة من بهو المركز، رقصة الفالس.. يرقصن، ويدعون رفيقات لهن للرقص والاحتفال.. لا لسبب معيَّن، إنما فقط احتفالاً بالحياة.



أوريولو رومانو
عناق التاريخ بالسرعة

روما - د. حسين محمود

على أعتاب مدينة روما وُلِدت مدينة صغيرة في القرن الخامس عشر الميلادي، وقصة مولدها وحاضرها اليوم تقدّم أنموذجاً للمدن التي تولد من رحم الابتكار، وتعيش على التجديد، وتنظر إلى المستقبل برغبة طموح في التقدم.

اسمها «أوريولو رومانو» وقد زرتها أكثر من مرة، لكي أستمتع بجوّها المنعش بين شوارعها المشجَّرة، ولكي أتابع الترميم الفني لقصرها الأثري المشهور باسم «قصر التييري» والذي تحوَّل إلى متحف تديره المعمارية نفسها التي أشرفت على ترميمه روزا تشيبوللوني.



ظهرت هذه المدينة إلى النور من العدم تلبية لدواعي التقدُّم والتطوُّر الحضاريَّين في هذا الجزء من العالم.



وهذه الرحلة الأخيرة تصادف معها «مولد» المدينة، فلكل قرية أو مدينة في إيطاليا «مولد» يسمى هناك «ساجرا»، وهو حفل شعبي بالقدّيس الذي يتولّى حماية المدينة، أو يمثّل لها رمزاً خاصاً. ولكي يحتفل أهل أوريولو بعيدهم هذا العام استدعوا أكبر تجمُّع لسيارات فيراري في مكان واحد. حوالي 25 سيارة تنضمّ تحت لواء «نادي أبيا الجديدة»، الذي يضم 500 سيارة من هذا النوع الغالي، يملكها أعضاء النادي البالغ عددهم مئة شخص فقط.

استضاف متحف قصر التييري هذا الحضور الضخم لأفضل ما أنتجته قريحة الإنسان الحديث من سيارات لكي يؤكّد معنى التعانق الحضاري بين القديم والحديث، والتراث والمعاصرة، والتاريخ والتقدُّم، والآثار والتطوُّر التكنولوجي، هذا التعانق الذي ينقل الماضي من مستوى الذاكرة إلى مستوى الفعل الحاضري والمستقبلي.

قصة المدينة كما أكَّدت روزا تشيبولوني هي قصة تقدُّم، فقد ظهرت هذه المدينة إلى النور من العدم تلبية لدواعي التقدُّم والتطوُّر الحضاريين في هذا الجزء من العالم.

وقصة الترميم الذي عالج قصر التييري وحَوَّلَه إلى متحف بعد أن كان خرابة خربة، وتحويل المتحف من مكان «تحنيط الماضي» إلى مكان تثقيفي تعليمي قادر على توفير قدر من القيم التي يحتاجها، هي قصة نموذجية لمواقع كثيرة في عالمنا العربي نحسبها خرائب خَرِبة من فرط الإهمال، بينما يمكن أن تتحوَّل إلى مورد اقتصادي هام إذا أضيفت إليه قيمة الترميم وإعادة الاستغلال وضخّ الحياة بين جنباته.

وراء هذا التميُّز في إحياء مثل هذه المواقع التي قد لا تظهر على الخريطة من المنظور الجغرافي، لكنها عملاق من المنظور الثقافي والحضاري، تركيبة



الإدارة المحليّة في الأقاليم التي تضع الأشخاص المؤهَّلين في مكانهم الطبيعي لقيادة هذه المجتمعات، وهذا هو ما لمسته شخصياً من عمدة المدينة السابق إيطالو كارونيس الذي كان دائم الحضور في كل المناسبات التي يعدّها المتحف/ القصر، ويدعم هذه الأنشطة بكل ما يتوافر لديه من إمكانيات للعمل الثقافي، وهذا الشخص نفسه هو الذي أصبح بعد ذلك مستشاراً ثقافياً (منتخباً) للمدينة، لكي يملأها بهذا النشاط وهذه الحيوية. ومَنْ أتى بعده لقيادة المدينة أيضاً شخصية لها حيويتها، وهي امرأة نشيطة للغاية اسمها جراتسيلا لومبي، والتي لم تمسح ما فعله سابقوها لكي تبدأ من جديد، وإنما واصلت ما كان موجوداً، وأضافت إليه بغية تطويره.

فإذا أضفت إلى الإدارة المحليّة المنتخبة هياكل المجتمع المدني مثل الجمعية الثقافية بأوريولو التي يمثّلها أنريكو لوساردو، لأدركت كيف يمكن أن يتحوَّل «المولد» من احتفالية سطحية بلهاء إلى تجسيد لفكر واعٍ لا تنقصه بهجة الحفل، ولا يغيب عنه مرح الاحتفال.

بدأت قصة هذه المدينة عام 1493، عندما أهدى أورسيني إقطاعية لآل سانتا كروتشي في ذلك المكان، وكان الذي تسلّم الاقطاعية هو جورجو، وهو بالمصادفة اسم رئيس جمعية أصحاب فيراري، وكأن جورجو قد جاء للاحتفال بجورجو.

جاءت فكرة بناء المدينة في هذا الموقع لجورجو الثالث الذي ينتمي إلى العائلة نفسها، وكان مثقَّفاً ثقافة إنسانية مختلفة عن الثقافة السائدة في عصره؛ ولذا جاء مشروعه لبناء المدينة ابتكارياً، لأنه كان يستهدف الإنسان، في جميع حالاته، وكل ما يخدمه، من حكم وعدل وتكافؤ، ولهذا جاءت فكرة بناء المدينة بعيدة عن الأسلوب السائد في القرن الخامس عشر، والذي كان يميل إلى الطوباوية، وأصبح أكثر قرباً من مبدأ مكيافيللي عن «الحكومة الجيدة للأمير المستنير».

وهكذا تعايشت في المدينة الجديدة إشكاليات رجل السياسة، والفيلسوف والمعماري، وجمعت بين جنباتها مبادئ الصحة والنظافة العامة، والتركيب الطبقي وإدارة العدالة والحرية الاجتماعية، فصنعت أوريولو قوانينها الخاصة، وكأنها دولة في مدينة، وأصبحت حرة تتمتَّع بالحكم الذاتي، بعيداً عن سلطات البابا أو الإمبراطور.

كما كانت الأزمة الاقتصادية دافعاً لكي تعود أوريولو إلى الاستثمار الزراعي، بعد أن كانت الحقول قد أُهمِلت وتُرِكت لتبور، وعانت القرى من الهجرة والهِجران، ومعها نشأ «الإقطاع الجديد» الذي أحيا مفهوم القرية من جديد، ولكن على أسس من العدالة الاجتماعية.

وهكذا نجد في أوريولو قصر الحكم في موضع متوسِّط عالٍ يشرف على المدينة كلها، ويستطيع الحاكم أن يرى المدينة أمامه كلها، في الشارعين الرئيسيين الممتدين أمامه بعد ساحة مستطيلة تتوسَّطها نافورة وتمثال في سيميترية منتظمة ووظيفية. أما الشارع الخاص الذي كان يتريَّض فيه سكان القصر، فهو شارع جميل تغطيه طوال العام أفرع وأوراق الأشجار، وتجعل منه مكاناً نضراً عنباً ظليلاً يبعث السرور في السائر فيه.

وانتقلت بعد ذلك ملكية القصر والمدينة إلى عائلة أورسيني، واستقرت أخيراً في يد عائلة التييري الذي لا يزال القصر يحمل اسمها منذ عام 1671 وحتى الآن. والقصر بوضعه الحالي هو نتاج أفكار هذه العائلات الثلاث، ولكنه أيضاً شاهد على آخر تطوير له على يد عائلة التييري.

ولا تزال أوريولو حتى اليوم تقدِّم النموذج لقرية/ مدينة، تستطيع أن تضفي القيمة على تراثها، وتجعل مواطنيها يعيشون داخل أمجاد تاريخهم، ويتحوَّل متحفها إلى مكان تعليمي، وحيِّز يستضيف كل أنواع الثقافة المتخيَّلة، من محاضرات وعروض فنية ومسرحية وندوات، ومعارض تشكيلية، كان الكثير منها قادماً أيضاً من البلاد العربية، ليؤكّد متحف قصر التييري انفتاحه على جميع الثقافات.

سألت ميرة القصر/ المتحف/ المدرسة روزا تشيبوللوني عن سر الاحتفال باستدعاء سيارات فيراري، فقالت إن ذلك من شأنه أن يضع الفن في مواجهة التكنولوجيا، والتأكيد على أنهما لا ينفصلان، فحتى التكنولوجيا الرفيعة التي تحتوي عليها سيارات فيراري لا تنفي البعد الجمالي لها، فهي تحفة فنية وتكنولوجية في الوقت نفسه. وقالت أيضاً إن هذه المدينة نشأت







بدافع الابتكار، وهي تلتقي في هنا مع فيراري التي أصبحت بموديلاتها العديدة أنموذجاً للابتكار وأيقونة له. وهكذا فالثقافة العلمية والثقافة الإنسانية عندما توضعان في المواجهة تؤكدان على إمكانية تعايشهما على نحو جميل في خدمة البشر. وأشارت إلى ما قاله أرسطو «نحن ندرس العلم، ولكننا ندرس الشعر أيضاً».

منظّم احتفالية المدينة أنريكو لوساردو قال أيضاً إن الابتكار في الفن يواكبه دائماً ابتكار في العلوم. والعكس صحيح، وهو ما يجعلنا نؤمن يقيناً بإمكانية أن نأخذ العلم طريقاً نحو التقدُّم دون أن نضحّي بتراث الأمة الفني والأدبي.

يتنكر جورجو دانتونيو رئيس نادي فيراري أبيا انتيكا، وأبيا انتيكا هي الحي الذي يوجد فيه المقرّ الذي خصّصه مغنٍّ إيطالي شهير رحل قبل وقت قصير هو ليتل توني، والذي اختير رئيساً شرفياً للنادي، لأنه كان ينتمي إلى سان مارينو إذ يمنع القانون الإيطالي تولّي الأجانب رئاسة النوادي المحلّيّة.

فلسفة الاستعانة بفيراري للاحتفال بالمدينة وراءها أيضاً أهداف خيرية، كما يقول جورجو نفسه، فهم هنا لا لكي يستعرضوا ثرواتهم، حيث لا تقل ثمن السيارة الواحدة عن مئة ألف يورو، وبعضها يصل ثمنه حتى ربع مليون يورو، حسب الاختيارات الشخصية لكل مالك، وإنما يحملون للناس وللمجتمع رسالة، ويصرّون على تقديمها. فالاهتمام الكبير من الجمهور بهذه السيارات شجّع النادي على أن يستعرض بها ووراءه العديد من الجمعيات الخيرية التي تجد في مثل هذه المناسبات فرصة جيدة لمخاطبة أهل الخير والحصول منهم على التبرُّعات التي تفيد في تنفيذ المشروعات التي تهمّ الناس، وتساعد أصحاب الحاجة منهم. ولهذا كنت تجد حول سيارات فيراري وعرضها الاستعراضي الكثير من الجمعيات الخيرية التي انتشرت بين الجمهور المتحمّس تجمع التبرُّعات الخيرية، وخاصة للأيتام.

يرى جورجو أن مثل هذه المشاركة مفيدة أيضاً لنوادي أصحاب هذه السيارات الفاخرة، فهي تعمل على تحسين الصورة العامة لمالكيها، وتضعهم بين الناس لا في أبراج عاجية منفصلة عن هموم الناس وحياتهم اليومية.

إن قضاء يوم ممتع مثل هذا في قرية مجدّدة، وداخل متحف يتجاوز مفهوم «السجن» الذي نحبس فيه آثارنا، ويتعايش فيه تراث الاحتفالات الشعبية مع الفن والثقافة، كان فرصة لا تتكرّر كثيراً لتغذية الوجدان بانفعالات مستنيرة تستمتع بالماضي، وتضيء المستقبل.

أدب

فؤاد العروي :
غونكور
بطعم مغربي

80

نصوص

90

بُرجي لا حمامَ فيه .... (أحمد الشهاوي)

الأثوابُ في الأعلى .... (مقداد خليل)

جبر الخواطر .... (أميمة عز الدين)

قصتان .... (عماد أيرنست)

الرُّعب .... (عادل بن زين)

شهيد شارع محمَّد محمود .. (عبدالرحمن يوسف)



مارغريت أتوود :
أوقات الكتابة

86

مارغريت أتوود لا تنوي اعتزال الكتابة. على الأقل في الوقت الراهن. الكاتبة الكندية تعبّر عن علاقتها بالكتابة بعبارة واحدة وكافية: ولع. هي تؤمن بأن الإنسان لا يحكي لمُجَرَّد الحكي، بل لرغبة دفينة في إعادة اختراع العالم، وتفادي النهايات الحتمية.

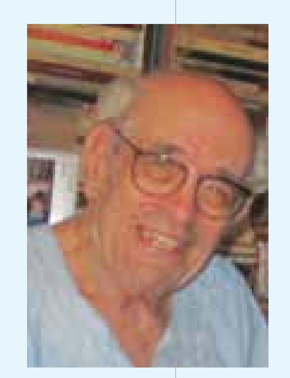
نوبل للآداب

آليس مونرو
ظلال وأقمار

72

جائزة نوبل للآداب 2013 أعادت إلى الواجهة، القصة القصيرة، باعتبارها فناً مستقلاً، لا مُجَرَّد نص أدبي للتسلية. تتويج الكندية أليس مونرو (1931) بالجائزة الأدبية الأسمى يحيلنا إلى محاولة الحفر، مجدَّداً، في نتاجها وتجربتها الإبداعية، وفهم تصوُّراتها ونظرتها للعالم، والعلاقة الحميمة التي تجمعها بفعل الكتابة.

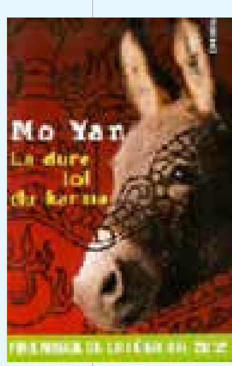
إدوار الخراط
حيطان الأدب العالية



الحديث مع الكاتب والناقد إدوار الخراط هو حديث عن تجربة تمتدّ لأكثر من نصف قرن. ابن الإسكندرية لم يتعب من البوح وسرد تجارب حاضرة وأخرى ماضية. هو يكتب كثيراً، ويتكلَّم قليلاً. صاحب «أضلاع الصحراء» ما يزال مواصلاً رحلته في الحياة بشغف وحب.

66

بين الجنة والجحيم



مو يان ولياو وو كاتبان صينيّان: الأول يعيش في بلاده الأم، متصالحاً مع الجو السياسي المشحون بالتناقضات، والثاني هاجر إلى ألمانيا بعدما عانى من الرقابة والتضييق. بين الكاتبين نقاط مشتركة قليلة وكثير من نقاط الاختلاف. في كتاباتهما تبرز ملامح «صينين» مختلفتين، صين عجائبية، وأخرى ظلامية.

106

الروائي والناقد إدوار الخرّاط

حيطان الأدب العالية

حوار: هويدا عطا

حمل لقاؤنا مع الروائي والقاص والشاعر والناقد إدوار الخراط، والذى قارب عمره التسعين عاماً، مذاقاً خاصاً.. صحيح أننا وجدنا بعض الصعوبات في الحصول على إجابات على أسئلتنا، بسبب ضعف سمعه.وكنا نلجأ أحياناً إلى كتابتها على الورق ليقرأها بعينيه، ثم يجيب، لكن الأمر لم يخلُ من الطرفة والضحك المتبادل على طول وقت إجراء الحوار. وهو جَوّ أضفى روح دعابة خاصة بوجود زوجته الفاضلة السيدة مارجريت، التي شاركتنا «الجلسة الحميمة».

والغريب أنه كان يسمع صوتها هي فقط، ويميّزه.. هكذا عشنا أكثر من ساعتين فى محرابه وصومعته الفكرية والأدبية التى جاوزت الحدود الإبداعية، والتي امتلأت عن آخرها بمئات الكتب والتي منها ما هو نادر.. حتى إنها كَوَّنت شكلاً هرمياً يشبه قامته.

وهكذا اقتربت منه في كل ما يدور فى خلده بدءاً من الحساسية الجديدة وما وراء الواقع، مروراً بمرحلة بداياته الإبداعية والكفاح واليتم والنضال، ورأيه فيما يحدث في مصر الآن، وختاماً بتفاصيل حياته اليومية مع رفيقة عمره وعلاقاته بالمثقفين.. وقد جاءت إجاباته مقتضبة.. لكنها واضحة وفي الصميم.. وإدوار الخراط هو من مواليد 16 مارس 1926 في الإسكندرية لأب من أخميم في صعيد مصر، وأمّ من الطرانة غرب دلتا النيل، وقد عمل في أثناء الدراسة عقب وفاة والده عام 1943 وحصل على ليسانس في الحقوق عام 1946 من جامعة الإسكندرية. شارك في الحركة الوطنية الثورية في الإسكندرية عام 1946، اعتقل في 15 مارس 1948 سنتين في معتقلي (أبو قير) والطور. تزوج عام 1957، وأنجب ولدين. وفي عام 1959 عمل في منظمة تضامن الشعوب الإفريقية - الآسيوية، ثم في اتحاد الكتّاب الإفريقيين - الآسيويين حتى العام 1983، وأشرف على تحرير مطبوعات سياسية وثقافية لهما. زار معظم بلدان أفريقيا وآسيا وأوروبا وأميركا في رحلات عمل.

اعتُبِرت أول مجموعة قصصية له «الحيطان العالية - 1959» منعطفًا حاسماً في القصة العربية؛ إذ ابتعد فيها عن الواقعية السائدة آنذاك، وركّز اهتمامه على وصف خفايا الأرواح المعرّضة للخيبة واليأس، كما سبقت له المشاركة في إصدار مجلة لوتس للأدب الأفريقي - الآسيوي، وفي تحريرها، وفي مجلة «غاليري 68» الطليعية، ومطبوعات لكل من منظمة التضامن الأفريقي - الآسيوي واتحاد الكتّاب الإفريقيين - الآسيويين. وقد ترجمت رواياته إلى الإنجليزية، والفرنسية، والإيطالية، والألمانية، والإسبانية.

■ بدأتَ الكتابة مبكِّراً، والنشر متأخِّراً. لماذا؟

- لأنه لم يكن لدي هذا التكالب أو اللهفة على النشر المبكر، وتركت الأمور تنضج على مهل - كما يقولون - وبالتدريج.

■ ماذا ترك الصعيد في مخزونك الإبداعي؟

-بشكل غير مقصود كان له أثر



كبير في الكتابات. لكن ليس هناك قصد محدّد لانعكاس هذه المحطات أو الرحلات أو المواقف في الكتابة، انما هي تأتي بشكل غير مقصود، وإن كان مؤثراً.

اليتم، والنضال، والمعتقل. بالتأكيد هناك تفاصيل لا تنسى من الذاكرة. كيف عشتهم؟

- عشت النضال، لكن لم أعتقد أن هناك إحساساً باليتم أبداً، حتى لو كنت قد فقدت الأب في مرحلة مبكرة من حياتي، لكن، ظل الأمر قائماً في وعيي بحيث لم يعد هناك مجال للإحساس باليتم، وهناك طبعاً إحساس بالفقدان، لكن ليس إحساساً باليتم بالمعنى المصطلح عليه عينه، والنضال كان طبيعياً وضرورياً في فترة من الفترات، وما زال. ولا أعتقد أن الكاتب أو الفنان بشكل عام يعيش في برج عاجي منفصلاً عن الواقع. على العكس تماماً. ولكي يثري عالمه الفني فهو يستمدّ من الواقع ومن النضال في الواقع مادّته الفنية.

ما تأثير المعتقل عليك؟

-مثل تجارب العشرات والمئات. وفقدان الحرية طبعاً مؤثّر، ولكن ما يعوّض هذا الفقدان هو الإحساس بضرورة العمل الوطني أو النضال الوطني بحيث يعوّض الإحساس بالمعتقل، وما إلى ذلك من تأثيرات، وتأتي ضرورات الكفاح الوطني في المقدمة بحيث تعوّض فقدان الحرية نسبياً.

ما المحطات التي شَكَّلَت وعيك؟

-محطات الحياة كلها: من الدراسة، إلى العمل الوطني، إلى النضال. أحياناً تحت الأرض، وأحياناً بشكل واضح وعلني.. وهكذا، مراحل الحياة والمشاركة في العمل السياسي والوطني هي التي أسهمت في تشكيل وعيي ووعي كل كاتب أو فنان.

هل تسعى إلى الكمال؟

-نعم أسعى إلى الكمال، لكن الخلود هو مسألة نسبية جداً. فما هو الخلود في عالم عرضي أساساً؟ لكن الخلود فكرة تحتاج إلى الكثير من النظر، وخلودي في عالمي هو، أساساً، عَرَضي وعابر وحياة ماضية في سبيلها.

ما رأيك في الفن والإبداع.. هل هو إعادة صياغة لتشكيل الوجود؟

-ما هو إلا إعادة صياغة وإثراء وإضافة، وإعادة الصياغة تتضمَّن إفراطاً كما تتضمن غنى المادة التي تتكوّن منها خبرات الوجود. أنا شخصياً، لم أكتب السيرة الذاتية بشكل مقصود، بل جاءت شذرات أو إضاءات أو لمحات، لكن ليست كتابة سيرة ذاتية بالمعنى المصطلح عليه، وليس بالضرورة الراوي، استعنت أيضاً بضميرَي المتكلم، والمخاطب.

التراث القديم جزء من كتاباتك.. لماذا؟

-كل كتاباتي تستند إلى التراث القديم ولكنها في ما أرجو تضيف إليه حسّاً بالمعاصرة والحداثة بحيث



يمتزج أو ينصهر التراث بالمعاصرة انصهاراً لا فكاك منه، أو لا فكاك فيه.

■ ما الحقيقة الثمينة التي وضعت عليها يدك ووجدتها هدياً أو نوراً لطريقك في الحياة؟

-ليست هناك حقيقة واحدة، العالم يموج، وعالمَي الفكر والواقع يموجان بالحقائق المتغيّرة والمتقلّبة، والثابتة الراسخة في الوقت نفسه، وليس هناك هذا التحديد القاطع لحقيقة واحدة وثابتة وراسخة، بل هناك إدراك أو وعي أو محاولة لاستيعاب حقائق كثيرة تشكّل في مجملها مادة الحياة والفكر معاً.

■ ناصر، والسادات، ومبارك... كمثقف، كيف كانت علاقتك بهؤلاء و بالسلط ؟

-(ضحك).. هذا السؤال يحتاج إلى رسالة دكتوراه، عبد الناصر لعب دوراً مهماً، ولم يكن أساسياً في عمل وإبداع المثقفين بشكل عام، موازياً لدوره الأساسي في الحياة السياسية والوطنية على السواء، والسادات أقل من ذلك بكثير، ومبارك ربما كان أقل..

■ الجوائز.. كيف تنظر إليها؟

-الجوائز تحصيل حاصل هي تأتي بمثابة اعتراف مما يمكن أن أسمّيه (السلطة الثقافية) بدور الكاتب، ولكنها ليست عاملاً أساسياً في إبداع الكاتب أو الفنان ولا ينبغي أن تكون كذلك، والجوائز تأتي عرضاً. المهم هو تحقيق شروط العمل الفني والأدبي بغضّ النظر عن نتائجه على المستوى المجتمعي. وهي نتائج لا شك أنها ستكون قائمة وراسخة، ولكن القصد إلى الجوائز بشكل متعمد قد يفسدها أو يعطبها..الجوائز هي طوق النجاة لِمَن وصل إلى برّ النجاة.

■ إنتاجك الأدبي غزير.. أيّ أعمالك يقف على عتبات القلب فلا يبرحه؟

- كل الكتابات. أنا لا أكتب حرفاً لا أؤمن به إيماناً مطلقاً، ولا أكتب إلا لغرض الإبداع وتحقيق شروط هذا الإبداع الفنية في علاقتها بعضها بالآخر، وعلاقتها بالمجتمع على قدر سواء.

■ ما تفسيرك لمصطلح الحساسية الجديدة، والكتابة النوعية؟

- هو تطور القيم الفنية وعلاقتها بالقيم المجتمعية، وهي التي تحكم مسألة الحساسية الجديدة، ليست الحساسية الجديدة مُجَرّد تعبير عارض وانما في تصوُّري. هي مرحلة فارقة أو فاصلة أو أساسية في عملية تلقّي العمل الفني.

إذا أردنا أن نقيم ملخَّصاً غير وافٍ وغير شامل.. فالحساسية الجديدة تغيِّر القيم الفنية التي تكمن أو تحكم العملية الفنية، والكتابة النوعية تغيّر أو تحطّم الحواجز بين الأنواع الأدبية بحيث يصعب وضع حدود قاطعة ومانعة بين الشعر والنثر أو بين القصة والشعر هكذا باختصار. هذا عن الكتابة عبر النوعية، وما وراء الواقع هو القيم التي تكمن وراء الحياة الواقعية والتي تعطي للواقع قيمة فنية ومجتمعية، وليس مُجَرّد رصد ظاهري لما يسمىّ (الواقع).

■ ما طبيعة علاقتك بالمثقَّفين؟

-علاقتي بالمثقَّفين «سمن على عسل إن شاء الله». وهي علاقة قائمة على محاولة لفهم وتقييم الدور الذي يقوم به كل مثقف على حدة، وأعتقد أن التعميم هنا خاطئ لأنه لكل حالة على حدة خصائصها وسماتها.

■ كيف كانت علاقتك بمحمود أمين العالم؟

-كل ودّ وصداقة وتقدير. وأرجو أن يكون متبادلاً، لأن محمود أمين العالم قامة ثقافية كبيرة معترف بها.

■ العديد من الأصوات الأدبية تخرج علينا اليوم وتقول: نحن جيل بلا أساتذة.. ما رأيك؟

-لا بالطبع،فحكاية جيل بلا أساتذة هي وهم كبير، فكل جيل له أساتذة سواء أكان هذا موضع وعي وإدراك أم لم يكن،و لكن الأساتذة قائمون وموجودون، ولهم دور سواء أكان هذا مُدرَكاً، أو معترفاً به أم كان غير ذلك، .

■ هل يعيش العقل العربي أزمة

فعلاً؟ وكيف يمكن الخروج منها؟

-لا أعتقد أن هناك أزمة بالمعنى المصطلحي لهذا،فهناك دائماً فترات مَدّ وجزر وصعود، وهو النمط أو المجرى الطبيعي للأمور.

■ فكرة تصنيف الكاتب: إسلامي، أو قبطي.. كيف تراها؟ وهل ترفض توصيف المبدع بوصف عقائدي؟

- الكلام عن التصنيف نفسه عملية مرفوضة.. والكاتب ليس عقائدياً حسب إبداعه وكتاباته، وليست عقائده مضمّنة في الكتابة؛ فهي ليست الفيصل طبعاً. هو مصري أساساً والباقي يندرج تحت هذا الوصف، ولا أحب أن أقول إنه تصنيف لأن الحكاية ليست حكاية تصنيف بل وصف فقط.

■ هل ترى أن للكنيسة دوراً وطنياً هاماً أم أن دورها سياسي فقط؟

-أظن أن دور الكنيسة دور وطني وديني طبعاً وليس سياسياً فقط، وأظن أنها لم تلعب دوراً سياسياً نشطاً وواضحاً. بالعكس، فقد لجأت الكنيسة إلى حمى المعتقد الديني، ونأت بنفسها عن خضم الصراعات السياسية.

■ هل أنت راضٍ عن رحلتك في الحياة؟

-لست راضياً، طبعاً تحقّق الكثير، ولكن ما يبقى أكثر منه،ليس هناك الرضا بالمعنى المفهوم لكن هناك سعياً مستمراً إلى الأجود والأجمل. والأكمل وهكذا تستمرّ الحياة. وهذه هي فقط.

■ ما آخر كتاباتك؟

-ليس هناك آخر، ولا أرجو أن يكون لها آخر، وأرجو أن تستمر ما استمرت الحياة. إنما أحدث كتاباتي: «دى حاجة تانية».

■ المرأة في حياتك وكتاباتك؟

لا أكتب حرفاً لا أؤمن به إيماناً مطلقاً، ولا أكتب إلا لغرض الإبداع

-المرأة تعبير شامل يشمل الأم، والجدة، والأخت، والزوجة، والحبيبة.. وهكذا.وطبعاً لكل منهن دور أساسي في حياتي وكتابتي على السواء.

■ وهل هناك دور مؤثر لرفيقة حياتك في حياتك الإبداعية؟

-هو ليس دوراً مقصوداً، بل هو قائم بطبيعة الأمور،فلا شك أنه - أياً كانت طبيعته - قد لعب دوراً اساسياً في الإبداع وفي الحياة بقدر سواء، ولعب دوراً أساسياً في تشكيل الوعي، وفي تشكيل الكتابة في الوقت نفسه.

■ مصر في عينيك الآن؟

-مصر هي مصر. وهي خالدة وباقية عبر الدهور، وتتحدّى الزمن، وتظل لؤلؤة في ضمير هذا العالم أو هذا الكون.

■ ما رأيك في ما يحدث؟

-تحدث الحياة بكل تقلُّباتها، ومدّها وجزرها، وصعودها، و هبو طها .

■ هل تشعر بالحزن عليها؟

-لا.. أتمنى دائماً المزيد من التألُّق والإنجاز، لكن ليس هناك ما يدعو «للزعل»

■ هل هذا معقول؟

-(صمت قليلاً).. يعني.

■ كيف تقضي يومك؟

-أقضيه في القراءة وممارسة أنشطة الحياة المعتادة، وفي الكتابة بقدر الامكان.

■ ما أصعب لحظات حياتك؟ وما أجمل تلك اللحظات؟

-لا أعتقد أن هناك لحظات من الممكن أن نسميها أصعب اللحظات، فاللحظات الصعبة هي التي تمرّ بحياة كل إنسان، وأجملها هي التي يتحقق فيها الحب والفن معاً.

■ للرسائل تأثير في حياتنا، لِمَن ترسل رسالة محبة؟

-رسالة الحب هي لرفيقة العمر والسند والعماد في حياتي.. زوجتي.

■ ماذا تقول فيها؟

-مهما قلت لها.. لا أستطيع أن أعبّر عما يجيش في القلب والروح من حبّ وتقدير وامتنان وسائر هذه العواطف التي لا تخمد ولا يخفت لها صوت.

■ ولِمَن ترسل رسالة عتاب؟

- ليست لدي رسالة عتاب لأي شخص، ولا أريد أن أعتب على أحد.

■ ما طموحاتك؟

-طموحاتي لا حَدّ لها ولا حصر، وآمل في تحقّقها سواء على صعيد الحياة، والحب، والفن بقدر سواء.

■ ما الذي لم تحقّقه، وتشعر بالحزن عليه؟

-أنا لست حزيناً على شيء. وطبعاً لم أحقّق الكثير، ولكني سعيت إلى تحقيق قدر مما أطمح إليه. «بس مفيش حزن ولا حاجة».



آليس مونرو

ظلال وأقمار

آليس مونرو الكاتبة التي لا تريد للقارئ أن يشعر بدهشة بفعل ما يجري في القصة، ولكن بسبب ما يجعل الأمور تحدث أو لا تحدث بالمرة، وهي الأم التي أنجبت ابنتان وأصبحت من أشهر كاتبات وكُتّاب العالم كله، ولا ترى نفسها كاتبة نسوية.

دروب القصة

عاطف محمد عبد المجيد

(1)

يقول المترجم أحمد الشيمي الذي أنجز ترجمة عدد من قصصها القصيرة منذ سنوات: «لا تحدِّثك آليس مونرو عن نفسها أو عن فنّها كثيراً، إضافة إلى هذا قد تبدو مونرو فلاحة ساذجة تخشى الغرباء وحسد الحاسدين، إذ نشأت مونرو في بيئة فقيرة ومحافظة لا يتحدث فيها الناس عن أنفسهم ولا عن إنجازاتهم». هنا وتركز مونرو في قصصها على رصد العلاقات الإنسانية والاجتماعية فيما بين الأفراد، وتبدي اهتماماً ملحوظاً بالعلاقة الجدلية بين الماضي والحاضر: أي تجربة مضى بها الزمن وتجربة قائمة تثير العجب لتشابهها في النهاية مع تجارب الماضي القريب وربما البعيد، وفي كليهما يعجز الفرد عن اتخاذ زمام المبادرة ولا تواتيه الشجاعة على الفكاك من أزمته والخروج من قوقعة عالمه الفردي الضيق. هنا ويضيف الشيمي قائلاً: «إن آليس مونرو تكتب فقط فتقنعك في كل قصة من قصصها أن الخيال أجمل من الحقيقة، وأن الأساطير خير وأبقى من حقائق التاريخ، وأن الحلم أجمل من الواقع، وأن الإبداع قد يأتي من قلب الخراب، وأن الحاضر والمستقبل ينبثقان من رحم الماضي، كما تنبثق الأضواء من رحم الظلمات.».

(2)

آليس مونرو وُلِدت في العاشر من يوليو/تموز من العام 1931 لأب يدعى روبيرت إيريك ليدلو يعمل في مزارع الثعالب والمنك، وأمّ تدعى آن كلارك ليدلو تعمل في مهنة التدريس. بدأت بدراسة الصحافة وعلوم اللغة الإنجليزية، ومراهِقةً كانت حين بدأت كتابة القصة القصيرة. «لقد بدأت بكتابة القصة القصيرة لأن الحياة لم تمنحني الوقت الكافي لأن أفكر في كتابة الرواية. قالت». في العام 1950 بدأت مشوارها القصصي بالنشر في الدوريات الأدبية، فنشرت قصتها الأولى «أبعاد الظل». في العام 1968 صدرت لها مجموعتها القصصية الأولى والتي عنونتها بـ «رقص الظلال السعيدة» والتي نالت عليها في عام صدورها جائزة الحاكم العام وهي أرفع جائزة أدبية كندية.

يطلق النقّاد على آليس مونرو عدة ألقاب منها (سيدة القصة القصيرة) ومنها (ملكة القصة القصيرة)، ومنها (تشيخوف كندا)، كما يمكن لنا أن نطلق عليها لقب (عميد الأدب الكندي)، بعد أن وضعت أسس الواقعية الحديثة في الأدب الكندي. في قصصها تكشف مونرو عن غموض الحياة بأسلوب جاد أحياناً وساخر في أحايين أخرى. كما تمتاز قصصها بعمق العاطفة، والولوج عميقاً في حياة البؤساء الذين تكتب عنهم من دون أن تحاول تجميلهم. «الحياة مملوءة بأشياء كثيرة تثير الاهتمام بما يكفي، إن استطاع الكاتب أن يتمكّن من التقاط هذا. أضافت».

(3)

آليس مونرو التي يصفها بعضهم بأنها ليست لطيفة كما أنها ليست شريرة، لكنها فظّة وبشكل مرعب، نشأت في عائلة فقيرة لكنها كانت تهتمّ بالقراءة على الرغم من الفقر، ولكي تُؤَمّن حياتها اضطرّت للزواج مبكراً، وأنجبت طفلتين وهي بعد لم تبلغ عامها الثلاثين، ولا تدّعي أن مشاغل الزواج أو تربية البنتين قد أعاقتها عن مواصلة الكتابة، بل ترى أن المشكلة تكمن في الكتابة ذاتها، والتي عادةً لا تكون كما ينبغي. آليس مونرو ترى أن أمها هي أيقونة الحياة حقيقة لديها: «أمي هي الرمز الأساس في حياتي. أمي التي عاشت حياة حزينة ومؤلمة، لكنها لم تفقد شجاعتها أبداً.».

حينما بدأت مونرو كتابة القصة القصيرة، كانت تظن أن ذلك بمثابة تدريب على كتابة الرواية، لكنها اكتشفت مع الوقت أنها لا تستطيع إلا أن تكتب القصة القصيرة التي تمكّنت من أن تُحمّلها بكل ما تريد توصيله إلى المتلقي. مونرو ترى أن الكتابة سهلة وأنت تكتب مُسَوَّدة العمل الأولى، لكن هذه السهولة سرعان ما تتحوَّل إلى صعوبة عند مراجعة العمل وإعادة كتابته. أعلنت مونرو لمرتين من قبل عن اعتزالها للكتابة لأنها تريد أن تكون طبيعية، وأن تأخذ الأمور بكل بساطة، ورغم هذا عادت إلى الكتابة مرة أخرى، ثم أعلنت منذ عام تقريباً توقُّفها عن الكتابة بعد أن تجاوزت



عتبة عامها الواحد والثمانين، وأصبحت تخشى أن يقترب الزهايمر من تخوم عقلها.

(4)

عالم آليس مونرو الذي تحتلّ فيه المرأة مكان النجم اللامع أثمر الكثير من المجموعات القصصية وكذلك الكتب النثرية التي منها: زواج، تودُّد، صداقة. ومن مجموعاتها القصصية: من تعتقد أن تكون؟، سعادة غامرة، أقمار كوكب المشتري، حياة الفتيات والنساء، تقدم الحب، صديق من شبابي، أسرار مفتوحة، هروب، حب امرأة طيبة. هذا وقد امتلأ دولاب آليس مونرو بالجوائز رفيعة المستوى التي تجاوز عددها الست عشرة جائزة أهمها وأرفعها جائزتا البوكر، ونوبل هذا العام.

(5)

يرى عدد كبير من النقّاد أن آليس مونرو كاتبة قصة جيدة، تمتاز بمهارة تقنية في كتابة القصة وبصفاء أسلوبي، وكذلك تهتمّ بدقة سرد التفاصيل، كما تجيد تحليل الواقع النفسي لأبطال قصصها، وتميل مونرو إلى تصوير الحياة اليومية بأدقّ تفاصيلها، كما تُوْلي اهتماماً كبيراً بالمنسيين الذين يعيشون في قرى صغيرة. أما الكنديون فلا يتردّدون في مقارنتها بأنطون تشيخوف وفي تنصيبها رائدة لفن القصة القصيرة.

وعن مونرو تقول شارلوت بودلوسكي إنها على الرغم من كونها نجماً لامعاً في سماء الأدب الكندي إلا أن مَن يعرفونها خارج حدود بلادها وقرأوا كتاباتها هم قليلون. في مقال له نُشر في جريدة نيويورك تايمز يعدّد جوناثان فرانزين الأسباب التي حَدّتْ من شهرة آليس مونرو خارج حدود كندا، ومنها أن الكثيرين من القراء يُقْبلون على شراء الأدب الغنائي الجاد، كما أن كتبها تتحدَّث عن الناس العاديين وعن أسرارهم وذكرياتهم، ولا يمكن أن تطالع في كتبها دروساً في التاريخ أو تشعر وكأنك منتج وأنت تقرأ أعمال مونرو. إضافة إلى هذا أن مونرو لا تسمي أعمالها بعناوين رنّانة، وإلى جانب ذلك كله أن مونرو هي كاتبة قصة قصيرة وليست روائية!!!

(6)

من المرات التي كانت تقبض فيها مونرو على الجمر نذكر بقاءها في موطنها وعدم مغادرته كما فعل بعض الكتّاب الكنديين بذهابهم إلى أميركا، إلى جانب هذا يأتي إصرارها على كتابة القصة القصيرة في زمن لا يهتمّ إلا بالرواية حتى الرديء منها. لكن يبدو أن مونرو كانت بعيدة النظر إذ اختارت كتابة القصة والإخلاص لها.

(7)

في مقال له وبعد أن يذكر أن مونرو تهتم في معظم قصصها بالأنثى وبمعاناتها الجنسية في مجتمع ضيق الأفق، يورد جاد الحاج ما قالته جاين سمايلي رئيسة لجنة التحكيم عن مونرو حينما فازت بجائزة البوكر في العام 2009: «ربما يبدو سطح أعمال مونرو هادئاً وبسيطاً وخارجياً، لكن أسفل هذه البحيرة كنز معرفي، وكيان ثاقب، وعالم حكيم لا يستطيع القارئ أن يغادره بسهولة.».

ونهاية يبرز السؤال: هل ستسحب القصة القصيرة البساط من أسفل قدميّ الرواية في السنوات القادمة، بعد أن تَوّجتْ نوبل مَلِكةَ القصة القصيرة؟ أم ستواصلَ الرواية تَصدُّرَها للمشهد الأدبي على الرغم من كل شيء؟

حرّيّة الكتابة

حوار: ليزا ديكر أوانو

شهر أكتوبر/تشرين الأول الماضي، صارت آليس مونرو (1931) أول قاصّة، وأول كندية تحصل على جائزة نوبل للآداب. الأكاديمية الملكية السويدية وصفتها بـ «سيدة القصة المعاصرة»، وصرَّحت الكاتبة نفسها مباشرة بعد الإعلان عن اسمها: «أرجو أن تستعيد القصة القصيرة هيبتها بين القرّاء، وأن ينظر إليها كفنّ، وليس فقط كنصّ للتسلية». مونرو تخصصت في كتابة القصة القصيرة، وعلى طول ستة عقود، أصدرت ثلاث عشرة مجموعة قصصية منها: «رقص الظلال السعيدة»(1968)، «أقمار كوكب المشتري»(1982)، وأخيراً «الحياة العزيزة»(2012) التي يتمحور حولها هذا الحوار.

■ ما طقوسك وقت الكتابة؟

- أشتغل بشكل بطيء. وهو أمر ليس بالهيّن. أكتب بشكل منتظم منذ أن كنت في سنّ العشرين: بعد الاستيقاظ صباحاً، أحتسي قهوة، ثم أشرع في الكتابة. ثم، بعد بضع ساعات، آخذ استراحة للأكل، ثم أواصل الكتابة مجدَّداً. بالنسبة لي، الكتابة الجدّيّة تكون في الفترة الصباحية. في الغالب، تكون في حدود ثلاث ساعات من الكتابة المستمرة. ثم، في مرحلة لاحقة، أعيد الكتابة كثيراً، أعيد الكتابة، وأعتقد أن كل شيء على ما يرام. أرسل بعدها المخطوط، ثم يخطر ببالي إعادة كتابة بعض المقاطع مجدَّداً. أحياناً أفكّر أن بعض الكلمات مهمّة جداً، فأطلب تصحيحها قبيل طبع الكتاب. بدأت حياتي بنيّة كتابة الرواية، لكني توجّهت لكتابة القصص القصيرة، فهي النمط الوحيد الذي يمنحني حرية للكتابة في أي وقت أشاء. لم يكن بإمكاني إهمال أشغالي اليومية وتربية الأولاد. وصارت قصصي تدريجياً أكثر طولاً، بشكل لم يتعوّد عليه القارئ كثيراً، بشكل يمنحني قدرة على قول ما أريد قوله. الناس تعوَّدوا على قصص قصيرة بحجم قصير، وأنا حاولت التغيير من شكلها. لا أتفق مع فكرة أن القصة يجب أن تلتزم بطول معين. أنا أمنحها كل المساحة التي تستحقها والتي تحتاج إليها. كما أنني لا أقلق من تصنيفات كتاباتي في خانة القصة القصيرة أو غيرها، المهم هي كتابات أدبية تخيُّلية.

■ أنت كاتبة غنائية، هل سبق أن كتبت شعراً؟

-نعم، قليلاً جداً. أفكّر في الشعر، ولكن حين نكتب نثراً يتوجّب الحذر وتجنُّب الخلط بينه وبين الشعر. لابد أن يحافظ النثر على نقائه، وهو ما أحاول القيام به غالباً. أحب الكتابة بطريقة، ربّما، تصدم الآخرين.

■ يبدو أيضاً أنك مهتمّة بالفلكلور؟

- نعم. اهتماماتي لم أحدّدها من البداية، وهي ميول ربما تتغيّر. أستمع كثيراً إلى حكايات الناس، ولرواياتهم حكاياتهم، وأحاول أن أكتبها. أجمع قصصهم ثم أفكر في طريقة التعامل معها.

■ يعتقد البعض أن الفلكلور هو شكل سرد نسائي..

- أوافقك الرأي. النساء يقضين وقتاً طويلاً يتبادلن الحكايات وأطراف الحديث في الفلكلور. في الماضي، كان الرجال يعملون في الحقول والنساء يبقين في البيت، وحين يعود الرجال مساء، يحضِّرْن لهم الطعام، وكل واحدة منهن تشعر بسعادة بالغة لخدمتها لزوجها، ثم لاحقاً، مع غسل الصحون، يلتقين مجدَّداً لسرد حكاياهن. كانت الحياة هكذا في الماضي، أما اليوم فالأمور قد تغيّرت، ولست أعرف إن كانت النسوة يتحدثن فيما بينهن أم لا؟ هل

هـن متحمّسـات للحكـي أم لا؟ ولكـن، فـي كل مـكان حيـث تجتمـع نسـاء، هنالـك رغبـة للحكـي، رغبـة فـي البـوح. النسـاء يملـن إلـى تفسير العالـم شـفوياً. بالمقابـل، كثيـر مـن الرجـال الذيـن عرفتهـم لا يحملـون الرغبـة نفسـها.

ربما كان هنا سبباً في توجُّهك نحو القصة القصيرة، أو ربما هي مَن اختارتك؟

- ربمـا. أحـبّ التعامـل مـع النـاس، الحديث معهـم، والمفاجـات التـي تاتـي منهـم. فـي واحـدة مـن قصصـي، التـي حملـت عنـوان «هاربـة»، أحكـي قصـة امـرأة تتـزوج زواجـاً قسـرياً، وتقـرّر الهـروب مـن بيـت زوجهـا، وتشـجّعها علـى الهـروب امـرأة عجـوز وحكيمـة، ثـم حيـن تحـاول الفـرار، تـدرك أنـه ليـس بإمكانهـا فعـل ذلـك. لمـاذا؟ هـذه القضايـا التـي أحـب كتابتهـا والتعـرُض لهـا. فأنـا لا أعـرف فـي البدايـة إلـى مـا ستؤول إليـه الأمـور. لكـن أظل متفطّنة ومعتنيـة بالشـخصية الرئيسـية.

في قصة «الحياة العزيزة» تتحدثين عن تناقضات علاقتك الثنائية مع والديك.

- كانـت علاقـة حـب، وخـوف وحميميـة، كل هـذا فـي قالـب واحـد.

تعودين كثيراً، في نصوصك، إلى علاقتك بوالدك، الذي كان شخصاً مرهف الحس، وقارئاً مجتهداً.

- نعم، لقد كان كذلك.

هل كانت التناقضات تحكم أيضاً علاقتك مع أمك؟

- كانـت علاقتـي بهـا معقَّـدة نوعـاً مـا. كنت أكثر قربـاً مـن والـدي، وليس مـن أمـي. كنـت حزينـة مـن أجلهـا.

بسبب مرضها؟

- كلا، ليـس بسـبب مرضهـا. كان وضعهـا مـن الممكـن أن يصيـر أسـوأ فـي مرضهـا. حزنـت لأنهـا كانـت تريـد ابنـة جميلـة ومطيعـة، ذكيـة، ولا تتسـاءل عمـا يـدور حولهـا.

لكنها كانت تتجاوز وقتها؟

- نعـم، علـى كثيـر مـن الأصعـدة. كانـت تعـي حقـوق المـرأة، وحقوقهـا، وكثيـراً مـن القضايـا المشـابهة. كانـت محترمـة وعادلـة جـداً مقارنـة بنسـاء أخريـات مـن جيلهـا.

في قصة «الحياة العزيزة»، تتطرقين لقضية تجديد منزل يحمل ذاكرة. كيف ترين طبيعة الذاكرة؟

- مـن المثيـر ملاحظـة مـا يحـدث بينمـا الحيـاة تسير و العمـر يتقـدم. لا أفكـر فـي الذاكـرة، لكـن أكتـب ولسـت أعـرف إن كنـت أكتـب أكثـر ممـا كنـت عليـه فـي السـابق. القصـص هـي عمـل يتّصل بوعـي فـي الذاكـرة، فأنـا أعتقـد أن مـن يريـد الكتابـة عـن والديـه، وعـن طفولتـه، يجـب أن يكـون وفيـاً قـدر المسـتطاع، وأن يسـتعيد ذهنـه الوقائـع بدقـة، أمـا إن لـم يحصـل ذلـك، فيمكـن أن يشـير الكاتـب إلـى أن القصـة والوقائـع لـم تكـن إلا وفـق رؤيتـه الخاصـة.

قلت في وقت سابق إننا نواصل ترديد أشياء صعبة، حتى نبلغ قدرة على الاشتغال عليها.

- أعتقـد أن هـذا الأمـر صحيـح. نسـعى دائمـاً للاشـتغال علـى أمـور صعبـة. الكاتـب يقضـي حياتـه فـي محاولـة فهـم الأشـياء، ثـم تدوينهـا، ليقرأهـا آخـرون. هـو أمـر غريـب نوعـاً مـا. يجـب أن يكـرّس حياتـه لهـذا، مـع إمكانيـة أن يفشـل. مـع ذلـك، لابـد مـن السـير فـي الطريـق، ومـن المحاولـة. ممكـن أن نشـعر بخيبـة أمـل، لكـن شـخصياً لـم أشـعر بالخيبـة تمامـاً.

(عن Virginia Quarterly Review)



آباء آليس مونرو

من بوكاتشيو إلى بورخيس

حميد عبد القادر

لا يمكن نكران، أو تجاهل دور بديع الزمان الهمذاني في إبداع فن أدبي قريب من القصة القصيرة في القرن العاشر، حيث تعتبر «المقامات» شكلاً مؤسّساً لفن القص القصير، وإن كانت تجمع بين النثر والشعر. ويعترف كثير من النقاد الغربيين بدور بديع الزمان في إرساء فن لا يختلف عن القصة القصيرة، من حيث كونه يحكي، ولو بأسلوب تعليمي، وعلى لسان عيسى بن هشام، مغامرات رجل وهمي يدعى أبو الفتح الإسكندري. ومع الإيطالي جيوفاني بوكاشيو في القرن الرابع عشر، انطلقت القصة القصيرة كحكاية، تترنّح بين الأسلوب التعليمي، والحكي المباشر، الذي لا شأن له بالجوانب الفنية، التي أضحت تميّزها منذ القرن التاسع عشر.

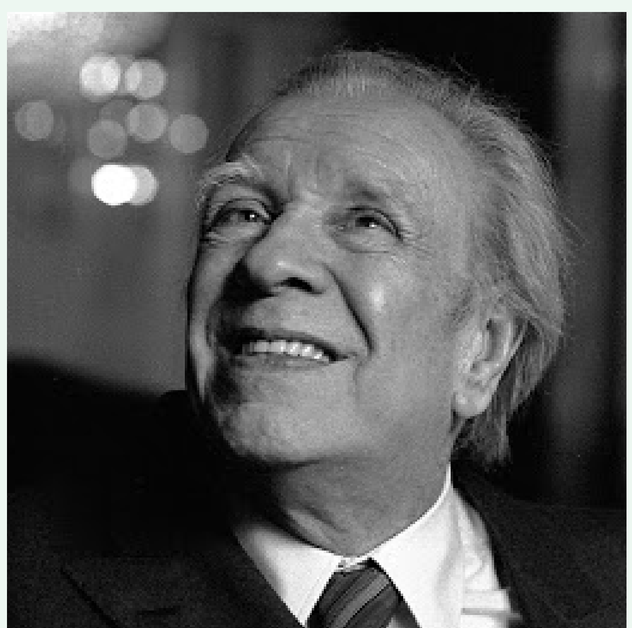
عاش بوكاشيو (1313 – 1375) في فلورنسا، وهو صديق شاعر إيطاليا الأعظم فرانشيسكو بيترارك. عاصر فترة ازدهار الطباعة، وترك كتاباً يسمى «ديكاميرون»، يضم مئة قصة قصيرة كتبها بالإيطالية، لا باللاتينية مثلما كان شائعاً آنذاك، متتبّعاً خطوات أستاذه دانتي آليجيري.

وتحيل قصص «الديكاميرون»، التي نعثر فيها على الإطار العام للفن القصصي، كوحدة الموضوع والمكان، إلى الليالي العشر التي قضتها سبع سيدات جميلات، وثلاثة رجال في قصر صغير في ريف فلورنسا، وهم يواجهون وباء الطاعون الذي اجتاح المدينة سنة 1348، بعد أن أوصدوا أبواب القصر على أنفسهم لمدة عشرة أيام، وأخذوا جميعاً يسردون القصص فيما بينهم عن مختلف مظاهر الحياة. وكان القص عند بوكاشيو يتّخذ شكلاً من أشكال الخلاص من الوباء والموت المحقق.

وفي القرن السادس عشر، كتب ميغيل دي سرفانتس، باللغة القشتالية، مجموعة قصصية بعنوان «القصص المثالية»، نشرها سنة 1613. وكان يمتلئ فخراً، لكونه أبدع قصصاً قصيرة شبيهة بقصص «ديكاميرون»، بعد أن كان الأدب الإسباني غارقاً في الترجمة، وغير قادر على الإبداع. لكن القرن السابع عشر، الذي شهد انتقال عصر النهضة إلى شبه الجزيرة الأيبيرية، بفعل الاكتشافات البحرية، وتراكم ثمار العالم الجديد، مكّن سرفانتس من إبداع قصص خاصة في إسبانيا.

وظل أمر القصة القصيرة يراوح مكانه، ولا يقوم سوى على الحكي، إلى غاية القرن التاسع عشر، حيث شهدت نقلة فنية، واهتماماً كبيراً من قبل الكتاب. وكان للقاص الأميركي إدغار آلان بو (1809 – 1849)، دوراً فاعلاً في إعطائها لمستها الفنية، بعد أن جعلها في غاية الجمالية والإبداع. وترك «بو» قصصاً موغلة في الرعب والتشويق، تبرز نقاط توتّره وكآبته وقلقه، ومنه استلهم كتّاب أميركيون آخرون تلك القدرة على وضع التوتّر والقلق الوجودي في قصص قصيرة بلغت درجات عالية من الفنية بفضل كتّاب مثل هرمان ملفيل، الذي ترك أربع عشرة مجموعة قصصية، استمد مواضيعها من مغامراته العديدة في عرض المحيط. وأهم ما ميّز قصص ملفيل، احتواؤها إشارات عبثية ووجودية، سبقت بأكثر من قرن عبثية ألبير كامو، ووجودية جان بول سارتر. أما مواطنه هنري جيمس، الكاتب الانطباعي، فقد جعل من القصة القصيرة فضاء إبداعياً يعج بشخصيات على قدر من الجاذبية، تعاني من أمراض نهاية القرن التاسع عشر، وتظهر عليها أعراض ما سوف يسمّيه لاحقاً كولن ويلسون أمراض «اللامنتمي». لقد وضع جيمس القصة على درب الصراع النفسي للشخصيات، وعدم قدرتهم على التأقلم مع روح العصر.

تلك اللمسة الفنية التي تركها «بو»، سرعان ما انتقلت إلى فرنسا، بفضل ترجمات شارل بودلير، الذي كان مهووساً بعالم الكاتب الأميركي. وعليه كان للكتاب الفرنسيين فضل في منح القصة القصيرة رونقها، خصوصاً مع أنوريه دو بلزاك، الذي كتب بين 1832 و1837 سلسلة من «الحكايات الساخرة»، وعددها مئة، على شكل تنكير بقصص «بوكاشيو»، حسب اعتراف بلزاك نفسه. كما نشر فيكتور هيغو، قصة قصيرة بعنوان «كلود غيو» سنة 1834، استنكر فيها الحكم بالإعدام. أما ستاندال، فقد كتب بين 1836 و1839، مجموعة من النصوص القصصية القصيرة، نشرت في كتاب بعنوان «وقائع إيطالية». ثم





خورخيه لويس بورخيس



أنطوان تشيخوف

جاء دور غوستاف فلوبير (1821 – 1880) وكتابه «الحكايات الثلاث» الذي صدر سنة 1877. والغريب في أمر هذه القصص، هو أن فلوبير، المعروف باشتغاله العميق على أسلوبه السردي، استغرق ثلاثين عاماً في كتابتها. ويعود تأخر فلوبير في وضع صياغة كاملة لهذه القصص، إلى المحاكمة التي تعرَّض لها بسبب رواية «مدام بوفاري». ومنذ فلوبير أصبحت القصة القصيرة، بالنسبة للروائيين، ما يشبه استراحة المحارب.

وبلغت القصة القصيرة، درجة عالية من التطور الفني بفضل غي دي موباسان الذي ألَّف ما يربو على ثلاثمئة قصة قصيرة، ضَمَّتها ثماني عشرة مجموعة. موباسان التقى في باريس بعد أن استقرّ فيها سنة 1878، بالكاتب الروسي إيفان تورغنيف، الذي قرأ نصوصه الأولى، ومَدَّه بعدّة نصائح أدبية. كما اقترب من فلوبير، الذي رعاه أدبياً، وأدخله الصالونات الباريسة. كما تعرَّف بإيميل زولا، وبجماعة المدرسة الطبيعية والواقعية عموماً، وأصبح واحداً منهم. ولما نشر سنة 1880 قصته الشهيرة «بول دو سويف»، امتدحها فلوبير، واعتبرها بمثابة «عمل رفيع سيظل خالداً».

وفي روسيا، ترك غوغول أثراً واضحاً في فن كتابة القصة، إذ أصبحت قصته الشهيرة «المعطف» البئر التي يرتوي منها كتّاب روسيا. أما مواطنه أنطون تشيخوف، فقد أعطى القصة القصيرة دفعاً لا يقلّ أهمية عن ذلك الذي منحه لها موباسان، بحيث أصبحت تقوم على أسلوب تأثيري يزخر بالتفاصيل الصغيرة، التي من خلالها يتّخذ الكاتب مواقف سلبية تجاه الحياة الاجتماعية والسياسية في عصره. وجعل تشيكوف من قصصه مرآة تعكس حياة ومعاناة البرجوازية الصغيرة في روسيا القيصرية خلال مرحلة حاسمة، هي نهاية القرن التاسع عشر. وانعكست مهنة تشيخوف كطبيب في مجمل قصصه التي تصوِّر مأساة وأحزان الموظّف الصغير. ومن أشهر نصوصه نجد قصة «القاعة رقم 6»، التي كتب عنها فلاديمير لينين بعد أن فرغ من قراءتها سنة 1892: «لم أعد قادراً على البقاء في غرفتي... شعرت أنني موجود أنا بدوري في غرفة مماثلة».

وعرف القرن العشرين كتّاب قصة كثيرين. إلا أن اسم إرنست همنغواي يبقى هو الاسم الأكثر شهرة في هذا المجال، بحيث استطاع أن يروِّض الكتابة القصصية، ويزيدها فنِّية وجمالاً. ومنذ أن استجاب لنصيحة «جيرترود شتاين» التي أخبرته ذات ليلة في صالونها الأدبي بباريس: «كن مختصراً ودقيقاً»، استطاع همنغواي كتابة قصص تمتاز بأسلوب بسيط وجمل قصيرة. وعلى خطى همنغواي أبدع جيمس جويس بفضل «أهالي دبلن» أسلوباً جديداً في فن القصة القصيرة يعتمد أساساً على الحوار الداخلي. كما كان للفرنسي جان بول سارتر دوراً حاسماً في جعل القصة القصيرة وعاءً فنياً للتعبير عن هموم فلسفية وجودية، تماماً مثلما عَبَّر ألبير كامو عن العبث في قصص «المنفى والملكوت».

واستطاع كتّاب أميركا اللاتينية، وهم يحاولون زعزعة المركزية الأوروبية، منذ عقد الأربعينات، أن يقدِّموا أنموذجاً فريداً للقصة القصيرة، يعتمد على التمرُّد على أساليب المعالجة الفنية الكلاسيكية، وأنماط التخييل المستهلكة، وذلك بالانصراف إلى الرمز، والسحر، والحلم، والأسطورة، بغرض حمل القارئ على اكتشاف مزيد من الدهشة والمتعة الفنيتين. وقد استطاع بورخيس أن يكون القاص الفريد والمتميِّز. وترتكز أعماله القصصية على مواضيع وهمية، مثلما هو الحال في مجموعة «الآلف» التي تضعنا أمام آلة يستطيع من يستخدمها أن يرى كل ما في الكون. لقد مزج بورخيس في أغلب قصصه بين الواقع والخيال، وجعل الحقائق تعانق الأوهام، واتّخذ الخيال عنده شكل مراوغة أدبية. التجارب سابقة الذكر نحتت، بطريقة أو باخرى، ملامح القصة القصيرة المعاصرة، التي ما تزال تزاحم الرواية، وشكَّلت وعي آليس مونرو الإبداعي.

كتابان لآليس مونرو

فلسفة السعادة

«كثير من السعادة»، عنوان فلسفي نوعاً ما، يربك القارئ عندما يحاول الاقتراب من القصص التي يحتويها الكتاب. نحن بعيدون عن السعادة، وربما توجَّب علينا التعامل مع المصطلح بمعناه الأول، والبعيد في ما وراء الحدود. ثمة الكثير من السعادة التي تختفي في الواقع، وغياب السعادة هو أكثر العناصر حضوراً في المتن. حتى وإن لم يكن الأمر يتعلّق بعمل فلسفي، تقدّم أليس مونرو على الأقل حقائق معيّنة عن الوجود. يمكننا أن نستخلص من كل قصة تشخيصاً أبعد ما يكون عن الوعظ، يسلط الضوء على الإنسان العادي، مثلي ومثلك، والمرتبط بوضعيات آتية من يومياتنا. فإذا كانت أوجه الحياة في حقيقتها ابتذالاً للحياة اليومية، فهناك شيء غير عادي - عقدة - يأتي لتعتيم اللوحة. القصص تبدو ظاهرياً وكأنها مقتبسة من أخبار الصحف اليومية التي يمكن أن تقع لأي شخص، ولكن يمكنها أن تتصدّر في لحظة واحدة الخبر الرئيسي للصفحة الأولى في إحدى الصحف.

أليس مونرو، تشرّح الإنسان، وتفضحه على حقيقته: «فكرت أن كل إنسان في هذا العالم كان عارياً، بمعنى من المعاني. السيد «بورفيس» كان عارياً، رغم أنه كان يرتدي ثياباً. كنّا جميعاً مخلوقات حزينة، عراة» (ص88).

قوّة القاصة تكمن في وضع شخصياتها في مواجهة وضعية تقتضي منهم التخلص من المظاهر، من البهارج، والأوهام. فهناك دائماً سرّ يتوارى في مكان ما، كذبة، خيانة، توجّه صوب نقطة اللاعودة، تستوجب على الشخصيات أن يتخلّصوا من مظاهرهم الخارجية. بعدما نجا طفل عالق أسفل الهوة، يكتب «كينت» في وقت لاحق، مخاطبا أمه: «في حين تمنح لنا فرصة لاستكشاف العالم كله من الواقع الداخلي والخارجي، وأن نعيش بطريقة تمتصّ الروحي والمادي وكل سلّم الجمال والبلوغ الرهيب للعنصر البشري، بمعنى، المعاناة، جنباً إلى جنب مع الفرح والفوران، أجد أنه أمر سخيف جداً... أن نضطر إلى الانغلاق تحت بدلة. أعني، تحت بدلة مهندس أو طبيب، أو جيولوجي، إلى درجة لا يمكن فيها أبداً إزالته. طريقتي في التعبير عن نفسي، تبدو لك ربما متشدّقة جداً، ولكن إن كان هناك شيء قررت التخلي عنه، فهو الغطرسة الفكرية...» يعتقد والده أنه « تعاطى مخدّراً». ما ترويه تلك القصص القصيرة، سرد لشخصيات موجّهة إلى أقصى حَدّ، داخل حصونها ، هناك امرأة هربت من منزلها ،عندما قتل زوجها أطفالها الثلاثة، عجوز تعترف بجريمة ارتكبتها (ولكن هل ارتكبتها فعلاً؟) في حق لص بغرض التواطؤ معه والتخلص من الموت. هناك الكثير من القسوة الشديدة بين هذه القصص القصيرة، ولكنّ المؤلفة لا تهمّها الأحداث الدرامية في حَدّ ذاتها، خاصة وأن الإنسان يقف في مواجهة وضع يتجاوزه ويهينه، يكون في وضع يواجه فيه نفسه. نحن الذين نشعر بالسعادة، سنعثر على التيمات العزيزة لديها: شخصيات تكاد تكون جميعها نسائية، تتواصل مع الطبيعة. مع تركيز على الأسلوب المعروف لدى مونرو، ووضوح في الكتابة. بالمقارنة مع تشيخوف أو (الكاتبة الأميركية سينثيا أوزيك) ، نجد أن مونرو تقتبس أيضاً من مارسيل بروست ، فقد استطاعت التعبير عن التفاصيل الدقيقة للحياة التي تحدثنا عنها كثيراً. فهي تجد الكلمات المناسبة لتقول ما يختبئ في دواخلنا من دون أن نعلم ذلك.

(«كثير من السعادة»، مترجمة عن الإنجليزية من قِبَل جاكلين هويت، وجان بيير كاراسو - 2013 - 320 صفحة - منشورات أوليفيي)

(عن Telerama و La cause Litteraire)

أبيض ورمادي

لدى أليس مونرو، يمكن دائماً أن تخفي كذبة، كذبة أخرى، ويمكن أن تخفي دائماً قصة، قصة أخرى. ولأنّ هناك أشياء كثيرة بالإمكان التصدّي لها، والكثير مما يمكن كتابته عن كل شيء وعن لا شيء بخصوص العنصر البشري، شاءت المثابرة مونرو أن تختار النص القصير، القصة القصيرة. هذه هي، إذاً، مونرو الكندية، الأنجلوفونية، كاتبة القصة القصيرة ولا شيء غير ذلك. تناوئ الموجة الأدبية التي تريد من الكاتب أن يكتب نصاً طويلاً، أن يكتب رواية، وإلاّ لن يُحتَفى به. تحدّت بدهاء فنون السرد، استعارت الالتفاف بغرض البناء، مزجت الماضي مع الحاضر، الأبطال مع أصحاب الأدوار الثانوية، ولتسقط قصة أخرى في النقطة المحدّدة التي تريد، في صمت، وفي ترنّح. تماماً مثلما فعل زملاؤها الأميركيون، ريتشارد فورد (ربيع الروك)، أو تشارلز دي أمبروسيو (متحف السمك الميت)، تخدع مونرو القارئ، تفتح أمامه أبواب المجهول، والوهم، وهي تلزمه - في الحقيقة - على مشاهدة نفسه. تضمّ المجموعة القصصية «الهاربات» ثماني قصص. أن تجري، بعيداً، ولكن أن تهرب لا يعني الانصراف، مغادرة العائلة، الوظيفة، سلك الطريق. الفرار حسب أليس مونرو، هو أيضاً - وخاصة - أن تكذب، تكذب على الآخرين، تتنازل، تتخلّى. تعزم على الهروب ولو قليلاً، ثم تستسلم. تتداخل نوبات القدر مع جراحات الأسرة ومع الآثار الكاذبة ، ولن يعود ثمة سوى ندبات لا تمحى، وآمال شاحبة. الهاربات هنّ إذاً من النساء، متقدّمات في السن أو شابات، يرتدين اللون الرمادي والفساتين البيضاء، الأمر قد لا يحيل أليس مونرو إلى كاتبة نسوية، ولكن ببساطة ولحسن الحظ هي تظل كاتبة حقيقية وحسّاسة، حريصة على استكشاف الفوضى والمسكوت عنه. في قصصها نجد شابة ترتجف رعباً وتحلم بالحب، تعاني من المخاوف والإهانات، وتكتفي بقبلة من حبيب عابر غير مرغوب فيه (قصة ذرائع). فيها أيضاً حكاية امرأة شابة ضجرت من يومياتها، تتجه نحو الملذات المحرمة وتنغرس في الهذيان (قصة الهاربات). وحكاية فتاة صغيرة، 11 عاماً، جوهرة ذهبية منحت من طرف آباء بعيدين عن الشبهات، تشعر أنه تم التخلّي عنها وتستسلم: «كانت تعرف أن الشيء الوحيد الذي يمكن أن تفعله هو أن تعالج محنتها بصبر» (قصة إهانات). تكبر، ثم تهرب، ذات يوم ربما.. محاصرات بالثلوج ، متمترسات بين أب قاس أو زوج عاجز، مشلولات بذكريات معتمة، تسعى نساء أليس مونرو للبحث عن موكب للحياة. متشكّكات، مخلصات كثيراً، القطيعة العنيفة لم تعد ملاذاً لهن. يتقلّبن في الرأي، يتراجعن، يتردّدن. يهمسون لهن بأصوات شنيعة: انتبه لنفسك، انتبه لنفسك جيّداً، كلمات تقال لهن كثيراً، ترغب القاصة في تخليصهن من القيود المفروضة، تحاول كسر جميع أنواع الخداع والضعف، ومنحهنّ نهاية سعيدة، تحت عين ساهرة على نظام الحياة: الأسرة، والدين. الاستلاب في كندا كما في أماكن أخرى، يتّجه بالمرأة قسراً إلى غير ما يردن. لكن أليس مونرو هي صديقتهن. ترافقهن، تصنع لهن قصصاً، تفاهات، وبعضاً من الدعابة. بناتها، سيدات باللون الرمادي، أو يرتدين فساتين الفرح البيضاء، يقمن بدورات ثلاث صغيرة، ثم ينصرفن، ليس بعيداً، ثم يعدن إلى بيوتهن، هناك حيث تتدثّر أسرارهن في أناة، يتركن في محيطهن جواً من المغامرات، بخطوات صامتة، وبمرارة وديعة. وسرعان ما يتمّ اقتفاء أثرهن بعيداً عن الهروب...

(«هاربات»، مترجمة عن الإنجليزية من قِبل جاكلين هويت، وجان بيير كاراسو - 348 صفحة - منشورات أوليفيي)

ترجمة: بوداود عمير





فؤاد العروي:

غونكور بطعم مغربي خالص

المغرب: حسن بحراوي

نهاية سبتمبر/أيلول الماضي، تسلّم الكاتب المغربي المعبّر بالفرنسية فؤاد العروي في مدينة ستراسبورغ جائزة غونكور السنوية للقصة القصيرة عن مجموعته المسمّاة «القضية الغريبة لسروال الداسوكين» الصادرة عن دار جوليار سنة 2012. وهو بذلك يصير ثالث مغربي ورابع عربي يحصل على هذه الجائزة الفرنسية الرفيعة بعد الطاهر بنجلون في الرواية (1987) وأمين معلوف (1993) في الرواية، وعبد اللطيف اللعبي في الشعر (2009).

وفؤاد العروي كاتب مغربي وُلِد في وجدة سنة 1958، وبعد دراسة ثانوية في المعاهد الفرنسية في الدار البيضاء التحق بالمدرسة الوطنية للطرق والقناطر بباريس حيث تخرَّج فيها مهندساً للدولة، وبعد فترة خمس سنوات عمل فيها موظفاً سامياً بمعامل الفوسفات بمدينة خريبكة رحل إلى المملكة المتحدة حيث أقام في كامبريدج التي نال من جامعتها شهادة دكتوراه في العلوم الاقتصادية، ثم استقرّ في أمستردام حيث قام بتدريس الاقتصاد والعلوم البيئية، وكرّس باقي وقته للكتابة الأدبية.

ومع أن فؤاد العروي اشتهر في المقام الأول كروائي وكاتب قصة باللغة الفرنسية، فإنه كذلك يكتب الشعر باللغة الهولندية، ويحرِّر مقالات أسبوعية بالفرنسية لمجلَّتَيْ «جون أفريك» و«إكونوميا»، كما أنه يقدم برنامجاً ثقافياً خفيفاً على أمواج إذاعة البحر الأبيض المتوسط في مدينة طنجة المغربية.

وكان والده قد تعرَّض للاختطاف القسري سنة 1969، بعد أن خرج ذات يوم لاقتناء جريدته اليومية.. ومنذ ذلك التاريخ لم يظهر له أثر أو تصل عنه أخبار، فكأنما انشقت الأرض وابتلعته.. وعاش فؤاد العروي وهو يافع هذا الفقدان كجرح نازف لا أمل في التآمه.. وعندما أدركته حرفة الأدب صرنا نصادف في رواياته وقصصه شخوصاً يختفون على حين غرة وبطريقة عبثية بحيث لا يعود أحد يعرف مصيرهم أو يهتدي إلى مكانهم..



ومن الواضح أنه كان بإمكانه أن يقنع بحياة الرفاه في بلاده، فكل المؤشرات كانت تؤكد تلك الإمكانية، ولكنه فضّل النفي الاختياري والسياحة في أرض الله الواسعة، بين فرنسا وإنجلترا وهولندا، حيث يقيم ويعمل، على المكوث في بقعة كان ما يزال أناسها يعيشون على إيقاع غياب العدالة الاجتماعية والانتهاك الجسيم لحقوق الإنسان وفقدان الأمل في مستقبل يحقّق الأمن والرخاء.

وقد راكم الكاتب إلى اليوم ستة عشر كتاباً بين رواية ومجموعة قصصية، وقصائد شعرية، وألبومات شبابية، ومقالات بحثية..وكانت باكورة إنتاجه هي رواية «أسنان الطوبوغرافي» (جوليار 1996) قد استقبلت بحفاوة من طرف النقّاد والقرّاء في المغرب وفي فرنسا، وحازت جائزة ألبير كامو. وقد جاءت روايته الثانية «أي حبّ جريح» (جوليار 1998) لتلاقي نفس الترحيب، وتحوز على جائزة البحر الأبيض المتوسط وجائزة راديو بور. أما روايته الثالثة فحملت عنوان «احذروا من المظليّين» (جوليار 1999).. وقد توالت بعد ذلك رواياته على إيقاع منتظم حتى بلغت السبع روايات.. وأهم ما نلاحظه عليها أنها تستقطب كثيراً من العناصر الشخصية من حياة مؤلِّفها لدرجة يمكن معها وصفها بالسيرة التخييلية للكاتب، فكل الشخوص تقريباً هم مغاربة، مثل المؤلف نفسه، ومثله كذلك هم تلقّوا تعليماً فرنسياً في المغرب، وتكويناً عالياً في أوروبا، وعادوا أدراجهم إلى وطنهم ولكنهم لم يصادفوا حياة مفروشة بالورود، بل كابدوا طويلاً وكثيراً من أجل التكيُّف الصعب مع واقع يحبل بالتناقضات. ويرشح بالممارسات المنحرفة التي تحملهم على أن يزهدوا في مواصلة الإقامة في مسقط الرأس. وقد يُكرَهون على المغادرة من جديد كما حصل مع المؤلف نفسه.

وقد كتب فؤاد العروي العديد من المجاميع القصصية التي استقطبت أعداداً متزايدة من القراء، مثل مجموعة «المهبول» (جوليار 2000)، وهي الوحيدة التي حظيت بالترجمة إلى اللغة العربية، ومجموعة «لم تفهم شيئاً في الحسن الثاني» (جوليار 2004)، و«النهر والقنصل» (جوليار 2006)، و«اليوم الذي لم تتزوج فيه مليكة» (جوليار 2009)، وأخيراً المجموعة

المُتَوَّجة بجائزة الغونكور لهذه السنة، والتي تحمل عنوان «القضية الغامضة لسروال الداسوكين» (جوليار 2012).

وتتلخص القصة التي تحمل المجموعة عنوانها في أن الدولة المغربية ستبعث بموظفها الشاب المدعو (الداسوكين) إلى بروكسيل في مهمة شراء كمية من القمح الأوروبي الذي تفتقر إليه البلاد، غير أن أحد الأشرار يتربَّص به ويسرق سرواله الوحيد من غرفة الفندق تاركاً إياه في حيرة من أمره، فكيف السبيل، تحت جنح الليل، إلى اقتناء سروال محترم ينهب به إلى الموعد الحاسم؟ وما أسرع ما يطلع الصباح فيَمثل صاحبنا أمام اللجنة الأوروبية محشوراً في سروال رثّ جدير بمهرّج سيرك، غير أنه ينجح رغم كل شيء في أداء المهمة التي جاء من أجلها، بل إنه أكثر من ذلك يوفّق في اقتناء القمح الموعود دون مقابل، أي برسم الإعانة لبلدان العالم الثالث.

وبواسطة هذه الاستعارة المؤثِّرة يفلح الكاتب، الذي جعل من مسؤوليته فضح العبث الذي يكتنف شرط الإنسان الحديث، في تشخيص المفارقة العجيبة التي تريد للمظاهر الخارجية أن تحسم في الموقف الإنساني الحتمي. وهو يفعل ذلك بنكهة ساخرة يصطنعها لإدانة الأوضاع الصادمة وفضح أصناف الشرور والقساوة والتطرُّف والغباء.. ويسخّر لذلك شخوصاً مختلِّي التوازن، لا يكفّون عن طرح الأسئلة الوجودية القاهرة، ولكنهم لا يجدون سوى الضحك لمواجهة فداحة الحياة، والسخرية لتمرير خطابات نقدية ناجعة، وأحياناً صادمة.. وكل ذلك بطريقة خافتة ومن دون خلفية سياسية أو أيديولوجية ظاهرة، ولذلك نجت نصوصه دائماً من مقصّات الرقابة، وعاشت حياتها طليقة بين القرّاء من مختلف الآفاق..

وتحفل القصص الثمانية الأخرى للمجموعة المتوّجة بكثير من نظائر هذه الوقائع الملغزة التي تنطوي على مواقف عبثية تنتصر للاعقلانية التي تتغلغل عميقاً في عالمنا

Fouad
Laroui
L'étrange affaire
du pantalon
de Dassoukine

المعاصر من دون أن نملك وسيلة لاستيعابها- اللهم- إلا باستنفار حلول أكثر عبثية، من قبيل قصة ذلك الشاب المغربي الذي يرغب في الحصول على جواز سفر، ويكتشف أن القرية التي ولد فيها لا يوجد لها أثر مطلقاً على أية خارطة، ومن ثمّ لا سبيل أمامه إلى تأكيد مسقط رأسه لدى المسؤولين.. أو تلك القصة التي تتعرَّض لقرار وزارة التعليم إقرار مادة السباحة في الامتحانات، وما تفتَّقَ عنه فكر أحد الأعيان، الذي لم يطق عدم توافر مدينته القارية على مسبح، من تصوُّر جديد هو «السباحة الناشفة»..

وعموماً، يمكن توزيع قصص المجموعة من حيث تيماتها الموضوعية إلى: قسم أول يتناول حياة المهاجرين الذين يعانون مع جيرانهم من «سوء التفاهمات الثقافية» من جراء اختلاف المرجعيات الاجتماعية واللغوية الذي تنجم عنه مصاعب في التواصل وارتباك في العلائق، وقسم ثانٍ يدور حول العماء الوجودي الذي يغمر العالم كاشفاً عن قوانينه الغريبة التي تتمظهر على الأرض المغربية من خلال نقاشات المثقَّفين على كراسي المقاهي في الدار البيضاء، أو على ألسنة مواطنين عاديين أقلّ انشغالاً بقضايا المجتمع.. وبين هذين القسمين توجد قصة جدّ قصيرة تشبه تعليقاً مواربا على راهن الربيع العربي بأحلامه المستقبلية التي يبدو أنها صارت تحجب كوابيس الماضي، لكن من دون أن تفتح كوّة كبيرة للتفاؤل والأمل.

تبقى ملاحظة شكلية، ولكنها ذات أهمية محورية في عموم كتابة فؤاد العروي، وتتعلّق بالتوظيف الذي يقوم به للغة الفرنسية والتلوين الأسلوبي الحريف الذي يضفيه عليها..ذلك أنه يستعمل في تعبيراته لغة شبه شفوية لكنها لا تفرّط في أدبيّتها، ويلجأ بتواتر منتظم إلى التلاعب اللفظي بهذه اللغة عبر مجموعة من التدخلات المقصودة مثل التحريف الصوتي لبعض الكلمات، والانتقال الاعتباطي بين الضمائر النحوية، وتحميل الألفاظ دلالات غير قائمة في أصلها، والإفراط في الاستطرادات التي يوردها لوجه العبث بسيرورة السرد والتشويش على خطّيّته..وكل ذلك في أفق التمرُّد على العبارة الفرنكوفونية ووضعها في أزمة استكمالاً لعمل دؤوب كان قد دشّنه أسلافه من المعبّرين بالفرنسية، مثل الكاتب الجزائري كاتب ياسين، والمغربي عبد اللطيف اللعبي، ومارسوه كنوع من النضال الثقافي المراد منه تصفية ذيول الاستعمار في شكله الذهني والفكري.. ويضاف إلى ذلك، في حالة العروي، القصدُ المبيّت على مواصلة مسيرة العبث واللامعقول في اجتراح سرد فريد لا يشبه سوى نفسه.

ومن الطريف أن هذه النزعة العبثية المعلنة في أعمال فؤاد العروي تمتدّ لتنسحب على حياته شخصياً، فهو إذا كان قد تغلغل في أحشاء القرن العشرين، وواكب بكل عمق فتوحاته العلمية والاستكشافية، فإنه لا يبدو عليه الرغبة في الانخراط في القرن الواحد والعشرين أو الاستفادة مما حمله من ثورة تكنولوجية وإعلامية، ذلك أنه اختار أن يعيش بدون حاجة إلى هاتف نقّال أو سيارة شخصية، كما أنه لا يسافر بالطائرة مع كثرة تنقُّلاته عبر العالم.. وعند سؤاله عن سبب هذا الإحجام يجيب بأنه مهندس، ويعرف جيداً ممّ صُنعت جميع هذه الأشياء، ولكن الذي لا يعلمه حقاً هو: ما الذي يصنعه الناس بها؟.

توجد أكثر من طريقة كي لا نقرأ، أقصاها أن لا نفتح كتاباً. هذا الامتناع التام، يشمل لدى كل قارئ مثابر على هذا التمرين كل المنشورات المكوّنة للصيغة الأساسية لعلاقتنا مع المكتوب. لا ينبغي إغفال أنه حتى ولو كان قارئاً كبيراً، فإنه لن يصل أبداً سوى إلى نسبة زهيدة من الكتب الموجودة. هكذا يجد نفسه باستمرار، إلا إذا وقف نهائياً كل نقاش أو كتابة، مكرهاً أن يتحدث عن الكتب التي لم يقرأ.

الكتب التي لا نعرف

بيير بايار
ترجمة محمد آيت لعميم

إذا دفعنا بهذا الموقف إلى منتهاه، سنحصل على حالة شخص لا يقرأ البتة، لن يفتح أبداً أي كتاب، لكنه لن يحرم نفسه لهذا من معرفتها والحديث عنها. إنها حالة الكتبي في رواية «الإنسان بلا ميزة»، شخصية ثانوية في الرواية، لكنها ضرورية بالنسبة إلى موضوعنا، بسبب تطرُّف موقفها والشجاعة في عدم التردُّد في التنظير له.

تقع أحداث رواية موزيل في بداية القرن المنصرم، في بلد يدعى Cacanie وهو تحوير مضحك للإمبراطورية النمساوية الهنغارية. تتحدث الرواية عن حركة وطنية تدعى «الحركة الموازية»، تأسّست حول فكرة انتهاز فرصة عيد الميلاد القريب للإمبراطور للاحتفال به كما يليق. جاعلين من هذا الاحتفال مثالاً منقذاً لباقي العالم.

يصف موزيل المسؤولين عن «الحركة الموازنة» بأنهم مهرِّجون مثيرون للسخرية. كلهم منخرطون في البحث عن «فكرة مخلصة» لا يتوقفون عن الإعلان عنها بكلمات فارغة وغامضة، لا تمكِّنهم من أدنى فكرة عن الكيفية التي ستكون عليها، ولا عن الطريقة الملائمة لتنفيذ هذه الوظيفة الإنقاذية خارج بلدهم.

من بين هؤلاء المسؤولين عن «الحركة الموازية» الأكثر إثارة للضحك والسخرية هو الجنرال Stumm (اسم يعني بالألمانية أصم)، هذا الأخير أخذ على نفسه عهداً أن يجد قبل الآخرين هذه الفكرة المخلصة، وأن يمنحها إلى المرأة التي يحب واسمها Diotime، وهي شخصية أخرى في طريقها للانضمام إلى الحركة الموازية.

«أتذكر أنني قررت أن أضع أمام ديوتيم الفكرة المخلصة التي تبحث عنها، يبدو لي واضحاً أن هناك عديداً من الأفكار الهامة، لكن، ينبغي أن تكون واحدة من بين هذه الأفكار أكثر أهمية: فالمنطق يستلزم ذلك! يبقى إذن أن نجعل فيها نوعاً من النظام».

بقليل من الأفكار واستعمالها، وبقليل من الإجراءات المساعدة على ابتكار قصص، يقرر الجنرال أن يذهب إلى المكتبة الإمبراطورية. إنه مكان مثالي للحصول على الأفكار الغريبة كي «تكون لديه معلومات حول قوة الخصم» وأن يحصل بالطريقة الممكنة الأكثر تنظيماً، على الفكرة الأصيلة

التـي ينقّب عنها.
أغرقت زيارة المكتبة هذا الرجل الذي لم يألف كثيراً الكتب، في قلق كبير، حيث واجهته بمعرفة لن تمنح له. أي معلم حوله يستطيع أن يحصل على نتيجة كاملة. والحالة هذه، قد ألف الهيمنة لأنه جندي.
«لقد قطعنا صفوف هذا المخزن العامر، وأستطيع أن أقول لك، هذا الأمر لم يدهشني: هذه الرفوف من الكتب ليست مؤثرة تأثير استعراض حامية عسكرية. لكن، في لحظة، بدأت أقوم بعمليات حسابية ذهنية، وحصلت على نتيجة مفاجئة. كنت قلت مع نفسي قبل الدخول: أرأيت لو شرعت في قراءة كتاب في اليوم؟، أمر سيكون بالطبع إجبارياً، سينتهي بي الأمر أن آتي عليها في يوم ما، ويمكنني أن أزعم ذلك في وضعية ما من الحياة الثقافية، حتى ولو كنت أقفز عن كتاب من وقت لآخر. لكن ما رأيك في جواب الكتبي إذ لما رأيت أن نزهتنا لن تنتهي، سألته: كم عدد المجلدات بالتحديد في هذه المكتبة العبثية؟ أجاب ثلاثة ملايين ونصف! في اللحظة التي قال فيها هذا، كنا تقريباً في حدود 700 ألف كتاب. منذ تلك اللحظة لم أتوقف عن العَدّ. وسأذكر لك التفاصيل، لدى عودتنا إلى الوزارة. لقد سجلت العدد بقلم وورقة، فبالكيفية التي فكرت فيها، سأحتاج إلى عشرة آلاف سنة حتى آتي على إنهاء مشروعي».
هذا اللقاء بهذا العدد اللانهائي للقراءات الممكنة له علاقة بفكرة التشجيع على عدم القراءة. كيف لا نقول لأنفسنا، أمام هذا الكمّ غير القابل للعَدّ من الكتب المنشورة، بأن كل مشروع للقراءة، حتى ولو وُزِّع على مجموع حياة ما، غير مجد على الإطلاق بالنظر إلى كل الكتب التي ستظل مجهولة إلى الأبد؟
القراءة هي قبل كل شيء اللاقراءة، حتى لدى القرّاء الكبار الذين يوقفون حياتهم عليها، فحركة امتلاك وفتح كتاب تخفي دوماً الحركة المعاكسة التي تتم في الوقت نفسه وتنفلت من جراء هذا الفعل للانتباه: الحركة العفوية للامتلاك والغلق لكل الكتب التي يمكنها، في تنظيم ممكن للعالم، أن تختار في مكان ما مصطفاها السعيد.
إذا كانت رواية «الإنسان بلا ميزة»، تنكر مصطلحات هذا المشكل القديم الذي يجعل الثقافة واللانهائي يتقاطعان، فإنها تعرض أيضاً أحد الحلول الممكنة، تلك التي تبنّاها الكتبي والتي كان للجنرال ستام صلة بها. لقد وجد بالفعل، الوسيلة التي توجهه، إن لم نقل في كل كتب العالم، فعلى الأقل في ملايين الكتب التي تشتمل عليها مكتبته. إن تقنيته سهلة جداً في التطبيق.
وبما أني كنت دائماً أمسك بتلابيب سترته، هاهو ذا فجأة ينتصب، ويصير أكبر من سراويله الواسعة، ويقول لي بصوت يتوقف بطريقة دالة عند كل كلمة، كما لو أنه كان سيهبّ الآن إلى كشف سرّ هذه الحيطان: «يا جنرال أتودّ معرفة كيف أمكنني معرفة كل كتاب من هذه الكتب؟ لا شيء يمنعني من البوح: إنني لم أقرأ أي واحد منها!».
من هنا كانت دهشة الجنرال، وهو يواجه هذا الكتبي الفريد من نوعه، الذي يحرص بطريقة دقيقة ألا يقرأ شيئاً، لا لأنه غير مثقف، بل العكس من ذلك، كي يعرف جيداً كتبه:
«هنا، فعلاً، طفح الكيل! أمام دهشتي، كان يود أن يفسّر لي، أن سرّ كل كُتبي جيد هو أن لا يقرأ أبداً، من كل الأدب المتاح له، سوى العناوين والفهرسة».
«فالذي يحشر أنفه في المضمون ضائع بالنسبة إلى المكتبة! قال لي، أبداً لن يستطيع أن تكون لديه نظرة عامة!.»
انقطع نفسي، وسألته: «هكذا، لم تقرأ أبداً ولا واحداً من هذه الكتب؟».
أبدا. باستثناء الكتالوغات.
لكنك دكتور، أليس كذلك؟
أعتقد ذلك. أضف إلى ذلك أني أستاذ خاص في الجامعة أدرس علم المكتبات. علم المكتبات علم في ذاته، فسّر لي. فكم تعتقد من نظام يوجد، يا جنرال، من أجل ترتيب، وحفظ الكتب، وتصحيح الأخطاء المطبعية، والإشارات الخاطئة لصفحات العنوان إلخ!».
يحترس كتبي موزيل جيداً من الدخول في الكتب، لكنه لا يقوم بذلك بدافع اللامبالاة كما يمكن أن نعتقد، وبأقل عدوانية. فالأمر عكس ذلك، إذ إن حبه للكتب، كل الكتب، هو الذي يحرّضه على أن يقتصر وباحتراس على سطحها الخارجي، خوفاً من أن يقوده الاهتمام الزائد بكتاب إلى إهمال الكتب الأخرى.
فإن بدا لي كتبي موزيل حكيماً، فبسبب فكرته حول «النظرة العامة، وسأحاول أن أطبق على الثقافة كلها ما يقوله حول المكتبات: فالذي يحشر أنفه في الكتب هو مضيِّع للثقافة وللقراءة؛ لأن هناك بالضرورة اختيار يجب القيام به، من بين عدد الكتب الموجودة. بين هذه النظرة الاستجماعية وكل كتاب، فكل قراءة هي مضيعة للطاقة، في محاولة صعبة ومكلفة في الزمن للتحكُّم في مجموع كل الكتب.فحكمة هذا الموقف مستوحاة أولاً من الأهمية التي يولي لفكرة المجموع، موحية بأن الثقافة الحقيقية يجب أن تروم الشمولية. ولا ينبغي اختزالها في مراكمة معارف دقيقة. والبحث عن هذه الشمولية يقود، فضلاً عن ذلك، إلى تسليط نظرة مغايرة حول كل كتاب، متجاوزين فرديّته من أجل الاهتمام بالعلاقات التي ينسج مع الكتب الأخرى.
إن هذه العلاقات هي ما يجب أن يسعى القارئ الحقيقي إلى امتلاكها، كما أدرك ذلك جيداً كتبي موزيل. وأيضاً، مثل الكثير من أصدقائه، سيهتمّ، بشيء آخر أكثر من الكتب، إنه الكتب حول الكتب.
«أضيف أيضاً بعض الكلمات حول بعض الأشياء، هي بمثابة إشارات خط السكة الحديد التي يجب أن تُنشِئ بين الأفكار كل الاتصالات والتراسلات المرغوبة: فبلباقته المحيرة، عرض علي أن يقودني إلى قاعة الكاتالوغات، وأن يتركني وحدي، علماً أن هذا الأمر محظور، فللكتبيين وحدهم الحق في استعمالها. هكذا، وجدتني حقيقة في قدس أقداس المكتبة. كان لدي انطباع، أنني دخلت إلى باطن جمجمة. لم يكن حولي سوى رفوف وحجرات ضيقة للكتب، في كل مكان سلاليم من أجل الصعود، وفوق الطاولات والقمطرات ليس هناك سوى الكاتالوغات والفهارس، أي خلاصة المعرفة، لا وجود لكتاب حصيف قابل للقراءة، ليس هناك سوى كتب

حول الكتب.». فالتواصلات والتراسلات، هي ما ينبغي أن يسعى الإنسان المثقف إلى معرفتها. وليس البحث عن كتاب مخصوص، بالطريقة نفسها يتوجَّب على المسؤول عن النقل بالسكة الحديد أن يكون متيقظاً للعلاقات بين القطارات، أي لنقاط تقاطعها وتراسلها، وليس لمحتوى هذا القطار أو ذاك. وصورة الجمجمة تعمِّق بقوة هذه النظرية حيث في مجال الثقافة ما يهم أكثر هو العلاقات بين الأفكار أكثر من الأفكار نفسها.

يمكننا بلا شك أن ننتقد زعم الكتبي بأن لا نقرأ أي كتاب، مادام يهتم عن كثب بهذه الكتب حول الكتب، أي الكاتالوغات. لكن هذه الأخيرة لها وضع خاص جداً، مختزل في الحقيقة إلى مجرد لوائح، لها الفضل في أن تبرز، بصرياً، العلاقة بين الكتب التي ينبغي أن يحبها، ذاك الذي يريد أن يصبح قادراً على التحكُّم في عدد كبير بطريقة تزامنية، لأنه يحبها حدّ الجنون.

إن فكرة «النظرة العامة» المتضمنة في طريقة الكتبي لها أهمية بالغة على المستوى التطبيقي، لأن معرفته الحدسية هي التي تمنح الأدوات لبعض المحظوظين للإفلات من دون خسائر في وضعيات يُضبَطون فيها متلبسين بأنهم غير مثقفين.

الأشخاص المثقفون يعرفون أن الثقافة هي قبل كل شيء مسألة توجه – بينما غير المثقفين يجهلون ذلك وما أتعسهم! فأن تكون مثقفاً لا يعني أنك قرأت هذا الكتاب أو ذاك، ولكن أن تعرف كيف تتموقع داخل مجموع هذه الكتب، وأن تعرف أنها تشكِّل مجموعاً، وأن تكون في مستوى موقعة كل عنصر في علاقته بالعناصر الأخرى. هنا الداخل أقلّ أهمية من الخارج، أو إن أردنا، داخل الكتاب هو خارجه، فما يهمّ في كل كتاب هو الكتب التي بجانبه.

من هنا فأن لا نقرأ هذا الكتاب أو ذاك، ليس أمراً مهماً بالنسبة إلى شخص مثقَّف، لأنه إذا لم يكن على اطّلاع بمحتواه، فهو غالباً ما يكون قادراً على معرفة وضعيته، يعني الطريقة التي ينتظم بها في علاقته بالكتب الأخرى. هذا الفرق بين محتوى الكتاب ووضعيته فرق أساس؛ لأنه هو الذي يسمح لأولئك الذين لا ترعبهم الثقافة أن يتحدثوا من دون مشاكل عن أي موضوع كيفما كان.

لم «أقرأ» أبداً رواية «يوليسس»، ومن المحتمل أنني لن أقرأها أبداً، «فمحتوى» الرواية غريب عني. محتواها وليس وضعيتها. لأن محتوى كتاب ما هو على الأقل وضعيته. أريد أن أقول أنني لا أحسّ بنقص، أثناء نقاش، كي أتحدث عن «يوليسس»، لأني قادر على موقعتها بدقة نسبية في علاقتها بالكتب الأخرى. فقد كنت أعرف أنها استعادة للأوديسا، وأنها مرتبطة بتيار الوعي، وتدور أحداثها في يوم واحد، إلخ. ومن خلال هذا يحدث لي باستمرار أثناء دروسي، دون أن يرفّ لي جفن، أن أحيل على جويس.

وبعبارة أفضل، كما سنرى في تحليل علاقات القوى التي تضم استحضار مقروءاتنا، أجدني قادراً من دون خجل أن أذكر عدم قراءتي لجويس. بالفعل، فمكتبتي المثقفة، كباقي كل المكتبات، فيها ثغرات وبياضات، والتي في الحقيقة لا أهمية لها، لأنها مليئة بما فيه الكفاية، تجعل مكاناً فارغ غير ملاحظ بالمرة، فكل خطاب ينزلق بسرعة من كتاب إلى آخر.

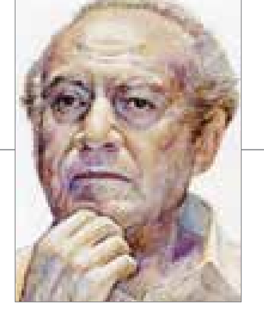
أغلبية التبادلات حول الكتاب لا تستند إليه، على الرغم من المظاهر، لكنها تستند إلى مجموع واسع جداً، مجموع كل الكتب المحدّدة، التي تتأسّس عليها ثقافة ما في لحظة معينة. إن هذا المجموع، هو ما سأسميه منذ الآن «المكتبة الجماعية» التي هي الأهم حقيقة. فالتحكُّم فيها هو الأساس في الخطابات حول الكتب. لكن هذا الضبط والتحكُّم هو تحكُّم في العلاقات، وليس تحكُّماً في هذا العنصر المنعزل أو ذاك، وتصالحاً كلياً مع الجهل بجزء كبير من المجموع. بحيث أن كتاباً يكف عن أن يكون مجهولاً ما إن يدخل في حقلنا الإدراكي، وأن لا نعرف عنه شيئاً لا يشكل بتاتاً عائقاً كي نحلم به أو نناقشه، حتى قبل أن نفتحه، فالإشارة الوحيدة لعنوانه أو إلقاء نظرة فقط على غلافه تكفيان للإيحاء، لدى الإنسان المثقف والطُّلَعَة، بسلسلة من الصور والانطباعات التي لا تتطلَّب سوى أن تتحوَّل إلى رأي أوَّلي، يسهِّله التمثُّل الذي تعطيه الثقافة العامة لمجموع الكتب. هكذا فاللقاء المستثمر كثيراً مع أحد هذه الكتب، حتى ولو أنه لن يفتحه أبداً، يمكنه ربما، أن يكون بالنسبة إلى اللاقارئ، بداية تملُّك شخصي مشروع، ولا وجود لكتاب مجهول لم يفقد هذه الوضعية منذ اللقاء الأول.

خاصية اللاقراءة عند كتبي موزيل هي، فعلاً، أن موقفه ليس سلبياً، بل إيجابياً. فإذا كان العديد من الأشخاص المثقفين هم لا قُرّاء، وإذا، كان بالعكس، العديد من اللاقرّاء شخصيات مثقفة، فلأن اللاقراءة ليست هي غياب القراءة. إنها نشاط حقيقي، في علاقته بالكَمّ الهائل من الكتب، من أجل أن لا نستسلم لإغراقها لنا. في هذا الاتجاه، اللاقراءة تستحق أن ندافع عنها وأن نعليها.

بالنسبة إلى عين غير مجرّبة، لا شيء يشبه غياب القراءة سوى اللاقراءة، ولا شيء يبدو قريباً من شخص لا يقرأ سوى شخص لا يقرأ. لكن ملاحظة دقيقة لكلا الشخصين، وهما أمام كتاب، لا تترك مجالاً للشكّ حول اختلاف التصرُّفات والمحفِّزات التي تدعمهم.

في الحالة الأولى، الشخص الذي لا يقرأ لا يهتم بالكتاب، لكن كلمة «كتاب» تعني هنا المحتوى والوضعية في الآن نفسه. فالعلاقات التي تربط الكتب مع الآخرين بالنسبة إليه غير ذات أهمية مثلها مثل موضوعه. وهو غير قلق، باهتمامه بكتاب وحيد، من أن يعطينا الإحساس بأنه يزدري الكتب الأخرى.

في الحالة الثانية. الشخص الذي لا يقرأ يمانع كي يمتلك جوهر الكتاب، مثله مثل كتبي موزيل، الذي هو وضعية بالنسبة إلى باقي الكتب الأخرى. وهو يقوم بذلك، فلا يهمل الكتاب، بل العكس هو الصحيح. إن فهمه للرابط الوثيق بين المحتوى والوضعية هو الذي يحتم عليه أن يتصرَّف هكذا. بحكمة أعلى من حكم العديد من القراء. وربما، إن نحن تأمَّلنا فيها، فإنها حكمة تحترم الكتاب أكثر.



د. محمد عبد المطلب

العيد

يحتفظ المعجم لهذه الكلمة بعدّة دلالات متقاربة، فهي مشتقّة من: (عاد، يعود) كأن الناس يعودون إليه، وقيل هي مشتقّة من: (العادة) لأن الناس اعتادوه، والجمع: (أعياد)، يقول الشاعر القديم ابن هرمة:

إن الغواني لا تنفكّ غانية

منهن يعتادني من حبّها عيد

وهناك نوعان من الأعياد: (الأعياد الدينية)، و(الأعياد القومية)، للمسلمين عيدان: (عيد الفطر)، و(عيد الأضحى)، وللمسيحيين عيدان: (عيد الميلاد)، و(عيد القيامة)، والأعياد موجودة في كل الديانات السماوية وغير السماوية. وللعيد دلالته المركزية، وهي (الوحدة والترابط بين أصحابه).

والملاحظ أن العيدين الإسلاميين مرتبطان بركنين من أركان الإسلام، فعيد الفطر مرتبط بفريضة الصيام، وعيد الأضحى مرتبط بفريضة الحج، وهناك توابع للأعياد الإسلامية، فهناك ميلاد الرسول عليه الصلاة والسلام، ورأس السنة الهجرية، وليلة القدر، وليلة النصف من شعبان، والسابع والعشرين من رجب.

ولكل عيد مظهره الاجتماعي، فعيد الفطر يتميَّز بإخراج زكاة الفطر، وعيد الأضحى يتميز بتقديم الأضحيات للفقراء، وهذا الأخير بدأت بشائره منذ أيام في سفر الحجيج إلى بيت الله الحرام، كما للعيد مظاهر يحرص عليها الجميع صغاراً وكباراً، منها تبادل الزيارات، والتهاني، والهدايا، والملابس الجديدة، والذهاب للمتنزَّهات، وأماكن لعب الأطفال، وربما يكون أهم شيء للصغار هو أخذ (العيديّة).

والشعر بوصفه: (ديوان العرب) له عناية خاصة بالأعياد، فكان الشعراء يتبادلون التهاني، ويتوجَّهون بالتهنئة للسلطة الحاكمة وتوابعها من الرؤساء والقيادات والولاة، والتراث الشعري حفظ لنا إبداعات الشعراء في الأعياد، فإذا جاء العيد والشاعر في حالة من السعادة، أو حالة من الحزن، عَبَّرَ عن هذه الحالة بما يناسبها شعريّاً، وهو ما أتاح لمفردة (العيد) أن تتردَّد في الخطاب الشعري القديم والجديد على سواء، يقول عنترة العبسي عن محبوبته:

مرت أوانَ العيد بين نواهد

مثل الشموس لحاظهن ظباء

ويقول أبو نواس عندما اقترن العيد بلحظة من لحظاته السعيدة:

يا فرحة جاءت مع العيد

وفي الذي أهوى بموعود

وعندما يرتبط العيد بحالة الحزن والألم، تتغيَّر البنية الصياغية والدلالية لتوافق هذه الحالة الطارئة، ومن أشهر القصائد التي عبَّرت عن مثل هذه المناسبة، قصيدة المتنبي وهو في أسوأ حالاته عند هروبه من كافور، يقول فيها:

عيد بأيّة حال عدت ياعيد

بما مضى أم لأمر فيك تجديد ؟

أمّا الأحبة فالبيداء دونهم

فليت دونك بيداً دونها بـــيد

وفي العصر الحديث لم يترك الشعراء مناسبة الأعياد دون أن يقدّموا إبداعهم الذي يعبِّر عن ميولهم الخاصة أو العامة، ولأحمد شوقي قصيدة شهيرة قالها في عيد الفطر، بدأها بقوله:

رمضان ولّى فهاتها يا ساقي

مشتاقة تسعى إلى مشتاق

وبعض الشعراء جمع في شعره بين الأعياد المختلفة مثلما فعل ابن الرومي عندما قال:

الفصح والفطر والنيروز يقدمه

عيد الفطير ازدحام الورد بالنهل

(عيد الفصح) عيد مسيحي، و(عيد الفطر) عيد إسلامي، و(عيد النيروز) عيد فارسي، ويقال إنه عيد بداية السنة الشمسية، و(عيد الفطير) عيد يهودي، وأحمد شوقي جمع بين عيدَي المسلمين والمسيحيين في قوله:

عيد المسيح وعيد أحمد أقبلا

يتباريان وضاءة وجمالا

والملاحظ أن ارتباط الأعياد بالشعر يكاد يغيب اليوم غياباً شبه كامل.



مارغريت أتوود.. أوقات الكتابة

حوار جون مولان
ترجمة - لمى عمار

عندما كتبت مارغريت أتوود رواية «أوريكس وكريك» في عام 2003، بدت معظم الاختراعات المذكورة في الرواية مستحيلة التطبيق لغير العلماء: أصناف مهجنة، تداخل جينات، لحم ينمو في زجاجة بتري، لكنها بعد مرور عشر سنوات ومع إطلاقها لكتابها الأخير «مادآدم» الذي يختتم الثلاثية، بدت فعلاً كجزءٍ من حلقة الأخبار.

من المنصف الاعتراف بأن أتوود تتحلّى بقدرة رهيبة على التنبُّؤ بالتطورات القادمة في مجال التقنية الحيوية، رغم أنها تدين صراحة تقصير العلماء، وترى أن عليهم النظر إلى كتبها والاستفادة منها.

«أغنام الموهير... لم ينتجوها بعد» قالت ذلك بأسلوبها المميز، وأضافت بنوع من الحزم: «أعتقد أنها كانت ستكون ضربة تجارية رابحة، يمكنك تخيُّل الكَمّ الهائل من الناس الذين يرغبون في الحصول على شعر من حمضهم النووي» وتبسم سنواتها الثلاث والسبعون، ثم تكمل قائلة: «أمنح ذلك كهدية مجّانية للعالم». نحن الآن في المدينة التي احتضنت معظم حياة أتوود في شبابها، لا تزال هنا في تورنتو تتحدَّث بكلام تغلّفه سخرية محبّبة، وتمتاز ببراعة تصويبها نحو الهدف، ولعلّ هذا ما ميّز كتبها، وأضفى عليها كل هذه المتعة. ففي «مادآدم» يشعر الجميع أنهم مستهدفون، فلا أحد بمنأى عن مراميها: المتديّنون، الوحوش المتكاتفة، المصطلحات المثالية الحمقاء المتطرّفة، والمجموعات البيئية مميّعة الأهداف «القائمة على حساب النوايا الحسنة التي يفرضها شكلها المدني، وعلى المشاعر المستهلكة التي تنتهي

حال انتفاء الحاجة إليها، من بعد أن يشاطروها مع من يظنّون أنهم فعلاً يحمون شيئاً ما».. ويتوضح ذلك حين تقام موائد خيرية بهدف حماية الدببة القطبية من الغرق. «ينتصب أمامك أخرق بوجه باسم يخبرك عمّا سيقدّمه جنيه استرليني واحد لحماية الدببة، وعليك أن تدفع المال النقدي وإلا فستكون متورّطاً في قتل الدببة.. ».

في هذه الأيام، نجد كثُراً يقحمون أنفسهم في مجال كتابة الخيال العلمي، لكن عندما كتبت أتوود لأول مرة رواية خيال علمي، جعلتها تبدو كرحلة جامحة مشوقة، فقد أجادت لعب هذا الدور، وبدت مرتاحة تماماً فيه، وحين سُئلت كيف تنظم حياتها كروائية وربة منزل، أجابت بطرافة: «سأقول لك، فقط أنظر تحت الأريكة!»

أشاحت أتوود بوجهها عن النقد دوماً ولم تعطه أذناً صاغية، وحين سألتها إذا ما كانت الرؤية الأعمق تفاقم تأثير الفشل، أجابت ببرود: «لقد أخبروني»، لكنها لن تكتب إلا ما يحلو لها، وهذا هو الأمر برمّته.

على أية حال، ترفض أتوود أن تندرج ثلاثيتها الروائية، التي تتوسطها رواية «عام الطوفان»، وكانت تودّ تسميتها بـ «حرّاس الرب»، إلا أنها أحجمت عن هذه المجازفة تخوفاً من أن تحتسب على «الكتب اليمينية الخرقاء»، في خانة الخيال العلمي. وتفسّر وجهة نظرها بالقول: «لو كنت أكتب عن كوكب غريب، لكان الأمر مختلفاً. إنه عالمنا مع بعض التحوير». سيكون مستقبلنا القريب، بإيجاز، عبارة عن «مجموعات حيوية إرهابية» تهاجم ثلّة من الشركات المهيمنة التي حلّت محلّ الحكومة لتبقي غالبية السكان تحت تأثير العقاقير، وتفشّي الوباء الذي يقضي على الناس، بالإضافة إلى بعض التوقّعات الأخرى. ففي هذا العالم نجد خنازير مهجّنة، وأناساً بالغي الدهاء وأصنافاً منحدرة من أصول بشرية، وفي الوقت نفسه نجد فيه دراما اجتماعية منغمسة في وسط الأزمة.

هي أيضاً رواية حول تحديد الذات «هناك القصة، والقصة الحقيقية، ومن ثَمَّ قصة القصة التي تروى». هذا ما أدركته (توبي) بطلة الرواية، وتكمل سائلة نفسها بالنيابة عن الكاتبة: «ماذا هناك أيضاً ليكتب بالإضافة إلى الحقائق اليومية المفضوحة والمؤرخة؟» وهكذا تبدأ كل قصة، مفتوحة لفهم أن جميع الأطراف متساوون، وأن كل ما نحمله من انطباعات قابل للتغير.

أما عن طفولة أتوود، فقد اعتادت قضاء الصيف في الغابة وقضاء الشتاء في المدينة، ولهذا تقول «كنت أظن المدينة باردة على الدوام مكسوّة بالثلج، فهذا هو الوقت الوحيد الذي كنت أراها فيه». كان والدها كارل أتوود عالم حيوانات، وقاد بحثاً في مجال الحشرات (وظّفت تفاصيله في روايتها «عين القطة»)، أما والدتها فكانت أخصائية تغذية. لطالما كانت رغبة أتوود في العلوم حاضرة تماماً، ولهذا لم تحتَجْ إلى مستشارين من أجل رواياتها.

«لقد تربّيت على يد عالم أحياء، لذا أعلم تماماً كيف يفكر العلماء»، وربما هذا ما يقدره أكثر علماء الأحياء «إنهم قرّائي... لدي متتبّعون كثر بين المهتمين بالأحياء... لم يسبق أن وضعهم أحد قبلي في كتبه... يقولون أخيراً: هناك من يفهمنا!». في الواقع، لم تستعن سوى بقراصنة على الإنترنت لتعليمها في رواية «مادآدم» كيف يمكن للشخصيات أن تنجح في اتصال سري في مرحلة الجاسوسية. وتقول أتوود: إن الممتع في الأمر هو مشاهدة الناس يرغبون في تقنيات أقدم، بعد أن يطّلعوا على الاحتمالات المتوقّعة، بالإضافة إلى التسريبات الصادرة عن مركز الأمن القومي.

على عجل، أمسكت دفتر ملاحظاتي وخطّت شيئاً ما، ثم مزّقته بطريقة احترافية، وقالت: «هذه هي الطريقة الوحيدة الآمنة: تمزيق الأوراق ثم حرقها، إياك أن تفكر في رميها في المرحاض، فإن في ذلك مجازفة كبيرة، إذ ثمّة طرق لفتح هذه المراحيض». وهذا مشابه لما ورد على لسان أحد شخصياتها في «عام الطوفان» حول التقنية الرقمية: «إذا كنت تراها، فاعلم أنها تراك أيضاً».

أتوود واسعة الثقافة، تجيد إصلاح أغلب الأشياء، وتعتدّ بذكائها الشديد - على عكس الكتّاب السطحين الذين لا يدركون ما الذي يتوجّب فعله في حال تعطُّل النور- وحين تتمشّى في الطريق تخبر من معها عمّا يمكن تناوله في العالم الطبيعي، لعلّ الحاجة استدعت ذلك يوماً ما، وتبرّر ذلك: «فقط أريد أن يكونوا جاهزين».

ومن الآن إلى أن تحلّ الكارثة، ستظل التقنية تسحرها، وهذا ما يبرر كونها من أكثر نظرائها الأدباء استخداماً لتويتر، ولا ينافسها في ذلك سوى الكاتب سلمان رشدي. حيث ترى أتوود تويتر أشبه ببرنامج إذاعي لا منبراً للترويج للذات: «يمكنني الإشادة بأعمال غيري على تويتر، لكن ليس بعملي، لن أفعل ذلك أبداً، سيبدو الأمر مضجراً، فأنا أنشر على تويتر ما أشاركه أناساً في المجال نفسه. ففي حال كتبوا عني شيئاً، فإن الدماثة تستوجب مني مشاركتهم عرفاناً مني بالجميل، لكنني لا أقول اشتروا كتابي، إنه متاح الآن باثني عشر جنيهاً إسترلينياً، يمكنني القول: انظروا إلى هذه المرأة ذات الرداء الوردي، لقد قرأت لها رواية مثيرة حديثاً، يمكنك أن تفعل هذا في تويتر، ويمكنك تسخيره أيضاً لحملات الوعي البيئي (وقّع على هذه العريضة، واطّلع على السبب، قم بحماية مزيد من النحل) فأنا الآن أكثر شغفاً بالنحل بفضل تويتر». ثم حدثتني بحماسة لأكثر من عشر دقائق عن عالم النحل، وكيف قيّمت هذه الحشرة النافعة في عين الفلكلور بالعودة إلى الحضارة اليونانية، وكيف اختلط على العلماء لسنوات جنس ملكة النحل، فكانوا يظنّونها ملكاً، ولهذا السبب، في الشطرنج، يكون الملك ثابتاً، في حين تتحرك الملكة حوله. وكيف يطن النحل للإعلان عن وجود قفيره، وكيف يستشعر خوفنا منه أو مشاعرنا السلبية نحوه، وكيف يتصرف بود رغم أنه قادر على اللسع. لقد بدت حكيمة للحظات، ثم قالت «فقط لأنه مشوّش!».

تعدّ قدرة أتوود على فهم المعلومات وتذكرها توظيفاً رائعاً لذكائها الثاقب، فقد أحسنت استخدام معلوماتها الوفيرة عن النحل في رواية «مادآدم»، العمل الروائي يتطلب غزارة معرفية لتفادي وقوع القارئ في الملل. ومن المعروف عن الكاتبة أنها قد تكتب 150 صفحة، ثم تشطبها لأنها تدرك أنها ليست سوى

مهرب من كتاب آخر أكثر تعقيداً عليها أن تشرع به. تروي لنا أتوود ما حدث معها في «قصة الخادمة»: «كان لديّ تصوُّر على الفور قبل أن أبدأ الكتابة، نعم وهنا ما حدث معي أيضاً قبل كتابة رواية «التسطّح»، لكنني لجأت إلى مسافة آمان، وأيقنت أن هذا العمل قد يلاقي نجاحاً، ولكن من المؤكد ليس بهذه الطريقة، لذا عدت إلى نقطة الصفر، وباشرت متخذةً منحىً مختلفاً... إلا أنك، ومع مرور الوقت، تصبح أكثر راحة في إطلاق الكتب، ولن تجد المواد مرعبة».

تعدّ رواية «قصة الخادمة» أول موطئ قدم لها في عالم الخيال العلمي، وقد حصدت الكثير من الردود الجيدة. ناهيك عن براعتها الأدبية المشهودة، أثنت نساء كثيرات عليها. فقط تحيُّزاً لأنوثتها، كما لاقت إعجاب الكثير من القراء الذكور بفضل المشهد الذي ترسمه لعالم معقّد. «لقد شدّتهم التصميمات الميكانيكية والمعمارية، ولا أعني بالقول إن النساء لم يفضّلن ذلك، لكن الأمور الهندسية دوماً تجتذب الذكور، فيهتمون بكيفية تصميم المكان، وبوجود الأسلحة وبكيفية استخدامها، ونشوب الحروب، وتشكّل المجموعات السريّة.. » غير أنها تلقّت الكثير من الرسائل الغاضبة، من مجموعات دينية كان يفترض أن تكون أكثر وعياً، ولا تدرج نفسها مع المجموعات المتشدّدة الواردة في الرواية.

كتبت أتوود دوماً عن نوع معين من الوحوش أو نوع آخر، ففي «عين القطة» سلّطت الضوء على متنمرٍ المدرسة. وفي موقع ثقافي على الإنترنت يدعى (واتباد)، كتبت أتوود مسلسل زومبي بالشراكة مع نعومي ألدرمان، تحت عنوان «منزل شروق شمس الزومبي السعيد». تمدّنا أتوود ببعض التفاصيل حول هذا العمل: «لكل واحدة منا شخصية، أنا ألعب دور الجدة التي تحارب ضد الزومبيين باستخدام أدوات الحديقة، وهي تلعب دور الحفيدة. يبدأ المشهد بالحفيدة تخبر جدّتها: «أمي أكلت للتو والدي في المطبخ. ماذا علي أن أفعل؟»، وتقول الجدة: «لم أحبّ يوماً تلك المرأة. الأنانية... الأنانية... الأنانية هي كل ما يشغل تفكيرها».

في الواقع، هذا أحد اهتماماتها، رغم أنها تعتقد أحياناً أن متتبّعيها يعتقدون «أنه أقلّ من مستواها»، إلا أنها منحت الزومبي الكثير من الأفكار والمضامين كما سبق وفعلت في أمور أخرى: «هناك فارق كبير بين الرجل النئبي أو المستذئب والزومبي. الزومبي يوجد دوماً ضمن مجموعات، لا يمكن أن يكون منفرداً. بينما دراكولا، وإن صنع العديد من الأتباع، إلا أننا نجده منفرداً، كما أن مصّاصي الدماء دوماً أغنياء، لأنهم يعيشون طويلاً، ويكنزون مقتنياتهم الثمينة، ويميلون إلى أن يكونوا أرستقراطيين. من عادة مصاصي الدماء أن يستمتع بالتجوُّل والطيران والعيش الأبدي، أما الرجل النئبي فيحصل على متعته من روح الحيوانات، بينما لا يكون الزومبيون أغنياء ولا أرستقراطيين، هم فقط يمشون متثاقلين من مكان لآخر. إنهم ظاهرة جماعية، ليسوا سريعي الحركة، هم مرضى فعلاً... فما المتعة في أن تكون واحداً منهم؟» لقد أطالت الشرح لي بعدم وجود أية متعة في ذلك.

وبنظرة منتصرة أكملت: «أنت لا تحمل أية مسؤولية! فهذه ليست غلطتك، ولا يمكنك تقديم شيء. ولا تتوقَّع شيئاً مني، أنا فقط أحاول التملّص. عليهم أن يسرعوا قليلاً».

في «الحرب العالمية Z» جعلوهم يطيروا. «صحيح، هذا أفضل فقد بدأ الأمر يصبح مملاً».

أكثر ما يشغل أتوود في هذه الآونة مشكلة الوقت. فقد فرض نجاحها جوانب سلبية، كمطالبتها بمنح صوتها لقضايا عامة، أمور باتت تشغلها عن الكتابة. في السابق، أثناء كتابتها لـ«مادآدم» تحلّت بمهنيّة عالية، والتزمت بالوقت حتى أنها طوت صفحاتها الأخيرة في قطار: «لدي الآن شعور بدنو دقّات الساعة، فلو سألتني: هل ستقدمين على عمل كبير مجدداً؟ لربما أجبت: لا. بينما لو كنت لا أزال في الأربعين من العمر، لكان ردّي: نعم طبعاً، ودون تفكير!».

حين دخلت أتوود مضمار الكتابة، كانت موضوعاً يثير سخطاً اجتماعياً، لأنها ربة أسرة في الوقت نفسه. لكنها قالت « بحق السماء، ما بال هؤلاء الناس لا يكفون عن حشر أنوفهم في هذا الموضوع؟ من قال أن عليّ أن أنجز أموري المنزلية أولاً؟ ثم أقوم بذلك ثانياً؟ وأصبح كاتبة ثالثاً؟ لا أحد يشهر سلاحه في وجهك... لا يهمّ من قال هذا؟ ومن قال ذاك؟»

في آخر مقال نشر لـ «لورين ساندلر» نصحت فيه الكاتبات ألا ينجبن أكثر من طفل واحد، إذا ما أردن أن يحققن أي إنجاز مهني، الأمر الذي أثار حفيظة أتوود: «يستطعن أن يفعلن ما يشأن. دعيهنّ وشأنهنّ. كان لـ «أليس مونرو» ثلاثة أطفال، وأنا شخصياً كنت أودّ أن يكون لديّ المزيد. » (لأتوود بنت واحدة تعيش في بروكلين). «هذا القرار يرجع تماماً لك، افعلي ما تشائين، فإن لم ترغبي في الإنجاب ليس عليك أن تنجبي الأطفال، أما إذا رغبت في ذلك فأنجبي كما تودّين. إذ ثمة عواقب في الحالتين». فكّرت لبعض الوقت، ثم قالت « مسكينة شارلوت برونتي، لم يكن عليها أن تنجب الأطفال لأن هذا ما أودى بحياتها، لكن شقيقتها إيملي لم يكن لديها أولاد، وقد ماتت على أية حال. أكره أن أبثّ ذلك لك، ولكن عاجلاً أم آجلاً ستموت، والمسافة الفاصلة ملكك وحدك. انتهز هذه المسافة».

تحكي أتوود عن خبرة قاسية عاشتها: «أنا من الجيل الذي تربّى على اعتقاد أن النساء مجبرات أن يكرّسن أنفسهن لمهنتهن... ليس بإمكانهنّ لعب أكثر من دور... لذا صممت على المجازفة..». لقد عاشت أتوود في مزرعة عندما كانت ابنتها لا تزال طفلة، وكان زوجها كثير المشاغل، «وظّفنا من يساعدنا في العناية بالأغنام والأبقار وقيادة الجرارات والمراسلات. أحياناً قصّرنا في رعاية طفلتنا، ولكن كان هناك من يساعدنا في ذلك يومين في الأسبوع، وبالطبع لا نلوم أنفسنا كثيراً على ذلك».

حتى في تلك الفترة من حياتها، ظلّت قادرة على التوفيق بين الكتابة وأعمالها اليومية، كانت تترك الكتابة لساعات راحتها: «إذا كان لديك عمل في النهار، فأمامك الليل لتكتب، فالأمر يرجع إلى مدى رغبتك في القيام به. فإن لم تود التورط فيه، أرمه من الشباك، اختر ما تشاء من دون أن تنتحب. أعتذر على كلامي البراغماتي، ولكن الغبار المتراكم تحت سريرك أمر يعنيك، ولا يخصّ أحداً آخر».

وكيف كان صدى هذا الموقف على المجتمع؟ «هل تعني أنه كان قاسياً، مريراً، عدوانياً، وحشياً؟ نعم لقد كان كذلك».
تتقدَّم سيدة تجلس على بعد عدة طاولات منا، وتقاطعنا: «هل يمكنني تقديم كأسٍ شامبانيا، سيدة أتوود، لقاء كل متعة القراءة التي منحتيني إياها على مدار أعوام؟» أجابت أتوود «آه، حقاً إني أقدِّر ذلك، لكن ليس في هذا الوقت من النهار..».
سألتها: هل تستطعين تخيُّل نفسك متقاعدة، كما فعلت مونرو مؤخراً حين أعلنت اعتزالها الكتابة؟ وفجأة بدت أتوود شديدة الغضب: «لا تصدِّق ذلك... الناس يقولون ذلك فقط، ولكن المعنى الحقيقي لهذا هو أنها قد سئمت منهم، وكأنها تقول لهم توقفوا عن الاتِّصال بي وإزعاجي، لقد اعتزلت، والآن أصبح بمقدوري الكتابة أكثر! إن الكتابة ولع شديد، ما إن تشعر بالتحرُّر حتى تأتي إلى رأسك فكرة جيدة تدفعك للكتابة، وكل ما تريده مونرو هو أن لا تكون مجبرة».
والنهاية الوحيدة هي أن يفرض شيء عليك سواء أكان كبيراً أم صغيراً، كما ورد على لسان أحد شخصيات «مادآدم».
سألتها: ما المتعة في توقع نهاية العالم؟ «تكمن المتعة في أن نعيشه سلفاً، ومع وعي لا يزال بشرياً تماماً. فمن المستحيل أن ينتهي الجنس البشري، ومن ثم تكتب قصة عن النهاية، فعلى الأقل أنت بحاجة لشخص حيٍّ تروي له القصة. هذه كأحجية: أين سأذهب بعد أن أموت؟ أنت لا تزال تتخيل ومثلك أنا..».
«فكِّر للحظة، وستدرك ما أتكلَّم عنه». هنا ما تقوله أتوود، توقَّف عن تضييع الوقت في اختلاق المبرِّرات، وانتقلْ إلى النقطة التالية، «وكأن القصة قد انتهت وأنت عالق تسأل: ثم ماذا سيحدث؟ حسناً سيتحرَّر التنِّين، وسيكون هناك قدس جديدة، وسيخلق الله عالماً جديداً. لا يمكنك السؤال بسذاجة: أهذه هي نهاية القصة؟ لكن يمكنك السؤال: ما القصة التالية؟»..

- عن الغارديان

نصائح مارجريت أتوود

- خذ قلم رصاص لتكتب به في رحلات الطيران. أقلام الحبر تطفح. لكن إذا انكسر قلم الرصاص فلا يمكنك أن تبريه وأنت في الطائرة، لأن الأشياء الحادة غير مسموحة على متنها. وبالتالي: خذ قلمين من أقلام الرصاص.

- إذا انكسر القلمان، يمكنك أن تقوم بعملية شحذ فظّة باستخدام شريط تثبيت الملفات من النوع المعدني أو الزجاجي.

- خذ شيئاً لتكتب عليه. الورق جيد. وكبديل ستفي بالغرض قطع من الخشب أو ذراعك عند الضرورة.

- إذا كنتَ تستخدم كمبيوتر، فلتحرص دائماً على حفظ النص الجديد على أداة تخزين خارجية.

- قم بتمرينات للظهر. الألم يشتّت.

- احتفظ باهتمام القارئ. (الأرجح أن هذا سيكون أفضل إذا استطعت الاحتفاظ باهتمامك أنت) ولكنك لا تعرف من هو القارئ، لذا فإن الأمر أشبه بمحاولة اصطياد سمكة بنبلة في الظلام. الشيء الذي سوف يسحر (فلان) هو نفسه الذي سوف يضجر (علّان) ضجراً لا زيادة فوقه.

- أغلب الاحتمالات أنك بحاجة إلى معجم، وكتاب نحو أوّلي، وإحساس بمتطلَّبات الواقع. وهذه النقطة الأخيرة تعني: لا يوجد غداء مجاني. الكتابة عمل، وهي مقامرة أيضاً. لا توفِّر لك معاش تقاعد. يمكن للآخرين أن يساعدوك قليلاً، ولكن في الأساس أنت وحدك تماماً. لم يدفعك أحد للقيام بهذا: أنت اخترته، فلا تبك، ولا تئنّ.

- لا يمكن لك مُطلقاً أن تقرأ كتابتك بالتوقُّع البريء نفسه الذي ينتابنا مع قراءة الصفحات الأولى الممتعة من كتابٍ جديد، لأنك من كتبت هذا الشيء. أنت كنت في الكواليس، ورأيتَ كيف يخفي الساحر الأرنب في القبعة. ومن ثمّ فلتطلب من صديق قارئ أو من اثنين أن يلقوا نظرة عليه قبل أن تدفع به إلى أي شخص في عالم النشر. يجب ألا تربطك بهذا الصديق علاقة عاطفية، إلّا إذا كنت تنوي فسخ العلاقة.

- لا تجلس مستسلماً في قلب الغابة. إذا فقدت طريقك وسط الحبكة أو أعجزتك الكتابة، فلترجع بخطواتك إلى حيث بدأ الخطأ. ثم خذ الطريق الآخر، و/أو غيّر الشخصية. غيّر زمن الجمل. غيّر الصفحة الافتتاحية.

- الصلاة والدعاء قد ينفعانك. أو قراءة شيءٍ آخر. أو أن تتخيّل صورة واضحة للكأس المقدَّسة باستمرار، والكأس هنا هو النسخة المنتهية والمطبوعة من كتابك البديع.

ترجمة - محمد عبدالنبي

بُرجي لا حمامَ فيه

أحمد الشهاوي



بُرجِي لا حَمَامَ فيهِ
والمنزلُ خاوٍ إلا من قِطٍّ يُحبُّ التدليلَ
ولا من هوىً يؤنسُهُ
فلِمَ الحُزنُ ؟
مادمتَ تستطيعُ أن تعيشَ بحَرْفٍ واحدٍ
وخليَّةٍ واحدةٍ
وعينٍ ترى سحابتين تختصمانِ لترسما جبلينِ للصيفِ
والشتاء
لِمَ التفكيرُ في حَبْلٍ تعتصمُ بهِ
مادامَ غيطُكَ لم يطرحْ كِتّانًا ولا تيلا
ونَامَ نيلُكَ بعدما قصَّتْ أظافرُهُ الماء.

لاتُحبُّ الشِكايةَ
لأنَّك لم تكُن عَتَبةً لبابٍ
ولانايًا نامَ عن أَلَمِ غابٍ غَابَ
ولاثعلبًا مَكَرَ في الصباحِ ليكسبَ الشَّمسَ.

لاتُحبُّ الكلامَ الكثيرَ عن الحُبِّ
بعدما صار اسمُكَ يجلبُ الغَرامَ
كلَّما حَمَلَتْهُ الرِّيحُ صوبَ الأماكن
رغم أن الحديقةَ خاليةٌ
والدواةَ بلاحِبرٍ
وبُرج القلبِ طارَ
إلى عقْربٍ كانكَ الموت والميلاد.

أقاتلُ جيشاً من النَّمل

منذ قالتْ للتِي ولَدَتْنِي :
سَيِّبِي سُرَّتَهُ
وأنا لاتحيا لي امرأةٌ ولاشمسٌ
ولايبقى لي قمرٌ في مدارٍ ولو لبضعِ دقائقَ
ولاتنامُ لي لغةٌ في سريري
ولا أمشِي في طريقٍ فألقى كُنوزًا تحتَ رِجلِي
ولا أصحُو إلا على حُلُمٍ مُزْعجٍ بأنّي أقاتلُ جيشًا من النَّمل
وأن الذئابَ التي قتلتنِي لم تكن أكذوبةً في رواية
وأن النبيينَ لايسقطونَ مُصادفةً في آبارٍ من الرَّملِ أو منَ الوهمِ

اخترْ ما تشاء
- وأنَّ المياهَ ملونةٌ غير ماقال المدرِّسُ في المدرسة
- من أنَّها سحُبٌ سرقتها الشُّموسُ منَ البيتِ
- وأنَّ الذي تنتظرُ لن يجيءَ
- إلا على يدِ هُدهدٍ يتيمِ الأبوينِ مثلكَ
- ستفشلُ في العُثورِ عليهِ طُوالَ حياتكَ
- وأنَّك للآنَ ماتزالُ تُعانِي من حساباتِ جدولِ الضربِ
- وإعرابِ الجُملِ التي لا تُشبهُ اسمَكَ في اليُتمِ
- منذ التي خطَبتْ رُوحَكَ من غيمةٍ لم تكنْ شاردة
- وأنتَ تُجرِّبُ حظَّكَ بين النساءِ لعلَّك تَلقَى من لا تُسيِّبُ
سُرَّتكَ عامدةً أو بأمرٍ من الأُمِ التي غادرتِ الدنيا ذات حمْلٍ مماثل .
منذ ما جئتَ إلى الدنيا
وأنتَ تُلاعبُها
ثم تخسرُ كلَّ الرِّهاناتِ مَّرةً واثنتينِ
كأنَّكَ مربوطٌ في سُرَّةٍ من رمالٍ
لامرأةٍ لم تجىءْ في كتابِ الغرام.

دمٌ في قَصَبِ النَّاي

كَنَستُ الكلامَ الذي لم أُحِب
وودَّعتُ عَرْشِي علَى المَاء
وحَذفتُ نُورًا لم ينمْ في السرير
وقتلتُ ظلًّا ليسَ لي
وقفزْتُ من سُفنٍ تحملُ الوردَ
أصرُخُ من دمٍ في يدَيْ
وأطلبُ حقِّيَ منَ اللَّيل
وأرُوحُ إلى شَجنِ الصَّوتِ الذي غَاب.

غابَ يُغنِّي وَحْدَهُ
مُودِّعًا جِذْرَ القيامَة
مُتنازلًا عن حقِّهِ
في أن يُراودَ
أو يُراوغَ
في أن يكُونَ القطعُ سيرةَ عُمرِه.
كلٌّ
في موتهِ نائمٌ
دمٌ في النسيجِ
دمٌ في قَصَبِ النَّاي
ودمٌ في اليدِ التي تكتُبُ الآنَ

ودمٌ في انتظارِ الأوامِرِ.

وعلى تُخومِ أصابعِنا ينتظرُ برابرةٌ
وتصعدُ فتوى من مِئذنةٍ صَفْراءَ.

لا الضوءُ يسْعى إلى العيْنِ
ولا العينُ تأكلُ غيْمًا تطَايرَ قُرْبها
ولا الحوائطُ تحفظُ سِرَّكَ فِي اللَّيلِ
ولا أنتَ كما أنتَ منذُ دقائقَ.

أنتَ شَذًى وشَظَايا
وأنتَ سافرتَ نحوَ الرِّمَالِ
ولم تر في النِّيلِ إلا دمَ الأولين
ولم ترَ أسدينِ عَلَى راحتيْكَ
إلا صَنَمًا من تُمُور.

ما أنتَ الآنَ سِوى مَلكٍ
لقشِّ الطُيورِ التي هَجَرَتْكَ
ومُلكُكَ كانَ على ذهَبٍ زائفٍ
وآيةُ عرشِكَ منحُولةٌ ولا إلهَ رحيمًا لهَا
وكتابُكَ لم يكُنْ باليمين
ولم يأْتِكَ الوحيُ يومًا
ولم تُشْبه البومَ في الشُّؤمِ
ولا الغربانَ في سُودِ الطّوالع
فَما أنتَ سِوى جَرْوٍ في البرَاري يَعدُو
تضْحكُ الأقمارُ على ذقنِهِ البالية.

دمٌ في الشّوارع

ولم تعُد في يميني شمسٌ
ولافي شِمَالي زمَانٌ يرى
أو يستُرُ الماءَ
عادتِ الذكرياتُ إلى الشنطِ المدرسيَّة
وغابتْ عن عَصَايَ التعاويذُ
خاصَمتِ الرسالةُ بيتِي
ونام الفَرَاشُ على الباب
وجاءتِ الجِنُّ تعجنُ خُبزي
فَفَتَّلتُ العجينَ حِبالًا
من نُجومٍ تائهات.

امْنَح المُعَزِّينَ
مَا اصْطَدتَ مِنْ حُريَّةٍ

المَوتُ مَوتُكَ
فلِمَ تبْكِي خَارجَ الغُرفةِ ؟
هُو الآنَ بين يديكَ
فَعَلَى رَأْسِهِ ابْكِ
واصْطَدْ لهُ آيةً ويمامتيْن
اصْطَدْ لهُ سُلَّمًا من غَمَام
واصْطدْ لهُ نهرًا بأسْماكهِ
وازْرَع الكتَّانَ ثَوبًا للكَفَن
وانْدَه المُقْرِىءَ واطْلبْ سُوَرًا تَرفَعُ الرَّأْسَ
واذبحْ في العَزَاءِ عشْرَ سمَاواتٍ ورِيحًا
وامنحِ المعزِّينَ ما اصْطَدتَ من حريَّةٍ
ولاتَكُن نِدًّا لليتَامَى
ولا للذينَ يغْسِلونَ أياديَهم في بُحورٍ من الدِّين
لأنَّ المسَافةَ بين الدماءِ وبين الديانةِ
أبعدُ من كُتبِ الله والنَّاس .

لا تدْخُلِ البيْتَ مُستئذنًا
ولاتمْنَح الغُرباءَ جَوازَ مُرورٍ لمَائِك

كُنْ كالتُّرابِ
ولاتخْلِط بهِ رمْلَ اللِّحَى
وَجُرَّ ورَاءَكَ بابَيْن
بابًا مِفْتَاحهُ في يديْك
وبابًا كما كانَ يفعلُ أهلُوكَ في الماضِي،
يُوهِمُ الداخلين.

ضَعْ في العَزاءِ الكَبيرِ العَلَم
وامْنَح المُعَزِّينَ شايًا ومَاءً مِنَ النَّهْر
ونَحِّ القَهْوَةَ المُرَّةَ
فليسَ الوقتُ وقتَ شَمَاتَةٍ
وهزيمَةٍ للنَّخل
أنتَ تعْرفُ أنَّ النخلَ يزعَلُ في العَزَاء
واتْبَع الشَّاي بنَاياتٍ تَشُدُّ الظَهْرَ
كما كان يفعلُ الأجدادُ أوقاتَ الحَصَاد.

واتبع سنَّةَ المِصْريِّ في ذكْرِ الخَمِيس
ولاتَنْس ظِلالَ الأربعين علَى المَقَابرِ
وامْنَح الصَّبّارَ حُريَّةَ البَوْحِ
كيْ يحمِلَ الآثامَ في أورَاقِهِ
ويكُونَ شَفيعَنَا فِي اللَّيل
وفِي وقْتِ الحِسَاب
اتْرُك المَاءَ يَجْرِي تحتَ أقدَامِ المَقابر
فرُبمَا فِي اللَّيل قد يعْطَشُ المَوْتَى.

وفِي الخَمِيسِ الثَّالثِ للمَوت
اكْتُب الاسمَ والشَّهرَ والعَام
ولاتَغْفَلْ تقْويمَ أسْلافِنَا
فنَحنُ مياهٌ تَحِنُّ إلى الأصْلِ
ولاتُنْكر على الطِّيْر الكَلام
ولا علَى المَوْتَى التنزُّهَ فِي اللَّيل

ولذا كُنتُ أمنَحُ أُمِّيَ بعْضَ القُروشِ القليلةِ
عَلَّها تحتَاجُ شيئًا
أو تُطْعِمُ الأقمارَ حينَ تنزِلُ،
تسْتريحُ علَى يديْها
أو تُلْبِسُ الفقراءَ من العَرَايا الميِّتين
أو تُوهمُ الأرضَ بالنِّيل .

اذْكُرِ المَاء
واذْكُرِ النَّار
واقْطِفْ لليديْن اللُّغَات
واذْهَبْ إلى الغيْطِ وَحْدَكَ
ولاتحْبِس الاسْمَ فِي الإثْمِ
واحْمِلْ فِي صُّرة الظُّهْر اسْمًا
ومَوْتًا يلِيقُ بِواحِدٍ لم ينمْ فِي الظَلامْ.



الأثوابُ في الأعلى

مقداد خليل

الأثوابُ في الأعلى معلّقةٌ، دون أصحابها. راقدون، وعلى وشكٍ.

في كلِّ قريةٍ تتكثَّفُ بأحد المباني بيتٌ يقظان، سقيمٌ أو ماجنٌ أو غريبٌ.

الطيورُ تختفي، حتَّى الظلاميّة منها.

الفتى في فانيلَّةٍ قصيرةٍ يترقَّبُ بعينٍ ملتهبة منذ أمس.

يخترقُ عجوزان السَّكينةَ هناكَ، المتاخمةَ.

الكهرباء تنفرجُ من مطبخ رجلٍ يتسلَّلُ إلى غده،

جسمُهُ يريبُ. أينَ مكمنُ الآفة في ذا اللَّحم المرّ؟

يعملُ منياعُه في تلفاز جاره.

كأنَّ الولدَ في الشُّرفة على الحيال لبَّى نداءَ حسرة الرَّجُل العليل،

صاحَ: خيارةً يا أمّي.

والنبتةُ المسحورة في أصيصها شهقتْ بالشَّباب المحسود.

خلف صخرة مفطورة

خلْفَ صخرةٍ مفطورةٍ رميتُ بحصاةٍ مستويةٍ سربَ ملائكة متنزّهة، فأصبتُ كاتبَ الحسناتِ في الجوْجؤ.

رأيتُ دمعته. بحيرةٌ ماجتْ بأرض هبوطها، لكنه غضَّ عني وتوارى.

بقراتٌ طوَّقْنَ البحيرةَ. تقافزتِ الأسماكُ، وسمقتْ أسواقُ القصب.

الحيوانُ والطيرُ والإنسانُ هرعوا إلى هناك.

في الدرب الملتوية كأثواب الأفاعي أسعى نحو ملاك الموت،

والضحكُ يشلُّ راحتيَّ المبسوطتَين.

من المرجَّح أنَّ رؤوسَ البقر المفصولة ...

من المرجّح أنَّ رؤوسَ البقر المفصولةَ، المطوَّحة بالجوّ في كوابيس روَثها، قد باغتتني. لم أضع في الحسبان أن تحلمَ قطُّ، وتحفظ أحلاماً سيئةً بتمامها.

ازدردتْ سحابةٌ في رسم وحشٍ ذَيْلَ الكرة النارية.

مضطربةً رافقتْني المساء إلى حديثٍ خانق. تمكَّنتْ من تكوينات السّحب الشبيهة بأمور الأرض شرحَتْها، ووافقتْ شروحَها بإعجاب سناجةٍ، وبإعجاب مداهَنةٍ مريضةٍ.

على المنحدر أسلمَتْ أسرارَها، وفقدتُها في البحر الصغير المتناخز.

إنها تحلمُ برؤوسٍ مطوَّحةٍ، وبذراعٍ مبتورةٍ فوق ساعديها.

أنا سأنجزُ أحلامَها.

لو كنتُ يونانياً قديماً بعثتُ رأسي في طبق الدّم الطائرِ إلى مائدة زهورها. محفوراً في جمجمتي: «أنا الممثّلُ».

كم يريبني الفجر

كم يريبُني الفجرُ.

على الحدِّ الشفيف تستطلعُ ذبابتان عاملتان.

ماذا تبقّى لرجوعي إلى الغيبوبة. إلى العلم القليل بالموت.



عجباً للنبات المتحمّس، إذ ينتشرُ الهواءُ كمراكب الأشغال الباكرة،

للطيورِ تشرِّعُ حوانيتَها بين الفَنَن.

سنونوةٌ تستقلُّ الأعالي، جاهدةً تخلِّصُ عينَها قبضاتِ النعاس، سابحةً

بالواجبِ المبعثَر.

السيِّدةُ أَمَةٌ

السيِّدةُ أَمَةٌ ترفَعُ شعرَ غرَّتها، وما كان منسدلاً قطّ.

تنقطُ الثيابُ الغسيلةُ فوق العشب،

يداها تنشران حبيباتِ العرق على السِّلك السَّميك.

شرابٌ وموسيقى.

أنفاسي هزيلةٌ . أظافري تعاينُ شعرَ كتفي،

وأذناي تصبران على صراخ المنشار.

يقلقني الضفدعُ. عيناه سليطتان على السقف،

شفتاه مزمومتان، نحو الخارج.

ثمَّ الحياةُ تصعدُ من الأنقاض،

تزِلُّ قدمٌ متزلِّجةٌ فوق الجليد،

تهوي ذراعٌ على الفراغ بالأسى.

أضاءت السيارةُ كنزَ الهلع

أضاءت السيارةُ كنْزَ الهلع في القنفذ المتحدِّر عن الدَّرب.

قلنا مبتسمَيْن: قنفذ.

نضج القمرُ منهوشاً من كتفه. عُدْنا أدراجنا. لم نسمع

لهاثَ عقدة الخوف من منحدر الجنَبات. ارتبكت حصَّادةٌ خجولةٌ.

- «في النهار أُطوَّقُ بغزل الطالبات، مساءً أبتسمُ حتى الفجر» قال.

شاشةٌ مطفأةٌ كونُنا الغائب.

مرارةُ الجنون أنّه جنونٌ جنون. يتصدَّعُ عقلُكَ، تتهالَكُ

بحضن أمٍّ باكية، وإليكَ يسرعُ كلُّ ما لا تتعرَّفُه.

جبر الخواطر

أميمة عز الدين

يلزمني - أنا وهو - فناءً واسعاً، براحاً، شجناً، أقداماً طويلة للرقص، لقد كذبت عليه خشية أن يرى دموعي وخدعته قائلة: لمّا أدرت وجهي للسما بكت عليّ.

كان عليَّ التوقُّف عن القلق، فالساعات المشحونة بالغضب والإلكترونات السابحة بالفضاء سوف تهدأ بعد قليل وتصبح سطحاً مناسباً لجثّة قلق طافية.

فأنا وهو بلا وطن / الوجع وهو.

ذهبت إلى صديقتي منيرة لمواساتها في رحيل زوجها المفاجىء كما زعمت راوية وهي تنثر الماء البارد على حزم الجرجير والبقدونس والكرفس، لا تنسى أن ترتشف شربة، ثم ترشّ بعض الماء على وجهها وملابسها في شغف لذيذ.

حينما وصلت إلى منيرة وجدتها قد لَفّت رأسها بإيشارب أسود كالح تقول: «وكنست عليك ستنا الطاهرة زينب وعائشة بميّة الورد والشمع الأبيض أبو ريحة تردّ الروح، ترجَع لي سالم غانم وقلبك خالي من حب المزغودة اللي لا توعي تتهنى على ضل قلبك، يا سندي ورجلي وشدتي وحزني وفرحي ، جبر الخواطر عليك أنت وحدك يارب».

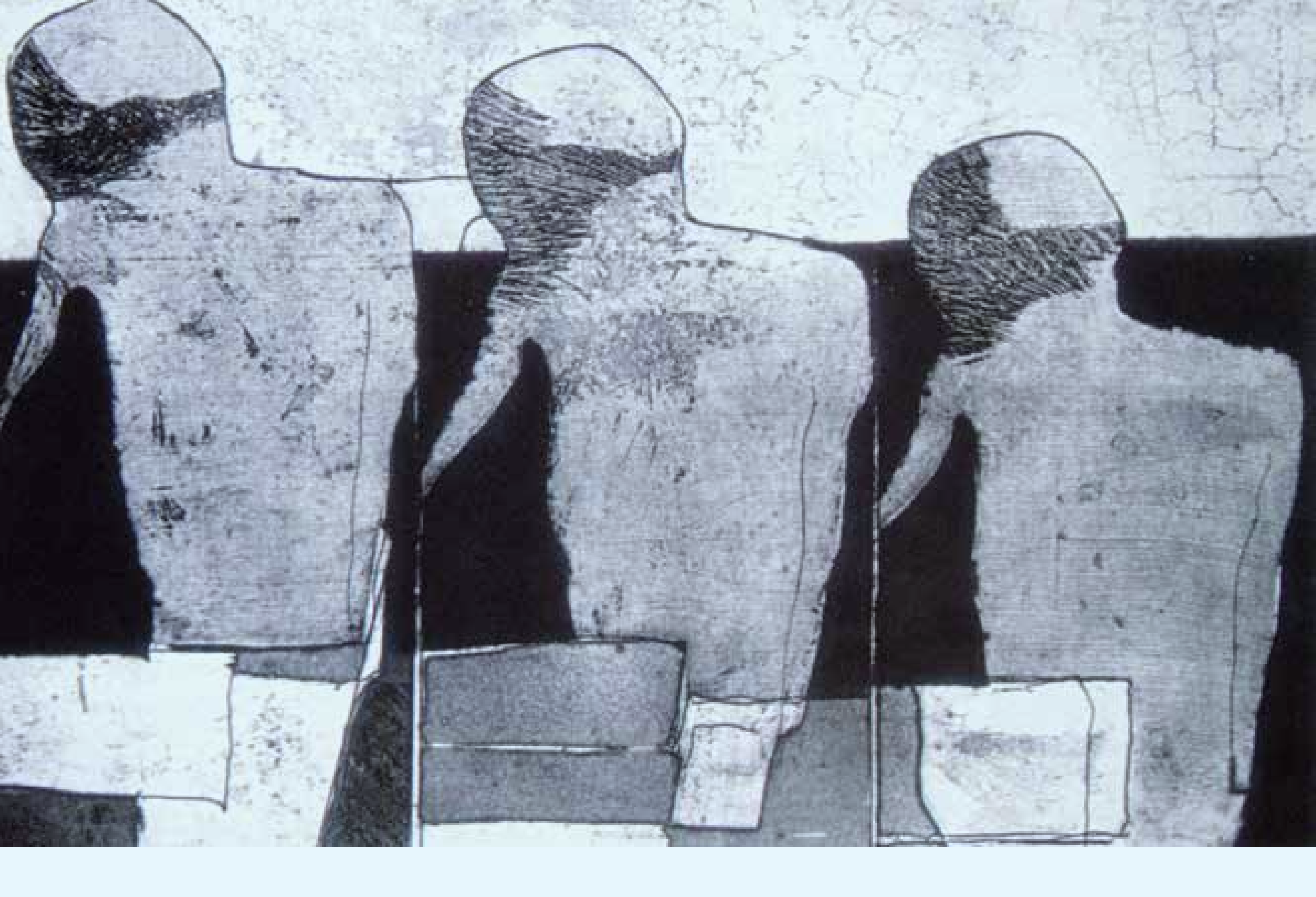
تركتها تتحدث، وتبوح، وتفضفض بصوت مرتفع، تجأر بالبكاء بين الحين والآخر، وتضرب صدرها بيدها في حزن وغضب نبيل، بعد أن تركها زوجها ذات ليلة – وحيدة تشعر بالبرد الشديد، وقد لاذ بأخرى تصغرها، وأكثر منها جمالاً ودلالاً رغم رقّة حاله وفقره الشديد، لكن وسامته وفحولته مهّدت له الطريق لقلوب أولئك الفتيات القرويات اللاتي فاتهن قطار الزواج والستر.

دأبتُ على تهديده كل ليل بإلقاء نفسي من النافذة إن لم يعد إلى البيت، ويتخلّى عن حبه للمرأة الأخرى التي شغف بها حبّاً..أقف متسمّرة على الحافة وهو يبتسم لي في استخفاف خفيف، ويأخذ يدي يقبّلها في حركة تمثيلية، يربّت علي، ويتركني لينام وحيداً بالغرفة المجاورة، يظل طوال الليل يستمع عنوة إلى بكائي وصرير أسناني، ثم سرعان ما يقع في النوم والغفلة، وحينما يأتي الصباح ينهب لعمله وللمرأة التي يحبها، وقبل عودته للبيت يشتري سجائره المفضّلة وأقراصاً منوّمة جديدة...يهيّء نفسه لتقبيل يدي والتربيت عليها والذهاب إلى النوم مجدّداً، بينما أظلّ محدّقة بالسقف طيلة الليل.

لم أنتبه للسكّين !

كنت أعالج ضيفاً سكن بجوف الليل

تشاجرنا كثيراً حتى يرحل



ولما تعبت، تركني ووقف باباً لليل

يغدو ويروح مدنناً بأغنية تمجِّد حروفه

الغريب أن منيرة أيضاً جافاها النوم وقد أفضت بسرّها إلى بعينين حمراوين، أنها تفكر كل ليلة حينما تنظر إلى سريرها الخالي من رائحته وعبقه، بقتله وتسوية جسده بحدّ السكين.

تبادلنا نظرات طويلة وقد هزَّت رأسها قائلة في مرارة وهي تتحسَّس بطنها المتهدِّل: أنا خلاص عجّزت، وشاخت بطني خلاص.

في تلقائية وجدتني أتحسَّس بطني الفارغ دوماً، لم ألد مثل بقية النساء ولم تنطلق صرخاتي ومولودي يُنتزع مني، لم أبكِ من الألم مثلهن، ولم تتعذَّب مخيِّلتي بخوفي على مولودي وهو يبزغ ويكبر ويتشاجر في منتصف الشارع مع صبية الشارع وهم يركلون الكرة بعيداً، يطوحونها.

قالت منيرة في حسم: هاقتله.

قلت لها: اتركيه فحسب، لديك أطفالك وعملك وحياة أخرى مؤجلة.

قالت في وهن: مات..مات من زمان، وقلبي هو اللي مشروخ يا ست.

حينما عدت إلى البيت وجدته يحزم أمتعته وصناديق كتبه الأثيرة، ويخبرني في تقريرية أنه تزوَّج، وأني من الممكن الحصول على حريتي إن شئت، فهو لا يريد أن يظلمني ويتركني مثل البيت الوقف.

لم ينتظر إجابتي وخرج مسرعاً من دون أن تلتقي أعيننا. سقطت ورقة منه، التقطتها وقرأتها على مهل:

امرأتي لا تقدّر مكابداتي وتقلُّباتي المزاجية السيئة، دائماً تقف على رأسي، تريد أن تفترشها وتحتلّها، المعنى ليس مجازياً كما يتصوَّر البعض...أراها دائماً بملابس المطبخ مترهِّلة كثمرة موسم فائت، لا تفتأ أن تلحّ على بإحضار أرغفة الخبز وزجاجات اللبن،جعلتنا نشقى وندور كعب داير على أطباء النسا والذكورة لمدة ثلاث سنوات، كنت أتعمَّد الابتعاد عنها والنوم في فراش آخر حتى لا تلد لي طفلة تشبهها، وتتسلَّق كتفي لتستقرّ فوق رأسي.

في اليوم التالي ذهبت إلى منيرة وأخبرتها برغبتي في قتله، لقد هجرني في الفراش، ولم يراعِ فِيَّ حقاً ولا كانت منيرة مستمرة برشّ الماء على حِزَم الجَرجير والبقدونس. ولَما قلت لها إن الماء المرشوش مخلوط بالدم، أخرجت سكّيني القابع بحقيبتي ودفنته بيديها.

قصتان

عماد أيرنست

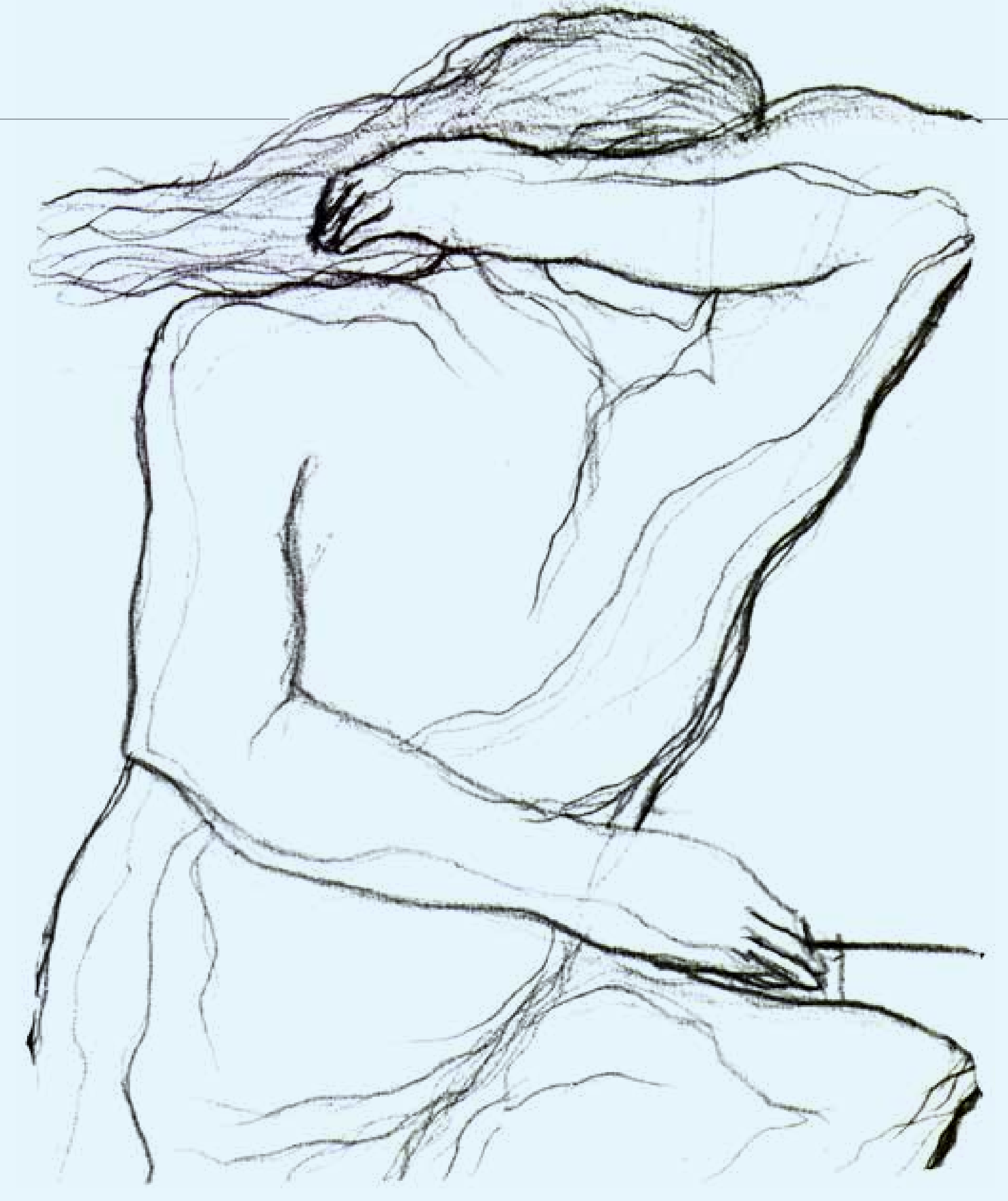
خـدش

كانت الساعة تقترب من العاشرة مساء، لكنها تبدو كالواحدة بعد منتصف الليل.. كنت قد أنهيت عملية جراحية لقطّة جريحة أحضرتها صاحبتها للعيادة بعد أن صدمتها سيارة.. بكاء صاحبة القطة لا يخلو من المبالغة.. اعتقدت أنها تحتاج للمواساة، وكنت مخطئاً بشهادة ذلك الخدش على ظهر يدي الذي سيبقى أياماً يُذكّرني بسوء تقديري للموقف..

خلت طاولتي من السكّر.. أنا لا أشرب «الإسبرسو» المُحَلّى لكن وجود السكّر أمامي بجانب فنجان القهوة وزجاجة المياة الصغيرة يمنح المشهد مزيداً من الواقعية التي أفتقدها معظم الوقت، فأحاول معايشتها كاملة كما في المقهى، فيما عدا مشهد أراقبه عن بُعد.. لا يخلو من الدراما لكنه أيضاً بعيد عن الواقعية.. فتاة تبكي وتكتم نشيجها في مواجهة رجل يملؤه الغرور، ذي أنف عظيمة شكلاً ومضموناً.. تحاول جذبه من يده وهو يفلت قبضتها.. تزداد حدّة بكائها الصادق -تأكّدت من صدقه -. أفكّر في القطة وصاحبة القطة.. مرت فترة زمنية تكفي لميلاد شجرة بلوط جديدة.. بينما الفتاة مستمرّة في بكائها والرجل متسمِّر في ملامحه الحادة.. كان يتكلّم ببطء ملوّحاً بكفّه الضخم في وجهها الجميل.. لم تنطق بكلمة، فقط كانت تجذبه من يده وهو يفلتها.. حاولت أن أسترق السمع عَلّني ألتقط كلمةً؛ إلا أن الموسيقى كانت متواطئة مع الحدث كأنها تتعمّد إبعادي عن فهم الحكاية.. كلما استبنتُ حرفاً كانت الموسيقى تعلو في عناد طفولي وتخفت كلما صمتا.. أرشف قهوتي الليلية على مهل وأنا أتابعهما (أقصد أتابعها) تقفز القطة الجريحة من مخيّلتي على المشهد مُحاولةً خدش يد الرجل.. أنتبه لجمالها وسط الدموع.. وجهها كقمر وسط أمطار ديسمبر.. شفاهها مندّاة ببلل أنف دقيق تجفّفه بمنديل ورقي بين كل شهقة وأخرى، بينما تشير الساعة إلى منتصف الليل متزامنة مع ترك الرجل مقعده.. لم ينس جمع أشيائه المبعثرة، هاتفه.. سلسلة مفاتيحه.. وما تبقى من علبة سجائر دَخّن معظمها خلال ساعتين ماضيتين، لكنه نسي أثمن قطعة على مائدته.. وتركها وذهب.. لم تشفع نظراتها المتوسّلة في إثنائه عن الرحيل.. نظرت حولها بارتباك.. دارت عيناها في المكان حتى توقفت عندي.. وابتسمت..

حقيبة

عثَرت على حقيبة صغيرة كانت تستخدمها لأغراض السفر، تحتفظ فيها بالتناكر والباسبور، وبعض الأشياء الأخرى الصغيرة.. نظرت إليها مطولاً تقلّبها بين يديها، وقعت عيناها على العلامة التجارية البارزة على صدر الحقيبة، وابتسمت بشيء من الحنين، فتشت في محتوياتها الممتلئة بنكريات صغيرة تتصارع مابين الألم والفرحة.. عثرت على كعب تنكرة عودة من هونج كونج لم تتبيَّن تاريخها، ولكنه غالباً يرجع إلى ثلاث سنوات مضت.. عيِّنة مجانية من برفيوم «جيرلان» فقدت غطاءها لينتشر العطر على هيئة بقع جافة في أنحاء «بطانة» الحقيبة الحريرية مخلّفاً آثار رائحة خفيفة علقت بها.. شريط بانادول.. صديق السفر المفضّل لمريضِي الصداع المزمن..



لبانة بطعم النعناع، من المؤكد أن صلاحيتها قد انتهت الآن! قلم كحل أخضر غير مستخدم صنع في الصين.. ورقة صفراء مطويّة بعناية كتبت فيها مطلع «قصيدة العشق» التي نشرتها بعد كتابة ذلك المطلع بعامين على الأقل.. وقصاصة ورق مقطوعة من مجلة الطائرة تتضمن إعلاناً عن عروض توفير للفنادق بالأقصر.. تتذكّر أنها بالفعل قد اتّصلت بأحد تلك الفنادق، وقامت بالحجز إلا أن إصابتها بالتهاب رئوي قبلها بيوم واحد، جعلها تفقد مبلغ الحجز.. وردة جافة كرسم خروج من المطار يقوم بدفعه حبيب يلهث خلف عربة الأمتعة.. وجدت أيضاً غطاء قلم حبر أسود.. تتذكّر أنه كان هدية إلا أنها لا تتذكّر ممن.. وتتذكر أيضاً أنها لم تستعملهُ أبداً على أي حال.. مفتاح بيت شنغهاي الذي بدلت «كالون» الباب كاملاً منذ أن فقدته في «كوكو مول»

بعد أن تدخلت وساوسها لإيهامها بأن أحدهم ربما يكون قد وجد المفتاح ويقوم بتعقُّبها حتى يعرف مكان سكنهما، ثم يقوم بسرقتها.. أو قتلها.. سماعة «آي بود» يئست من البحث عنها آنذاك.. حجر «زفير» سقط من السلسلة كما سقط العاشق الذي أهداها إياه هو الآخر.. صورة تجمعها بستيفاني وروزالينا في ملابسهنّ الرياضية بعد «كلاس» اليوجا.. كان يبدو على ستيفاني الإرهاق بينما كان أصفرار بشرتها البيضاء ملحوظاً، إلا أن الضحكة لم تفارقها أبداً.. أما روزالينا فقد ازداد وزنها نتيجة حالة اكتئاب طويلة، لكنها تبدو أضخم في الصورة من حقيقتها.. أما عن نفسها فهي لا تتذكّر تحديداً لماذا كانت حزينة في تلك الصورة، لكن ما تأكدت منه أنها كانت أجمل.

الرُّعب

عادل بن زين

- 1 -

في موسم الهجرة إلى مدن الشمال، أُفرِغت القرية من شبابها. تقاطر عليها الوسطاء من كل حدب وصوب؛ الحقيقيون والمزيفون، اللصوص والخونة.. وارتحل الشباب في قوافل مثل أسراب اللقالق إلى أرض الخلود وجنة النعيم. ولم يبقَ غير النسوة، والعجائز والأطفال وحفنة من الشباب المغضوب عليهم.

أسبوع والتيه في الغابة يأكلنا، بعدما تخلّى عنا الوسيط. كنا قافلة من عشرة أفراد من المطرودين من رحمة الوطن. تربَّص بنا الخوف، واستنزفنا البرد ليلاً ونهاراً. كنا ننتمي إلى عصور أهل الكهوف، نقتات على ما تجود به الطبيعة من ثمار أو أوراق... ملابسنا هشّمتها الأشواك والأحراش، وصلبها العرق العطن. كنا جثثاً تنتقل من مكان إلى آخر.

في القافلة المغربية التي كنتَ فرداً منها، لم يستوعبك الجنون. تتمدَّد حرقة الأسئلة في الخلايا. وحين تصطخب زرقة البحر في الأفق الممتدّ، تخضِّب ارتعاشة الخوف حواسك. لم تكن الغابة أشجاراً وأحراشاً ووحوشاً، بل كانت ملاذ الهاربين من جحيم الوطن. كانت الوطن في غياب الوطن.

في هنا الوطن الأخضر، اجتمعت قوافل الزنوج والمغاربة. خليط هلامي من الرجال والنساء والأطفال. وحين يمتد الجوع في البطن، تتحسَّس القبائل سيوفها ورماحها، فيزداد الخوف نهشاً للحواس. كنتَ تحت رحمتين: رحمة الخناجر المعقوفة، ورحمة قوات الأمن التي تمشِّط الغابة بين الفينة والأخرى. كنا في حالة المَدّ والجزر.

قبل اليوم الموعود، تسللتُ إلى البحر أستطلعه. كان الوقت مغيباً. عندما وضعتُ قدمي على عتبته، كانت السماء تبكي دموعاً حمراء. هالَني جبروت الأمواج وهي تتكسَّر على الأجراف الحدباء. حدَّثت نفسي: «أنى للقارب أن يشق طريقه وسط هذه المتاهة الزرقاء؟».

عدت إلى الرفاق في الوكر. البرد يشلّ الأعضاء ويجمِّدها، والطريق ينزّ بالرطوبة، والهواء مثقل برائحة جثث الأشجار المنخورة، وأينما نظرت ألفي صورتي مصلوبة على جنوع الأشجار، فتزداد روحي امتلاء بالرعب.

- 2 -

فجأة، داهمتنا أصوات الوسطاء الفظّة استعداداً لرحلة طارق بن زياد. أصوات تقطر عهراً. وفي لمح البصر، تجمَّع المطرودون من رحمة الوطن، وساقونا نحو الموت الأزرق. تكدَّسنا في قارب صغير مثل أسماك السردين. ركام من الوجوه والسحنات والهياكل سُوِّيَت على عجل. كل صورة تختزل عالماً من القهر، والهروب من المجهول إلى المجهول. لم يكن ينقصنا إلا قليل من الحيوان حتى تكون سفينة نوح.

الظلام مثل كائن خرافي يجثم فوقنا، ولا صوت يعلو على هدير المحرّك، والموج المتكسِّر على جنبات القارب. وسار القارب يمخر عباب الأمواج. بغتة، توقَّف المحرّك عن الهدير، فعَمَّ صمت ثقيل، وجثم على القلوب خوف رهيب. صاح أحد الركاب ووجهه ممتقع:

ماذا حدث؟

ردّ الربّان مطمئناً الجميع:

عطل بسيط.

انهمك الربّان في إصلاح العطل، وأخذ الآخرون يفرغون القارب من الماء الذي تسرَّب إليه من خلال ارتطام الأمواج به. أما الباقي، فكان يترقب ما تؤول إليه محاولات الإصلاح.

وهدر المحرك من جديد، فاستبشر الجميع، وعادت الروح إلى الأجسام، وراح يلتهم الزرقة. ثلاث ساعات ولا شيء غير الظلمة، وأشداق الموت مفتوحة على أشدّها من حولنا. وحين تعلو مقدِّمة القارب، ثم تغطس تحت المياه، يرتفع الأدرينالين، وتقفز الروح إلى الحلوق، فتتعالى صيحات الاستغاثة.

ترمق نفسك فلا تعرفها، في الخضمّ المترامي أمامك، وقد أرخى عليه القمر أعضاءه. شبح ابيضّ شعره في ظرف ثلاث ساعات مثل ملفوظ من قبر ذاق ضمَّته. لم تكن في القارب بين أكفّ رحيمة، بل كنت في بطن حوت ضخم. أصبح القارب قبراً جماعياً مفتوحاً، مشبعاً بالبول والقيء، والأجساد الفاقدة للوعي، ينتظر الطلقة الأخيرة كي يغلق سقفه. وصاح الجميع: يا الله؟؟؟. ظلّ القارب بين أكفّ الموت، وحين تناهت في الأفق بعض الأضواء الشاحبة، انتعشت في الأوصال أمواج حياة شفيفة.

- 3 -

حين وقفنا على عتبات أسوار روما، كان التعب قد سلخ حواسنا. لم نكن مثل باقي الكائنات الآدمية، كنا أنصافها أو أشباهها. صاح مرافقي ولسانه يتفتّت من لظى العطش:

نريد ماء.

أجبته بنصف صرخة:

اصبر.

صاح آخر من نقطة أخرى، ويبدو أنه يعرف دروب المنطقة جيداً:

اتبعوني، هناك بحيرة ماؤها خمر.

سرنا وراءه مثل قطيع غنم بعثرته موجة ماء في الأفق البعيد. كنا مشقّقي الألسنة مثل كلاب مزّقتها مطاردة صيد طويلة النفس. لم أستطع تفسير تلك المشاعر التي انتابتني عندما لاحت تلك الزرقة في الأفق. هرع الجميع مثل قطيع سحاب نفخت فيه الريح بغتة.

خطوتُ نحو الماء مثل خطوتي الأولى إلى أول ساقين أضاءا جسدي. اغترفتُ اغترافتي الأولى، فسرى الماء الزلال البارد في أوصالي مسرى النغم العذب في الروح. شعرت بالأوصال تورق، عدت من جديد... انحنيت على الماء فارتسم وجه وسط الدوائر المتراقصة، أفزعني الأمر فتوقفت، التفتّ خلفي أستطلع جلية الأمر...لا شيء... لا وجه... ولا جسد، فقط الخضرة مصلوبة على أشباح الأشجار فارعة الطول على امتداد البصر.

انكببت مرة أخرى كي أكرع الحياة، فكانت البحيرة آلاف الدوائر المتماثلة، وفي كل دائرة يسبح وجه. لكن الوجه الذي جثم على قلبي، ذلك الوجه الذي يطلّ من خلفي. توقّف الماء الأول في الأوصال، فمات الاخضرار قبل الأوان.

لم تكن كائناً عادياً. طول فارع، ووجه ملائكي، وخدان قُدّا من لهيب وردي، وليل فاحم أسبل على فستان أزرق قُدّ من زلال البحيرة. خلتها ريحانة، فطفقت أحدث نفسي في غفلة من حواسي: «ماذا تفعل آلهة الأمازيغية هذه هنا؟». كان القطيع يكرع الحياة، وكان القطيع الآخر يسبح في الدوائر. وما بين هنا وذاك ضاعت بوصلتي في خارطة متعدّدة الزوايا والخطوط والألوان والأحرف.

تملّكني الجنون فجأة فصحت بأعلى ما أوتيت من قوة، فانتصبت وجوه الرفاق شاخصة مثل جذوع الأشجار تتطلّع إليّ باستغراب. قال ابن عمي:

ما بالك؟ أجننت؟

لم أنبس ببنت شفة، فتكفّلَ رفيق آخر، احتقنت ملامح الحياة في خَدّيه على حين غرّة، بالردّ:

تداهم رفيقنا خيالات البحر والغابة.

اختفت ملامح الرفاق من حولي فجأة، صارت البحيرة صالة زرقاء تؤثّثها أوركسترا تعزف سمفونية عذبة، تقودها امرأة قُدّت من نار، ينبجس من عينيها غصنان أخضران، يتلوان ابتسامة متوحّشة.

بدأت تقترب مني رويداً رويداً. وكلما دنت أكثر زادت عيونها اتّقاداً، وكبرت أنيابها شيئاً فشيئاً. استشرى الفزع في أوصالي، فوجدتني بلا إرادة أمتطي أقدامي، وأطلق ساقيّ للريح. كنت أركض وسط الأحراش والأشواك، وقلبي يكاد يفرّ من صدري.

كانت المطاردة طويلة النفس. اللهاث مثل صهيل الرصاص. كل الأماكن أصاخت إلى نبضات القلب العنيفة، العظام المنخورة في المقابر، وبقايا الأعضاء المطمورة في الأسوار القديمة، وجذوع الأشجار المثقوبة بالرصاص. وكلما التفتّ خلفي رأيت الأنياب مشرعة نحو عنقي.

وشيئاً فشيئاً، أخذت أوصالي ترتخي، فتفقد أقدامي القدرة على متابعة العدْو. وحين نظرت ورائي أخيراً داهمتني ضربة الأنياب. انغرزت مثل الوشم في العنق.

- 4 -

في ذلك اليوم، تمدّد الليل طويلاً. وتقلبتُ في الفراش كثيراً حتى فقدتَ تفاصيل السرير. داهمتكَ قوافل التهويم، ومناظر القيء وأنياب الجميلة. كان الموت أقرب إلى السرير. استيقظتَ مراراً تبلّل أعضاءك المحمومة.

وحين غمرني ضوء الصباح، كان الكون كتلة من صراخ تصطك أعضاؤها في جمجمتي. العينان حمراوان بلون الدم، ورجفة تحبو فوق وجهي، رجفة هاربة من حلم مخضّب بصهيل المقت.

شهيد شارع محمَّد محمود

في ذكرى أحداث محمد محمود، تحية لشهداء هذه الموجة الثورية العظيمة

عبدالرحمن يوسف

رَجُلٌ جَرِيءٌ ...
لا يَهَابُ عَدُوَّهُ
يُصْغِي لِرِفْقَتِهِ
وَيَرْوِي نَخْلَةً في حَقْلِهِ ...
رَجُلٌ قَوِيٌّ ...
لا تُعَطِّلُهُ الحِجَارَةُ حينَ يَحْزِمُ أَمْرَهُ ...
رَجُلٌ سَعِيدٌ ...
وَاقِفٌ كَالأَرْزِ في لُبْنَانَ
أَوْ كَالنَّخْلِ في شِبْهِ الجَزِيرَةِ
لا يُرِيدُ مِنَ الْلِقَاءِ سِوَى اسْتِزَادَةِ رَاحِلٍ
يَمْشِي كَمَا يَمْشِي المُؤَقَّتُ
لا يُرَاوِدُهُ الخُلُودُ بغيرِ لَحْظَةِ مَوْتِهِ
فَلِقَسْوَةِ الإسْفَلْتِ أَحْلامٌ
تُخَلِّدُهَا الدِّمَاءُ وقَلْبُ صَاحِبِهَا وَطَنْ ...!
رَجُلٌ عِصَامِيٌّ ...
يُرِيدُ لِنَفْسِهِ جُزْءًا صَغِيرًا مِنْ مُكَافَأَةِ التَّقَاعُدِ
لا يُرِيدُ لِنَسْلِهِ فَقْرًا ولا بَذَخًا
يُرِيدُ لِكُلِّ مَنْ يَهْوَاهُمُو سِتْرًا
لِكَيْ تَبْقَى مَوَدَّتُهُمْ لَدَيْهِ وَدِيعَةً أَبَدِيَّةً ...
رَجُلٌ بُدَائِيُّ الطِّبَاعِ
يَرَى الحَقَائِقَ ذَاتَ لَوْنٍ أَبْيَضٍ أَوْ أَسْوَدٍ
لا مَزْجَ لِلَّوْنَيْنِ
والغَازُ المُسَيِّلُ يَقْتُلُ الأَعْصَابَ لَكِنْ
لا يُشَوِّشُ رُؤْيَتَهْ ...
رَجُلٌ يُرَحِّبُ بالرَّصَاصِ
لِكَيْ يَرَى يَوْمَ القِصَاصِ
ولا يُبَالِي هَلْ يَكُونُ قِصَاصَ رِفْقَتِهِ الأَحِبَّةِ
أَوْ يَكُونُ قِصَاصَ مَنْ قَتَلُوهُ في زَمَنٍ تَلا ...!
رَجُلٌ طَبِيعِيٌّ ...
لَهُ خِطَطٌ لِقَابِلِ عُمْرِهِ
يَشْتَاقُ زَوْجَتَهُ وأَبْنَاءَ إِذَا وُجِدُوا وأُمًّا أَوْ أَبًا لَوْ مُدَّ في عُمْرَيْهِمَا ...!
رَجُلٌ نَبِيلٌ حِينَ يَحْزَنُ
فَرْحُهُ دَوْمًا خَفِيضُ الصَّوْتِ
لا يُؤْذِي الحَزَانَى الآخَرِين بِفَرْحِهِ ...

رَجُلٌ لَهُ صَوْتٌ يُوَاجِهُ زَعْقَةَ «الخَرْطُوشِ»

صَوْتٌ لَيْسَ في الصُّنْدُوقِ في نُوفِمْبَرَ القَاسِي ...!

رَجُلٌ يَرَى مَا خَلْفَ أَعْمِدَةِ الدُّخَانِ

وخَلْفَ آلافِ العَسَاكِرِ

خَلْفَ دُنْيَانَا وخَلْفَ اليَوْمِ

بَعْدَ الآنَ بَعْدَ القَيْدِ بَعْدَ البَعْدِ

في عَيْنَيْهِ آلافُ العَبِيدِ تَحَرَّرُوا

قَفَزُوا مِنَ السُّفُنِ التي نَقَلَتْ جُدُودَهُمُو إلى سُوقِ النِّخَاسَةِ

في المَدِينَةِ والقُصُورْ ...

رَجُلٌ ...

وأَخْلاقُ الرُّجُولَةِ في النِّسَاءِ تَزِيدُهَا حُسْنًا

فَتُبْصِرُ مِصْرُنَا «سِتَّ البَنَاتِ» فَرَاشَةً

نَهْدَانِ قَدْ كَسَرا الهِرَاوَةَ بالصُّمُودِ

عَلى جَوَى الإسْفَلْتِ

ثُمَّ تَرَى العَسَاكِرَ كالخِرَافِ

تُسَاقُ في صَمْتٍ لِشَارِعِ حَتْفِهِمْ

لِمُحَمَّدٍ مَحْمُودْ ...!

لِلْمَوْقِعِ المَشْهُودْ ...!

لِلْمَوْعِدِ المَوْعُودْ ...!

رَجُلٌ أَوِ امْرَأَةٌ

كَبِيرٌ أَوْ صَغِيرٌ

سَيِّدٌ أَوْ خَادِمٌ

أو عَامِلٌ أَوْ عَاطِلٌ

رَجُلٌ طَوِيلٌ أَوْ قَصِيرٌ

أَبْيَضٌ أَوْ أَسْمَرٌ أَوْ بَيْنَ بَيْنَ

مُهَنْدِسٌ أَوْ زَارِعٌ أَوْ سَائِقٌ للحَافِلاتِ

هُنَا تَرَى اللا فَرْقَ

كُلُّهُمُو إِذَا صُبِغُوا بِلَوْنِ دِمَائِهِمْ يَتَشَابَهُونَ

كَأَنَّهُمْ أَبْنَاءُ أُمٍّ وَاحِدَةْ ...

الأَرْضُ أُمٌّ للشَّهِيدْ ...

والأَرْضُ دَوْمًا شَاهِدَةْ ...

نَفْنَى ولا تَفْنَى

لأَنَّا قَدْ وَهَبْنَا الأَرْضَ مِنْ دَمِنَا لِتَبْقَى خَالِدَةْ ...!



نبض الصورة وحركة التحدُّث

حسن عبدالفتاح ناجي

«مساس» مجموعة قصصية كتبتها أروى طارق التل تبدو للقارئ قريبة منه، وبعيدة عنه في الوقت نفسه.

القصة الأولى أو الطُعم الأول في المجموعة «عيد ميلاد» متفرّدة في موضوعها، متداخلة في تفاصيلها بموضوعات القصص التالية، وليس هناك تفاضل بينها وبين قصص المجموعة لأن لكل قصة عالمها الخاص بها، والكاتب في العادة محكوم بما تفرضه عليه قصته، وليس من السهل عليه الخروج منه حتى لا يصبح غريباً عن نصِّه، وهذا ما حرصت عليه القاصة، فقد وظّفت أدوات إبداعها داخل قصصها بما تحتاجه كل قصة بذاتها.

في «عيد الميلاد» تبدأ القصة بجملة جوابية يقولها الطفل، عفوية وصارخة، تختصر كل ما في نفسه من خوف من زمن قادم: «من قال لك إنني أريد أن أكبر!!». إن الطفل يحاول ن يلوذ بيومه خوفاً من غده، والخوف عنده لغة متفاعلة مما يعرفه عن أمسه مع لغة غامضة فيما يخشاه من غده، وبؤس يعيشه في يومه، هذا الجواب التساؤلي والتعجُّبي في الوقت ذاته ما كان له أن يملك كل هذه التأويلات لو لم يكن للقاصّة دورها الإبداعي في رصد حالة الطفل ساعة البوح، فهي لم تترك الجواب معلّقاً بفضاء التأويلات، بل شدَّته إلى واقع مدروس بعناية المبدع من خلال متابعة صدى هذا الجواب في نفس الطفل، فكشفت لنا البعد النفسي عند الطفل الذي دفعه إلى مثل هذا الجواب: «أجابها بعينيه الشاردتين يمنة ويسرة، وفمه الضاحك بلا أي صدى في أعماقه المتصحرة من معنى وجوده في هذه الحياة أو على قارعة طريقها، حيث يسترزق تحت أضواء حمراء وخضراء».

تعطينا القاصّة مفتاح خوفه: «عينان شاردتان يمنة ويسرة»، و«ضحكة بلا صدى»، و«أعماق متصحِّرة»، والخائف في العادة زائغ البصر يتلفّت حوله خوفاً من الأشياء وحركتها، والطفل هنا هو المرسل العفوي لما في نفسه، والقاصّة هي المستقبل إذ تحسن بثّ الصورة بعد التقاطها. ونرى أن جواب الطفل ووصف القاصة بمثابة مفتاح يُدخِلنا إلى عالمين: عالم الطفل بكل خوفه، وعالم القاصة بكل صدق مشاعرها وخوفها عليه. وتؤكّد القاصة خوف بطلتها: «استوحشت أضلعها التي تحمل في ثناياها عصفوراً رقيقاً من تشاؤمه لسنواته القادمة».

عند إشارة مرور تقف بطلة القاصّة أمامها بسيارتها الفارهة تنتظر الانطلاق، ويقف الطفل تحتها ببنطاله المتقزِّم عن كاحليه ينتظر الكسب الحلال، هذه الصورة مألوفة لكل من يقود سيارة في المدن، لكن القاصة أخرجتها من فضاء المألوف إلى فضاء الدهشة.الصورة المألوفة لم تُغادر القاصّة، بل حملتها معها إلى بيتها، وأخذت تتفحَّص مأساتها الإنسانية، وأبعاد حزنها وخوفها، تقول القاصة على لسان بطلة قصتها:

«في عتمة ليلها أقلقها هذا المتشرِّد الصغير، نسيت أن تنام وهي تتنكر ببنطاله المتقزم عن كاحليه، وقميصه الذي تلوّن ببقع الفقر وكثير من بصمات لؤم الأغنياء، ووجهه الذي تعثَّر بطينية البشر». هذه الصورة لطفل الإشارة الضوئية، وهذا الحكم من نفس واعية «وكثير من بصمات الأغنياء»، إذن هذه الصورة هي نتاج مجتمع غني بعيد عن إنسانيته، ودوره الاجتماعي.

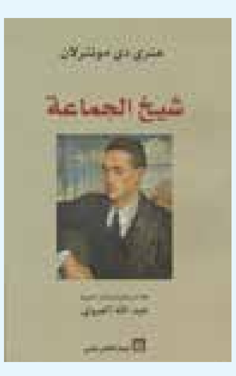
هنا نلمس عملية مطاردة بين الطفل والبطلة، الطفل يُطارد البطلة بصورته وخوفه، وهي تطارده بإنسانيتها، وهذا مبرِّر لتواصلها معه من خلال البحث عنه ومحاورته عند أول لقاء، ويأتيها جوابه الثاني أكثر وجعاً من جوابه الأول: «أخشى أن يقطّعوني كما فعلوا بأبي». وتعلم من خلال «دموعه الجافة والتي اعتاد أن لا تسيل» عن مرض أبيه، وعجزهم عن مداواته، فقطعوا رجليه وكذلك يديه من الرسغين. وهو الآن كومة من اللحم لا يقوى على شيء.

ولا يغيب عن بال القاصّة أن تضع صورة الأم بدورها الإنساني في هذه الحالة: «تصحو أمه، تواري مجرى دمعها عن صغارها بأكمامها». صورة فنية متلاحقة ومتحركة لتدخل في نبض الحدث، خير طريق وأسهله لتخليص أحدهم من مرضه، أن تُقطع أجزاؤه ما دام لا يستطيع أن يدفع ثمن العلاج»، ويأتي سؤاله الجارح ليوقظ فيها كل نبض إنساني: «هل يُشبه الطبيب اللحّام؟؟». هنا لا تتمالك نفسها وتنسى وقوفها أمام إشارة ضوئية، تنزل من سيارتها لتحضنه وتمنحه بعض الأمان، وتصرخ: «أقسم لك أنك ستكبر»، «وتذرف دموعاً حارقات تتلقَّفها أناملها التي تنغمس في رأسه ضماً وحناناً». ويعلن الضوء الأخضر السماح بالمرور، لكنها ما زالت تحضنه، وتُعلن هي عن غضبها من هؤلاء الذين لا يحملون مشاعر إنسانية، وقد جُنّ جنونهم، فتصف نزقهم بسبب وقوفهم لحظة انتظار بما يتناسب ولحظة اندفاعها نحو الطفل: «لم يصبر اللاهثون بنزعات التسوُّق والاستهلاك».

راقَ لبطلة القصة مطاردتها مأساة الطفل، واستسلم الطفل لانتظارها، واستمرت القاصّة في اصطياد الصور المتحركة درامياً للتعبير عن جوّانية بطلتها: «رأته مشدوه النظرات.. يُمسك بالمارة.. يشدّ بأكمام قلوبهم». تروي لنا القاصّة نهاية حكاية الطفل بدفنه جثة أبيه ووقوفه عارياً أمام مجتمع يعقد مؤتمر التنمية ورعاية الطفولة، لكن أية طفولة ترعاها الدولة؟ حين يكون ثمن قالب الكاتوه بثمن قبر الفقير؟ أم بطوابير الواقفين على أبواب الماكدونالدز والهارديز؟.

تفكيك «الحرب المقدسة»

أنيس الرافعي



ترى، ما الذي يدفعُ مفكراً من قيمة وعيار عبد الله العروي إلى ترجمة نص مسرحي لكاتب فرنسي شبه مغمور، تدورُ أحداثه سنة 1519 في مدينة «آبلة» الواقعة في إقليم قشتالة الإسباني؟. سؤالٌ يجيبُ عنه صاحبُ «الإيديلوجية العربية المعاصرة» في معرض تقديمه لمسرحية «شيخ الجماعة» لهنري دي مونترلان (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2013)، مشيراً إلى كونه لم يُعره، غداة تماسه الأول مع هذا النص سنة 1966، كثيرَ اهتمام للأسلوب أو أدنى اعتبار للتقنية. يقول في هذا الصدد: «فالأسلوبُ كلاسيكي، تقليدي، خطابي، منمّق، مضخّم حدّ التشدُّق. مليءٌ بالمفردات والتعابير المستوحاة من كتّاب القرن السابع عشر ذوي النزعة الدينية المتشدّدة. أمّا التقنية فتقليدية هي الأخرى، بعيدةٌ كلّ البعد عن التجارب المعاصرة التي أتنوّقها.».

أمّا السببُ الموضوعي الذي حدا به لنقل هذا العمل من الفرنسية إلى العربية، فهو مبطنٌ بالتأكيد شأن كل الكتابات الموازية لمشروعه المنصبّ على تفكيك فلسفة التــاريخ؛ إذ يتفرع - حسـب مظـان المقدمة – إلى شقّين أساسيين: شقٌ سياسي، ينتمي إلى مرحلة تشكُّل الوعي، ولهُ ارتباطٌ بالسنوات التي تلت استقلال المغرب، لأنّ ما يورده بطل المسرحية «ألفارو» عن انتشار مظاهر اللؤم والخسّة في إسبانيا بعد انتهاء «الحرب المقدسة»، كان يجد صدى «مرآوياً» في نفس عبد الله العروي وهو يشاهدُ ما يجري في «مغرب الستينيات الذي مرّ بسرعة من محنة الاستعمار إلى نشوة الاستقلال، ثم عاد إلى حياته العادية المليئة بالمساومات والتنازلات الدنيئة». وشقٌ عاطفي، نوستالجي - إذا صح التوصيف - يستبطنُ وعي المترجم تجاه الأندلس وتاريخها، بخاصة وأنّ هناك ارتباطاً وجدانياً مستمراً بين العربي وإسبانيا، يدفعُ دائماً إلى استظهار مكنونات نفسية إنسان تلك الأرض وسلوكاته، وأثر الدين والمجتمع والسياسة في واقعه المعيش. إذ توافقَ سقوط غرناطة مع اكتشاف أميركا، تلك القارة التي اندلعت فيها حرب مقدسة جديدة. «الحرب المقدسة» هذه الفكرة التي حكمت تصوُّر الفرسان الإسبان في حروبهم ضد المسلمين، وغيرهم؛ لذلك كان الإسبان ينهبون إلى أميركا ليتخلّصوا من الفقر والبطالة، وليواصلوا خدمة أهداف البابا والملك. هذه كانت عقدة «ألفارو» شيخ الجماعة رئيس ما تبقّى من فرسان القديس ياغو، والذي رفض الذهاب إلى أميركا، لأنّه لا يعبدُ الله ولا المال، بل هو مؤمنٌ بقداسة الحرب، ولم يجد في الذهاب إلى أميركا «قداسة». إنّ «ألفارو» هنا لا يمثّل المسيحي المتزّمت بقدر ما يكشفُ عن تأثُّر المسيحية في إسبانيا بالذات، بطول مساكنتها مع العقيدة الإسلامية، وأنّ نفسيته في العمق عربية إسلامية تحت غطاء مسيحي شفّاف.

لعل السؤال العميق الذي يستخلص عند قراءة مسرحية «شيخ الجماعة»، هو الآتي: ما الذي فعله الإسبان المسيحيون ولم يفعله المسلمون في تعامل كل منهما مع فكرة «الحرب المقدسة»؟

وبلا ريب، هو السؤال عينه الذي تجيب عنه ترجمتان أخريان لهما الهاجس «التاريخاني» نفسه، عكف عبد الله العروي على إنجازهما مؤخراً لكل من كتاب «دين الفطرة» لجان جاك روسو، وكتاب «تأمُّلات في تاريخ الرومان: أسباب النهوض والانحطاط» لمونتسكيو.

وفي تقاطع بياضات هذه الترجمات مجتمعة، بما تنطوي عليه من لمحاتٍ فكرية خاطفة أشبه بالومضات ومن ظواهر قابلة للملاحظة، الكثيرُ من المغازي والعِبَر التي يمكن أن يلتقطها كل من يهتمّ بتصاريف التاريخ وتدابير السياسة وإشكاليات المسألة الدينية، ويُعنى بتصحيح ما قد يشوب هذه المجالات من مغالطات وانزلاقات وتوظيفات مغرضة.

مسرحية «شيخ الجماعة» لهنري دي مونترلان درسٌ آخر من «ديوان السياسة»، يقدّمهُ عبد الله العروي لكل المشتغلين في الشأن العام، علّهم يخرجون من الجبّة الضيقة لمجالاتهم، ويتعلّمون فضيلة التأويل انطلاقاً من نصوص أخرى ذات طبيعة مجازية وأدبية خالصة، فيحفرون وينقّبون خلف مضامينها الكامنة، ويعيدون صياغة وقائعها وفقاً لمعادلها في الواقع كما لو أنهم يتبعون مقولة نيتشه الخالدة: «لا وجودَ لحقائق، بل لتأويلاتٍ فقط».

السخرية من جحيم الصين

عبداللطيف الوراري

فاجأ حصول الروائي الصيني مو يان (1955) على جائزة نوبل في الآداب عام 2012، كثيرين من دارسي الأدب العالمي، إذ صرفوا أنظارهم إلى روائيّ أكثر منه شُهرةً هو الياباني هاروكي مُوراكامي. لكن من طالعوا عوالم هذا الصيني وتقنيّاته اللافتة في الكتابة السردية لم يتفاجأوا بقرار لجنة الجائزة، وعدُّوه عادلاً بحقّ، بمنأى عن حساب السياسة ومنغّصات العصر والميديا. كان أوّل ما صدر للصيني مو يان، وهو لقبه المستعار الذي استبدله باسمه الأصلي غوان موييه، هو روايته السير ذاتية «الفجلة البلّورية» (1986)، التي تحكي عن طفل يرفض الكلام، ويروي الحياة في الريف كما عاشها الكاتب نفسه في طفولته؛ لكن روايته الموسومة بـ«الذرة الرفيعة الحمراء» (1987)، التي تحكي عن تاريخ الثورة البطولية لقرية ضد الغزو الياباني والمصاعب التي تحمّلها المزارعون في السنوات الأولى من الحكم الشيوعي، كانت هي التي ارتقت به ضمن أهمّ كتّاب الرواية ليس في بلده الصين، بل خارجه، ولاسيّما بعد أن حُوِّلت الرواية إلى فيلم ذاع صيته في العالم الغربي، وفاز بجائزة «الدب الذهبي» في مهرجان برلين عام 1988.

تتّسم مجموع روايات مو يان التي زادت عن العشر، عدا مجاميعه القصصية، بطابعها الواقعي الذي لا يخلو من سحر وقسوة وسخرية ونقد لاذع في تناولها للتغيّرات المفاجئة التي شهدتها الصين، سواء قبل الحقبة الشيوعية، أو إبّان الاجتياح الياباني، أو أيام الثورة الثقافية المشهودة، أو في فترات أخرى من تاريخها المضطرب في ظل النظام الشيوعي. ويدين مو يان في لهجته الحكائية لرائد الأدب الصيني الحديث لو شيون (1881 - 1946)، قبل أن يتأثر تالياً بأساليب الواقعية السحرية التي هبّت من أميركا اللاتينية، وتوافقت مع محكيّاته التي فيها الكثير من حكايات الريف الصيني وأساطيره المليئة بالجنّ والأشباح، حتى أنّه لُقِّب بـ«فوكنر الصيني». وبفضل تقنيّات الكتابة التي استوحاها من أجواء الواقعية السحرية، استطاع مو يان أن يتحايل على مقصّ الرقابة النشط للغاية في الصين، ويبتكر طريقته الخاصة في التعبير عن فنّه وزمنه.



قانون كارما القاسي:

لا تقلّ رواية مو يان «قانون كارما القاسي»، التي تُرجمت إلى الفرنسية عام 2009 عن منشورات لوسوي، أهمّيةً عن بقية أعماله الكبرى، إن لم نقل أهمّها وأكثرها طرافةً. في هذه الرواية يرسم مو يان صورة الصين الشيوعية منذ تأسيسها في العام 1949 إلى يومنا هذا، وذلك من خلال حكاية عجائبيّةٍ تروي المحن المضحكة والمأساوية التي يتعرّض لها شيمن ناو مالك الأرض الشاب والحيوي، الذي يُعدَم رمياً بالرصاص في فاتح يناير من عام 1950، بُعَيْد وصول ماو تسي تونغ إلى سدّة الحكم في الصين. وتبعاً لقانون الكارما، يُحكم عليه، بسبب أخطائه، بأن يتحوّل إلى حيوان. ولأنّه كان ساخطاً على ما انتهى إليه من شعور بالبشاعة، وعلى حكم القضاء الجائر في حقّه، ينال من ملك الجحيم الجزاء بأن يولد عنده من جديد، فيُمسخ تِباعاً إمّا في جلد حمار، أو جاموس، أو خنزير، أو كلب، أو قرد، قبل أن يعود له شكله البشري. فملك الجحيم، والحالة هذه، يمثّل السلطة في بكين: إنّه يعاقب أولئك الذين يحتجّون. الجحيم كناية عن الصين. وعبر تحوّلاته الحيوانية، عومل شيمن ناو معاملة قاسية، وتمّ استغلاله وخداعه بفظاظة، رغم براءته. وإذا كان هناك ما يحدث الصدمة، فإنّما بفضل ذكائه وطاقته الحيوية الاستثنائية. إنّه مزعج. يمضي وقته في الصراخ، ويطالب بالعودة إلى قريته لمحاسبة جلّاديه.

لقد كان في الحقيقة يحكي أليغوريّاً، عن تاريخ الصين الشيوعية من خلال هذه الحيوانات؛ وكان شاهداً فاعلاً ومختلّاً وكوميديّاً ومتنكّراً يتابع طوال خمسين عاماً، أي من «التحرير» الماوي إلى عصر السوق الحالي مروراً بالثورة الثقافية، ذلك المصير الذي انتهى إليه في بلدته (شيمن) المحاذية لـ(غاومي) بلدة مو يان، بقدر ما المصير الذي فتحت الصين عينيها عليه. لهذا، حين سُئل مو يان عنه، قال إنّ شخصية شيمن سمحت له بالتعبير عمّا يعتقد بأنّه يُمثّل الحدث الأهم بالنسبة لتاريخ الصين الحديث، ألا وهو الإصلاح الزراعي الذي فرضه الحزب الشيوعي عند مجيئه إلى السلطة، إلى حدّ أن مُلّاك الأراضي أبيدوا عن بكرة أبيهم ظلماً، فيما كان ضمنهم من اغتنى بفضل عملهم وتدبير ممتلكاتهم بدهاء؛ لكنّ هؤلاء المزارعين الذين عاملهم الشيوعيون بقسوةٍ، لم يكونوا يستحقّون الموت. ففي ظلّ حكم الزعيم

الصيني ماو تسي تونغ كانت الحملات التي سدّدت ثمن التصنيع الأول في الصين، تتمّ عبر سياسة الأسعار والاختيارات الفردية الخاصة بالميزانية. واليوم يوجد من أبناء الفلاحين، الذين يعرفون باسم (الميغون)، نحو مئة وعشرين مليوناً ممّنْ يتقاضون أجوراً هزيلة وخالية من جميع الحقوق، بعد أن حملوا فاتورة الازدهار الاقتصادي على عاتقهم.

وهكذا فإنّ عوارض الكارما المزعجة التي وقعت لشخصية شيمن ناو، إنّما هي بمثابة كناية عن المأساة التي عاشها المزارعون الصينيون، بمن فيهم عائلة مويان التي عاش في أحضانها. فبعد عام 1949، كما يحكي مو يان نفسه في أحد حواراته، بأنّ «هؤلاء الفلاحين عُومِلوا صراحةً كالأبقار أو الحمير، وهم يُقْتادون كالقطيع داخل الكومونات الشعبية، فاقدين لكلّ حريةٍ لهم. كان عليهم أن يُطيعوا الأوامر، وينزلوا إلى الحقول من صافرة إلى أخرى، فيزرعوا ما يُؤمرون بزرعه... ولم يستعيدوا شيئاً من الحرية إلا في الثمانينيات، ثُمّ سرعان ما تدهورت وضعيّتهم من جديد».

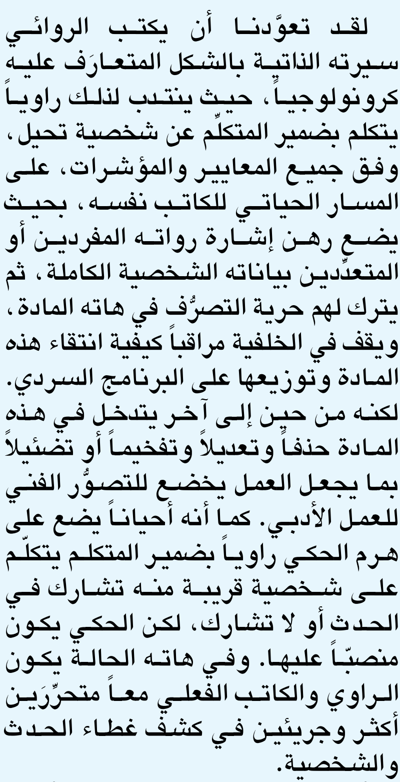
إلى جانب ذلك، هناك شخصية ثانية لا تقلّ أهمية هي لان ليان، الطفل الذي يتمّ العثور عليه من قبل شيمن ناو، وقد أفلح في أن يسلم بجلده طوال تلك الفترة، لكنّه، مثله مثل شيمن ناو، كان عنيداً واجه حياة من المتاعب وهو يصرّ على أن يكون بمنأى عن التأميم، ويرفض أن تكون قطعة أرضه التي عهد بها إلى الإصلاح الزراعي ضمن الكومونة الشعبية. وبدا إصراره على حقوقه الفردية أمراً لا يُصدّق بمرأى من هستيريا العصر الجماعية. يقول مو إنّه لم يختلق شخصية لان ليان، أي «الوجه الأزرق» بالصينية، بل كان موجوداً في محيطه، وعرفه أيام طفولته مزارعاً بالبلدة. ففي كلّ يوم، عندما كان يلعب هو وزملاؤه بالمدرسة الجمباز في الهواء الطلق، يسمعون من بعيد صرير عجلات عربته الخشبية يجرّها حمار، وإذ يمرّ بالقرب منهم يشرعون في رشقه بالحجارة. كان الجميع ينظرون إلى لان في صفة الرجعي الإقطاعي ونصير الثورة المضادّة الذي لا يصلح لشيء. كان يقف وحده ضدّ الجميع، واستمر في رفضه الانضمام إلى الكومونة الشعبية التي شملت جميع الأسر الأخرى، فيما كان أطفاله يتخلّوْن عنه. وخلال الثورة الثقافية، عُلِم بأنّه عانى من «انتقادات شعبية» في منتهى الفظاظة. ضُرِب، وعُذِّب، وتُرِك عارياً يتلظّى تحت أشعّة الشمس. وبما أنّه كان يعيش وحيداً، فقد مات بعد فترة وجيزة لافتقاره إلى الرعاية. وهكذا أراد مو يان أن يُبْقي لان ليان حيّاً في روايته ليس كتعاطف منه فحسب، بل كنوع من «حلقة من الولادات» ذات طابع سياسي، إذ بعد ثلاثين عاماً من التتابع غير المنقطع «للحركات» المختلفة، بدا أنّ الجماعات قد انحلّت أخيراً في الثمانينيات، وأن الأراضي قد اقتسمت من جديد، وأمّا لان ليان فقد رُدّ الاعتبار إليه. إنّ التاريخ اعترف له بالحقّ.

كان لان ليان يطرح على فكر مو يان سؤالاً رئيسيّاً، عن مدى إمكانية المجتمع الشيوعي. وقد اعتقد بأنّ ذلك مستحيل، لأنّه مخالف للطبيعة البشرية. فأكبر فشل بالنسبة للشيوعية الصينية إنّما تجلّى في تطبيقها الحرفي لشعار: «تدمير الفرد، والحفاظ على الجماعة». كان على جميع الصينيين الحديث بصوت واحد، وارتداء الملابس نفسها، واللون نفسه. إذا كان ذلك ممكناً، فإنّ الجميع يصير له وجه واحد... وهذا ما درج عليه الحزب الشيوعي الصيني منذ عام 1949 إلى سنوات الثمانين. كان لان ليان نفسه يحارب من أجل التنوُّع والتفرُّد اللذين يتطابقان، في نظر مو يان، مع قوانين الطبيعة والمجتمع الإنساني، ومع القوانين الجمالية نفسها. ليس كتحوّل، أو مسخ، بل بما يشبه حلقة من الولادات. هكذا يوظّف الروائي مو يان مفهوم أو قانون «كارما»، الذي يُحيل على واحدٍ من أهمّ المفاهيم البوذية، مثله مثل مفهوم سامسارا. وقد حاول الحزب الشيوعي، لفترة طويلة، اقتلاع أيّ جذور لهذه المفاهيم في المجتمع. ويحكي مو أنّ أجداده رغم أنّهم كانوا أميّين لا يقرؤون الكتب، كانوا يستخدمون باستمرار تلك المقولات المألوفة التي ساعدتهم على مواجهة صعوبات الحياة العادية. فهم تشرّبوا الروح الصينية بعمق، وكانت معنوياتهم العامة تُركّز على البوذية، والكونفوشيوسية والطاوية، وفي خضمّ ذلك، كان مفهوم الكارما الذي يعني التعويض التلقائي عن الأعمال (ثواب الخير ومعاقبة الشر)، يخدم الشعب من أجل التخلّص من المشاعر المدمّرة، والاستمرار بصحة جيّدة. كانت البوذية نمط حياة.

وإذاً، فإنّ رواية «قانون كارما القاسي» كانت تُجسِّد، بحقّ، تصوُّر مو يان لكتابة الرواية، وهو يُدمج، بواقعيّةٍ منهلةٍ، قصصاً شعبية في التاريخ والحاضر، ويتوتّر بين الخيال والواقع، وبين البعد التاريخي والاجتماعي، مستلهماً أفكاره من الخلفية الخاصة به ككاتب مُلْهم وداهية، أكثر منه كاتباً منشقّاً، يُريدُ أن ينفض- من الداخل- الغبار الكثيف عن أوجاع الصين الحديثة، وأن يحاكم مرحلة عصيبة من تاريخها الحديث والمعاصر في آن معاً.

استنطاق السيرة الذاتية روائياً

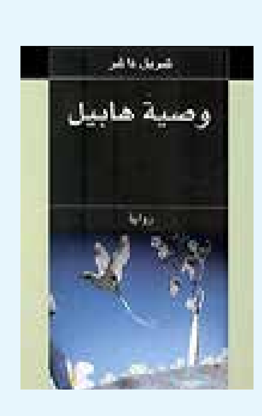
إبراهيم الحجري



لقد تعوّدنا أن يكتب الروائي سيرته الذاتية بالشكل المتعارَف عليه كرونولوجياً، حيث ينتدب لذلك راوياً يتكلم بضمير المتكلِّم عن شخصية تحيل، وفق جميع المعايير والمؤشرات، على المسار الحياتي للكاتب نفسه، بحيث يضع رهن إشارة رواته المفردين أو المتعدّدين بياناته الشخصية الكاملة، ثم يترك لهم حرية التصرُّف في هاته المادة، ويقف في الخلفية مراقباً كيفية انتقاء هذه المادة وتوزيعها على البرنامج السردي. لكنه من حين إلى آخر يتدخل في هذه المادة حذفاً وتعديلاً وتفخيماً أو تضئيلاً بما يجعل العمل يخضع للتصوُّر الفني للعمل الأدبي. كما أنه أحياناً يضع على هرم الحكي راوياً بضمير المتكلم يتكلَّم على شخصية قريبة منه تشارك في الحدث أو لا تشارك، لكن الحكي يكون منصبّاً عليها. وفي هاته الحالة يكون الراوي والكاتب الفعلي معاً متحرِّرَين أكثر وجريئين في كشف غطاء الحدث والشخصية.

أما في «وصية هابيل» التي أصر داغر على نعتها بالعمل الروائي، فقد انتهج لها في استعراض محكيه السيري مسلكاً مخالفاً تماماً لما يقع عادة. فالمادة السيرية هنا ارتأت أن تتَّخذ لنفسها شكل التحقيق البوليسي المتطوِّر حيث يستغرق الرواة وقتاً طويلاً في البحث عن المعلومة المتعلِّقة بالشخصية المتحدَّث عنها في النص الروائي، وهي قريبة جداً - حدّ التطابق - مع شخصية الكاتب. حيث يتتبع راوٍ - شخصية حياة المبحو ث عنه بضراوة مقتفياً كل المسالك التي تؤدّي إلى معرفة بقعة من بقاع حياته المتدفِّقة والغريبة. إذ يعمد إلى مشافهة أصدقائه وأفراد عائلته وكل من كان يتردَّد عليهم من سكان الحيّ القديم الذي ترعرع فيه، مستفسراً منهم عن سرّ غيابه المفاجئ.

يستند الروائي في تحقيق التحوّل على مستوى الصوغ الفني والخطابي وكذا على الانتقال من وضع سردي



إلى آخر عن طريق تقنية الحوار التي تهيمن بشكل كبير إلى درجة أن السرد والوصف يغيبان معاً. وهذا الرهان ليس سهلاً بالنسبة لكاتب تعوَّد ارتياد التصوير الشعري الذي يتماهى مع اللغة والمجازات والغور الذاتي في التجربة، حيث كان عليه أن يجتهد ليقول الحوار كل شيء: دواخل الشخوص وانفعالاتهم واعترافاتهم، التحول على مستوى الأحدا ث والأفعال، أوصاف الشخوص وملامحهم، تحولات الخطاب.

تستعير الرواية السيرذاتية أسماء شخوص قديمة ذكرتها النصوص المقدَّسة، حيث نلمس ورود إشارة إلى قصة أول قتل في تاريخ البشرية التي قام بها قابيل بن آدم عليه السلام في حقّ أخيه هابيل بعد أن اختلفا في أمر الأخت التي سيتزوجانها. ويستعيد الروائي هذه القصة لأنه يراها تتكرَّر عبر التاريخ، ففي نهاية الأمر التاريخ يعيد نفسه بأشخاص متعدِّدين في أزمنة وأمكنة مختلفة، لكن الجوهر الإنساني يبقى هو هو، حيث تتحكَّم الرغبات الذاتية والمصالح الشخصية والنزوات في الإنسان، وتجعله يرتكب حماقات يندم عليها فيما بعد. غير أن الروائي يحوِّر القصة، ويدخل عليها تعديلاً بما ينسجم مع رؤياه الفلسفية. فليس قاين سوى قابيل بصيغة أخرى، وما هابيل إلا رمز للضحية القتيل عبر كل العصور.

لقد أدخل شربل داغر العالم الروائي في مأزق السيرة، من خلال تحويل المتن الروائي إلى أحبولة إعادة بناء صورة الذات كما تتخيَّل تفاصيلها الذات، وكما يبنيها الآخرون عنها، وهي عملية صعبة تقتضي من الروائي التجرُّد من ذاته عبر وضعها تحت المجهر ودون مصفاة، ثم أخذ مسافة مع العالم المحكي الذي هو في الأخير الذات نفسها. وهذا رهان صعب المنال، وغالباً ما يتحقَّق للروائيين الذين يجدون ذواتهم تنفلت من هذه المسافة، وتتعاطف مع الشخوص والتاريخ الشخصي والعوالم السيرية. وتحقّق لشربل هذا الرهان لأنه توصَّل إلى تقنيتين فريدتين وناجحتين للتغلُّب على هذه الصعوبة: الأولى هي تقنية التحقيق التي استلهمها من العمل البوليسي المخابراتي، والتحقيق الصحفي، والرواية البوليسية. والثانية هي تقنية الحوار التي تستلزمها عملية التحقيق نفسها، إذ تعمد في الغالب إلى الاستعانة بتصريحات الشخوص واستنطاقاتهم، وهذا ما فعله الكاتب، حيث تتبع الشخوص التي لها علاقة بالمبحو ث عن سيرته، وجعلها بكل الطرق تحكي عن تفاصيله الدقيقة في الحياة والطفولة والجنس والطعام وكل ما يتعلق به ككائن من ورق.

عموماً يشكِّل هذا العمل الروائي بالنسبة لشاعرٍ وقفة متأنية مع الذات ورؤاها، وجدلاً خفيّاً معها حول الحياة والماضي والذاكرة، وسعياً منه لإعادة التوازن وترتيب الفوضى التي تنزلق غالباً مع ضغط إكراهات الحياة والتزاماتها. وفضلاً عن ذلك هي فرصة لتجريب نمط آخر في الكتابة، والرواية على الخصوص، لأنها تتيح المبدع قول ما لا يستطيع قوله شعراً، وهي فوق ذلك كله سفر تعقبي لمسار الشخصية وعمل نقدي لما فات، وإعادة لبناء الذات وفق منظور مخالف. وتلك حقيقة من حقائق الرواية.

نشيد لحرِّيّة أسيرة

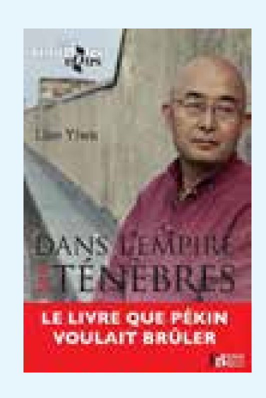
سعيد بوكرامي

بعد طول انتظار صدرت الترجمة الفرنسية لكتاب الكاتب الصيني لياو يوو «داخل إمبراطورية الظلام» عن منشورات دار بوران(2013) في 300 صفحة.

كتاب مؤثّر ومؤلم، يعبّر عن الوحشية، بسخرية، وبغنائية. هذا الكتاب الجحيمي حاولت الصين بشتى السبل منع نشره.

وُلِد لياو يوو في عام 1958 بسيشوان. حُكِم على والده بالسجن في أثناء الثورة الثقافية في عام 1966. تأثر كثيراً بقراءة جون كيتس، وشارل بودلير، أصبح في 1980 واحداً من أهمّ الشعراء الطليعيين الصينيين، وبعد فاجعة 4 يونيو-حزيران 1989 التي عارضها بشدة اعتقل عام 1990 وحُكِم عليه بأربع سنوات سجناً حتى عام 1994، حيث أُطلِق سراحه. عاش حياة هامشية، شاعراً وموسيقياً، ومغنياً، وكاتباً. كانت أنشطته وكتاباته محظورة في الصين وإلى يومنا هذا. صودرت مخطوطة الكتاب مرتين منذ سنة 1994، وفي كل مرّة كان هذا الكاتب العنيد يعيد كتابة الكتاب مرّة أخرى مع تهديد صريح من السلطات الصينية بسجنه أحد عشر عاماً إذا ما أقدم على نشر الكتاب في الخارج. عندما فرَّ الكاتب إلى ألمانيا وصلت مبيعات كتاب «داخل إمبراطورية الظلمات» خلال أسابيع إلى 100 ألف نسخة. كما تُرجِم إلى عدد من اللغات. وقد كتبت الروائية هيرتا ميلر الحاصلة على نوبل للآداب سنة 2009 قراءة في آخر الكتاب، جاء فيها:

«في عام 1849، أُلقِي القبض على فيودور دوستويفسكي، وهو في الثامنة والعشرين. اتُّهِم بأنه عضو في حركة متمرّدة، وحُكِم عليه بالإعدام. وهو على منصة الإعدام وقت إعدامه، سيعلم أن الحكم قد خُفِّف إلى أربع سنوات سجناً في (سجن الأشغال الشاقة) بأومسك في سيبيريا، حيث سيمضي أربع سنوات،



ليعود الكاتب الشاب بذكريات مؤثرة عن إقامة الموتى، ذكريات ستغيّر حياته كلياً. وسيكتب عنها قائلاً: «تعرّفت إلى الشعب الذي لا يعرفه إلا القليل».

في وقت لاحق بعد قرن ونصف، وفي الصين هذه المرة، سيتعرَّض تقريباً للمصير نفسه شاعر شاب طليعي، منفوش الشعر متأثر بشدة بألان غينسبيرغ، ومتشبّعاً بجون كيتس، وبشارل بودلير. لم يعرف لياو يوو بطبيعة الحال، إعداماً وهميّاً، لكنه عرف الاعتقال، والتعذيب في ظل ظروف مروّعة. كانت تجربة السجن بالنسبة له بمثابة اكتشاف للشعب بكل أبعاده العميقة المؤلمة. وأيضاً مناسبة ليس فقط لإهدائنا كتاباً منهلاً، بل عملاً أدبياً جعل منه الكاتب الأكثر قراءة في الصين بواسطة الإنترنت، حيث تُلتَهم كتبه في بلاده وفي التايوان، وفي هونغ كونغ، وفي لوس أنجلس.

انقلبت حياة لياو يوو في 4 يوليو تموز 1989 ببلدة فولينغ (سيشوان) حيث كان يعيش. منذ عدة أسابيع وهو يتابع منذهلاً - نظراً إلى خبرته السياسية القليلة - انتفاضة الصين وهي في وضعية مشتعلة وعلى أهبة ثورة قامت بها حركة احتجاجية طلابية، احتلّت ساحة تيان أنمين. في ليلة 4 يوليو - تموز المعتمة حينما تمركز الجيش وسط بكّين، وتحرّكت الدبابات بين شوارع العاصمة بأمر من لي بينغ مدفوعاً بواسطة دينغ كسياوبينغ لقهر الحركة الاحتجاجية بطريقة دموية، كان لياو يوو في حالة من الخلق الإبداعي جعلته يرتجل، وينشد قصيدة منذرة كما لو أنه سيعيش الساعات الثماني لتراجيديا الساحة التي سيطلق فيها الجنود النار على المتظاهرين. سيمنح القصيدة عنوان: «المجزرة» وبعدها سيعلم بواسطة التليفزيون خلال الليل أن أمر إطلاق النار قد صدر. سَجَّل لياو القصيدة في شريط صوتي، تكفّل فوراً أصدقاؤه بتوزيعه. وبعد شهور أنجز بمشاركة شعراء وفنانين فيلماً وثائقياً متخيلاً تحت إسم «القداس» وما كادوا ينهون تسجيله حتى ألقت الشرطة القبض على الجميع. سيسمع من الشرطة أن التهمة هي المشاركة في مؤامرة مدبرة من الخارج. ثم سيستجوبونه بلا توقُّف، مشدِّدين على ضرورة الإبلاغ عن شركائه، مع الادّعاء أن لا شيء حدث في ساحة تيان أنمين. هكذا سيبدأ لياو يوو غوصه داخل امبراطورية الظلمات، واكتشافه عالم السجون الصينية. من 1990 إلى 1994. بعد خروجه من السجن أصبح محكوماً عليه أن يعيش حياة من التهميش والتجوال منحازاً إلى كتابة تحقيقات عن المنسيين جراء التقدُّم الاقتصادي، البسطاء والغاضبين، المخدوعين والمشرَّدين. متبنّياً كلمات ألبير كامو التي منحها لشخصية جان تارو في رواية الطاعون: «أقول فقط إن الأوبئة والضحايا ما توجد على هذه الأرض، ويجب أن نفعل المستحيل لرفض أن نكون مع الوباء... لهذا قرَّرت أن أقف إلى جانب الضحايا، في كل المناسبات للتقليل من الأضرار».

كتاب لياو يوو ذاكرة مجروحة تحاول أن تكون صوت ضحايا حزب، ونشيد حرية أسيرة.

لبنان الذي يحمل رائحتين

رنا زيد

لا يمكن لهذا العصفور الأزرق، الذي يقف على صخرة جبلية، خلفها غيمٌ صيفيّ، إلا أن يُذكّر، مع حزنه الواضح، بهول الحرب اللبنانية، لكنه أيضاً يقود مع صغر حجمه ولونه النادر ومنقاره الطويل، إلى السحر الآسر، إلى سحر المكان حوله. يظهر الطائر في أولى صور كتاب «لبنان؛ جمال يفوق الخيال»، الذي صدر أخيراً (عن دار ترينينغ بوينت للنشر والتوزيع، في بيروت)، للمصوِّر اللبناني جمال سعيدي وابنه أيمن.

ينزع المصوِّران عن لبنان صورته المقترنة بالحرب، التي خبرها سعيدي الأب بنفسه على مدى خمسة وثلاثين عاماً في أثناء عمله في التصوير الصحافي، وصولاً إلى كونه اليوم رئيساً لقسم التصوير في وكالة «رويترز» العالمية في لبنان وسورية والأردن، حيث تعرّض لأخطار جمّة، ووثّق من أهوال لبنان الكثير بصوره المتزنة والقارئة لرداءة الحاضر (الماضي) وشحوب لحظته.

يعتمد المصوِّران في كتابهما على تحديد الرؤية الفنية الجمالية، ويتجاوزان في الكتاب المنطق السياحي العادي الذي من الممكن أن يصدر عادةً من تصوير الأمكنة؛ فهما يضعان في الكتاب روحاً جمعية لبنانية، مرحة ومحبة للحياة، تضاف إلى ما يتمتع به لبنان من طبيعة استثنائية، حيث يلاصق البحر الجبل، ويأتي سهل الجنوب بعد ارتفاعات شاهقة. إن طبيعة أرض لبنان تلخيص للخطر والأمان، وللمشاعر المتناقضة المتلاصقة، كما تظهر الصور.

ولا تقتصر صور الكتاب على اللقطات الطبيعية، بل هي نوع من الانخراط في طبيعة التجمّعات اللبنانية السيكولوجية وحتى السيسيولوجية منها، إذ تظهر الرغبة في الاستمتاع بالمكان عند أناس المكان، كردّ فعل طبيعي على الموت والحرب. في إحدى الصور يظهر رجل ريفي في البقاع اللبناني وسط مساحة خضراء، تحيط بها المياه، إنه صورة الإنسان اللبناني، الذي يقف في عراء المكان شامخاً، ولديه الكثير من القصص التي يقولها، حتى مع بعده عن الكاميرا، وانشغاله الفضولي في معرفة هوية المصوِّر الزائر، يضع سعيدي شقائق النعمان على مساحته البصرية الكاملة، وإلى جانب الصورة يراقب حركة فتاة يافعة بين الأزهار الحمراء، أو يقترب من الموائد اللبنانية، أو من فرن الخبز، الذي يُخرج رغيفاً مستديراً كالشمس.

كتبت الصحافية الأميركية كارا بيرنز نصاً تقديمياً للكتاب باللغة الإنكليزية، كما أعدّت النصوص المرافقة التي تشرح الصور في جهد جماعيّ يقف إلى جانب حرفيّة سعيدي الأب، وتتمحور غالبية الصور على قضية مُلِحّة في الطبيعة اللبنانية، وهي المناطق المجهولة غير الملموسة والمتناولة في ألبومات الصور التي ظهرت عن لبنان، كالبيت القديم، الذي يظهر منسياً بين أشجار الأرز.

لبنان هو: «بعلبك، وجبيل، وعنجر، وبيروت، والروشة..»، إنّ له، كوطن، مُسمّيات كثيرة كما لو أنه أخضر جميل وأبديّ، يحتضن حضارة إنسانية تاريخية تتقاطع مع حداثة حاضره، كما في صورة الباراشوت، الذي يظهر فجأة في السماء، وفي رقصات فرقة كركلا وفرق الدراويش، وفي حركة المجانيف العفوية بين أيدي راكبي النهر والبحر. إنه وطن للصيادين على الكورنيش الطويل في العاصمة بيروت، وللمُزارِعة في مكانها النائي تجمع خُضر الصباح بيديها الكهلتين الوديعتين، أو لأخرى ترمي حبّات الزيتون في سلّة الحصاد الكبيرة.

(في الصفحتين 56 - 57) صورة لطفلين ريفيَّين، أحدهما يمسك ديكاً، والآخر يمسك عنقود عنب أسود. إنهما جزء من المجتمع الريفيّ الخجول، مجتمع لا يزال محافظاً على هوية حضارية وروحية، نقية وطهرانية. وفي صور أخرى يُصوِّر سعيدي، في معمل لتصنيع الصابون، قوالب تحفر على الصابونة يدوياً اسم الماركة. إن الصناعات التقليدية اللبنانية لا تزال تتألّق بفرادة وغرابة أمام سرعة العصر، واستهلاك المعاني القديمة.

ويلتقط سعيدي صورة للموسيقي اللبناني مرسيل خليفة، وهو في إحدى الحفلات الموسيقية، التي يقيمها مع فرقته الميادين، وكانت الحفلة أقيمت في دمشق في صيف عام 2010، تمسك يد مرسيل الريشة، وكأنها تجسّ نبض الجمهور الصاخب، بمجسّ هو المقام.

ولعل مشهد الآثار في بعلبك ممزوجة مع بياض الثلج من أكثر المشاهد إدهاشاً في كتاب «لبنان؛ جمال يفوق الخيال»، فليس هناك - عادةً - علاقة بصرية مباشرة بين الآثار والثلوج، إذ قلّما يزور السيّاح المناطق الأثرية في الشتاء.

لبنان، من وجهة نظر سعيدي، هو مهد التمازج والغرائب. إنه نظرة تمثال سيدة لبنان في منطقة حريصة في اتجاه مدينة بيروت، وهو شجرة الميلاد الملاصقة لجامع رفيق الحريري، وهو بابا نويل وهدايا رأس السنة، والقهوة العربية المرّة، التي تُرحِّب بأيّ ضيف يمرّ. هو لبنان العطاء والخصب، الذي يمتدّ من أول زهرة في أعلى الجبل حتى آخر زهرة في السهل الملاصق للبحر. ربيع لبنان لا يمكن إلا أن يحمل رائحتين: واحدة من البحر، وواحدة من الغاردينيا المنزلية البيضاء. إنه المَدَنية والتلقائية في صورة العروسين اللذين يمشيان في منطقة «الداون تاون» نهاراً، واللذين يستغربان أن هناك من يصوِّرهما وكأنهما نجمان في عزّ الظهيرة. إنه لبنان المجيد، كما تقول الصفحة الأخيرة، وفيها صورة ليلية لنصب الشهداء في منطقة «الداون تاون» في بيروت.

الصورة الشعرية والرغبة

عبد الصمد الكباص

رغم أن عبدالرزاق المجدوب صاحب كتاب «الصورة في شعر الحداثة» (المطبعة والوراقة الوطنية بمراكش) يعلن في مقدمة عمله أنه يسعى إلى استكناه حضور الصورة الشعرية في التنظير الأدبي لجماعة مجلة «شعر»، وشعرية الصورة في إبداع هذا المنبر، إلا أن ما ينجزه عملياً يتجاوز هذا المسعى بكثير.

فالباحث الذي يبدي هنا أقصى درجات الحرص الأكاديمي بما يقتضيه من انضباط منهجي ووضوح في الرؤية ليقنعنا أننا عندما نكون أمام الصورة الشعرية، لا نكون أمام تفصيل شكلي ينضاف إلى تفاصيل أخرى تساهم جميعها في صنع كيان الشعر، بل هي جوهره الثابت والدائم، وبعيداً عنها لا يمكن فهم العمل الشعري،هو بهذا التأكيد يُخرج الصورة من حيّز التناول التقني الذي يعتبرها مجرّد شكل، مثلما يبعدها عن النظرة الذوقية الانطباعية، ويضعها في مجالها الطبيعي كمنبع لكل إبداع شعري، وكأساس للمعرفة الشعرية، أي كوسيلة لكشف التجربة المحايثة للعالم.

التعمُّق في التحليلات التي يقترحها والنتائج التي يخلص إليها يؤكّد - بما لا يدع مجالاً للشك - أن الأمر في العمق هو تناول لقلق غطّى أزيد من نصف قرن من الإبداع الشعري في الثقافة العربية؛ لأن قوة جماعة شعر كانت بدلالة ما بعدها، وما تراكم إثرها من منجز إبداعي ونظري يبدو فيه واضحاً المفعول الفكري لها عبر الأسئلة التي رفدت بها الثقافة الشعرية؛ إذ لا يمكن أن ننسى أن الجماعة تكونت تنظيراً وإبداعاً كحقل للمقاومة، في وجه أفكار بعينها ومفاهيم وتصوُّرات حول العالم وحول الشعر. فقد عمد رموزها إلى خلخلة أفكار سابقة، ودعوا إلى رؤية بديلة. وبقدرما أثروا، وخلقوا امتدادات لهم في في شعراء لاحقين عنهم، أفرزوا حقول مُقاومة لفكرتهم نفسها. وهو الوضع الذي مازلنا نعيشه إلى يومنا هذا. حيث نلمس تحرُّك الأسئلة ذات ذاتها طرحتها جماعة شعر لكن بصيغ مختلفة.

فقد قاد ذكاء الباحث إلى تأسيس رؤيته التحليلية للصورة الشعرية وبنيتها الاستعارية، بالكشف أولاً عن الخلفيّات الفكرية والفلسفية للجماعة، والتي تشكّل مقدمة لاختياراتها النظرية ولممارساتها الإبداعية قبل أن يخوض غمار تفكيك بنية الصورة والكشف عن علاقاتها - تمهيداً لقياس الفارق بين المزاعم النظرية والمنجز الإبداعي.و هو ما بيّنه اشتغاله التطبيقي على نماذج شعرية لرموز الجماعة التي شكّلت مدخلاً تاريخياً حاسماً لاختبار فكرة الحداثة في الجسد الشعري العربي.

ينبغي لنا في هذا المقام أن نقف قليلاً عند مضمرات اختيار الباحث الدكتور عبد الرزاق المجدوب للصورة كموضوع لعمله الفكري؛ إذ هناك انحياز استراتيجي لمركزية الصورة في بناء عالم جمالي يضاعف إمكانات الغموض والالتباس التي تستحوذ على سرّ العالم الذي يواجهنا. فقد سبق لجان بودو أن عرّف التخييل بكونه فعل خلق الصورة، مثلما سبق لجان بول سارتر في كتابه حول الخيال، الذي يدور بكامله حول مفهوم الصورة، أن أكّد أن هذه الأخيرة ليست شيئاً ينضاف إلى أشياء العالم، بل هي وعي به. ومن ثَمّ فهي حركة وتوتُّر دائمين.

إن إعادة التفكير في ما يمكن أن نسميه قدر الصورة أو الاستعارة، يشكّل واحداً من تلك الأسئلة الصامتة التي تنهض بقوة في نفس قارئ الكتاب. أي تلك الأسئلة التي تنبعث من عمق تلك التحليلات التي اهتمّت بتفاصيل بناء الصورة في نماذج شعرية لدى رموز جماعة مجلة «شعر»،وكثيراً ما ننسى - ونحن واقعون تحت نفوذ التبسيط اللغوي - أن الاستعارة (من خلالها الصورة) رهينة بعمل الرغبة.

حيث إننا لا نتصوَّر أن الشعر متوقِّف في وجوده على الرغبة؛ لأننا نرى أن حقله الوحيد هو اللغة متناسين بذلك أنه خارج الاستحواذ الذي تباشره الرغبة على اللغة، يبدو الشعر مستحيلاً. فالاستعارة هي طاقة التحويل التي تحرِّرها الرغبة في اللغة. ومن ثَمَّ، فخلف سؤال الصورة لا يمكن أن نتعرَّف في اللغة التي هي موضوع للإبداع سوى إلى عمل الرغبة، أي مفعول الجسد.

إن ذلك يجعلنا نواجه نتائج اقتصاد للكائن تشكل الرغبةُ نواتَه التي تعمل في قلب كل إنتاج جمالي، وفي عمق كل تصرُّف يجعل الواقع مجرَّد صورة تفيض خارج حدودها مضاعفة إمكانات مفاجئة ومدهشة تستسلم الحواس لغوايتها فتصير أكثر حيوية مثلما هي الصورة الشعرية. وهو ما يعني أن التساؤل عن الصورة في الشعر هو تساؤل عن الرغبة. ولذلك قلنا بالضبط في بداية هذه الورقة إن كتاب «الصورة في شعر الحداثة» يحفر في أعماق ثقافة بعينها. ونحن لا نقصد بهذه الأعماق سوى الرغبة التي تتحرك في قلبها مُحدثة تلك السيولات التي تبتكر حقولاً جمالية تُعيد مساءلة رهان الصورة الذي لا يكون بالضرورة هو المعنى وإنما الطاقة. ففي قلب كل صورة شعرية هناك استعارة. وفي قلب كل استعارة هناك رغبة..

لقد سمح لي كتاب عبد الرزاق المجدوب - وأنا أتابع تحليلاته لفرز طبيعة الصورة في شعر روّاد من مثل أدونيس، ويوسف الخال، والماغوط - أن أعيد التفكير في خلاصة جان بول سارتر بصدد الصورة. فهي ليست - كما قال - وعياً بالعالم. بل الصورة رغبة.

جنونية بعض الشيء وخبيثة معظم الأحيان

ثيو تايت

قبل سنوات قليلة مضت، علّق الناقد الراحل آيان بانكس متذمِّراً من كتّاب «الأدب» الذين يتعدون على اختصاص غيرهم في كتابة الخيال العلمي، منزلقين أحياناً إلى حدّ السرقة الواضحة المثيرة للسخرية والتي كان بانكس يعترض على الانحدار إليها مع أنه من حيث المبدأ كان من مشجّعي تجاوز الكتّاب لمجال اختصاصهم الأدبي لكن ضمن قواعد معينة. نقل لنا بانكس حواراً حرفياً جرى بين روائي أدبي يصف لمحرّر كُتُبه، ما كان يعتبره فكرته اللامعة لكتابه الجديد، الذي تدور أحداثه في بيت إنكليزي:

«أترى؟ هنا تقام في هذا البيت حفلة منزلية فيها ناس مختلفون، كولونيل متقاعد، بصّارة معروفة، شاب غاضب وآخر طائش. أليس هذا عرضاً مميزاً للشخصيات؟ ومن ثم تحدث عاصفة ثلجية غير متوقعة تحبس الجميع، وهنا تحدث جريمة قتل...نعم.... جريمة قتل! يتبين بعدها أن أحد الضيوف محقق هاو.... و......».

لا أنكر أن أفكار بانكس راودتني وأنا أقرأ ثلاثية مارغريت آتوود التي تُختتَم بروايتها الأخيرة «مادآدم». يمكننا القول إن هذه الثلاثية لها خصوصيتها، حيث خطت بقلم كاتبة رائعة تستحق التقدير، وحملت قصة خيال علمي أدبي يذكّرنا بشدة بالمسلسل غير المحبَّب الذي أصدرته ال BBC1 تحت عنوان «الناجون». تبدأ القصة عندما يقوم عالِم مجنون يتعامل مع الشيطان بتحرير فيروس يقضي على معظم البشر، وبذلك يصبح على الناجيين أن يتدبروا حياتهم من بقايا الحضارة الصناعية، فيقاتلوا تارة ضد عصابات متوحّشة، وتارة يقتتلوا فيما بينهم. لقد سقت مسلسل «الناجون» الذي يُعَدّ بحدّ ذاته علامة دامغة لمسلسلات السبعينات، كمثال فقط، لكن لدينا الكثير من الأعمال السابقة التي تتشابه مع فصول ما بعد الحادثة الكبرى لكتب آتوود، مثل «ماد ماكس» و«أوميغا مان» و«قبل 28 يوماً».

تعتمد آتوود سياسة الخطف خلفاً، لتطلعنا على العالم الفاسد الذي كان موجوداً قبل أن تحلّ الكارثة، العالم الذي تصوره ككوابيس بالشركات المهيمنة والاختراعات العلمية الخارجة عن السيطرة والجائحة البيئية والانهيار الاجتماعي، وبذلك تتفق تماماً مع سلفها من الروايات المماثلة مثل «العدّاء المتهور» و«تقرير الأقلية» و«الألعاب الجائعة» وغيرها الكثير... وفي الواقع تبدو جميعها مبتكرة ليس فقط بالنسبة لعشاق روايات الخيال العلمي بل أيضاً بالنسبة لأي شخص اعتاد مشاهدة الأفلام. وليس الأمر متعلقاً ببساطة بالخطوط العريضة الواضحة بجدارة، بل بانتشار المجاز الأدبي: عالِم مجنون يحرِّر فيروساً، مجموعات ألفية وعصابات آكلة للحوم البشر، وبشكل تهكُّمي يتغذّى الناجون على مخلّفات السلع التجارية المرميّة. ناهيك عن قصص جرائم القتل ذات الطابع التقني الرفيع وأنماط الأزياء الغريبة، والمدن التي يبتلعها الطوفان، والنباتات المخيفة المتسلّقة ناطحات السحاب.

لقد أمتعتني قراءة «مادآدم» كالكتابين السابقين (وكذلك استمتعت بمشاهدة مسلسل «الناجون» من قبل)، إلا أن رواية «مادآدم» تتميز بتقديمها شيئاً غريباً لافتاً، شيئاً من ذكاء شديد مكتسب، عبر كتابة ما ندعوه تماماً الأفلام الملحمية التجارية، وبذلك تعود صوب ذاكرتنا رواية «روبنسن كروزو».

في أيامنا الحالية، لا يمكننا أن نعتبر الحط من الخيال العلمي إلا شكلاً من أشكال التعصُّب الأعمى، رغم وقوف أسباب كثيرة وراء عدم انخراط العديد من الناس في هذا النوع من الأدب، منها نزعته نحو شخصيات متكلّفة مبتذلة، علاوة على صعوبة اختراع مادة مُرضية تماماً في وسط متخيّل كلياً، لذا تتكرّر فيه عبارات تفسيرية مثل «أخبرني، أيها البرفسور...»، ويزخر بالأسماء المهووسة الغريبة، والمصطلحات الخاصة مثل («ثوبتر» أي وحش خيالي، ذخيرة من حزمة الخلايا، الثعلب الرشيق، والمنقار العاجي... إلخ)، حتى إن محاولات آتوود للكتابة بأسلوب مفعم بالحيوية والواقعية لم تحرز النجاح طوال الوقت. ولطالما سعت أفضل روايات الخيال العلمي، مثل رواية «الطريق» للكاتب كورماك مك كارثي، ورواية «قصة الخادمة» لآتوود، لتلافي هذه المشاكل، لكنني أخشى القول أن آتوود كرسّت العيوب في عملها الأخير، وفشلت في الاستحواذ على بعض محاسن أسلوبها الأدبي من حيث براعتها ونقلات نصوصها الرشيقة. ولعل ما أعطى هذه الثلاثية قيمتها هو تعقيدها وغرابتها ولغتها الرصينة المصاغة بذكاء فريد، فأقل ما توصف به «مادآدم» أنها رحلة شديدة الجموح والحماسة.

تتلخّص ثلاثيتها باقتضاب شديد على الشكل التالي: يبدأ الكتاب الأول بجيمي،

المعروف أيضاً برجل الثلج، ويعيش في بيت شجرة بالقرب من الشاطئ، تماماً عقب انتهاء العالم - كما يُخال لنا - الناجم عن مستحضر دوائي يدعى «بليس بلس» يمنح مستخدميه شباباً متجدّداً، ويعطيهم طاقة لا حدود لها من جهة، ومن جهة أخرى ينشر فيروساً يبيد البشرية، يطلق عليه اسم «الطوفان اللامائي». تصوّر لنا الكاتبة جيمي كأنه الأنسان الأخير على وجه البسيطة، يمضي وقته باحثاً عن معلّبات طعام مرمية، وهارباً من حيوانات متوحّشة متحولة جينياً كـ«البيكوونس» التي هي عبارة خنازير ماكرة لاحمة لها جزئياً عقل بشري، وحيوانات أخرى مشوَّهة وراثياً مثل «ولفوكس» «ليوبامس» وغيرها...

إلا أن جيمي يعيش بالقرب من أطفال «غريك»، وهم نوع لطيف شبيه بالبشر تمّ تصنيعهم في المختبر، وكلا البليس بلس والغريك تمَّ تصنيعهما على يد «غريك» المعروف أيضاً بـ«جيلين»، صديق جيمي السابق ومنافسه في حب «أوريكس، وهي فتاة حكيمة غرق ماضيها بالدعارة في سنّ الطفولة.

في حقيقة الأمر، تتقاطع قصة غريك كثيراً مع «د. ماريو» و«ستيفين جوبس» حيث دمّر العالم لأنه لا يرتقي إلى طموحاته. حتى نكون منصفين، علينا الاعتراف بأن العالم السابق للكارثة كان مريعاً بالفعل بـ«تركيباته» حيث تحتوي الشركات الكبرى نخبة العقول التقنية المسيطرة، وتتفشى فيه الجرائم الرخيصة التي يتورَّط في ترتيبها موظفو الأمن، في بيئات العمال المسحوقين الذين يتغذون على اللحومات المُعَدّة في المختبر.

حمل الكتاب الثاني اسم «عام الطوفان»، ويحكي قصة امرأة تدعى توبي، تقطن أحد أحياء العمال، تعمل لصالح سلسلة «البرغر السري» الذي يكمن سره بجهل الزبون بمصدر البروتين المقدم له. تعرضت للاغتصاب مرات متكررة من قبل رئيسها إلى أن تم إنقاذها من قبل مجموعة تدعى «حراس الرب» الذين تقدمهم الكاتبة كمجموعة بيئية يقوم آدم الأول بتمويلها وترتبط بجماعة تدعى «مادآدم» ذات الأصل الواقعي في لعبة «إيكستنكتثون»الخيالية الموجودة فعلاً على شبكة الإنترنت، (آدم أسمى الحيوانات الحية، ومادآدم يسمي الحيوانات الميتة..هل تودّ اللعب؟). لقد تفادت هذه المرأة الوباء باختبائها في أحد المنتجعات، ثم علقت مع حفنة من مجموعة حراس الرب وجماعة «مادآدم» الناجين.

يستمر الكتاب بالتقدم البطيء في واقع ما بعد الكارثة، بينما يعجّ بالارتجاع التاريخي مضيفاً تفاصيل مهمة لقصة آدم الأول وأخيه زيب، وتحلّ فيه الصراعات بين الناجيين والعصابات الوحشية الناجية أيضاً المُلَقَّبة بـ«بينبولرس» والبالغة الشبه بلعبة «البينتبولرس».

من وجهة نظر أورسولا لو جون التي عبّر عنها في دراسته النقدية لـ«عام الطوفان»، يرى أن الهدف من المزيد من أعمال الخيال العلمي «هو أن نستقرأ بمخيلة خصبة الاتجاهات والأحداث الحالية لتصوير مستقبل قريب بخليط من التنبؤات واللغة المجازية». حيث ترسم آتوود عالماً مروعاً يطلب فيه الأهل أطفالهم معدّلين وراثياً وفقاً لهواهم (طلب الحمض النووي DNA مثل طلب البيتزا) عالم تتحكم فيه الجينات بالعلاقات اللاشرعية، وتسيطر الإباحية على الحياة كغيرها من أشكال الوحشية الواقعية. عالم آتوود المرير أشبه بنسخة مبالغة جداً من مخاوف المحافظين الأميركيين، حيث تصور معظم رواياتها همجيين متوحشين يقفون على الأبواب.

في الواقع، كل ما سبق يعوزه التجديد والإبداع، إلا أنه مؤثّر. فقد انتقت الكاتبة أسماء طنانة ومخيفة للشركات توحي، بفعالية، بنواياها الشيطانية مثل «كروب سي كروبس» و«هيلث ويسر» و«شيكي نوبس» و«البرغر السري». وتخترع أغناماً مُعَدَّلة وراثياً بجينات بشرية لتنتج وصلات الشعر تعرف باسم «موهير»، وبذلك يغدو شعر اليوم هو موهير الغد. من الجليّ، أن آتوود تصرّ على تزويد القارئ بِكَمّ هائل من القرف من طينتنا البشرية الطمّاعة والتافهة، وتحديداً الجانب الذكوري منها، وهنا ما برعت فيه معظم الأحيان.

من المتفق عليه، أن رواية «مادآدم» مختلفة، وتحوي الكثير من الكوميديا أيضاً. فعلى سبيل المثال، نجد أن الغريك الذين أنتجهم مصنّعهم بغية القضاء على الخبث والرذيلة الإنسانية هم بحدّ ذاتهم مزحة طريفة تسخر من الكمال البشري،ويتغذون على أطعمة نباتية.

يمكننا القول إن «مادآدم» جنونية بعض الشيء، وخبيثة معظم الأحيان، وممتعة كل الوقت، ولو أعدت قراءتها لاستمتعت بها مجدَّداً. وفي رأيي من المجحف القول إنها نسخة مكرّرة من «أليس كريس» أو «المساعد الأعمى».

- عن الغارديان

ترجمة: لمى عمار

نبرة تقريرية لِسَردٍ ممتع

عائشة محمّد

صدرت مؤخراً عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر مجموعة قصصية للكاتبة القطرية نورة آل سعد بعنوان «بارانويا» بغلافٍ زاهٍ وجميل، مأخوذ عن لوحة للفنان القطري سلمان المالك. وجاءت المجموعة، مكوَّنةً من سبع قصص ذات عناوين لافتة وهي: بارانويا، بورتريه لفنان عادي، حمدة في التنور، القليصة، الحياة السرية للفراشة، سيرة حياة، وصالون المثقفة سعفة.

طرحت النصوص الكثير من المواضيع المتنوِّعة والثريّة، كالحديث العام عن المجتمع وحياة الناس اليومية، وما يدور في بيئة العمل، سواء في جهة حكومية أو في مدرسة بنات. كما استلهمت التراث القديم، والنقاش حول العمران في المدينة الحديثة. ولقد أظهرت تلك المواضيع مدى وعي الكاتبة، ومقدرتها على التصوير بحسّ نقدي ساخر. كُتبت الشخصيات أيضاً في هذا العمل بحساسية عالية وإتقان، وإدراك لنفسيات الآخرين ودواخلهم. بالإضافة إلى ذلك، فإن لغة العمل جميلة وبسيطة، كما أن قاموسها اللغوي متنوِّع، ويكاد يشعر القارئ أن الكلمات تأتي طيّعة وعفوية.

على الرغم من كل هذه الجوانب الإيجابية إلا أن الكاتبة كرَّرت الأخطاء نفسها التي ظهرت في عملها الروائي الأسبق «العريضة»؛ ففي مجمل القصص استرسلت في سرد معلومات وتفاصيل زائدة، واستطردت في تقديم حقائق مباشرة للقارئ عوضاً عن ترك الأحداث، وتصرُّفات الشخصيات تأخذ مجراها في الكشف.

في القصة الأولى مثلاً «بارانويا»، جاءت التحليلات النفسية والفكرية لأبطالها على حساب السرد. لقد كتبت الأفكار بطريقة تقريرية، لم تفسح المجال للأحداث والوقائع، لكي تُظهر لنا - كقرّاء - ما تودّ الكاتبة إيصاله. فهي ومنذ البداية تنقله لنا بوضوح ومباشرة، بطريقة



تُفقد الحكاية أهمِّيتها.

ومع مقدرة الكاتبة، التي لا يمكن إنكارها، على الحفر ببراعة في نفسيات شخصياتها، إلا أنها قدمتها في قوالب جاهزة بتفاصيلها وأفكارها التي يتوجب على القارئ اعتناقها بالنيابة، وذلك في إسهاب متواصل وتكرارٍ قد يصل إلى بضع صفحات.

في المقابل، فإن الأحداث التي يجب أن تكون جوهر القصص، لم تشغل إلا فقرات صغيرة متواضعة، لم تمنحها الكاتبة الكثير من الأهمية. مثلاً في قصة «بارانويا» هناك مشهد سردي رائع، أسماه زوج البطلة تهكُّماً «قبلة السلالم». وفي رأيي لو كان التركيز على مشهد القبلة كأساس النص، وما أثارته في نفس البطلة، بعيداً من القراءات النفسية التي قدمتها لنا الكاتبة بتعمُّق في عشرات الصفحات، لكانت القصة ربما أكثر جاذبية وصفاء.

وفي القصة الأخيرة، «صالون المثقفة سعفة»، هناك بعض المشاهد السردية الذكية، مثل وصف اللقاء بين الكاتبة (باء) والسيدة سعفة في بيتها حيث كاشفتها الأخيرة بدواخلها وهي تبكي. أو حتى مشهد اجتماع رائدات صالون المثقفة سعفة، وبحضور الكاتبة المعروفة من البلد المجاور، وما أثاره في نفوس الحاضرات، والنقاشات الجانبية التي دارت بينهن. بالإضافة إلى المشهد الأخير للقُبَل التي منحها الأستاذ (خاء) لزوجته سعفة بحضور وتشجيع أولادهما، ورَدّة فعل سعفة على تلك القُبَل. أظن أنه كان بالإمكان استثمار تلك المشاهد وحتى إطالتها، لخلق التوازن بين الأفكار المجردة في النصوص والسرد القصصي.

تقدم لنا القصص أيضاً نماذج حقيقية لشخصيات واقعية، هي في غالبها نتاج ازدواجية المجتمع وأفراده، وما يجمع بين شخصياتها النسائية - وإن بشكل أقل وضوحاً- هو شعورهنّ بالاضطهاد لوقوع الظلم عليهن. إن غالبيتهن يشعرن بعدم الانتماء، فهن حانقات على المجتمع بطريقة تعكس حيرتهن وارتباكهن، وإن كانت غير مباشرة، وأحياناً دون إدراك أو وعي منهن؛ إذ نرى بين السطور تخبُّطهن، وضياعهن في مجتمع تحكمه القوانين الذكورية المجحفة. فهناك سارة، الزوجة المهجورة، التي زُوِّجت عنوة لقاتل أبيها في قصة «بورتريه لفنان عادي»، والتي في أحد المشاهد، قامت بالتهكُّم على بطل القصة -الراوي- لتكاسله ووجوده الدائم في البيت. أما الأستاذة حمدة في قصة «حمدة والتنور» فيسترجع الراوي طفولتها، ويسترجع كيف منعتها والدتها من ركوب الدراجة لأنها فتاة، مما جعلها تشعر بالحرمان والوحدة. هناك أيضاً خاتمة قصة «القليصة»، حيث يستنتج القارئ كيف أن الشاب اللاهي والعابث وغير المسؤول، يحصل في نهاية المطاف على منصب مرموق، ويظهر اسمه لامعاً وتُزيِّن صوره الجرائد، في حين أن بطلة القصة المجتهدة، فاطمة، لا تتمكَّن من إكمال تعليمها الجامعي، بسبب رهان طائش قام به البطل اللعوب ليثير إعجاب أصحابه. تنتهي فاطمة بالعمل في وظيفة تافهة وقد منيت حياتها الاجتماعية بفشل ذريع، فقط لكونها «بنت» لا يحقّ لها ما يحقّ للرجل في مجتمع ذكوري بحت. في قصة «الحياة السرّيّة للفراشة أيضاً، يخبرنا الراوي عن نظرة بثينة لصديقها حسن»، إذ كانت

تراه متفوقاً فقط« لكونه ذكراً، والذكور تتاح أمامهم الفرص والتجارب، وتُغفَر لهم العثرات والإخفاقات، وتستصغر الزلّات...».

وفي النهاية لا يملك القارئ إلا أن يستشعر هذا الرابط الخفي الذي يجمع الشخصيات النسائية في أغلب القصص، وهي شخصيات حانقة تضيق بالمجتمع الظالم الذي تعيش فيه.

على الرغم من أن أغلب الشخصيات الرئيسية والأساسية محكمة البناء والملامح، إلا أن هناك بعض الشخصيات الزائدة، كشخصية حسن في قصة «الحياة السرية للفراشة». إن وجود حسن كان مقحماً ولم يضف إلى الحكاية أي قيمة أو مغزى، فالقصة تدور حول علاقة صديقتين شديدتَي الاختلاف، وكانت الحوارات بينهما كفيلة بكشف هذا الاختلاف وتبيان مدى حدّته، من دون اللجوء لفرض هذه الشخصية الثالثة التي يخبرنا الراوي كيف تعاملت كل واحدة منهما معها، بطريقتها التي تعكس خلفيتها الدينية والاجتماعية والثقافية. مثال آخر بعض شخصيات قصة «سيرة حياة» ففي فقرة واحدة ممتدة لصفحات نقرأ عن نافجة، وحمد الفاهي، ثم بو سرحان، ونعود في الفقرة التي تليها لشخصية «العود» من غير مقدمات، الأمر الذي يشتّت القارئ، ويثير التساؤل حول مدى أهمية هذه الشخصيات للقصة، وكيف تخدمها.

هناك أيضاً بعض الشخصيات التي كان وصفها مرتبكاً، ويفتقد إلى الثبات، إذ بدت إحدى الشخصيات طيبة ومسكينة، ثم أظهرت لنا خبثاً يتنافى مع ما أخبرنا عنه الراوي سلفاً. وأتساءل ما إذا كان هذا الإرباك متعمداً كحيلة فنية من الكاتبة ليخدم القصة!.

المشكلة الأخرى التي قد تواجه القارئ هي عدم ترابط بعض الفقرات على المستوى الفني والتقني؛ ففي قصة «بورتريه لفنان عادي»، مثلاً، تبدأ الحكاية على لسان الراوي الخارجي الذي ينقل لنا أحداثاً تاريخية عن زمن ماض، ثم تنتقل القصة فجأة -ودونما تمهيد- لتُروى لنا من وجهة نظر بطل القصة، الصبي الهزيل الذي يتولّه بسويرة في بداية مراهقته. هذا القطع الذي نقل الحكاية من ضمير الراوي الخارجي إلى ضمير المتكلم، جاء مربكاً، بل وأظن أن المقدمة التاريخية نفسها في بداية القصة لم تكن بالأهمية ذاتها، وكان يمكن التخلّي عنها، أو تضمين بعضها في جسد السرد.

بالإضافة إلى ذلك، فإن الكثير من الفقرات التي تتحدّث عن شخصية معينة أو حدث ما، تلحقها الكاتبة بفقرة من شأنها أن تقطع حبل الأفكار المسترسلة، إذ تناقش فكرة مختلفة تماماً، أو تنقل لنا حواراً لا يمتّ لما سبق بصلة واضحة أو مباشرة. وقد يحدث أن تحشد الكاتبة مجموعة كبيرة من الشخصيات في نطاق ضيق لا يتّسع لكل تلك الشخصيات والمعلومات المتعلّقة بها (مثال ما ذكرته عن قصة «سيرة حياة»). وأيضاً في القصة الأخيرة «صالون المثقفة سعفة» هناك مقطع يحدثنا الراوي فيه عن الأستاذ (خاء) وطريقة تفكيره، ونظرته للأمور المهمة في الحياة بإسهاب، فيما يقفز في الفقرة التالية، ودون رابط فعلي، للحديث عن سيرة حياة الكاتبة (باء) بكثير من الموضوعية والتجرُّد، الأمر الذي يدفع القارئ للتساؤل عن الأسباب التي دفعت الراوي للخلط بين ما هو شخصي. وما هو موضوعي ومن ثم، فإن أغلب القصص كانت بحاجة إلى تحرير جاد، لإعادة ربط فقراتها ببعض، ولحذف بعضها الآخر، لتتخفف النصوص من ثقل الكثير من الأفكار المسترسلة والفائضة عن حاجة السرد. . إن بعض القصص كان يمكن كتابتها في عدد أقل من الصفحات دون أن تفقد بريقها.

من ناحية أخرى، لم تخلُ القصص من التقاطات فنية فطنة، وتشبيهات ذكية ترسخ في البال، مثل وصف بطلة قصة «بارانويا» لزوجها بـ«البطيخة المتكلمة»! وهناك بعض الشخصيات الكاريكاتورية التي رُسمت بعناية فائقة، ومن الصعب نسيانها، مثل ذلك المسؤول في زيارته للإدارة التي تعمل فيها بطلة القصة ذاتها، وكيف قام بجولته التفقدية بـ«بشته» وهيئته الهزيلة، مطلاً برأسه المضحك على مكتب البطلة، في مشهد كاريكاتوري ساخر ولا يتكرر! وبالأسلوب التهكّمي ذاته وصفت الكاتبة المثقفات المرتادات «صالون المثقفة سعفة»، بأصواتهن المتعالية التي تمّ تشبيهها بـ«صوت التجشُّؤ وخرير البول»، وتهافتهن على جوائز شكلية وليست ذات قيمة حقيقية، واجترارهن لموضوع «الريادة» والتغني بـ«أدب» توقفن عن إنتاجه منذ عقود.

مما يثير الانتباه أيضاً تناول الكاتبة للمدينة، ووصف عمرانها في قصتي «الحياة السرية للفراشة»، و«سيرة حياة». إذ تصف المدينة في «الحياة السرية للفراشة» بأنها «أصبحت تتباهى بانتصاباتها الإسمنتية العمياء الفارغة!». وصفة «الانتصاب» هذه لها دلالتها الذكورية التي تشترك فيها أغلب قصص هذه المجموعة، والمتجلّية في قبح المجتمع الذكوري وتعسفه، خاصة ضد المرأة. إن أهل المدينة أنفسهم ما عادوا قادرين على التعرُّف إليها، ومع ذلك نراهم يغرقون في عمارتها الدخيلة وفي حيواتهم التافهة. وفي قصة «سيرة حياة» أيضاً تناقش الكاتبة مواضيع عمرانية مهمة مثل ردم البحر، وإزالة مباني السبعينات والثمانينات، لإبدالها بالعمارة الطينية القديمة، في محاولة مستميتة لاستعادة الماضي وتمجيده. ورغم أهمية الموضوع، وأهمية الآراء التي أوردتها الكاتبة، إلا أن طريقة عرضها جاءت تقريرية، أقرب إلى المقالة منها إلى النص السردي.

وإذا انتقلنا للحديث عن استخدام الكاتبة للموروث الثقافي في قصّتَيْ «بورتريه لفنان عادي» و«حمدة في التنور» نجد ثمة براعة وابتكاراً في التكنيك السردي. ففي قصة «حمدة والتنور» تبدو المدرّسة (حمدة) وهي تتخبَّط بين شعورها بالسعادة والرضى لاهتمام إحدى طالباتها بها وإغراقها بالورود والهدايا والرسائل، وبين شعورها بالذنب بسبب لا أخلاقية تلك العلاقة المحتملة. وأما بين محاولات (حمدة) لكبت تلك المشاعر وإقصائها ثم رغبتها المُلحة للاستمتاع بها، فتقرن الكاتبة كل ذلك بقصة شعبية، تُلقى فيها حمدة المسكينة قسراً في التنّور (الفرن الطيني) لكي تحجبها زوجة أبيها الشريرة عن (ولد الشيخ)، بينما تتطوّع بطلتنا في هذه القصة بإلقاء نفسها في لهيب ذلك التنّور بصورة مجازية، لتتحرّر من مشاعرها ورغباتها.

وختاماً، لا تفوتني الإشارة إلى أن نهايات القصص لم تخلُ من بعض البراعة والذكاء، كنهاية قصّتَيْ «بارانويا» و«الحياة السرية للفراشة». وكذلك كان اختيار الكاتبة للعناوين، إذ جاء مُبتكَراً وجذّاباً. أما أسماء بعض الشخصيات فقد كان مبتدعاً وتهكُّمياً، مثل: سعفة، ومشعاء، وآل كنعد، وآل حوت، وهي أسماء مستقاة من البيئة المحلّيّة، وتعكس الصفات الشخصية لحامليها وإن بطريقة ساخرة.

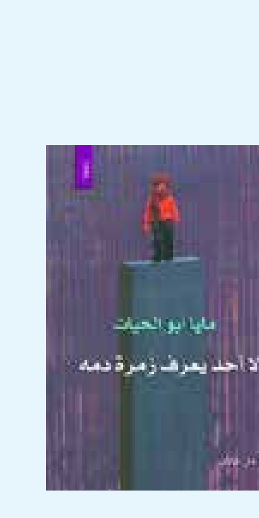
الهويّة المكسورة

ممدوح فرَّاج النّـابي

عن دار الآداب - 2013 صدرت مؤخراً رواية الفلسطينية مايا أبو الحيَّات «لا أحد يعرف زمرة دمه»، وهي الرِّواية الثالثة لها بعد عمليْن سرديَّيْن، بالإضافة إلى كتابات موجَّهة للأطفال ومجموعتيْن شعريَّتيْن. لا تنفصل أحداث الرواية عن مُجمل الأعمال التي تخرج إلينا من الأراضي الفلسطينية، حيث التيمة الأساسية والغالبة هي الهوية الضائعة، والتمزُّق من أثر الشَّتات وأثر كل هذا على الشخصية الفلسطينية التي تُعاني، وتفتقد كل المعاني الإنسانية من استقرار وأمان، فما بالك إذا كان الأمان مفتقداً فيمن حولك؟ (لاحظ أفعال العمَّة، والأب في مرحلة لاحقة، ومنبحة أيلول الأسود في الأردن) تلك هي الكارثة!!. وهو ما يدفع بالشخصيات لتبني مواقف متناقضة أيديولوجياً مع أسمى أهداف القضية كرفض العودة مثلاً للأراضي المحتلة، وحالات الرفض والتنمُّر من الوجود الفلسطيني في بلاد الملجأ كما في الأردن حيث انتهى الحال بمأساة أيلول الأسود 1970، وما تلاها من حالات السخط الشعبي في لبنان كما دار في حوار النساء، وقد وصل الأمر إلى تحميل الوجود الفلسطيني حالة الدمار التي حلّت بلبنان، وصولاً إلى خروج مقاتلي المنظمة من لبنان تماماً عام 1982، أو حالة الطرد من البيت التي مُنِي بها العم نور في تونس بعد عدم قدرته على دفع الإيجار.

تبدأ الرِّواية من نقطة فارقة في الأحداث، رغم أن العنصر الرئيس في المشهد الافتتاحي أي شخصية ملكة، سيغيب تماماً عن السَّرد بفعل الموت حتى نهاية الرواية ليعود من منظور شبحه الذي ينوب عنه بالروي في الفصل الأخير، لكن سيبقى أثر ما أحدثه من لقاء، وما كشفه من حقيقة مجهولة في وقتها وإن كانت معلومة بعد ذلك حيث يثبت في الهوية، نوع فصيلة الدم التي يشير إليها سهيل بأنها (+AB) من دون أن يلتفت أحد إليها. لكن أهمية هذه البداية تتمثَّل في عكس حالة الاغتراب التي عانتها ملكة قابلة القس الشرقية اليونانية التي ولَّدت نصف رجال ونساء القرية، ولم تنجب ثم ماتت وحيدة في المستشفى، ومع هذا ارتبطت بالمكان وماتت فيه، وبذلك تكون حالة ملكة النقيض لحالات فلسطينية ترفض العودة، على نحو ما أعلنت يارا، أو ما فعلت جمانة، وعندما أُجبِرت الأخيرة على العودة لم تشعر بالألفة في المكان على حدّ تعبيرها، أو على نحو أن تدَّعي الزَّوجة بأمر من زوجها أنها نامت مع رجال لتجمع الأموال من أجل العودة كما في حالة ليلى وزوجها العم محمود وزوجته ليلى في السعودية، الهروب من العودة دفع الكثيرين لافتعال مواقف للحيلولة دون الرجوع كما فعلت عائلة العم نور بطلبها حق اللجوء السياسي من السويد.

على الجانب الآخر ترصد الرواية المأزق الفلسطيني الداخلي حيث الصراعات الداخلية بين رجالاتها والانقسامات والخيانات بين أعضاء المنظمة، التي تصل في أحد جوانبها إلى كتابة التقارير والتخوين، ومحاولات سرقة المال الخاص بمكاتب السُلطة في الخارج، وإن أظهر أبو السعيد موقفاً إيجابياً برفضه التوقيع لصرف المال، لكن في النهاية رضخ لسلطة رئيسه (المدير)، ويتمثَّل المأزق الخارجي بفقدان التعاطف الخارجي مع القضية ومع اللاجئين وتحميلهم الأخطاء الكبرى، وأيضاً حالات الاغتراب، والمطاردات، والهروب، وهذا يعني أنَّ الرواية لا تتعالى على الواقع، بل تنزل إليه، وتتفاعل مع حالات العوز التي تنتاب أفراده، أو حتى حالات الاشتهاء ربما لأشياء قد تستعيد رائحة الوطن، كما نرى في حالات الاشتهاء للأكلات كالملوخية والبامية بدقة. كل هذه الإشارات التي وردت في النص عبر التقاط كاميرا السَّرد لتفاصيل دقيقة من الحياة اليومية، تَتبع هزائم شخصياتها في أشدّ المواقف الإنسانية



عـوزاً وهشاشـة، عـلاوة علـى معانـاة الفلسـطينيين أنفسـهم داخـل الأراضـي بمـا تفرضـه عليهـم سـلطة الاحتـلال مـن حصـار وقهـر معنـوي وقهـر مـادي (بنـاء المستوطنات) تشي من طرف خفي بعمق المأساة التي بدأت تنخر في عمود خيمة القضية، وهو ما أحدث صدعاً كبيراً فيها.

من مجموع هذه المشاهد التي يتوارد أكثرها عبر سـرد اسـترجاعي مـن الذاكرة فـي معظمه، ولغـة تميـل إلى القسـوة في بعض جوانبها، معبِّرة عـن حـالات الألم والضعـف والافتقاد والشـعور بالشـتات، إضافـة إلـى المراوحـة بيـن المفـردات المحليّة والفصيحة، تتألف الرواية، ذات العناصر المتشابكة مع اليومي والمعيش وذكريـات الطفولـة وآلامهـا، مصحوبـة بوجـع رحلـة بحـث البطلـة «جمانـة» عـن ذاتها في الشتات، وعبر المنافي المتعدِّدة منذ ولادتها فـي بيروت، ثـم خروجها إلى عمّـان، فتونـس، ثـم العـودة أخيـراً إلـى نابلس مسقط رأس الأب. والمفاجأة عدم شـعورها بالانتمـاء للمـكان. وعبـر هـذه الرِّحلـة الممتـدَّة تسـعى أيضـاً للبحث عن وجودها/هويتها الحقيقية بانتمائها للأب نفسـه الـذي تنتمـي إليه الأخـت يـارا، بعد أن سيطر على الأب هاجس بأن الأمَّ كانت علـى علاقـة بآخـر، وهـو مـا تحـوَّل إلـى كابوس كاد يُدمِّر علاقته بابنته بعد شكّه في نسبها إليه، وهو ما دفعها إلى تجريب مغامرة داخل أحد المختبـرات الواقعة في الكيـان الصهيونـي، لتنفـي هـذا الادّعـاء، وما تبعه من تعرّضهـا لِكَمٍّ من المضايقات سـواء فـي الحافلة أو داخـل المعمل أو من قِبَل المترجـم الـذي كان يسـأل عن أشـياء لا علاقـة لهـا بالاسـتمارة التـي يملؤهـا نيابـة عنها.

ومـع صـورة الحـرب وأهوالهـا كمـا هـي منتشـرةٌ فـي الأدبيـات الفلسـطينية واللبنانية ثمة حياة كاملة: حب، وزواج، وخطبـة، ومـوت، وعلاقـات عابـرة، وخطيئـة، وممارسـة نـزق الحيـاة مـن النهـاب إلـى الشـاطئ إلـى جانـب رصـد وتسجيل للعادات الفلسطينية في الأعياد والمناسـبات. كل هنا يأتـي كَحِيَل دفاعية ومقاومـة مـن السَّـاردة لرغبـات التجريف والمحو الثقافي التي تسعى إليها سلطات الاحتـلال.

ليس ثمة شـك فـي أن الشتاتَ يخلق الغيـابَ، فيتسـاوى غيـاب الأب لـدى طفلتيه، وقد ظلا لفترة طويلـة يرتبطان به عبر الصوت من خـلال مكالمـة هاتفية تأتي كل شهر، بغياب الأم، حيث لم يتعرَّفا إليهـا إلا بعـد أن كبـرا. يتكـرَّر الأمـر لـدى الأب أبـو السـعيد بافتقاده أخـاه (فيصل) الـذي فرَّ إلـى عمَّـان، ولـم يتعـرف عليـه سـوى من نواح الأم عليـه. وكأن قدر هذه الشخصيات الفراق والغياب. المفاجأة أن أثر الانتقال من بلد إلى بلـد، أذاب صورة الوطـن، فهـا هـي يـارا تعتـرف بأنهـا لا تعرف عن فلسطين سـوى مـا كان يقوله أسـتاذ الجغرافيـا عـن الخريطـة وحرصـه علـى ألا يُحـدِث إعوجاجـاً لأي خـط مـن خطوطهـا غيـر المسـتوية، ومثلمـا أذاب صـورة الوطـن، بعثـر كثيـراً مـن الأحلام، فيارا لا تريـدُ أن تنتقل، والأهـم هو تبعثر المشـاعر علـى نحـو مـا يحـدث بيـن محمد ويـارا.

الرواية لا تتبنّى سـرداً مركزيـاً واحداً، من خـلال راوٍ واحـد، بـل تعمـد إلـى تعدُّد الـرواة، وإنْ كانـت سـيطرة الضميـر الشـخصي علـى مجمـل الفصـول، حيـث تقوم كل شخصية (جمانة/يارا/آمال/شبح ملكة) بالـروي بضمير الأنـا، وهو مـا يعكـس شـعوراً بالوحـدة، واغترابـاً أضفى حميمية وألفة على السَّرد، وبذلك يستحوذ السَّرد بالأنا على جميع الفصول ما عدا الفصل الخاص بشخصية الأب أبو السعيد، فهو يأتـي بضمير الغائب، ومن وجهة نظر جمانـة كنوع مـن التغريب له، وقد لجأت السَّاردة إلـى الاسـتعانة بهذا الضميـر نظـراً إلـى غيـاب صـورة الأب الفعلـي.

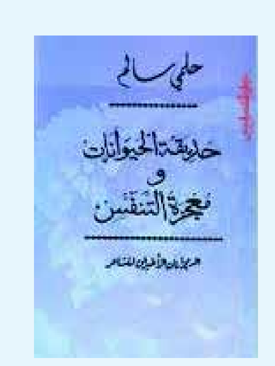
لا تنفصـل الشـخصيات عـن واقعهـا المؤلم، وما أضفـاه الواقع مـن تناقضات عليهـا، فشـخصية الأب تبدو غيـر سـويّة، صحيح أنه من الفدائيين، إلا أنه دائماً ما كان مشـدوداً ومتوتـراً. كل شـيء يريد أن يحصل عليـه بالقوة بدءاً من زواجه من زوجتـه آمال، وحصولـه علـى الطفلتيـن بتهديد السّلاح، وليس انتهاء بتحقيقاته مـع ابنتيـه، وإثبـات مـا يقـرِّره ذهنـه المريض.

لسـنا بـإزاء مرويّـة مـن مرويّـات الأطروحـات أو حتـى تلـك التـي تتبنّـى القضايا الكبرى عبر رؤى فلسفية، بل إننا إزاء نـصّ مـع بسـاطة طرحـه لموضوعـه وعمق دلالته، يحمل من الوجع الإنساني والألم الكثير لشخصياته، وهـو ما يغني عن آلاف الأطروحات المتعالية عن الواقع، لتوصيـل رسـالته، وإن مـالَ فـي أحـد جوانبه إلى قـدر من التشاؤم والخيبات.

حديقة حلمي سالم

أصدرت الهيئة المصرية العامة للكتاب آخر ديوانين مجتمعين في كتاب للشاعر الراحل «حلمي سالم» الأول «حديقة الحيوان»، والثاني «معجزة التنفس» حملا لوحات شعرية جمعت بين مرثيات للراحلين كمحمود درويش، ورجاء النقاش، ويوسف شاهين، وثوريات على الاستبداد السياسي.

يبدو جليًا إيمان حلمي سالم النابع من أيبولوجياته اليسارية بدور الشعر في مقاومة تشوُّهات الواقع وحمل لواءات التنديد بانتهازية الحكم الاستبدادي للطغاة كما في قصيدة «باليه كليوباترا» تحمل الصياغة المشهدية عند حلمي سالم مفردات المشهد الكلاسيكية بمعطيات حديثة لتربط المشهد القديم وتستعيده في نسخة حديثة؛ فبنية القصيدة لدى حلمي سالم تعتمد تقنية المشهد السينمائي القائم على سيناريوهات سريعة الحركة لكاميرتها الشعرية، كما يستحضر سيناريو القصيد الشخصيات التاريخية والأعلام بكثافة: يهندس حلمي سالم قصيدته على بنى تبدو متشظية، إذ يمكن تغيير ترتيب بعض الجمل من دون تأثير في المعنى، لكن هذا التفكّك الظاهر يلتئم في تجمُّع فسيفسائي لتكون صور حلمي سالم لوحات بانورامية تتشكّل من وحدات موزاييكية.



كما يجيد حلمي تضمين قصائده نصوصاً من قصائد أخرى سواء أكانت له أم كانت لشعراء آخرين .

آخين ولات متاهات لولبية

«آخين ولات» شاعرة سورية ذات جذور كردية، مما جعل تجربتها ذات بعد مزدوج في تعمُّق الشعور بالمأساة التي تدخل الإحساس بالضياع في «متاهات لولبية» كما يحمل ديوانها هذا العنوان. فالشعور بملاحقة الموت الدامي يخايل الذات الرائية عبر هذا الديوان:

«رصاصة تنسّ في بندقية/ يدان لا ترتجفان/ وأوراق يبعثرها الصفير./ وطن مؤلم بكل ما تحمله الرصاصة من فجور/ إلى جناحي عصفور،/ وقلب طفل». يعمل المشهد الشعري على رسم صورة لما يحلّ بالمشهد من تناقض مؤلم بين قسوة الموت المنتهك الوطن واعتياد القتلة فعل القتل الدامي بلا رجفة، في فجور مؤدٍّ إلى تبعثُر الأوراق وتشرذُم الوطن.

وإزاء ما يجري في العالم المحيط بالذات وما تواجهه فيه من إحباطات تُصاب الذات بحالة من التردُّد جراء ما يعتريها من التباسات تدفعها إلى التساؤل عن ماهية حضورها الذاتي: فثمة حالة من التشكُّك و«المتاهة» التي تدخل فيها الذات جراء التباساتها المربكة، ويبدو لديها إحساس بالتشظّي إذ ينتابها شعور حادّ بالانفصام يتجلّى في الشعور بوطأة حضور القرين الآخر أو الظل الآخر للشخصية، وإزاء عبثية هذا الوجود وفوضاه المربكة وعشوائية أحداثه يُقصي أي احتمالات تقيمها الذات تنبُّؤات بما هو قادم، تلجأ إلى وسائل غيبية يدل على فقدان الذات الثقة بنفسها،

محمد رضا الملعون

محمد رضا شاعر وطبيب أصدر ديوانهُ «الملعون» وفيه نجد تجربته الحياتية وأحياناً العملية في ممارسة مهنة الطب في لغة طازجة وصور مكثفة، حيث يداخله شعور بارتباط الشعر بالوجع وتمازج الإبداع بالألم:

«كلما كتبت قصيدة، زادت أعباء الروح/ كأني أبٌ أنجب قبيلة من المواجع/ » «وكم كنت أود أن أكون طفلاً سينمائياً،/ تائهاً من الأبّ الحق، ويوماً سيلتقيه»، فهناك تلازم طردي بين الإبداع وأعباء الروح، وهناك علاقة حميمة بين الذات ومخرجاتها الإبداعية. وتبدو الذات في محاولة للفصل بين عالمها المهني وعالمها الإنساني في علائقها الحميمة مع الآخر:

«أنا لستُ » بنادول إكسترا/ كي تستعمليني عند اللزوم./ حبّي طاهرٌ، ومعقَّم كغرفة جراحة./ فلا تلوّثي جروحي،/ التي أصبتها/ ولا تتّهميني بأني مريض/ بحالة متقدِّمة من «الزهايمر»/ لأني أنسى العالم في حضورك.».



تبدو صور «رضا» ذات جدّة وبكارة ومتأثِّرة بخلفيّاته المهنيّة، كما يعمل النفي على مدافعة الاستيعاب للآخر عن الذات، فرسم الصورة يبدأ بالنفي لإزاحة الصورة المغلوطة. فثمة ارتباط بين النقائض، فتذكُّر الحبيبة وحضورها القوي يعني نسيان العالم وتغيُّبه.

هيستريا شتاء قاهري

«جورج ضرغام» شاعر عشريني، ينبيء عن موهبة شعرية مبشّرة، يقدّم أول دواوينه الشعرية «هيستريا شتاء قاهري». يحفل الديوان برثاء لهذا العالم الذي مسّه البرود: «وقت ثلجي/ سأنتظر الصيف القادم لأهدأ كنهر قديم/ نزلته عارية/ فجدَّد شبابه في الجغرافيا.».



إن الذات الشاعرة تبقى على حافة الانتظار في هذا الوقت الثلجي الذي يحمل معاني الجمود، ما يدفع الذات لانتظار الصيف فكّاً لهذا الجمود، فالذات تبتغي إعادة تشكيل جغرافيا هذا العالم، تجديداً لدمائه وتحديثاً لشبابه، كذلك ترمي الذات لاستعادة تاريخ خاص يبعث على الإلهام الذي ينقل الإبداع لآفاق متجاوزة؛ فالذات تلجأ لهذا الانتظار لإعادة خلق عالمها والتحرُّر من حالة البرود الثلجي الذي بدا يطبق على مقاليد هذا العالم، غير أن ذلك الصيف الذي تنتظره الذات يأتي بما لا تشتهيه:

«في الصيف تُصاب بلادنا الشرقية بالجفاف/ ونصاب نحن عادة بالجفاف العاطفي/ لا مطر يسمح بسيلان القصيدة من أسفل الباب/ لأعلى شرفتها وجبينها/ لا ضباب يلحف حكايتنا بالطلاسم والنبوءات/ ولا رمانة تندي من تحت قميصك الليلي.».

فتبدو فداحة الخسران؛ إذ تفقد الذات رهاناتها التي أقامتها على ذلك الصيف الذي لم يأتِ إلا بالجفاف، الأمر الذي أدى إلى جفاف العواطف.



أمجد ناصر

الماء مطهّر الحيِّ والميت!

تعود، أحياناً، إلى بيت العائلة في الصيف. حيث يبلغ الجفاف الحناجر. الجفاف نفسه الذي تنكَّرَتْك، في طقطقة عروقه، شاعرة في حلم أو ما يشبهه. تفعل هنا بعد انقطاع قسري طويل. يكون «أحمد» في انتظارك في المطار. إن كنت قادماً على إحدى طائرات «الملكية» تصل منتصف الليل. أما إن كنت قادماً على خطوط أخرى (البريطانية مثلاً) فتصل عصراً. يمكنك أن ترى، والحال، بالقرب من الطريق، العارية من أي ظلّ، ما تبقّى من الرعاة يتدثّرون بالمعاطف في عزّ الصيف. رؤوسهم مغطّاة، دائماً، بالكوفيات الحمر التي يحلو للبعض اعتبارها فارقاً حاسماً يميّز بين الأردنيين والفلسطينيين. معروف أن «رَبْع الكفافي الحمر والعقل ميالة»، على حد تعبير أغنية لم تعد تُسمع هذه الأيام، هم أفراد الجيش الذي شكَّل البدو نواته الأولى، بينما يرتدي الفلاحون الأردنيون والفلسطينيون الكوفية «الزرقاء» (الأردنيون يسمونها شماغاً. ولا تدري لماذا يصفها البدو بالزرقة، رغم أن خيوطها سوداء!) كتلك التي كان يرتديها ياسر عرفات، وصارت رمزاً للهوية الفلسطينية. ولكن يبدو أن البدو يفضّلون اللون الأحمر على غيره، ويعتبرونه لوناً أرستقراطياً فيقال، والعهدة على رواة واسعي النمة، إن أحد شيوخ العشائر باع سبع دساكر مقابل «بوت» أحمر!

***

قرأتَ مرةً مقالاً في مجلة يتحدث كاتبه عمّا سمّاه «حكمة» ارتداء البدو أغطية الرأس والثياب الثقيلة في الصهد. شرح الكاتب، علمياً، ما يبدو غريباً لمن يرى تلك الأغطية والثياب الثقيلة على أجساد البدو في عزّ الصيف. راوغ أبناء الصحراء، بأبسط الطرق، شمسها العمودية المسلطة على الرؤوس والأجساد من خلال ثيابهم القليلة المتقشّفة. عملية معقّدة في حفظ السوائل وتبخُّرها تجري بين أجسادهم وثيابهم. العيش، طويلاً، في مناخ قاس مكّنهم من التحايل عليه، فهذه الثياب تقيهم من لفح الشمس، والأهم، تحتفظ بالعرق الذي تشبه طريقة تبخُّره نظام التبريد. البدوي الذي يعتبر العثور على الماء مسألة حياة أو موت، لفرط ندرته، يمعن في تقنينه. ومن دون أن يعرف شيئاً عن مبادىء علم الفيزياء، نظرياً، أوصلته بيئته وطراز حياته إلى معرفة تطبيقاته. كل حركات البدوي وسكناته مصمَّمة على أساس الاحتفاظ بالماء لا صرفه. ألا توحي لك رقصات البدو البطيئة بخوفهم من تبخُّر سوائلهم الثمينة؟ هناك رقصة واحدة يستهترون فيها بنسغ أجسادهم. يهدرونها تدريجاً. ثم دفعة واحدة. وتلك رقصة تعرفها وليس مستبعداً أن تكون شاركت فيها. إنها «الدحيّة» التي تبدأ بطيئة، مملة، منعقدة على كلمة واحدة من أربعة أحرف، متكررة بلا نهاية، ثم تتصاعد، مع تحرُّك المرأة الوحيدة الملثّمة (الحوشي) في وسط الحلقة، على شكل حمحمة حلقية. يقفون، كقوس متوتّرة، متلاصقي الأكتاف، مائلين قليلاً صوب مركز الجاذبية المتنقل بمغناطيسه المحجوب. يتسارع خبط الكفّ بالأخرى حدّ الإنهاك، وتمحو الحناجر الصاهلة الحروف الثلاثة مبقية على «الياء» المشدّدة، كتعزيم سحريّ شبق. إنها رقصة متهورة. رقصة الفوز بـ «الحوشي» التي تضرب صفحاً، أمام تخطّر المرأة بسيفٍ ولثام وخصرٍ يطوّق بيدٍ واحدةٍ، عمّا في الجسد من ماء قليل.

عدا ذلك صرف الماء يكون بمقدار حفنة يد. «عرام» من الماء يكفي. «حسوة» تفي بالغرض. دمعة. قد يكون غسل اليدين، مثلاً، بعد الأكل ضرورة للمديني أو الفلاح لكنه ليس كذلك للبدوي، اللهم إلاّ لضيفه. يمكنه أن يستعيض عنه بفرك يديه بالرمل أو بأعشاب الموسم، وغالباً ما تكون لهذه الأعشاب رائحة زكيّة أو نفّاذة تزيل عن اليد أية رائحة أخرى.

تنكّرتَ جدّتك، التي تنتمي إلى آخر جيل بدويّ حقيقيّ في عائلتك. كانت تفعل ذلك مراراً رغم أن الماء الجاري كانَ متوافراً في بيتكم. لا بد أن يكون ذلك استمراراً لعادة قديمة أكثر منه افتقاراً إلى الماء، أو لعله مُجَرَّد استعادة لعلاقتها بالأرض والطبيعة التي أخذت تنقطع تدريجاً مع زحف الباطون على البوادي والأرياف سواء بسواء. تنكرتَ، أيضاً، أن أمك كانت تعيد غسل مواعين غسَلَتها، من قبلُ، جدّتك التي تؤمن بالقدرة التطهرية للماء وحده. الماء من دون صابون. من دون «سيرف» أو «تايد». قد تستعين ببعض الرماد ولكن ليس بمواد التنظيف الكيماوية. ألم تكن تردِّد على مسامعكم، دائماً، تعوينتها الشهيرة: الماء يطهِّر الحيِّ والميت؟



كلما شاهدت صورة الراحل حميدو بنمسعود تَعُودُ بي الذاكرة لاستعادة تلك اللحظات الجميلة التي جمعت، ذات يوم، طاقم برنامج «زوايا» التلفزيوني الذي كان يُعْنَى بقضايا الفن السابع، بالفنان حميدو بنمسعود قصد إجراء حوار شامل حول مساره وآرائه في قضايا الفن والحياة، فأسترجع معها، أيضاً، الفُرَص التي كنا نلتقيه فيها، من حين لآخر، في بلاتوهات التصوير المغربية أو الدولية. كان الرجل متواضعاً، غير منكفئ على ذاته، ولا مغرور بنجوميته... لطيف العشرة، له قدرة كبيرة على الاقتراب من الآخرين والتواصل معهم، وتحسيسهم بالأمان والطمأنينة، وتلك بيداغوجيا فنية لا يمتلكها إلا كبار الممثلين الذين خبروا خبايا الذات البشرية، واستطاعوا النفاذ إلى بواطنها الواعية واللاواعية.

محمد اشويكة

حميدو بن مسعود

رحلة الدّاخل والخارج

لم يكن طريق حميدو بن مسعود سهلاً، بل كان مليئاً بالتحديات والمواجهات: تَحَدِّي الأسرة، وعلى رأسها مواجهة سلطة الأب (القاضي) الذي رفض أن يدرس ابنه التمثيل، وعدم السماح له بولوج معهد الفنون الجميلة الفرنسي كطالب رسمي لأن المعهد كان مخصَّصاً للفرنسيين، ثم عدم قبول الممثلين الفرنسيين اللعب إلى جانبه - وهو البطل - في مسرحية «الستائر» لجان جونيه مما اضطرّه إلى التدرُّب على انفراد مع المخرج ثم استدعاء الممثلين الرافضين لذلك كي يطلعوا على مهارات الممثل الذي سيتقاسمون معه الخشبة، وقد اعترفوا بقدراته الاحترافية الكبيرة وهو الأمر الذي سيزكّيه الراحل جان جونيه فيما بعد.

بعد نجاحه الفني رفض حميدو بن مسعود تغيير اسمه العربي إلى اسم غربي، وهو الأمر الذي كان سيسهل عليه الطريق لو لم يخبر معنى الالتزام وهو الذي عايش الكبار من أمثال جان بول سارتر، وجون كوكتو، وسيمون دي بوفوار... وعرف معنى الموقف من الحياة والوجود.

استمراراً لرسالة التمثيل التي آمن بها حميدو، فإنّ زهرةً جميلةً ستتفتّق في بيته، ويتعلّق الأمر بابنته الممثلة سعاد

حميدو التي سطع نجمها بفضل تربيةٍ فنية رَعَتْهَا الأُسْرَة إدراكاً منها لأهمية الفن في الرفع من قيمة المرأة في العالم العربي، والمساهمة في تحرُّرها من كل القيود، خاصة وأن التمثيل يطوِّع الجسد، ويحوِّله إلى وسيلة لمواجهة شتى أنواع الطابوهات.

من النادر أن يتمكن ممثل مهاجر من انتقاء الأدوار المعروضة عليه ضمن الأفلام الغربية، ولكن حميدو بن مسعود استطاع أن يرفض كل الأدوار ذات التوجُّهات العِرْقيّة أو الملامح الاستشراقية التي تصنِّف العربي تصنيفاً احتقارياً، أو تؤطِّره ضمن صورة بائسة لا يمكنه الخروج من شرنقتها لولا فضائل الغرب!

لقد أدرك الرجل أن التمثيل موقف قبل أن يكون مُجَرَّد تخييلٍ مُحَايِد، والتمثيل بالنسبة لحميدو بن مسعود موقف والتزام بقضايا إنسانية كبرى، مهنة لا تشبه المهن الأخرى، بل صورة مشرقة مفعمة بالقيم النبيلة التي تَصْدُر عن شخص يحيل اسمه على ثقافة مغربية، مغاربية، إفريقية، عربية، مسلمة، في الوقت الذي لم يستطع فيه العديد من المتفرِّجين الغربيين أن يتخلَّصوا من الآثار السلبية التي رسَّختها الصورة الكولونيالية الطافحة بالأحكام المسبقة في أذهانهم.

لم تجعله سِنُون الغربة ينسى ثقافته الأصلية أو لهجته الأم (الدّارِجة المغربية)، وهو الذي رحل مبكراً إلى فرنسا بغية دراسة التمثيل، إذ أجاد لغتها، وتعرَّف بثقافتها، وعاشر فنّانيها ومثقّفيها وأقوامها، واندمج في مجتمعها دون أن يذوب فيه كليّاً.. فعندما يتحدّث إليك، تحس وكأن الراحل لم يغادر المغرب يوماً واحداً خلافاً لبعض المهاجرين الذين سرعان ما خضعوا لمنطق الثقافة المُهَيْمِنَة!

لم يكن حميدو متقوقعاً حول ذاته، ولا مكتفياً بلغته وثقافته، فقد أتقن اللغة الإنجليزية وأدّى بواسطتها أفلاماً كبيرة كما هو الحال مع المخرج وليام فريدكين «William Friedkin» في فيلمَيْ «قافلة الخوف» (1977)، و«قواعد الالتزام» (2000)، ومع المخرج جيل داسّان «Jules Dassin» في فيلم «وَعْدُ الفجر» (1970)، ومع المخرج جون هوستن «John Huston» في فيلم «النصر» (1981)، كما اشتغل مع المخرج البريطاني الأمريكي توني سكوت، وجون فرانكِينْهَايمر وغيرهم... كما تعامل مع المخرج الإيطالي ميشيل ليبو «Michele Lupo» في فيلم «يُسَمُّونَنِي مَالاَبَارْ» On m'appelle MALABAR (1981)، ومع المخرج التونسي رضا الباهي في فيلم «الشمبانيا المرة» (1986).. أما بالنسبة للسينما الفرنسية، فقد كان الممثل المفضل للمخرج كلود لولوش الذي مَثَّلَ في كل أفلامه تقريباً، وبرز في أدوار عديدة مع ثلة من المخرجين الآخرين من أمثال: جورج لوتنر، وبرنار بُورْدُوري، وجون دانييل سيمون، وألكسندر أركادي، وروجي حنين، وفيليب دو بروكا، وألان كافاليي.. إلخ.



ظل حميدو بن مسعود شديد الصلة بالوطن، ولم يبعده بريق الشهرة أو إغراءات النجومية عنه: كان يعود للاشتغال مع المخرجين المغاربة الذين صور معهم عشرات الأفلام التي ستظل راسخة في الذاكرة، ومن بينها: لطيف لحلو في فيلم «شمس الربيع» (1969)، وعبد الله المصباحي في فيلم «أفغانستان لماذا؟» (1983)، ونبيل لحلو في فيلم «كوماني» (1988)، ومحمد عبد الرحمان التازي في فيلم «لالة حبي» (1997)، ومع محمد إسماعيل، ومحمد عهد بنسودة، ورشيد بوتونس... وقدم أيضاً على خشبة مسرح (محمد الخامس) في الرباط، عرضه الفردي (One man show) الساخر «الواسطة» (Le piston) الذي أَلَّفَهُ المرحوم الطيب لعلج مستنداً على أسلوبه النقدي غير المُهَادِن أو المستسلم، وذلك طيلة ساعتين من الفرجة الهادفة والبنّاءة التي تنتقد الرشوة والفساد والاستغلال...

كما وقف حميدو بن مسعود على الركح مع الكبار من أمثال جون لويس بارو، ومادلين رونو.. وفي السينما مع سيلفستر ستالون، وجون رينو، وروبير دي نيرو، وروبير ريدفورد، وبراد بيت... وفي مجال التليفزيون شارك حميدو سنة 2011 في الجزء الرابع من السلسلة الفرنسية التلفزيونية الشهيرة «عائشة» التي أخرجتها السينمائية والوزيرة الفرنسية المنتدبة، حالياً، والمكلفة بالفرانكفونية يامينة بنكيكي...

لا يمكن لصاحب هذه الفيلموغرافيا المتنوِّعة، والمنفتحة على مختلف الثقافات، وكذا على أهم الفنون الأدائية وفنون الفرجة السمعية البصرية ذات الامتدادات الإنسانية والكونية إلا أن يكون صاحبَ شخصية منقادةٍ نحو الامتلاء، عاشقةٍ للجمال، حاملةٍ لأفقٍ جمالي يمتح من تعدُّد التِّيمات، وغنى الأساليب الفنية التي تطمح إلى تَقَاسُم الأحاسيس مع بني البشر. عاش مُتَحَدِّياً، ومات شامخاً، هكذا يمكن تلخيص مسار هذا الفنان الإنسان.

محسن العتيقي

زيتون(107دقائق)، فيلم روائي بريطاني فرنسي إسرائيلي، من إخراج الإسرائيلي عيران ريكليس، وسيناريو الكاتب الفلسطيني المقيم بأميركا نادر رزق الذي كتب هذا النص منذ 20 عاماً، وتناول فيه مأساة صبرا وشاتيلا والقصف الإسرائيلي على لبنان. مَثَّل بطولة الفيلم النجم الأميركي ستيف دوريف في دور طيار إسرائيلي اسمه (يوني). ويشاركه البطولة، في المقابل، الطفل اللبناني عبد الله العقال في دور الطفل الفلسطيني «فهد» الملقب بـ (زيكو). إنتاج هذا الشريط تخطَّت كلفته العشرة ملايين دولار، استثمرها منتج فيلم «خطاب الملك» البريطاني جارت أونلاين.

زيتون .. العودة مقابل الهروب



وقد تَمَّ التصوير في حيفا، وفي المثلث، وفي أماكن أخرى. أما أحداث الفيلم فتجري قبيل مجزرة صبرا وشاتيلا، وتسرد تطوُّر علاقة تشاء الصدف أن تجمع الطفل الفلسطيني فهد (12 سنة، يتيم الأم) بالطيار الإسرائيلي يوني الذي وقع في أسر منظمة التحرير الفلسطينية بعد سقوط طائرته الحربية إثر غارة إسرائيلية إبان الاجتياح الإسرائيلي للبنان عام 1982.

مجريات الأحداث في هذا الفيلم الدرامي مكتوبة بعيون أطفال المخيَّم، تماماً كما تسرد رواية نادر رزق، لكن، في أكثر من مشهد، يصوِّرهم الفيلم وهم يركضون في محاولة للإفلات من التدريب على القتال لتحرير فلسطين. في أحد التدريبات يرى الطفل فهد طائرة حربية تحلِّق فيصوِّب نحوها مسدسه موهماً باستهدافها بصوته (تخ، تخ، تخ)، وتصادف رمزية هذا الفعل التمثيلي سقوط الطائرة ليلقى الطيار (يوني) في الأسر، ولأن فهد يحمل انتقاماً في نفسه بعدما قُتِل أبوه في غارة إسرائيلية، فإنه لم يتوقَّف عن سبّ الطيار يوني إلى أن أصابه في فخذه بطلقة مسدس سيكون تأثيرها فاعلاً في باقي أحداث الفيلم الذي شَكَّلت فيه رحلة الهروب الحيِّز الزمني الأطول.

قبل استشهاده، كان والد فهد منشغلاً بشتلة شجرة زيتون قرَّر الامتناع عن غرسها إلا بعد العودة إلى أرض فلسطين، فكانت الشتلة واسطة العقد بين الحصار في المخيم والحلم بالعودة الذي يرمز إليه الاعتناء بشتلة شجرة الزيتون. وبالاهتمام نفسه واصل الابن فهد العناية بالشتلة ورشّها بالماء طبقاً لوصية والده.

كيف يعود فهد إلى أرض فلسطين قبل أن تيبس الشتلة؟ تنعطف أحداث الفيلم كلِّياً لتجيب عن هذا السؤال، إذ سيعقد كل من فهد والطيار الأسير يوني اتِّفاقاً يؤدِّي إلى هروب يوني من السجن نحو ثكنته العسكرية مقابل مساعدته لفهد حتى يتمكَّن من عبور الحواجز الأمنية على الحدود إلى أن تطأ قدماه أرض مسقط رأسه في القرية الفلسطينية، ثم غرس شتلة الشجرة. وطبقاً لهذا الاتّفاق يتمكَّن



فهد من تحقيق حلم والده في رحلة تسلُّل مشوقة رفقة الطيار الإسرائيلي يوني، تبدأ من غرب بيروت إلى الجنوب اللبناني وصولاً إلى الأراضي الفلسطينية حيث سينجح فهد في العثور على القرية مستدلاً بخارطة المسالك التي أخذها عن والده، إلى أن وقف على بيت عائلته، وكان أطلالاً في الخلاء، ثم صعد سطح البيت متأمِّلاً الأفق قبل أن ينزل، ويغرس شجرة الزيتون، ويطمر جذورها في التراب.

رحلة الهروب والتسلُّل والإفلات من قبضة حرّاس الحدود اللبنانيين، والعقد المبرَم بين الطفل فهد والطيار الأسير يوني، وحرص فهد على مساعدة وعلاج جرح يوني الذي سبَّبه له فهد سابقاً، وأيضاً رمزية ارتداء يوني كوفيّة فهد، وهذا الأخير لنظارات يوني... كلها معطيات شكَّلت رحلة يمكن التوقُّف عندها من ثلاثة جوانب: الأول درامي إنساني أراد به المخرج خلق حميميّة وصحبة تضامنية وصلت إلى تعاطف مشترك بين فهد ويوني، فيوني ينقذ (فهد) من الألغام المزروعة في الحقول، وفهد تعاطف مع يوني وعالج فخذه المصاب بالرصاصة. والمشقّات والصعاب التي اعترضت هروبهما جعلت كل واحد يقترب من الآخر إلى أن تطبَّعت علاقتهما، وأصبحا يلعبان الكرة معاً، ويتحاوران بحميميّة، إذ من الطبيعي أن تتجسَّر مشاعرهما بدافع

الإحساس بالمصير المشترك الذي هو القبض عليهما، بل وقد ينتهي بهما المطاف إلى الموت وسط حقول الألغام والتربُّصات. والجانب الثاني: يتمثَّل في تقديم الفيلم لشخصية الفلسطيني الجيد والإسرائيلي الجيِّد، حسب ما أوردته بعض الكتابات النقدية مصنِّفة الفيلم ضمن الأفلام التجارية الهليودية، وفي مقابل شخصيات إيجابية هناك أخرى سلبية كشخصية «أشرف فرح» الذي لعب دور قائد المنظمة الفلسطينية، وشخصية السائق اللبناني (لؤي نوفي) الذي استغل محنتهما لطلب مبلغ كبير مقابل إيصالهما إلى حدود لبنان الجنوبية، وأيضاً شخصية الجندي الإسرائيلي الذي سبَّ (فهد) بعد وصوله مع يوني إلى الثكنة العسكرية الإسرائيلية. أما الجانب الثالث: فهو السؤال الذي يطرح نفسه في نهاية الفيلم: ماذا بعد تحقيق فهد لحلم والده؟ فالقرية مهجورة وكل ما فيها أطلال لبيوت فلسطينية قديمة، ومع هذا الواقع، فمن البديهي البحث عن مكان آخر، وبما أن الجانب السياسي المتمثِّل في حقّ العودة فيه من الحساسية ما جعل الفيلم يغفل التطرُّق إليه بشكل مباشر، يقترح يوني على فهد البقاء معه في إسرائيل، لكن العودة الرمزية تنتهي هنا، ولضرورات سينمائية، لا تخلو من إشارات حول طرح ما، مؤجَّل، لحق العودة، يودّع فهد يوني عائداً إلى المخيَّم تحت حراسة جنود إسرائيليين.

في عام 2008 أخرج عيران ريكليس فيلماً بعنوان «شجرة الليمون» يتطرَّق فيه إلى طبيعة العلاقة وتفاصيلها اليومية بين جيران عرب وإسرائيليين بينهما بقعة أرضية مشتركة. وقبل هذا الفيلم أخرج عام 1991 شريطه «نهاية كأس العالم» الذي تناول مجزرة صبرا وشاتيلا مصوِّراً قصة علاقة بين جندي إسرائيلي وأسيره الفلسطيني جمع بينهما تشجيع مشترك لمنتخب إيطاليا لكرة القدم في نهائيات كأس العالم 1982. ونستطيع العودة إلى هذين الفيلمين، لكي نفهم ما يضيفه فيلم «زيتون» ضمن ما أسَّست له أعمال عيران ريكليس (مواليد 1954)، إذ يتضح لنا المسلك الذي يتَّخذه المخرج لتكملة

مشروع سينمائي قال بشأنه: إنه كمخرج إسرائيلي من واجبه التعبير عن مأساة المنطقة وتعقيداتها المركبة، وتقديم قليل من الأمل. وبالنسبة لاعتراف من هذا القبيل، يبدو غير مستوعب بما فيه الكفاية بالنظر إلى ميزان القوة القائم، وقد لا ينظر إليه من طرف الأغلبية كتبرير مقنع مادام يضع أطراف الصراع في كفّة المأساة نفسها. ومن ناحية ثانية فإن تقديم علاقات إنسانية وحميميّة في قالب مبني على الخيال السينمائي بالرغم من اعتماده على مرجعية تاريخية واقعية، فإنه لا يتجاوز مساحة التخيُّل إذا ما نحن أخذنا بعين الاعتبار طبيعة المأساة وتاريخها ومسبِّباتها. فلنقل إن المخرج يقدم نُبلاً سينمائياً، أو إنه يفترض عالماً آخر غير الموجود حقيقة، عالماً مأساوياً عاش فيه الطفل الفلسطيني فهد وأطفال كثر، والحال أن المخرج عيران ريليكس لم يتمكّن من تصوير الطفل الفلسطيني في فيلمه «زيتون» طفلاً يركض حول فيلّا في البرازيل كما يعترف المخرج نفسه.

مباشرة بعد عرضه الأول، نُشِرت مقالات بشأن فيلم «زيتون» تذهب إلى أن المخرج عيران ريليكس عاد ليستغلّ الموضوع الفلسطيني من جديد بحثاً عن شبّاك التذاكر والمهرجانات العالمية، لمَ لا؟ فكل من أفلامه السابقة التي تعرَّضت لقضية الصراع العربي الإسرائيلي في المنطقة كـ: (نهائي كأس العالم، العروس السورية، شجرة الليمون) هي الأنجح بالمقارنة مع أعماله الأخرى. لكن، إذا ما نحن اعتبرنا هذا المنحى هو، فقط، مسألة تحقيق نجاح واسع من خلال التطرُّق إلى قضية حسّاسة سياسياً وأخلاقياً وتاريخياً لدى الجمهور العربي، وإذا ما نحن ذهبنا مع هذا الطرح، فإن السؤال الذي قد يطرح نفسه بإلحاح هو: ما مدى جرعة التطبيع الممكنة حين يتعلَّق الأمر بفيلم تجاري هوليوودي؟

أفلام ليست للفرجة

الحيوان المحرَّم علينا أكل لحمه ربما نفق، لكن البطولة التي لعبها في فيلم «خنزير غزة» (2011) للفرنسي سيلفيان استيبال تجعله في عداد الأحياء الرمزيين. كان الفيلم قد صُوِّر في قطاع غزة متناولاً مأساة الحصار بأسلوب كوميدي، وإبان عرضه الأول في فرنسا أثار موجة غضب عارمة وسط المقيمين الفلسطينيين الذين رأوا في الفيلم تهكّماً وتشويهاً للقضية الفلسطينية، وفيه دعوة صريحة إلى التطبيع.

ليس لمَرّة أو لمرّتين يثير فيها فيلم أجنبي أو فلسطيني يتعرض للقضية الفلسطينية حفيظة الجمهور العربي الرافض للتطبيع الثقافي. فالمحطات الأخيرة من هذا الجدل كانت في العام الماضي حيث مُنِع فيلم «الصدمة» لمخرجه اللّبناني زياد الدّويري من العرض في لبنان، واستُنكر في «حملة مقاطعة داعمي إسرائيل». هذا الفيلم الذي حكى اقتباساً عن رواية الكاتب الجزائري ياسمينا خضرا قصة طبيب عربي إسرائيلي قَرَّر البحث عن الحقيقة بعدما اكتشف أن زوجته نَفَّذت عملية انتحارية في تل أبيب، صنَّفته حملة المقاطعة ضمن خانة التطبيع الثقافي مع العدو والترويج لسياسته، نظراً لأن الفيلم صُوِّر داخل إسرائيل، وشمل طاقم عمله جنسيات إسرائيلية. وقد استطاعت هذه الحملة إرغام السلطات على سحب شريط «الصدمة» من الأسواق اللبنانية طبقاً لقانون صدر عام 1955 في لبنان ينصّ على «حظر المساهمة في مؤسَّسات أو أعمال داخل إسرائيل أو خارجها». ومن جهة أخرى قرَّرت الجامعة العربية منع عرضه داخل الدول الأعضاء، الأمر الذي أرغم وزير الثقافة اللبناني على رفض ترشيح الفيلم باسم لبنان لجائزة الأوسكار، لكن قرار الرفض هذا لم يقف عقبة في تتويج «الصدمة» بجائزة الجمهور، وجائزة النقّاد في الدورة 17 من مهرجان «كولكوا» للفيلم الفرنسي في هوليوود.

في المغرب، وعلى إثر عرض فيلم «تنغير جيروزاليم» وتكريم مخرجه كمال هشكار في السنة الماضية صَرَّح المكتب المركزي للجمعية المغربية لحقوق الإنسان برفضه لكل أشكال التطبيع بما فيها السينما، خاصة وأن الفيلم عُرض في مهرجان السينما الإسرائيلية في باريس في مارس / آذار 2012، وكُرِّم مخرجه من طرف مؤسَّسة «بنزكري» لحقوق الإنسان، كما عُرض على شاشة القناة الثانية المغربية، وكانت هذه المبرِّرات كافية ليسارع المكتب المركزي للجمعية المغربية لحقوق الإنسان إلى طلب إصدار قانون يجرِّم التطبيع وفتح تحقيق مع مسؤولي وزارة الثقافة ووزارة الاتصال والمركز السينمائي المغربي حول الترخيص لعرض أفلام من هذا النوع.

الكثير من الجدل يخلِّف الكثير من التصريحات والآراء المتضاربة: فمن جهة يدافع مخرجو هذه الأفلام المصنَّفة ضمن خانة التطبيع عن الجوانب الجمالية والسينمائية التي تطرقت لها أفلامهم، ويتهمون الانتقادات بكونها تغض الطرف عن هذه الجوانب مختزلة بذلك قيمة الفيلم الفنية والإنسانية. ومن جهة أخرى يقول النقّاد أن كلمة «تطبيع» مطّاطة، لذلك وجب على النقابات الفنية وضع محدّدات جيدة يتمّ بواسطتها تقييم الأفلام بشكل يضمن لها القراءة العادلة، ذلك أن الظروف التاريخية تغيَّرت منذ آخر اجتماع لاتّحاد النقابات الفنية في مصر قبل عقدين من الزمن. وربما من شأن تحديد جديد لمفهوم التطبيع الثقافي وضع السينما في مواجهة السينما، والثقافة في مواجهة الثقافة... بدل اختزال هذا السلاح الفكري وإفراغه من طاقته التأثيرية والاستيعابية للغة ولثقافة الآخر المتربِّص.

أفلام «بوليوود».. إلى مصر مجدَّداً

القاهرة: خاص بالدوحة

بعد غياب استمر 17 عاماً متَّصلة، طُرح في دور العرض السينمائي المصرية أوائل أكتوبر/تشرين الأول الماضي الفيلم الهندي «شيناي إكسبريس» Chennai Express للمخرج روهيت شيتي بالتزامن مع احتفال الهند بمرور مئة عام على عرض أول فيلم سينمائي هندي طويل عام 1913، ليعيد الفيلم الجديد تاريخاً سينمائياً باهراً إلى الشارع المصري الذي اعتاد مشاهدة الأفلام الهندية في عصرها الذهبي خلال الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي.

يبدو أن اختيار «شيناي إكسبريس» لم يكن مصادفة، حيث سبق عرضه لقاءات موسّعة عَقَدَها السفير الهندي في القاهرة نافديب سوري مع مسؤولي عدد من شركات توزيع الأفلام الأجنبية في مصر، ولقاء آخر مع عدد من النقّاد والسينمائيين كان بينهم الناقد سمير فريد رئيس مهرجان القاهرة السينمائي من أجل الترتيب لعودة السينما الهندية إلى العرض التجاري في مصر بعد محاولات فاشلة استمرت أكثر من 10 سنوات مضت. وكانت السفارة الهندية في القاهرة قد عَقَدَت قبل أسبوعين من بدء عرض الفيلم تجارياً مؤتمراً صحافياً لإعلان عودة السينما الهندية إلى السوق المصري، وقال السفير نافديب سوري أنه «سيسعى جدياً لإقناع المنتجين الهنود بالعودة لتصوير أجزاء من أفلامهم في مصر لتكون هناك فائدة متبادلة، حيث إن الهند أكبر الدول المنتجة للأفلام في العالم، ويشاهد أفلامها نحو ثلاثة مليارات شخص في 90 دولة».

وبموجب هذه العودة الرسمية للأفلام الهندية إلى الصالات السينمائية المصرية، والتي افتتحت بانطلاق عرض فيلم «تشيناي إكسبريس» في 8 دور عرض سينمائية في القاهرة والإسكندرية، قررت شركة يونايتد موشن بيكتشرز المصرية بالتعاون مع شركة جوارنج فيلمز الهندية والسفارة الهندية بالقاهرة الاستعداد لعرض عدد من أفلام بوليوود من بطولة نجوم السينما الهندية الشباب، بينها فيلم «كريش 2» بطولة هريتك روشان، وفيلم «دهوم 3» بطولة أمير خان.

كانت الفترة من 1985 إلى 1996 هي الفترة الذهبية لعرض السينما الهندية في مصر، والتي تولّاها الموزِّع المصري بديع صبحي أول موزِّع للفيلم الهندي في مصر حيث كانت دور العرض المصرية تشهد شهرياً فيلماً هندياً جديداً أو أكثر. وكانت بداية نجاح عرض الأفلام الهندية في مصر بفيلم «جومار» للنجم أميتاب باتشان الذي حقَّق شهرة واسعة وإيرادات كبيرة تواصلت مع أفلام أخرى في السنوات التالية، إلا أن المنتجين الهنود رفعوا سعر الفيلم فجأة إلى 50 ألف دولار في بداية التسعينيات مما قلَّل من مكاسب الموزِّعين، ثم قرَّرت الحكومة المصرية لاحقاً قصر عرض الفيلم الأجنبي على مدة خمسة أسابيع مما تعذَّر معه تحقيق مكاسب، فتوقَّف الموزِّعون تماماً عن التعاقد على أفلام هندية في عام 1996.

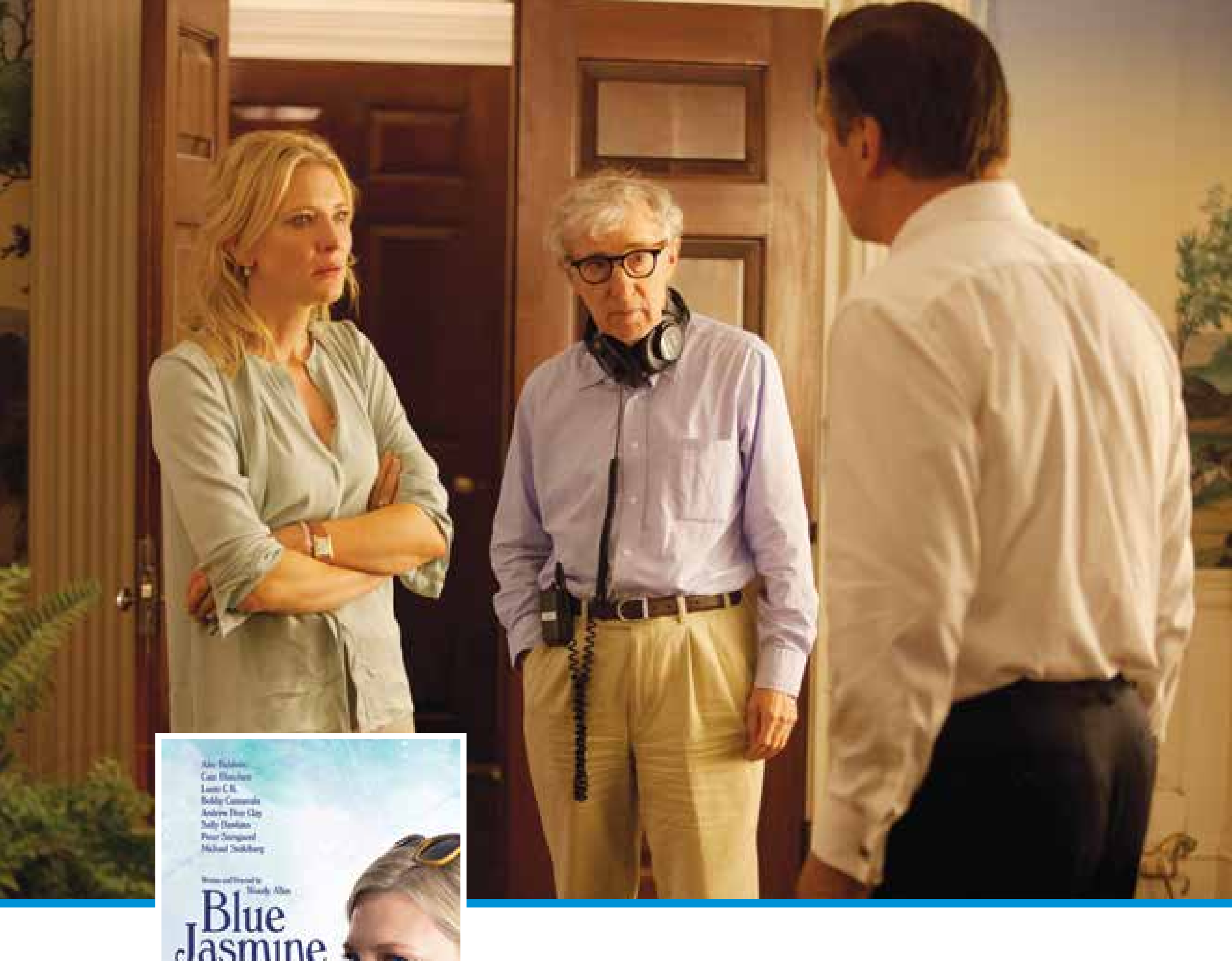
في عام 2001 استضاف مهرجان الإسكندرية السينمائي النجم أميتاب باتشان كضيف شرف في دورة ضمَّت أيضاً النجمة الكبيرة فاتن حمامة، وكان الاستقبال الأسطوري لأميتاب باتشان سواء في القاهرة أو في الأسكندرية سبباً في الحديث حول توقُّف عرض الأفلام الهندية تجارياً في مصر، وناقشت حينها ندوة كبيرة في المهرجان هذا الأمر، وطرحت الكثير من الأسباب والحلول، وطالبت الدولتين بالتدخُّل لتسهيل الأمر.



في العام نفسه 2001 بدأت محاولات إعادة الفيلم الهندي إلى دور العرض المصرية بعد توقُّف 5 سنوات. وبالفعل، اتَّفق الموزِّع المصري الأشهر أنطوان زند مع المنتج الهندي باش جوهار على توزيع فيلم «كبي كوتشي كبي جم» الذي ضَمَّ كوكبة من النجوم بينهم أميتاب باتشان، وصُوِّرت بعض لقطاته بمنطقة الأهرامات بالجيزة، لكن وفاة جوهار المفاجئة نتج عنها توقُّف محاولات توزيع الفيلم.

وفي عام 2009 كانت السينما الهندية ضيف شرف مهرجان القاهرة السينمائي وعقدت ندوة كبيرة حضرها العديد من صُنّاع وموزِّعي الأفلام في البلدين الذين طرحوا مجدَّداً قضية غياب الأفلام الهندية عن السوق المصري، مع تذكير بتاريخ العروض في مصر، وبشهرة نجوم السينما الهندية بين المصريين.

سبعة عشر عاماً كاملة غابت فيها السينما الهندية عن دور العرض المصرية، لكنها لم تغب عن الجمهور المصري الذي كان يتابعها عبر القنوات الفضائية والأقراص المدمجة. بعد تلك السنوات عادت مجدَّداً، ويسعى من قاموا على عودتها ألا تغيب مجدَّداً.



ياسمين حزين

امرأة سقطت من حالق

صلاح هاشم مصطفى

بعد أن أخرج سلسلة أفلامه السياحية المعروفة عن المدن، كفيلم «منتصف الليل في باريس» وفيلم عن برشلونة، وفيلم آخر عن روما، اعتقد بعض النقّاد أن وودي آلان قد رحل إلى الأبد، واعتبرت أفلامه مُجَرَّد دعاية للعواصم العالمية، أو بطاقة سياحية مدفوع عنها مقدّماً بدليل العروض التي اقترحت عليه بعد أفلامه الثلاثة السابقة، كإخراج فيلم عن ريو دي جانيرو في البرازيل مثلاً. لكن بصمة وودي آلان من خلال فيلمه الأحدث «بلو جاسمين» BLUE JASMINE أو «ياسمين أزرق» تبرهن على أن هذا المخرج المؤلف والمستقل عن دوائر الأفلام الهوليودية التجارية على عكس ما تنبّأ به هؤلاء النقّاد.

على غرار بصمته «البرجمانية» (نسبة إلى المخرج السويدي الكبير انجمار برجمان، الذي يكنّ له وودي آلان إعجاباً واحتراماً كبيرين) التي تقوم على تفاصيل العلاقات الإنسانية في بلده الأصلي أميركا، وكذلك على إبراز حيرة الشخوص وقلقهم تجاه المتغيّرات الاقتصادية والاجتماعية والأزمة المالية

العالمية الطاحنة كما في فيلم «آني هول»... على غرار ذلك يفعل آلان في جل أفلامه دون أن يفرض نفسه قاضياً على تصرُّفاتهم ومواقفهم، وهذا ما عاد إليه في فيلمه الجديد البديع «بلو جاسمين»، وهو فيلم أقرب ما يكون إلى «بورتريه» لامرأة سقطت من مكان حالق لتصبح فجأة بطلة الفيلم.

الممثلة الاسترالية كيت بلانشيت أدت دور هذه المرأة «الضحية» لزوج محتال من طراز النصّاب الأميركي الشهير «برنار مادوف». في المشهد الأول تصل جاسمين إلى مطار سان فرانسيسكو قادمة من نيويورك، وكانت قد قطعت الرحلة في صحبة سيدة عجوز، ويسألها الرجل الذي وقف ينتظرها في المطار: من هذه السيدة الجميلة التي تتحدث مع نفسها؟ فتقول له العجوز إنها كانت تتحدث مع نفسها أيضاً خلال الرحلة، فحسبت أنها تتكلم معها، ويبدو أنها تقصد جاسمين. يخرجان من المطار، وجاسمين ماتزال تتكلم مع نفسها، وتتصرَّف بنرفزة وعصبية، وتبدو كقنبلة موقوتة على وشك الانفجار. تظهر جاسمين في المطار وهي تتحدث مع نفسها بسبب الزوج المحتال (بطولة إليك بالدوين) الذي جعلها حطاماً بشرياً على الأرض، وتحاول أن تجمع حطامها، وتنفخ فيه الروح من جديد.

كانت جاسمين تعيش في نعيم أرستقراطي كملكة غير متوَّجة في نيويورك، فقد تزوَّجت من أحد الأغنياء، ثم اتّضح أنه محتال مثل برنار مادوف، واقتيد للحبس، وتمَّت مصادرة جميع ممتلكاته وأمواله، فاضطرت جاسمين للعمل في محلّ أحذية، ثم هربت من المحل قبل أن يكتشفوا أمرها بعدما لاحظت أن نساء الطبقة الارستقراطية يتردَّدن عليه. تتحول ملكة نيويورك غير المتوَّجة إلى مُجَرَّد عاملة وخادمة في محل أحذية، وهو أمر لا يليق بملكة، وعليها أن تبحث عن عمل آخر بعيد عن نيويورك يليق بملكة حسناء يتمنّاها الرجال، لكن الأمر ليس بهذ السهولة؛ فقد كانت جاسمين تشارك زوجها في جرائم التآمر على الأثرياء، بل والتآمر حتى على أختها الفقيرة، ولما اكتشفت أن زوجها يخونها أبلغت عنه الشرطة انتقاماً منه.

كوميديا سوداء تتناول مشاعر الندم والخوف والشعور بالذنب والألم والإثم كما في التراجيديات اليونانية القديمة

وكي تبدأ جاسمين حياة جديدة، تسافر إلى سان فرانسيسكو لتعيش مع أختها المطلَّقة جنجر وهي أم لولدين، لكن بمُجَرَّد وصولها إلى شقة جنجر تلاحظ أنها شقة ضيقة وخانقة، وتتنكَّر كيف كانت تعيش في شقة واسعة، في حين تلاحظ جنجر أن أختها جاسمين، رغم ديونها والحضيض الذي أصبحت فيه، مازالت تتصرف كامرأة غنية، ترتدي أغلى الثياب، وتقتني أفخر الحقائب والمجوهرات، وتحتقر أحوال أختها البروليتارية. كيف إذن، لجاسمين أن تتغير وتبدأ في سان فرانسيسكو حياة جديدة، من دون أن تشطب على حياة الملكة التي كانت ثم لم تعد؟ هل تستطيع نسيان ماضيها، وتودِّع حياة الوهم لتواجه واقعها الجديد في سان فرانسيسكو، وهي توشك في كل لحظة على الانفجار؟

يبني وودي آلان فيلمه على الانتقال السلس عبر الفلاش باك؛ من الحاضر في سان فرانسيسكو إلى ماضي جاسمين في نيويورك، والانتقال من حياة أختها جنجر التي تشتغل عاملة بسيطة في سوبر ماركت إلى حياة جاسمين الجديدة في سان فرانسيسكو. وهو انتقال بين طبقتين في أميركا؛ حيث تعثر جاسمين بمساعدة أحد أصدقاء جنجر على عمل في عيادة طبيب أسنان، وتأخذ بنصيحة جنجر في دراسة فن الديكور الداخلي، وتنخرط قبل ذلك في دراسة تأهيل للعمل على الكمبيوتر. وتعتمد سلاسة الانتقالات على خيط موسيقي وبصري يقوم على خلفية موسيقى الجاز التي يتحقق بواسطة عنصر الدراما المجتمعية، سواء في تصوير معاناة جاسمين، أو انهيار طبقة بسبب الخداع والغش الماليين، أو في وضع الفيلم في قلب الواقع المعيش.

غير أن وودي آلان، الذي أخرج أكثر من 45 فيلماً، لم يكن يستطيع أن يصل في فيلمه الجديد إلى قمة فنه هكذا من دون أداء الممثلة الأسترالية القديرة كيت بلانشيت التي لعبت دور جاسمين فتمثَّلتها جسداً وروحاً، وقدَّمت لنا «بانوراما» منهلة من المشاعر والأحاسيس الإنسانية العظيمة: مشاعر الندم، والقهر، والشعور بالذنب، والألم، والخيانة، وغيرها... فجعلتنا نتعاطف مع شخصيتها على الرغم من أن جاسمين بسبب غرورها لم تقدر على تجاوز خطئها التراجيدي المتمثّل في «الكذب» الذي تعودت عليه في حياتها السابقة كملكة غير متوَّجة في نيويورك. وقد زاولت جاسمين كذبها كـ «إرث» من ماضيها في حياتها اللاحقة في سان فرانسيسكو حين أوهمت شخصية ديبلوماسية بأنه «العريس اللقطة» الذي بدا لها كما لو كان «طوق نجاة» يمكن أن ينتشلها من الغرق في سان فرانسيسكو، لكنها عاملته بالحيلة، وأوهمته أنها مهندسة ديكور تستطيع أن تفرش له شقَّته الواسعة التي تطلّ على خليج سان فرانسيسكو، بل وقد بالغت في غرورها وكذبها حين أوهمته بأن زوجها كان يعمل جرّاحاً، في حين إنه كان محتالاً انتهى به المطاف إلى شنق نفسه في سجنه. لم تفكّر جاسمين حين كذبت على الدبلوماسي الذي تودَّد لها، أنه قد يكتشف حقيقتها في لحظة ما، فينهار كل شيء من جديد في حياتها.

فيلم «بلو جاسمين» هو كوميديا سوداء تطهيرية، تتناول مشاعر الندم والخوف والشعور بالذنب والألم والإثم كما في التراجيديات اليونانية القديمة. فيلم يطهِّرنا من كل سوءاتنا، ويصل فيها وودي آلان إلى القمة في فنّه. وكان الفيلم، قبل خروجه للعرض التجاري في فرنسا، قد خرج للعرض التجاري في أميركا، ويلاقي حالياً نجاحاً نقدياً وجماهيرياً ساحقاً يجعله على قائمة الأفلام المرشَّحة بقوة لنيل جوائز الأوسكار القادمة.

الفيلم العربي في وهران

الهموم الفلسطينية أولاً.. والربيع غائب

وهران - مريم حيدري

بين قصيرة، وطويلة، ووثائقية كلّها عربية، توزّعت الأفلام المشاركة في الدورة السابعة من مهرجان وهران للفيلم العربي الذي عرف هذا العام مشاركة ما يقارب 15 دولة عربية من المحيط إلى الخليج استضافتها مدينة وهران غرب الجزائر طيلة الفترة الممتدة من 23 إلى 30 سبتمبر/أيلول الفائت.

صباحات المهرجان خُصّصت للأفلام القصيرة، وبعد الظهيرة للأفلام الوثائقية والمساء للأفلام الروائية الطويلة. في صباح اليوم الأول عُرضت أفلام قصيرة من تونس، والجزائر، والعراق، والبحرين، والمغرب، منها الفيلم العراقي القصير «عيد ميلاد سعيد» للمخرج مهند حيال، وقد تحدّث الفيلم عبر 9 دقائق، وبلغة طفولية سلسة، عن حب الإنسان. ومن الأفلام القصيرة الجيدة التي تَمَّ عرضها يمكن الإشارة إلى فيلم «سحر الفراشة» للمخرج المصري روماني سعد الذي اختار تناول ظاهرة التحرُّش الجنسي في المجتمع المصري، وطرح بشكل غير مباشر المفارقة بين التديُّن وهذه الظاهرة في المجتمعات العربية. أما الفيلم القصير «قبل الأيام» (38 دقيقة) للجزائري كريم موساوي، والذي حاز على الوهر الذهبي للمهرجان، فقد عاد بنظرة فنية مختلفة إلى فترة الأيام السوداء التي شهدتها الجزائر، ليسرد الأحداث في قالب جديد تجلّى في اختياره لموسيقى الأوبرا تعبيراً عن سنوات الإرهاب والعنف والخوف.

الأفلام الوثائقية افتتحت بالفيلم اللبناني «ليال بلا نوم» لإليان الراهب، وفي اليوم الثاني بُثَّ الفيلم الوثائقي المتوج بالوهر الذهبي للأفلام الوثائقية «عالم ليس لنا» للمخرج الفلسطيني مهدي فليفل، من إنتاج مشترك بين لبنان، والإمارات، وإنجلترا والدنمارك. والفيلم يتحدَّث عن المهجَّرين الفلسطينيين ومعاناتهم مع التهجير لأربعين عاماً، من خلال تناول أحداث ثلاثة أجيال من عائلة واحدة، هي عائلة المخرج نفسه، وما يجري في حياة هذه العائلة في مخيّم عين الحلوة في لبنان، ثم في الدنمارك وفي الإمارات، ويصوِّر الفيلم على طريقة الكوميديا السوداء العلاقات الإنسانية بين سكّان المخيَّم وتطوُّر حلم العودة عبر الأجيال الثلاثة. ويُذكَر أن اسم الفيلم مأخوذ من مجموعة قصصية للكاتب الفلسطيني غسان كنفاني صدرت عام 1965.

الفيلم التسجيلي الآخر الذي تناول موضوع العودة أيضاً هو فيلم «إركي» وهو من إخراج المصري وائل جزولي، ويتناول مأساة النوبيين المصريين الذين كانوا يعيشون في جنوب مصر وفي المنطقة المسمّاة «إركي»، وقد تفرَّقوا وتهجَّروا بعد قرار إنشاء قناة السويس عام 1963، فاندثرت حضارتهم تحت المياه. كما يتناول الفيلم معاناة ما بعد التهجير لا سيما عند الجيل الثالث من النوبيين الذين يعيشون في القاهرة، ويعانون ما يعانون في حياتهم اليومية من ظروف قاسية معيشيّاً ونفسيّاً.

الدول الأخرى التي شاركت بأفلام تسجيلية في المهرجان كانت: الجزائر، والأردن، وفلسطين التي شاركت بفيلم طويل هو «متران من هذا التراب» للمخرج الفلسطيني، المولود بإسبانيا، أحمد النتشة، ويستلهم الفيلم عنوانه من «جدارية» محمود درويش (متران من هذا التراب سيكفيان الآن/ لي متر و75 سنتيمتر/ والباقي لزهر فوضوي اللون/ يشربني على مهل)، كما أنه يحيي ذكرى هذا الشاعر الكبير فلسطينيّاً وعالميّاً.

الأفلام الطويلة المشاركة هذا العام: من مصر «عشم» و«هرج ومرج»، ومن الكويت «سيناريو»، ومن تونس «العالم» و«خميس عشية»، ومن الجزائر «في العلبة» و«أيام الرماد»، ومن سورية «مريم»، ومن الأردن «لما ضحكت موناليزا» و«على مدّ البصر»، ومن الإمارات «ظل البحرط»، ومن المملكة العربية السعودية «صدى»، ومن لبنان فيلم «عصفوري». وقد حصل الفيلمان



«هرج ومرج» للمخرجة المصرية نادين خان، و«مريم» للمخرج السوري باسل الخطيب، بالمناصفة على الجائزة الأولى للفيلم الطويل في المهرجان، والفيلمان عرضا في يوم واحد بالتتابع.

بالنسبة للمخرج باسل الخطيب فهو اسم معروف في السينما والمسلسلات العربية، ويضمّ ملفّه السينمائي أفلاماً كثيرة لقيت ترحيباً واسعاً من المشاهد العربي مثل «نزار قباني»، و«الغالبون». وتجري أحداث فيلمه «مريم» في حقبة تاريخية تمتدّ في سورية منذ نهايات العهد العثماني في بدايات القرن العشرين إلى تاريخنا المعاصر، وكل من بطلات الفيلم الثلاث واللواتي يحملن كلهن اسم «مريم» تتعلق بجيل مختلف. ثلاثة أجيال عربية ثانية ولكن في مكان آخر ومع أحداث أخرى، إذ يحاول الفيلم أن يوجّه نظرة مختلفة للصراع العربي الصهيوني من خلال حياة أبطال الفيلم، ومنهم أسعد فضة، وعابد فهد، وسلاف فواخرجي، وديمة قندلفت، وميسون أبو أسعد. وليس غريباً أن تكون حبكة فيلم سينمائي مرتبطة بمثلث الحب، وهذا ما جرى في فيلم «هرج ومرج»، فهو يتناول قصة حب منير وزكي لمنال، لكن، دون أن يقع في فخ الحب الثلاثي، وإنما قَدّم قصة تحدث بكل واقعية في مجتمع يحاول الكل فيه أن يعيش وييسّر أموره البسيطة، مجتمع صغير مليء بالفوضى والصخب كأنه عالمنا الذي نعيشه اليوم بأحلامنا الصغيرة (أو الكبيرة) التي تتصارع أو تصطدم أحياناً بأحلام الآخرين.

ومن الأفلام الطويلة الأخرى التي تَمّ عرضها خلال المهرجان كان فيلم «خميس عشية» للمخرج التونسي محمد دمق، وقد سبق أن نال هذا الفيلم إعجاب النقّاد، ويتناول حكاية عائلة تونسية إبان حكم الرئيس التونسي السابق بن علي، حيث تربط والد الأسرة علاقة بالنظام السابق. تمتع هذا الفيلم بتأليف منسجم وتمثيل ناجح نال عنه بطل الفيلم فتحي الهداوي الوهر النهبي للمهرجان لأفضل تمثيل رجالي. أما الفيلم الإماراتي «ظل البحر» للمخرج الشاب الموهوب نواف الجناحي فقد عرض لنا مشاهد مغايرة عن الحياة في الإمارات، وهي الحياة بشكلها الآخر والبسيط بل الممزوج بالقسوة والحرمان في الإمارات، ومشاهد تزيح الأرائك والستائر والأبسطة الفخمة التي اعتدنا مشاهدتها عبر الشاشة الصغيرة والكبيرة عن حياة الإماراتيين لترينا حياة أناس وجيران تشبه حياتهم وأحياؤهم الشعبية حياتَنا وأحياءنا بهمومها، وصعوبتها وبساطتها.

وعلى غرار الدورات السابقة التي تخصّص لفلسطين حيّزاً من برنامج المهرجان، تميَّزت دورة هذا العام، ببرمجة قسم تحت عنوان «عين على رام الله»، عرضت فيه أربعة أفلام فلسطينية قصيرة وهي «قارئة الفنجان» إخراج سهى الأعرج، و«صياد الملح»، لزياد بكري، وفيلم «إسماعيل» الذي أهدته مخرجته نورا الشريف إلى الفنان التشكيلي الفلسطيني «إسماعيل شموط»، والفيلم الرابع بعنوان «يعود البحر ثانية» لمخرجه إياد الحوراني ومُدّته خمس دقائق. وما ميَّز هذه الأفلام الفلسطينية القصيرة خروجها عن الخطاب السياسي الحاد والمباشر الذي غالباً ما انطوى عليه كل ما يتعلّق بالقضية الفلسطينية.

تمنح الأفلام العربية المشاركة لجمهور المهرجان رؤية عن واقع المجتمعات العربية، ورغم النقد الذي وُجّه للمهرجان من حيث نوعية الأفلام المبرمجة، ومدى تعلّقها بالأحداث العربية وبالربيع العربي، إلا أن المهرجان يمشي في طريق تأسيس خصوصيته المغايرة والتي تخرج عن مألوف المهرجانات والتظاهرات، وتتبع سياسة فنية وثقافية متواصلة وسط ما نشاهده من أوضاع معقّدة في الواقع السياسي العربي الذي يكاد يتحوّل إلى كرة صوف يضيع رأس الخيط فيها.

مهرجان الإسكندرية لسينما البحر المتوسط

السينما تقاوم السياسة

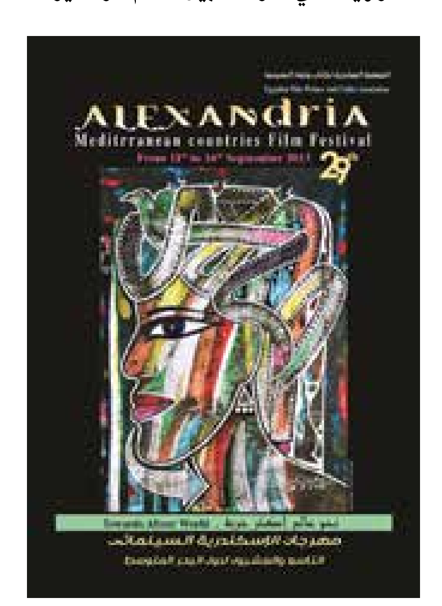
الإسكندرية: سلامة عبد الحميد

السياسة والأوضاع الأمنية في مصر كانتا قاسماً مشتركاً ومنافساً للسينما في الدورة الأخيرة لمهرجان الإسكندرية لسينما دول البحر المتوسط، التي أقيمت في الفترة من 9 إلى 13 أكتوبر الماضي، بمشاركة نحو 140 فيلماً من 27 دولة، مع اختيار السينما الإيطالية ضيف شرف الدورة التي حملت شعار «نحو عالم أكثر حرية».

وغابت عن حفل الافتتاح الفعاليات الفنية والاستعراضات الغنائية الراقصة التي جرت العادة على إقامتها في الدورات السابقة التي كانت تفتتح في دار أوبرا الإسكندرية التاريخية، واقتصر الحفل على كلمات حماسية من عدد من الشخصيات الرسمية والفنية، ثم التعريف بأعضاء لجان التحكيم، وتكريم عدد من السينمائيين هم: مدير التصوير الإيطالي ماركو أونوراتو، والمخرج الفرنسي فيليب فوكون، والمخرج الفلسطيني محمد بكري، والممثل المغربي محمد مفتاح، والمخرج التونسي نوري بو زيد، ومن مصر الممثلين إلهام شاهين ومحمود حميدة، والمخرج محمد خان، والكاتب وحيد حامد الذي غاب عن الحفل.

لكن الملاحظ في المهرجان أن حفل الافتتاح حضره، على غير العادة، عدد كبير من نجوم السينما المصرية بينهم نور الشريف، وسميحة أيوب، وسميرة عبد العزيز، وصابرين، ومحمود قابيل، وأشرف عبد الباقي، وأحمد رزق، وفتحي عبد الوهاب، وإيمان البحر درويش، والكاتب محفوظ عبد الرحمن، والسوريّان جمال سليمان وكندة علوش.

مفارقة المهرجان تمثَّلت في المشاركة السورية التي تنوعت بين أفلام، وضيوف



مؤيّدين لنظام بشار الأسد وأفلام وضيوف مناهضين له: ففيلم «باب شرقي» وصنّاعه الحاضرون كانوا بين المندّدين بجرائم النظام السوري والداعين إلى الإسراع بإسقاطه، وفيلم «مريم» ومخرجه باسل الخطيب الذي كان حاضراً وبطلته سلاف فواخرجي التي غابت كانوا بين الداعمين لبقاء النظام السوري والقضاء على المعارضين له.

وعلى مدار 4 أيام من الفعاليات المتواصلة ما بين عروض أفلام وندوات ومناقشات ظهر جلياً مدى الإرتباك الشديد الذي أحدثه الوضع الأمني والظروف السياسية في المهرجان الذي سبق أن تَمّ تأجيل موعده لمدة شهر كامل بسبب فرض حظر التجوال في عدد من المحافظات المصرية.

وبينما يُعَدّ التداخل في مواعيد العروض والندوات سمة كل المهرجانات في العالم إلا أن تأخير المواعيد وإلغاء العديد من العروض والندوات كانت سمة دورة مهرجان الإسكندرية الأخير، وكانت المبرّرات متنوّعة وأبرزها غياب الجمهور عن العروض وغياب الضيوف عن الندوات.

ندوات ثلاث فقط شهدت حضوراً واسعاً أوّلها ندوة تكريم الممثلة إلهام شاهين



التي تحولت إلى منتدى سياسي، وغابت عنها السينما إلا قليلاً، وندوة الاحتفاء بمرور 40 عاماً على حرب تحرير سيناء التي كانت بطبيعتها ندوة عسكرية مع هوامش سينمائية، ثم ندوة سينما الثمانينات التي بدأت قوية ومهمّة ثم تحوّلت إلى سرد للذكريات وتبادل النكات بين الحضور، وأبرزهم المخرج محمد خان ومديرا التصوير رمسيس مرزوق وسعيد شيمي، والممثل محمود حميدة .

وعلى هامش المهرجان الذي تنظّمه الجمعية المصرية لكتّاب ونقّاد السينما أعلِن عن تدشين الاتحاد العربي للجمعيات السينمائية الأهلية الذي ضَمَّ جمعيات من 7 دول عربية، حضر ممثّلون عنها في المؤتمر التأسيسي، هي: مصر، والسعودية، والكويت، وسلطنة عمان، والمغرب، والجزائر، والبحرين.

وفي حفل الختام أيضاً كان الارتباك هو السمة السائدة، ووقعت عدة مشادات بين الضيوف والقائمين على التنظيم لكنها مَرَّت بسلام ليصل المهرجان إلى مرحلة تسليم الجوائز، حيث فاز الفيلم الفرنسي «أومبلين» للمخرج ستيفان كازيس بالجائزة الكبرى لأفضل فيلم، ومنحت لجنة تحكيم المسابقة الدولية جائزة أفضل مخرج للمصرية هالة لطفي عن فيلمها «الخروج إلى النهار»، وحصل المغربي جمال بن حامد على جائزة أفضل سيناريو عن فيلم «يا خيل الله» للمخرج نبيل عيوش الذي حاز جائزة الإبداع الفني عن الفيلم نفسه.

وحازت اليونانية إيمليا ماوتوسي جائزة أفضل ممثلة عن دورها في فيلم «متعة» للمخرج إلياس ياناكاكس، وحاز السلوڤيني فيسار فيشكا على جائزة أفضل ممثل عن دوره في فيلم «غجر شنغهاي»، ومُنِح الفيلم الإيطالي «علي ذو العيون الزرقاء» الذي افتتح المهرجان جائزة لجنة التحكيم الخاصة وهو فيلم يحكي عن أزمات الجيل الثاني من المهاجرين المصريين في إيطاليا.

وفي مسابقة الفيلم العربي التسجيلي والقصير مُنِحت جائزة أفضل فيلم تسجيلي لفيلم «ناجي العلي في حضن حنظلة» للمخرج فايق جرادة ومدّته 47 دقيقة، ويرصد جزءاً من مشوار الفنان الفلسطيني الراحل ناجي العلي، ومنحت جائزة أفضل فيلم روائي قصير للفيلم العراقي «بغداد ميسي» للمخرج سهيم عمر خليفة ومدّته 20 دقيقة يتناول قصة أطفال عراقيين يجهزون لعدّة أيام لمشاهدة مباراة كرة قدم يشارك فيها اللاعب العالمي ميسي قبل أن يتعطّل التليفزيون.

ومنحت لجنة التحكيم شهادة تكريم لمخرج الفيلم الفلسطيني «ويبقى عدوان» معتصم عدوان الذي استشهد عقب تصوير الفيلم، كما منحت شهادة تقدير خاصة للمخرج السعودي حمزة طرزان عن فيلمه «كيرم»، ومنح المهرجان درع تكريم خاص للفنان المصري الراحل عادل أدهم أحد أبرز الفنانين المنتمين إلى مدينة الإسكندرية تقديراً لمشواره وتاريخه الفني الطويل، وحصلت المخرجة المصرية إنعام محمد علي على درع تكريم خاص عن أعمالها الفنية التي جَسَّدَت بطولات مصرية وطنية وبينها فيلم «الطريق إلى إيلات»، كما نال المخرج المصري علي عبد الخالق درعاً عن فيلمه «أغنية على الممر».

وأصدر المهرجان في دورته الأخيرة كتاباً ضَمَّ سيرة ذاتية وفيلموجرافيا لكل المكرَّمين، وكتاباً خاصاً عن الناقد السينمائي المصري الراحل أشرف البيومي عضو اللجنة العليا للمهرجان الذي رحل خلال مشاركته في مهرجان مرتيل السينمائي في المغرب منتصف العام الجاري، وكتاباً عن سينما الحريات التي كانت شعار الدورة التي صارعت فيها السياسة السينما بقوة وربما صرعتها أيضاً بسبب ما تعيشه مصر والمنطقة العربية من أحداث.



ليا سيدو، وأديل إيخاركوبولوس، وعبداللطيف قشيش أثناء تسليم السعفة الذهبية في مهرجان كان 2013

عبداللطيف قشيش

«حياة أديل» .. لم تنتهِ

باريس: عبد الله كرمون

لا أعتقد بأن هناك مجالاً فنياً يمور بالفضائح، ويشتعل بالحزازات أكثر من مجال السينما؛ إذ يجد التنافس والتباري، اللذان يحكمانه في القيل والقال، متنفَّساً. وقد يصل فيه الأمر بالأنداد إلى تبنّي الإساءة إلى الخصم مهما كانت تبعاتها وعواقب جرمها. ولا يكاد أحد يجهل كل ما ينجم عن تلك النعرات الذاتية من طعن، وشتم، بل قد يصل الأمر غالباً بالأطراف، في حالات قصوى، إلى إراقة الدماء.

ولعل طبيعة السجال الدائر حالياً بفرنسا حول المخرج السينمائي الفرنسي عبداللطيف قشيش، ذي الأصل التونسي، وعلاقته بطاقم فيلمه الأخير «حياة أديل»، تستمد ملامحها العامة من عناصر أخرى متشابكة ومخالفة. خاصة وأنه قد عُرف عنه منذ ظهور أفلامه الأولى بأنه كان متشدّداً في علاقاته مع المتعاونين معه، بل إنه كان، في أحايين كثيرة، متجبّراً ومتسلّطاً.

فاز الفيلم بالسعفة الذهبية في مهرجان كان 2013 وذلك مناصفة، ولأول مرة، بين المخرج وإحدى بطلات فيلمه، وقد بدأت الأصوات المندّدة بتصرُّفاته غير اللائقة ترتفع قبيل إقامة مهرجان «كان». وكانت إلى حدّ ما خافتة. غير أن المظاهرات التي ناهضته في كان تحديداً من طرف المشتغلين بشكل متقطع في مجالات السينما، المسرح والفن عموماً، قد أثارت الانتباه إليه، وبدأت الأسئلة تطرح حينئذ في شأنه. وأصدرت نقابة مهنيّي صناعة السمعي البصري والسينما، تقريراً تؤكّد فيه الخروقات التي يرتكبها قشيش في إطار عمله في مجال السينما، وبالأخص



مشهد من فيلم «حياة آديل»

منها ما هو شبيه بالتنكيل الأخلاقي. لكن الذي رفع عالياً العقيرة بالشجب، بل مَنْ أحيطت شكاويهما بعناية فائقة هما بطلتا الفيلم أديل إكزار كوبولوس، ليا سيدو.

قد يتبادر في أول وهلة للبعض بأن الضجة المثارة حول قشيش وفيلمه الجديد ما هي إلا سحابة غبار سرعان ما ستنجلي، أو أنها مُجَرَّد تعنت هاتين البنتين الغريرتين ورغبتهما في الظهور. لكن المتفحِّص في الحيثيات المحيطة بهذا الموضوع والمتملّي في كل جوانبه، سوف يقف على التعقيدات التي تلفّ هذا الملف.

إذا كان عبد اللطيف قشيش في مرافعاته يعتبر نفسه كبش فداء، فإن كبش الفداء هو بطبيعة الحال «الضحية الجلاد»، بما تعنيه هذه العبارة في حمولتها العميقة. وأن الذين تألّبوا ضده هم أعداؤه الذين يرغبون في إزاحته من الساحة؛ لأنه، كما يظن، يزعجهم (ربما بالمعنى الجيفاري!). فقشيش يزعم، كما هو واضح من تصريحاته، وادّعاءاته بأنه أب لنوع جديد من السينما الفرنسية، ويخال أنه هو من يضخ دماء جديدة وأنفاساً مغايرة في جسد الفن السابع. وإذا ما سَلَّمْنا بأنه لا يفتأ يتناول المواضيع المرتبطة بالهجرة والمهاجرين، بل يحيط كذلك ببعض الأبعاد اليومية والهامشية للمجتمع الفرنسي الحالي، خاصة منها أوضاع الضواحي وشبابها، أفلا نسأل: ألم يكن هو من يدعو كذلك إلى ثورة شباب الضواحي في فرنسا بالموازاة مع ما يسمى بـ«الربيع العربي»، ملحّاً إلحاحاً على ضرورتها؟

يحسّ كشيش تبعاً لهذه الاعتبارات كلها بأنه مناضل نوعاً ما، بتصريحاته، وبمضامين أفلامه. لهذا فهو يستشعر اليوم بأن الطعن في شخصه وفي عمله، ما هو إلا محاولة لتحطيمه.

صحيح أن الصحافة هي التي أشعلت أيضاً فتيل الفتنة، بعدما اطّلعتْ، بطبيعة الحال، على الظروف المحيطة بإنتاج فيلم قشيش، وبعدما استمعتْ إلى شهادات كثير ممن عملوا مع الرجل، وأبلوا ما أبلوا في خدمته، إضافة إلى أمور أخرى سوف نأتي عليها.

هذا الجهاز الإعلامي نفسه هو الذي كان ينفخ من قبل في إعلانات أفلامه، وفي ما يُسَمّى بـ (نقدها)؛ إذ كانت المقالات الفنية كلها، في السابق، تزجي له الإطراء تلو الإطراء عقب ظهور أي فيلم من أفلامه. وساهمت عوامل متنوعة في بروزه نوعاً في الساحة السينمائية. ألم يعمد كل مرة إلى اختيار أبطال أفلامه، وتحديداً، بطلاته من بين الوجوه الشابة، التي لم يتم تكريسها بعد؟ ما لم يكن مطلقاً حال فيلمه الأخير لأن البنتين أديل، وليا قد خطّتا من قبل مسارهما الفني، وبالأخص ليا سيدو. ولن يعود الفضل قَطّ لقشيش في شأن نجاحهما المستقبلي.

كان جديراً بفيلم «حياة أديل» أن يلمّع صورة قشيش أكثر. لأنه قد أحسن انتهاز فرصة إخراجه في معمعة النقاش الدائر في فرنسا حول العلاقات الجنسية المخالفة للعادة (المثليّة). فبالرغم من إجازة زواج المثليّين في فرنسا، فإن عامة الناس من المجتمع ما يزالون بحاجة إلى مثل هذا الفيلم، بقدر ما يحتاج إليه المعنيين أو المعنيات بالأمر للتماهي معه، والظفر بواسطته بسند رمزي لما يرون فيه مواقفهم. لكن الصحافة شَرَّعت الباب أمام كل من له ذرة نقد أو ضغينة، أو تصفية حساب، أو قول كلمة في حق الرجل. وعلى خلاف ذلك راح الكل يتحدث عن تسلُّط الرجل، ودكتاتوريته. أما عن إخلاله بقوانين فقد اتَّفَق عدد هائل من المتعاملين من تقنيين، وممثّلين، ومياومين، على أن الرجل لا يحترم ما هو مُتَّفَق عليه في المجال. ذلك أنه يفرض على فريق عمله ساعات عمل أجرها غير مؤدّى، ثم إنه لا يفرق بين ساعات النهار والليل، ويجبرهم على البقاء حتى وقت متأخر في مكان العمل. كما أنه يزجرهم، ويعنّفهم حيث لا تقتضي الحاجة ذلك.

ليس بغريب في عالم السينما هذا النوع من السلوكات، منذ الأخوين ليميير في فرنسا، وغيرهما، كان المخرجون متسلّطين، بل جلفاً أحياناً مع المتعاونين معهم. لقد كان لزاماً على «بلوريتاريو» السينما أن تتاح لهم فرصة كي ينادوا بمطالبهم، بل أن يعتصموا بما هو أعظم، وأن يلتمسوا حقوقهم من وجهة نظر حقوقية. من هنا كان الخلاف الذي بدر من طاقم قشيش فرصة سانحة لأن يتمّ استغلاله ليزيد وقوداً للشرارة الأولى للرفض الذي أبانت عنه شريحة هامة من العاملين في المجالات الفنية، وقد تمكّنوا بالفعل من تعديل التعاقد المشترك لممتهني السمعي البصري والسينما، غير أن أصواتاً أخرى نادت بإلغاء ذلك التعديل، وقد استجاب لها مع ذلك قاضي الأمور المستعجلة!

لكن استقبال فيلم قشيش هذه المرة الذي نزل صالات العرض الشهر الماضي لم يكن بالورود بتاتاً، فقد أعلن المتعاملون معه بمن فيهم البطلتان، قرار عدم التعامل معه، وإن فازتا بجائزة أحسن ممثلتين، أما فوز قشيش بالأوسكار فهو مستبعَد، بالرغم من تأخير عرضه في القاعات حتى نهاية أجل الترشيح. وقد يتحطّم قاربه إلى الأبد بفعل هذه الرياح التي لم يستطع مقاومتها.


بوشتي الحياني - المغرب

«نظرات متقاطعة»

التشكيل المعاصر في قطر والمغرب

الرباط: بنيونس عميروش

بالتعاون مع غاليري المرخية بقطر عرف متحف بنك المغرب بالرباط، مؤخراً، حدث افتتاح معرض مشترك لثُلَّة من التشكيليين المغاربة والقَطَريين، بحضور السادة محمد أمين الصبيحي وزير الثقافة المغربي، وعبد اللطيف الجواهري والي بنك المغرب، وعبد الله فلاح الدوسري سفير قطر بالرباط. ويأتي هذا اللقاء الفني، الذي استمرّ إلى غاية 9 نوفمبر/تشرين الثاني 2013، ضمن تكثيف العلاقات الثقافية بين البلدين، باعتبار البعد الثقافي - كما ورد في كلمة التقديم - «فعلاً ضرورياً لمصاحبة الأصعدة السياسية والاقتصادية والمالية، وبوابة لتوطيدها ودعمها.»



علي حسن - قطر

ذلك أن تقاسم الإبداع الفني والنقاش الذي يتولّد عنه، يعتبران دعامتين أساسيتين للتعارف الثنائي على شكل أفضل، والأرضية التي ترعى الخاص والمشترك، وتحوّلهما إلى منبع للتقارب المجتمعي، وإلى مبدِّد لإكراه الجغرافية».

وفي إطار الاهتمام بالجدل الثقافي في الفن وأدبيّاته، تَمَّ تنظيم ندوة حول «تطوُّر الفن المعاصر في قطر والمغرب» (يوم الثاني من أكتوبر/تشرين الأول)، تحدث خلالها الفنان القَطَري سلمان المالك عن الفن القَطَري المعاصر، بينما قَدَّمَ خلالها الفنان المغربي حسان بورقية إضاءة عن الفن المغربي المعاصر. وفي إطار هذا الحدث الفني عرض فنانون وفنانات من قطر سبع تجارب متباينة على مستوى الأساليب والموضوعات والمعالجة التقنية، ومنسجمة على مستوى تقديم نظرة لامّة للمُيولات التشكيلية المترابطة بالرؤية الفنية المعاصرة.

بحسّ تعبيري، تَتَمَثَّل كائنات سلمان المالك بألوان فاقعة تارة، لتشكيل صورة المرأة المنتصبة بتَشْخيصِيّة مختزَلة، وتارة أخرى تتفاعل الألوان بالحركية الذاتية والتبقيع واللطخ والمسح والإفراغ، لتبزغ وتنطفئ تماشياً مع التخطيط المسترسل والسريع، إلى أن تُفَعِّل انبعاث الشخوص بوضعيات رَخْوَة، تمنح ذلك الانطباع بخفّتها التي تجعلها متناثرة في اتجاه الأعالي. ومع بورتريهات ابتسام الصفار، ينْكَبُّ النزوع التشخيصي على السَّحْنات الموصوفة بالعيون الضَّيِّقة والأنوف المُتَرَجْرِجة بفعل تكرار خطوطها المتفاعلة وفْق الوَضْعات (pauses) والنظرات الغائرة، لتنبثق الوجوه بذلك التكثيف التعبيري، المدعوم بالمعالجة التقنية التي تَحْفَظ للرسم الخطّي بروزه، وتُفْرِغ المساحات باعتماد مَرَق الصباغة، للإبقاء على ألق الضوء الموزّع عبر التقاسيم والملامح المُثيرة. بينما اختارت ضحى السليطي الألوان النّاصعة (الأحمر، الأخضر، الوردي، الأسود...)، كمقاربة تشكيلية تنتصر لجمالية أنثوية، من خلال كولاجات مُقتطَفَة من ثوب اللباس المحلّي الخاضع للتقطيع والتراكيب الهندسية المَمْهورة بالزخارف والتزاويق المُنْتَظِمة عبر إيقاعات التطريز الذَّهبي الباذخ.

في المقابل تتمحور لوحات حصة عبدالله على مفهوم «الشفافية»، المُصاغة بتَراكُب إلْصاقي لأنواع ورقية، مطبوعة بزخارف لَيِّفَة رقيقة تخضع للتجاور والتكرار. وبفعل التغطية، يتخذ تفريش الورق الشفيف قانونه الضوئي المُنْبَني على الكَشْف والحَجْب ضمن متوالية


سلمان المالك - قطر

(مونوكرومية) متقاسمة بين الأسود والرمادي والأبيض، كما هو شأن اللون عند علي حسن الذي يعتمد تقنية مختلطة تترجم تبئيراته المَقْطَعية لهياكل حيوانية مختصرة، ومُدْمَجة داخل تكوينات تجريدية، تتداخل عبرها مادّية لوْنِية، موسومة بعملية كَشْط زخرفي يحفر موتيفات لولبية تُشْرِك التخطيطات الرَّصاصية في تقوية التعبيرية.

ويبقى اعتماد اللون الأحادي موصولاً بأعمال كل من يوسف أدهم، وفرج دهام السويدي أيضاً، لكن ضمن تدرُّجات الألوان الترابية في التجربتَيْن، مما يؤشر على هيمنة المونوكروم الذي يُعَدُّ من بين سمات التصوير الحديث. فباستعمال الأسناد الورقية (ورق الآرش) عند يوسف أدهم، تنطبع التوليفات «الحُروفية» التي لا تتوخَّى القراءة اللغوية المباشرة، بقدر ما تَنْشُد استلهام تشكيلية كتابية تحتفي بجمالية الأثر القائمة على التداخل والتَّحَلُّل والتَّدَرُّج اللوني. بينما يسيطر (الأوكر) على قماشة فرج دهام السويدي، ذات المقاس الكبير الذي يستوعب امتداد الفُرشات العريضة وهي تُنَمِّي توالُدَها التجريدي الموصوف بمَشْهَدِية حَجَرية مهذَّبة بتدرُّجات الظلال والعلامات (نقط، دوائر سوداء، خطوط متموِّجة...)، حيث يتوافق الكُلّ ويتسامى

تجارب خاصة في معرض جماعي بين تشكيليّين بَعَّدَتهم الجغرافيا وقَرَّبهم اللون

لخلق تلك الانسيابية البصرية ذات الإيقاع الاسْتِرْسالي.

بدوره، تَشكَّل الفن المغربي المعاصر من خلال أعمال ثمانية فنانين (ضمنهم تمثيلية نسائية بتوقيع صفاء الرواس)، ينتمون لمختلف الأجيال والأساليب والحساسيات الإبداعية. أعمال عبدالله الحريري الممتدّة عبر عدّة عقود، تمثِّل مسار التجربة «الكاليغرافية» منذ انتشارها بالتوالي في البلاد العربية على مدار ستينيات وسبعينيات القرن الماضي. وهي التجربة الخاصة التي عمل الحريري على تهذيبها وتطويرها لاستكناه خبايا الحرف العربي، والدفع به لترجمة الكثافة والتشتُّت والانفجار، وتحويله إلى علامة لا تُحيل إلّا على حركيَّتها ورَقْصِها الوَلود، إلى أن أضحى الحرف من العناصر الثانوية التي تتفاعل داخل أريحية التلوين والبناء الهندسي، الذي لا يخلو من تلقائية تعبيرية ذات المَيْل التجريدي.

بينما تشتغل أعمال بوشتى الحياني على رمزية الأشكال البسيطة التي عُرِفَتْ بها أعماله من قَبْل: الدائرة والمثلث (العُذرية) أساساً، كترميز للبعد العلائقي بين الرجل والمرأة، من خلال وضعها داخل مادِّية بلون تُرابي، مُرْفَق بتدخُّل الأزرق النيلي. هذه الاختصارية في الشكل واللون، بَدَت من أساسات إبداعه، حتى وهو ينتقِل إلى تشخيصية تعبيرية تقوم على تَثْبيت الجسد العاري في مواجهة مُتصلِّبة وذاتية، كاستحضار لسؤال مصير الإنسان في العصر الحالي.

وتبقى المقاربة المادية، جوهر الإبداعية عند حسان بورقية المعروف باشتغاله على الرماد والأتربة (المختلفة الألوان) التي جلبها من مختلف البِقاع، لبُلوغ تلك التعبيرية المُنبعِثة من رحم الجغرافيا. ولمضاعفة البُعدين المادي، والطبيعي، يعمل على توظيف قِطَع المعادن بحِياكتها المُستعادَة، وعلى رأسها القصدير، بما يلحقه من تَحَلُّل وصدأ، مع إدماج رُقَع الثوب والتمائم والأسلاك والمسامير... وفي حَفْر واستنبات الخربشات والعلامات

رحلة ذهاب وإياب بين نقط التلاقي والتباعد الناظمة للتيارات والحساسيات والتقنيات


وضحه السليطي - قطر

والخُدوش والغرافيتيا، تكتمل المنظومة التشكيلية عنده لتوليف جمالية الخراب.

أما تعبيرية صفاء الرواس فتتمظهر بناءً على خصوصية العمل المُفْرَغ من اللون تماماً. فالأبيض (اللون المحايد أو اللّالون) وحده، يُعتبر صنيع اللوحة أو المُنْشأة (installation). فقط، ظِلال ولمَعان الإبَر المُنْغَرزة في جسد القماشة، وظِلال القُطن المبثُو ث بطريقة مُعَقْلَنَة، هي ما يُضفي بعض التَّدرُّجات الضوئية والتضادّات (contastes) الخفيفة. من ثمة، تَغْرف صفاء كل هذا الصّفاء الموسوم بإقْلالِية (minimalisme) مُفْرطة (مُوازية لمونوكرومية مُفْرطة)، لتُزَكّي جمال الهشاشة، وتعكس هذا النزوع النّوراني المشدود إلى سيكولوجية المرأة وعوالمها الدفينة.

أولُ ما يُحيلُنا عليه اسم التيباري كنتور، أسناده الورقية التي يصنعها بطريقة تقليدية في ورشته الخاصة. فحياكة (texture) الورق، وما يحتفظ به من نتوءات وتقعيرات خفيفة، وكذا بروز جُزَيْئات المواد المطحونة والمعجونة على السطح، تُمثّل الشطر الأول من إنجاز العمل المتبوع بالتلوين الحبري (بين البُنّي والبرتقالي)، وبإضافة الخربشات والعلامات وما يشبه الكتابة؛ فبِانْفِعالية محسوبة، تأخذ التيباري كنتور توزيع الضوء والتضاد والتوازن في الحُسبان، وتتمّ تقوية الجانب البصري لمفهوم «الأثر» الذي يجد له معالجته الخاصة بالانتقال إلى القماش والمقاسات الكبيرة.

باستثمار التقنية المختلطة، يُشكّل نور الدين ضيف الله تَراكُباته الكِتابية. فعبر الإعادة والتغطية، تنتعش علامات الموسيقى المطبوعة على الفُرْشَة الورقية الأولى، لتَنْتَظِم الكتابة وتتشابك بالتدخُّل الفَوْقي. ومع استكمال نسيج العلامات واللّطْخات والرَّشْمات والفراغات، ينطبع سواد الفرشاة العريضة بلمسات تلقائية لإضفاء الحركية التي تحكم حيوية اللوحة. في حين، تقوم إبداعية عبد الرحيم إقبي على انْمِساخات جَسَدانِية تحمل رؤوساً وسحنات خُرافية، تستعير تعبيرية سريالية مفعمة بالفَزع. بينما تلحق التَّشوُّهات تَمَفْصُلات كريم عطار العضوية، بمنوالٍ يحاكي أعمال البريطاني فرانسيس بايكون.

إن النظرة الشاملة لمعرض «نظرات متقاطعة من الفن التشكيلي المعاصر في قطر والمغرب»، تجعل المُتلقّي أمام تجارب تصويرية وازنة في مجملها، ومتكاملة على صعيد الأساليب التي لا تمنح الانطباع بوجود الفُروق بين تجارب القُطْرَيْن، إذ «يُقْتَرح المعرض نفسه كمواجهة جمالية بين تشكيليِّي البلدين، بين أعمالهم وإضافة كل واحد منهم فردياً وجماعياً. وهو رحلة ذهاب وإياب بين نقط التلاقي والتباعد الناظمة للتيارات والحساسيات والتقنيات والمواد والألوان»، بتعبير المنسِّقة العامة للتظاهرة كريمة بنعمران.



مريم الشرايبي

عطور في اللوحة

أنيس الرافعي

ينصحنا بول كلي في مؤلّفه « نظرية التشكيل»، بعدم تحليل عمل فني ما بغرض إنجاز نسخةٍ مشابهة له، أو مقاربة ما لا نثق بحجّيّته، وإنّما إلى اقتفاء «الطرق غير المعبدة» التي سار عليها المبدع لتحقيق عمله. أو بتعبير آخر، إلى فحص المراحل المتعاقبة أو المتزامنة لتكوُّن العمل، وإعادة تمثُّل نموِّه عبر مراحل بنائه المتنامية، بحثاً عن «آثار التخلُّق وبصمات التكوين».

تأطيرٌ من هذا القبيل قد يكون ضرورياً للحديث عن أحدث معارض الفنانة المغربية مريم الشرايبي، الذي احتضنته، مؤخراً، «فيلا الفنون» بالدار البيضاء، تحت عنوان «ظل منعكس»، و كذا لترسيخ السمت الذي أضحى لصيقاً بهذه المبدعة المولعة بفضيلة الاختلاف، لدرجة أنّها تغني الموضوعات، وتعيد بناء المنظومات اللّونية، وتعالج المواد في كل مرة بإيقاعٍ و نبضٍ مختلفين، تماماً مثل مَنْ ينوّع الأساس النغمي لسمفونية متدرّجة المقامات. وهو الأمر الذي بدا جلّياً لمرتادي معرضها، الذي جاء غُفْلاً من العناوين المصاحبة عادةً للوحات، لكون الفنانة ودَّتْ أن تطرح منجزها باعتباره سؤالاً وشكّاً، احتمالاً وحيرةً. وتقصَّدتْ أن تقف إزاءه موقفاً قلقاً، يحتملُ التنسيب واللايقين، كما لو أنّ كلّ ما رسمته في وقت سابق يشكّل جزءاً ميتاً منها.

وبهذا النفور المتعمَّد من«وهم العمل الكامل»، أكّدتْ مريم الشرايبي أنّ لها في كل مقام اختيارات مرجعية واشتراطات





انطلاقاً من القطيعة داخل الاستمرار ومن عشقها المزمن للعطور تمكنت الشرايبي من تطويع الصباغة وتحويلها إلى إحداثيات جسدية

جمالية دقيقة، تروم إحداث ما يمكن تسميته بـ «التخاصب أو التراسل» بين مختلف الموتيفات التي تشكّل عصارة رؤيتها الفنية المؤسّسة على الذاكرة النوعية للعين الرائية، التي لا تستنكف، في كل مرة، على هدم وهدر مصادر إلهامها كي تبني من جديد مصادر أخرى مفتوحة بلا هوادة على تعدُّدية القراءة وقابلية التأويل. فقد أولت عنايتها في معارضها السابقة للإدراكات البصرية المازجة بين المكان والزمان، على اعتبار أن العين ليست، فحسب، أداةً بيولوجية بقدر ما هي مكتنزة ومخترقة بما هو ثقافي.

ومن هذا المنطلق اشتغلت في أعمالها التجريبية، سواء الأكواريلية أو الإكليريكية، على نفي المنظور واعتماد تكوينات لونية وشكلية تمتح من الموسيقى إيقاعها، ومن الرقص حيويته في تحريك الجسد، ومن الهندسة لغتها الجيوميترية، ومن العمارة العربية الإسلامية العتيقة تقنياتها الحرفية في تركيب الزليج ونحت الخشب وتبليط الجبص وتنضيد السيراميك المكسور، ومن الموضة استعراضيتها وقدرتها على قياس الزمن ودرجة عبوره على الآخرين، ومن السيرك بهلوانيته. وهي عناية مراوغة لا تهب حقيقتها بيسر، وإنّما تدخل المشاهد في إطار علاقات جديدة لتوليد دلالة دعامتها الأساس ما يطلق عليه (لوران جيرفيرو) مفهوم «الاستغراق»، أي التورُّط المباشر في العمل الفني بالمشاهدة دون البحث عن منفعة آنية أو عملية، لكونه انخراطاً لازمانياً خالصاً، متَّصلاً بزمن مقطوع الطرفين، لا ينتمي للماضي أو للمستقبل، بل هو استغراق عمقي غير أفقي، حاضر وممتدّ بلا ضفاف.

أما في اشتغالاتها الجديدة التي ضمّها هذا المعرض، فظلت الفنانة مريم الشرايبي وفيّة لفلسفتها في الابتكار انطلاقاً من «القطيعة داخل الاستمرارية»، حيث تُلفي استضماراً ذكياً لكل منجزها السالف، مع إضافة نوعية وفارزة تمثّلت في اشتغالها بالعطر ومن داخله. ولهذا الاعتبار المفكَّر فيه بشكل مدروس، تقمَّصت حرفة العطار والكيميائي لتبث داخل السنادات تدرُّجات مستمدَّة من النكهات العطرية بمختلف إحالاتها الشمية (بحرية، مائية، ظلالية، سكرية، نباتية، ثمرية، حمضية...) مراعيةً إحقاق دهشة المفاجأة وجدليّة التجلّي والخفاء اعتماداً على التباسات الضوء ومخاتلاته.

فالفنانة مريم الشرايبي استطاعت في هذه المحطة الجديدة من مشغلها الفني التجريبي أن تحوّل عشقها المزمن للعطور إلى مصادر صباغية طيّعة، كما تمكّنت من اكتشاف مساحات أخرى ومفترضة للعطر بداخل إحداثيات الجسد الأنثوي دون أن تعوزها الممكنات والمداخل الفنية للتعبير عن هذا الاكتشاف.

إنّها مثل (جون باتيست غرونوي) بطل رواية «العطر» لباتريك سوسكيند، مهجوسة بإمبراطورية الروائح التي تفتح كوىً واسعة في جدار الخيال، ومفتونة حدَّ الوله بإيحاءاتها القادرة على التحوُّل إلى دال طليق ومتنقّل لا يكترث بالمرجع، كما لو أنه، بالمعنى اللاكاني، يبحث بلا توقُّف عن «الإشارة العائمة».


منى حاطوم

بين عبء الاستيراد والقفز على اللوحة

الأنستليشن العربي: قطع هجينة تبحث عن هويّة

إبراهيم الحَيْسن

ما الذي يبرّر انخراط مجموعة من التشكيليين العرب المعاصرين في فن الأنستليشن (التجهيز في الفراغ)؟ وهل هناك أسس جمالية معينة قام عليها هذا الانخراط الذي تجاوز لوحة الحامل والتمثال التقليدي والمطبوعة ليشمل الكثير من الوسائط المتعددة الحديثة (المِيديا) بتشجيع من الشركات الضخمة التي تنتج الآليات والتقنيات الرقمية ذات الإمكانيات والجودة العالية؟



وهل راكم الفنانون التشكيليون العرب ما يكفي وما يُقْنِع من لوحات ومنحوتات وقطع حفر وسيراميك وغيرها بشكل جعلهم يطرقون مجالات تشكيلية أخرى من صُنع مجتمعات غربية قام إبداعها على هزّات وتحوّلات جذرية متنوعة مسّت حقول الفلسفة والأدب والسياسة والعلوم والتكنولوجيا؟

وأيضا: هل يمتلك هؤلاء التشكيليون مدركات فكرية ووعياً بصرياً يجعلهم قادرين بالفعل على تحصين هويتهم الجمالية عبر اختبار حريتهم ووضعها في صلب المحك، لاسيما وأن فن الأنستليشن أمسى أسيراً لاستعمار تكنولوجي جديد؟ أم أنهم - على العكس من ذلك- يساهمون من حيث لا يدرون في رسم حالة الهزل والعبثية التي تخدش فنوننا التشكيلية العربية المعاصرة المطبوعة بمرجعيات بصرية ممزقة ومعطوبة؟

السقوط في فخ الاستعارات

من الواضح جداً أن العديد من الفنانين التشكيليين العرب الذين اختاروا الإرساءات التشكيلية كجنس إبداعي وكمساحة للتشكيل الجمالي، إلى جانب بعض التطبيقات التعبيرية للجسد والفيديو الإنشائي والبرفورمونس، عجزوا عن منح المنجز التشكيلي العربي المعاصر صبغة مشدودة إلى الهوية والذات والشخصية الحرة والمستقلة. وهم بالتالي سقطوا في فخ الاستعارات والإسقاطات الفكرية والجمالية المنسوخة التي قامت عليها فنون وتعبيرات ما بعد الحداثة التي تعود جذورها الأولى إلى الفن الشعبي (البوب آرت)، ولاسيما أعمال آلن كابرو، وروبير روشنبرغ، وجاسبر جونز، وهي من أهم الإبداعات التي ارتبطت بالحركات الطلابية والاجتماعية الهادفة إلى نبذ الحروب وإيقافها وحماية البيئة والتحرر الاقتصادي.

تقول كاترين مييه C. Millet، وهي ناقدة فنية من فرنسا: «خلال الستينيات ساد الفن الشعبي والواقعية الجديدة والفن البصري والفن الحركي وفن الحد الصلب Hard Edge ومدرسة المساحات اللونية، وتفرقت جماعة فلوكسس، وتكاثرت عروض الحدث.. وفي نهاية العقد، ظهر فن المفهوم ومعاداة الشكل، والفن الفقير، وفن الأرض، وفن الجسد ودعامة/ سطحSupport-surface وعدة تعبيرات فنية تلجأ إلى كل أنواع المواد الملفقة والأشياء المصنعة والمواد الطبيعية سريعة التلف..بل جَسَد الفنان نفسه. وأصبحت كل الأساليب مباحة، حتى أكثرها تضليلاً وأكثرها استفزازاً وقابلية لعدم الإدراك».

فهذه التيارات الفنية التي تتحدّث عنها الناقدة مييه وصلتنا متأخرة وملتبسة، لأن فن اللوحة نفسه لم يصل لدينا حدود النضج، كما يقول الباحث الجمالي أسعد عرابي، وهي تيارات أحدثت تحوّلات في التصنيفات التقليدية للفن، وقدّمت طرحاً جديداً لا ينتمي إلى الجماليات السابقة، ويرتبط أكثر بعناصر الحياة المعاصرة وفروضها الجديدة، ويبيّن موقف الفنان منها سواء بالقبول أو بالرفض، وقد أخذ الفن المعاصر على عاتقه مواجهة التحدي الذي ألقاه عليه الطور الصناعي بمنجزاته الهائلة ومُثله الثقافية، ونظمه، وقوانينه، ومؤسساته، ثم انتقل إلى مواجهة طور جديد هو ما بعد الصناعة الذي أصبحت فيه المعلومة هي السلعة الجديدة التي دفعت بها وسائل الاتصال الحديثة التي سبقت من خلالها الأفكار والاتجاهات الفنية التي فرضت هي أيضاً على العالم، في إطار السعي إلى إدارة الحياة على الأرض من خلال آلية واحدة.

وقد تلا ذلك إبداعات تشكيلية أخرى تتصل بالانتقال من التجريدي إلى البيئي الملموس وبتحويل الفن إلى مجال للتداول والتساؤل حول الفن نفسه، وأيضاً بتجاوز الأنماط الجمالية المتوارثة عن الشكلانية (الفورماليزم)، لذلك هجر الفنانون صالات العرض

التقليدية والأروقة الخاصة واتجهوا نحو الطبيعة والفضاءات العمومية، كما هو الحال عند فناني البيئة وفن الصحراء والعرض الجسدي.. إلخ.

ولأن جزءاً كبيراً من الفنون التشكيلية العربية المعاصرة مأخوذ من إرث جمالي وبصري ليس وطنياً ولا قومياً سمته الأساسية النأي والابتعاد عن الجذور والتقاليد المقعّدة للفن المعاصر، فإن الكثير من أعمال التشكيليين العرب غالبها الغموض والالتباس، وظهرت في شكل قطع تركيبية هجينة منقطعة عن امتدادها الطبيعي في منظومة القيم والأنساق الجمالية المؤسسة، بل إنها - وفي مناح عديدة- تعبّر عن نوع من التبعية والتواطؤ مع مشروع الغزو الجمالي الغربي. من ثَمَّ، أمسى الفنان العربي يقطن في بيئة مشوَّهة ومشوِّهة قادته إلى إنجاز عمل فني هجين لا ملامح له. بل كان ماسخاً للنص المستورد، مما أسهم في تربية أجيال عديدة على جسد القلنسوة دون الدخول إلى صدق الذات ومبرّرات وجود الإنسان، كما يقول الناقد محمد العامري.

هذا الانشغال المجاني بفن الأنستليشن لدى غالبية الفنانين التشكيليين العرب يعكس في عمقه نوعاً من الفشل في استيعاب وتطويع الاتجاهات الفنية ما بعد الحداثية لتتلاءم مع ثقافتهم وأسئلتهم الجمالية الملحّة. الكثير منهم لا يزال عاجزاً عن تجاوز الوافد من التيارات الفنية الغربية المنبثقة في فن أوروبي تمرّد على تراثه التقليدي الذي ساد لأكثر من أربعة قرون. وبالنتيجة، فقد تحوّل المنجز التشكيلي العربي المعاصر المرتبط بالأنستليشن إلى خواء تشكيلي وإلى فن عبثي ومبتذل ذي مراجع ممزَّقة وإلى منتوج مغلَّف بالخوف والتردّد وعدم الثقة بالنفس، مع وجود استثناءات إبداعية قليلة تُعَدّ على أصابع اليد الواحدة، كتجربة الفنانة منى حاطوم في اشتغالها على سؤال الذات والهوية والعودة إلى الوطن، والفنان قادر عطية في إثارته لبعض القضايا الدينية والأيديولوجية ومنها المواضيع ذات الصلة بالإسلام والنزعة الإسلاموية، إلى جانب الفنان الإماراتي حسن شريف المسكون بالتكويم والتحزيم والاشتغال على جسد المادة المنسية وذاكرة اللامكان، فضلاً عن منير الفاطمي بأعماله السياسية التحريضية ومحمد القاسمي في اهتمامه بغجرية الأمكنة والترحال من خلال إبداعه بالهواء الطلق وبمحترفات الصناع التقليديين، ومحمد كاظم الذي يربط سِيَره الذاتية بالبحر إلى جانب اشتغاله على الكراتين والمفاتيح..وأيضاً الفنان وفاء بلال الذي يستعمل وسائط مختلطة (ملتي ميديا) ولعب الفيديو المثيرة للجدل. ثم هناك الفنان المفاهيمي فيصل السمرة المسكون بالبعد الثالث، وبموضوع الفراغ والامتلاء وعلاقات الأشكال بظلها وبالمادة وبالعناصر الأساسية: الهواء، الضوء، النار والأرض، دون نسيان الفنان العراقي عادل عابدين الذي عُرف باشتغاله على تيمات تنتقد الحرب العدوانية ضِدّ بلاده وضِدّ العرب والمسلمين بشكل عام. فالعديد من هذه الأعمال جمع فيها بين التجهيزات والفيديو والأفلام المصوَّرة وفن النيون الضوئي وقد عرض البعض منها قبل سنوات بنيويورك ولاقت استحساناً واسعاً من لَدُن جمهور الفن هناك.

المنجز التشكيلي العربي لا يزال يطرح أسئلة مثل: الخصوصية، الهوية، الغربة والاغتراب، المحلية والعالمية، الأصالة والمعاصرة، التراث والتجديد، العصرنة والتحديث.. إلى غير ذلك من الإشكالات التي فرّخها التحوّل من المجتمعات التقليدية إلى المجتمعات الحديثة.

غير أن الطريقة التي قارب بها جل التشكيليين العرب المعاصرين هذه الإشكالات والمفاهيم في حاجة إلى وعي بصري خلّاق ومبتكِر وإلى فهم عميق ومنفتح. وحصيلة ذلك، أن الإبداع التشكيلي العربي لا يزال يرزح (في عموميته) تحت عبء التبعية والاستيراد.

هي ذي الحقيقة التي ينبغي الاعتراف بها والعمل على محوها وتجاوزها. لقد كنا، ولا نزال، تابعين لكل ما بدر من الغرب في إنتاج الفنون التشكيلية، ولم يكن انفعالنا معه، بقيمة حاجتنا لأن نستقطبه، ونتعرف عليه، ونمارسه، ليحقق ذاتنا، فكنا مقلدين له، واغتصبنا من خلال ردّات الفعل لدى بعض فنانينا الرواد الذين حاولوا جاهدين هندسة ملمح تشكيلي عربي.

والحالة هاته، فإننا بحاجة ماسة إلى إعادة النظر في وضعية فنوننا التشكيلية العربية المأزومة وتأهيل منجزاتنا الجمالية عبر مساءلة الفن والهوية برؤى جديدة، منفتحة وغير ضيّقة، وأيضاً عبر البحث والتجريب والتفكير في ما يمكن أن تضيفه الفنون الأخرى (موسيقى، تكنولوجيا بصرية، مسرح..) لإبداعاتنا التشكيلية.

الوقوف ضد الذاكرة

مشكلة الإبداع التشكيلي العربي المعاصر هي أنه لا يزال محكوماً بنسقية عبثية مبنية على هوية ضيقة متشظية وأصالة متقطعة، والسبب في ذلك أن العديد من التشكيليين العرب المعاصرين يقفون ضد موروثهم الثقافي والفني وضد ذاكرتهم الجمعية وتاريخهم المشترك. كما أنهم -في الآن نفسه- يجعلون من التعامل مع المعاصرة صورة استعراضية (فولكلورية بمعنى أصح) توهمهم بالانتماء إلى الآخر.. إلى فن الآخر. فأوصلهم هذا الوهم إلى «تجسيد» أفكار Incarnation على حساب الفن وتقنياته وإلى «التحرّر» من القيود الاجتماعية والثقافية والسياسية..

وعلى الرغم من محاولات التأصيل والتحديث في الوطن العربي، فقد ظل المنجز التشكيلي العربي مقيّداً بصورة متعسفة إلى الأداء التشكيلي في الغرب، لأسباب تتصل بالوضع الحضاري العربي العام، ولأسباب أخرى تتعلق بقضايا المنهج في مؤسسات تعليم الفنون منذ أربعينيات القرن العشرين. إن أجيالاً من الفنانين العرب انسدت عليهم الآفاق ولم يصلوا لاستلهام




منير الفاطمي: جمجمة، أو رأس صلب.

حسن شريف (تحزيم)






منى حاطوم (السرير)

حسن شريف (تحزيم)

منابعهم الحضارية الأصلية.

في ضوء ذلك، أضحى الفنان التشكيلي العربي تائهاً ومشدوداً نحو البحث عن منافذ «سهلة» لولوج العالمية من أوسع الأبواب بالقفز على المراحل وحرقها دون تحقيق تراكمات إبداعية كفيلة بمنحه هذه الإمكانية وانتزاع الشرعية الدولية.

فمفهوم العالمية الذي شكّل «فردوساً مفقوداً» لجل التشكيليين العرب المعاصرين، ظل يجد صداه في المتاحف والأروقة الغربية لوجود بيئة مناسبة -نفتقر إليها- ذات العلاقة بالإبداع الفني والجمالي السليم والإنتاج التشكيلي المؤسَّس والمدعوم. لذلك فإن ولوج العالمية في الفن التشكيلي لا يمكن أن يتم سوى عبر الدخول في دائرة المركزية الأرو- أميركية. على إثر ذلك، تنامت هجرة الفنانين العرب للإقامة والإبداع في البلدان الغربية، ومن بقي منهم في أوطانهم صار حريصاً على تنظيم المعارض في المراكز والمعاهد الثقافية الأجنبية الموجودة في بلدانهم.

فهذا الوضع، ولا شك، يُعيد طرح سؤال الهوية الجمالية في فنوننا التشكيلية التي صارت بمثابة «نصوص بينية مرئية»، على حدّ تعبير رولان بارث R. Barthes في حديثه عن التناص.. نصوص اختلطت فيها ثقافة سابقة مع أخرى محيطة (ثقافة الأغيار) بشكل أفقدها جوهرها وجعلها تظهر في هيئة أعمال متشظية ومنسلخة عن جذورها وكأن لا تاريخ لها. وقد استعرت هنا كلام بارث على اعتبار أن الأعمال الفنية نصوص بصرية تحكمها نسقية مرئية وفي قلبها توجد القطع التركيبية والإنشائية ذات الطبيعة المكانية والزمانية في آن بالنظر إلى اشتغالها على مفاهيم الفراغ والامتلاء والفكرة والفضاء.. إلخ.

وتظل الملاحظة الأساسية بخصوص قطع الأنستليشن التي أبدعها تشكيليون عرب والتي لاقت إلى حدّ ما «نجاحاً دولياً»، هي أن جل هذه القطع والإبداعات ارتبطت بمواضيع وقضايا سياسية محلية وقطرية مثلت شرطاً لدعمها وتشجيعها من لدن جهات ومؤسسات غربية قد تكون لها مصلحة في ذلك على الأقل من زاوية أيديولوجية.

والخُلاصة أن غالبية الفنانين العرب الذين اختاروا الإرساءات التشكيلية كمساحة للإبداع - إلى جانب التطبيقات التشكيلية للجسد في النحت الحي والفيديو آرت والبرفورمانس- عجزوا عن منح المنجز التشكيلي صبغة مشدودة إلى الهوية والذات والشخصية المستقلة، وبالتالي سقطوا في فخ الاستعارات والإسقاطات الفكرية والجمالية المنسوخة التي قامت عليها فنون مابعد الحداثة التي تعود جذورها الأولى إلى الفن الشعبي/البوب آرت، ولا سيما أعمال الفنانين ألن كابرو وروبير روشنبرغ وجاسبر جونز، وهي من أبرز التعبيرات التي ارتبطت بالحركات الطلابية والاجتماعية الهادفة إلى إيقاف الحروب وحماية البيئة والتحرر الاقتصادي. وإلى جانب هذه الفئة من الفنانين، يوجد تشكيليون عرب آخرون (مصورون ونحاتون) انهمكوا بمشكلات المشاغل والمحترفات الأوروبية محاولين- بكثير من السذاجة الإبداعية- إسباغ الصفة المحلية على أعمالهم الفنية وفي نفس الوقت الانخراط في الحداثة الفنية وما بعدها.

منذ «العرس» و«عرب» و«غسالة النوادر»، مروراً بـ«التحقيق» و«شيخان» و«سهرة خاصة» و«عشاق المقهى المهجور» و«جنون» ثم «خمسون» و«يحي يعيش» وصولاً إلى مسرحيته الجديدة «تسونامي»، أسَّسَ المخرج المسرحي التونسي الفاضل الجعايبي نهجه المسرحي على رؤية تحتكم إلى الصدق والمجازفة والتمرد والاستقلالية بشكل يجعل أعماله المسرحية مرايا عاكسة لما يقابلها من وقائع دون مهادنة أو خداع وتمويه. وهكذا ينطبق على الجعايبي تعريف المثقَّفين عند نعوم تشومسكي: «أن يقولوا الصدق، ويفضحوا الأكاذيب».

المخرج المسرحي الفاضل الجعايبي:

«تسونامي» تحذِّر من الوقوع في حرب أهليّة

تونس- عبد المجيد دقنيش

ولد الجعايبي سنة 1945 بمدينة أريانة، وهو مخرج ومؤلّف مسرحي، درس المسرح في فرنسا. شخصيته الصدامية جعلته واحداً من المعارضين الأوائل لنظام بنعلي، يكره الرتابة، ويؤمن بأن المسرح تمرد، أو لا يكون. وربما نظفر بكل هذا التمرُّد والمجازفة والتجريب في مسرحيته الجديدة «تسونامي» التي بقيت وفيّة لمنواله وللمبادئ الكبرى التي يقوم عليها مشروع الجعايبي.

في هذا الحوار تعود مجلة الدوحة إلى كواليس مسرحية «تسونامي» وتناقش القضايا التي ساهمت في تفجير أسئلة الثورة والواقع التونسي، وتركت جدلاً كبيراً في أوساط النقّاد والجمهور العريض عقب عرض هذا العمل.

■ «تسونامي» عنوان صادم لمسرحية أحدثت رجّة قوية في ذهن المتفرّج من أول مشاهدة، فأيّ أبعاد فنية لهذا العنوان؟ وما علاقته بالمضمون؟

منطلق المسرحية واقعي للأسف، تسونامي الذي هبّ على فوكوشيما في اليابان كما هبّت الثورة التونسية، ومن بعدها المصرية على العالم العربي، وقد شعرت بهذه المقاربة الفنية بين الإعصار والثورة التي هي ليست بكارثة، ولكنها انقلاب في الموازين. الإعصار الرهيب الذي هبَّ على تونس كان مرتقَباً دون أن يعرف أحد بتاريخ وقوعه تحديداً: لا المواطن العادي، ولا الجهاز الإعلامي، ولا السياسي... وهنا خلق انقلاباً حقيقياً، وجرف معه كل شيء، كل المقاييس والقيم. ومن خلال المقارنة بين تسونامي الطبيعة وتسونامي الثورة اشتغلنا على المسرحية. وهنا واضح من الجمل الأولى التي افتتحنا بها العمل بصوت جليلة بكار.

■ هذا العمل يأتي بعد أكثر من عامين على الثورة التونسية، هل تعتقد أن الفترة التي مَرَّت كافية لتسجيل هذا الحدث التاريخي في عمل مسرحي مدّته ساعتان؟

العمل لا يتحدَّث عن تونس اليوم، وإنما عن مراحل. أنتقل من فترة السبعينات إلى الثمانينات ثم التسعينات وصولاً إلى العشرية الأخيرة. وفي كل ثلاث سنوات أقوم بعمل مسرحي مرتبط بالذي سبقه، وحينما تصل إلى الزمن الراهن الذي تنرج فيه مسرحية «تسونامي» التي تشكّل الجزء الأخير من ثلاثية انطلقت بـ«خمسون» و«يحي يعيش». وقد اختزلنا في هذه الثلاثية التاريخ التونسي المعاصر، وتحدَّثنا فيها عن الإنسان التونسي بمختلف انتماءاته الاجتماعية والفكرية والأيديولوجية، والواقع التونسي بتشعُّباته المختلفة. قدمنا «تسونامي» بعد صمت طويل ورهيب لمدة عامين ونصف تقريباً، خاصة وأني كمثقَّف ومسرحي من واجبي التطرُّق لما يحصل.

أنا ومجموعتي المسرحية المصغَّرة كنا نراقب الوضع الذي آلت إليه الأمور بعد الثورة، وكنا نتناقش فيما بيننا، ولم نشأ الدخول في الثرثرة والغوغائية الكبيرة التي أصبحت مسيطرة، بل كنّا نتأمَّل خبايا الأمور التي تزرع الفتنة، وتلقي بالإنسان التونسي في متاهة المقاربات المغلوطة التي تزيد من تعريته، وتفرغه من وعيه. في الثورة اختلطت الأمور فأصبحنا نرى المواطنين يتظاهرون لأقل الأسباب، وكل له نظرته للحرية ولحقوق الإنسان وللاعتصامات، ولم نعد نفرّق بين من هو على حق، ومن هو على خطأ. ووسط هذا كله اخترنا نحن أن نصمت حتى تتبلور نظرتنا تجاه ما يحدث، فنحن كفنّانين ومثقفين نتحدث حين نستطيع اختزال عامين ونصف من الأحداث والتقلُّبات والرهانات في شكل عمل مسرحي، ونخلق جدلاً حوله. وأعتقد أن هذا الصمت المستوعب منا هو احترام لأنفسنا وللخشبة ولقسيّة المسرح وللمتفرّج. وحقه علينا في عمل يرتقي إلى مستوى انتظاراته.

■ لكن، هل اللحظة التاريخية الراهنة، والتي يتخبط فيها الجميع، قادرة على إنتاج عمل مسرحي جدّي يبتعد عن الذاتية، ويقترب من الموضوعية ؟

لا، ليس هناك موضوعية - حسب اعتقادي - في العمل الفني، لأننا لا نستطيع أن نقول للشاعر أو النّحات أو الموسيقي أو المسرحي: كن موضوعياً، وهذه ليست مفارقة بل تناقضاً رهيباً. الموضوعية مُطالَب بها المؤرخ وعالم الاجتماع والسياسي والمفكر والباحث في العلوم الإنسانية... نحن فنانون لا نملك إلا الذاتي، والذاتية لا تعني المزاجية أو التخبُّط في النظرة الضيِّقة والعواطف اللصيقة والانطباعية والتلقائية العشوائية ،بل يجب أن تكون ذاتية مسؤولة تغربل صخب الواقع، وتنطلق من الموضوعي ليخرج الذاتي، وتوصل إحساس الفنان بالواقع إلى العيان والى المتلقي عسى أن يفقه هذا الواقع، ويرتقي ذوقه ووعيه ما أمكن.







بالعنفوالتجارة بالدين والتجارة بالسلاح سنجد أن شخصية الصحافية لا تتكرَّر في الواقع، وأتمنى أن لا تتكرَّر، فهي صورة من تناقضات الماضي المتواطئ والمستقبل الغامض والمتحول، هي كالحرباء تتلوّن وتتغيَّر بحسب الظروف، كل يوم هي مع شخص، ومع حزب، ومع لون.. أعتقد أن صفات هذه الصحافية غير موجودة في الواقع كما هي. وشخصية المحامي أيضاً غير مكرَّرة، ولا تستنسخ الواقع. أعتقد أن من يقول بمباشراتية هذا العمل هو غير مؤهَّل للحكم على أعمالنا، وأعتبره سطحياً وانطباعياً وينقصه التكوين والدراية. وهناك من شاهد هذه المسرحية في باريس وأعاد مشاهدتها في قرطاج وفي عروض أخرى، وغَيّرَ رأيه وانطباعه الأول الذي قال فيه إن المسرحية فيها الكثير من المباشراتية. ولذلك أقول إن مثل هذه الأعمال المسرحية التي تلتصق بالواقع يلزمها أكثر من مشاهدة حتى نحكم عليها بموضوعية.

المسرحية سقطت من حيث لا تدري، وتبنَّت تقسيم المجتمع التونسي إلى علمانيين، وإسلاميين، وحداثيّين، ورجعيين وكفار، ومسلمين، وأزلام، وثوريين. ألا تعتبر نفسك قد سقطت في الخطأ نفسه الذي حاولت أن تنبِّه إليه؟

ليس نحن من قسَّمنا المجتمع هذا التقسيم المتعسَّف. الثورة هي التي أتت بهذا التقسيم. حينما قمت بمسرحية «خمسون». صَرَّحت، وقلت إنني قمت بها لكي لا ترتدي ابنتي الحجاب. واليوم أقول إنني قمت بمسرحية «تسونامي» لكي أحذِّر من الوقوع في الحرب الأهلية. هذه الصدمة والرجّة الفنية قدّمناها لكي نحذِّر الناس، وننبِّههم، ونجعلهم يستفيقون من المستقبل الغامض. الثورة أفرزت مجتمعَيْن متنافرَيْن متناحرَيْن، ومشروعَيْن حضاريّيْن متناقضَيْن كما يحدث في مصر الآن. وهذا التقسيم نلمسه في كل مؤسَّسات الدولة تقريباً: من المجلس التأسيسي وما يحدث فيه من مهازل، وبقية المؤسَّسات. هناك مشروع مجتمع إسلامي متطرِّف يدّعي أنه يدافع عن الدين، ويبشِّر بثقافة الموت والعنف، وفي المقابل هناك مشروع مجتمع حداثي ديموقراطي متفتِّح تمثِّله المعارضة التي أعتبرها عائلتي رغم تحفظاتي على بعض أحزابها، فعصرنا لم يعد عصر شيوعية منغلقة. وهذان المجتمعان والمشروعان سيدخلان في صدام وحرب أهلية في القريب العاجل، وهذا ما تكهَّنّا به في مسرحية «تسونامي». وهذا كله سيقضي على تونسنا التي نحلم بها.. تونس الإخاء والتسامح والحداثة والديموقراطية.

ولكن برأيك، ألا يمكن لهذين الرؤيتين والمشروعين أن يلتقيا، ويحدث التعايش السلمي بينهما؟

أكيد هذا ما يجب أن يحصل. سواء من خلال التوافق على دستور يمثِّل الجميع أو من خلال بقية المشاريع الحضارية والسياسية. لابدَّ من الحوار والوفاق والتعايش بعيداً عن كل عنف يمكن أن يصدر عن الجانبين، وهذا في النهاية ما طرحناه في المسرحية، وسَعَيْنا إلى إبرازه.

في هذا السياق. هل المرحلة تقتضي الخطاب العنيف واللغة المباشرة التي حضرت في المسرحية؟

إذا غاب الجانب الفني الترميزي والنشوة الجمالية فنحن نعتبر أنفسنا قد خسرنا كثيراً من مشروعنا الفني. أعتقد أن نوعية الطرح الجمالي في هذه المسرحية هو الذي فرض هذه النظرة، فنحن نتتبَّع اللحظة التاريخية الراهنة والواقع اليومي المتسارع الذي يجب أن نفهمه ونختزله ونسايره، اغتيال الشهيد شكري بالعيد، الاعتداء اليومي على الحريّات، الإحباط الفردي والجماعي... هذه هي الأرضية التي انبنت عليها فكرة المسرحية. ومن جانب آخر فإن كل شخصيات المسرحية افتراضية ومن ابتكارنا نحن.. المرأة الحقوقية التي تقوقعت على ذاتها، والبنت التي تفضح أهلها ومحيطها، والمحامي الحقوقي الذي يدافع عن القيم والمبادئ الثورية... فهذه الشخصيات قد تشبه الواقع لكنها غير موجودة بتفاصيلها كما هي. وهذا التشابه الكبير هو الذي جعل بعض الناس يقولون إن هذه المسرحية سقطت في المباشراتية. وهنا، في رأيي، حيف كبير في حقّ عملنا الذي يحاول أن يقدم رؤية جمالية فنية فيها من الترميز الشيء الكثير.

ولكننا أحسسنا في كثير من اللوحات وكأننا أمام الواقع، وخاصة في لوحة البلاتو التلفزي وتعامل الصحافية مع ضيوفها؟

شخصياً، أعتبر لوحة المنبر التلفزي لوحة محورية في المسرحية، فإذا تتَّبعنا مضمونها جيداً من خلال تنديها



أمير تاج السر

جدوى الحوارات

على مدى الأعوام الثلاثة الأخيرة، لا يمرّ يوم من دون أن أجد أسئلة في بريدي تبحث عن أجوبة، رجاءات بالموافقة على إجراء حوارات، أو أقلها تجميعات من حوارات سابقة، وأسئلة لم تُطرَح عليّ من قبل، تمَّت الإجابة عنها نيابة عني، ووضعت في الصحف، سواء تلك الورقية منها أو الإلكترونية، ولدرجة فقدت فيها أي رغبة في الكتابة، لا أستطيع التفكير بصفاء، ولا أستطيع أن أعثر على بداياتي ونهاياتي، ونصوصي التي أحبّ كتابتها، وتحبّ هي أن أكتبها، برغم كل ما يسبِّبه كل منها للآخر من كآبة، وعلى هذا النهج يوجد كثير من الزملاء، يواجهون الشيء نفسه، بينما مبدعون أفضل منا، لا يعثرون على حوار يتحدثون فيه.

في رأيي أن إشغال الكاتب في حوارات متتابعة، يتحدث فيها الحديث نفسه، يروي الذكريات نفسها، ويضيء عدداً من نصوصه، الإضاءات نفسها لا يضيف كثيراً إلى تجربته الإبداعية، لا بأس من حوار أو حوارين في السنة، ويكون ذلك بمناسبة صدور كتاب جديد للكاتب فيه اختلاف عما كتبه سابقاً، وأن يكون الحوار منصَباً على تجربة الكتاب الجديد فقط؛ بمعنى أن يكون المحاور قارئاً للنص في الأول، وقادراً على استخراج ما يظنه معتماً منه، ومن ثم طرحه على الكاتب، حتى يحصل على الإضاءة اللازمة. هنا يفيد الكاتب والقارئ معاً، أحدهما يبين ما خفي من تجربته، والآخر، يتلقَّف ذلك الإيضاح، ويدخل به إلى القراءة.

لا أعتقد أن القارئ معنيّ كثيراً بذكريات الكاتب ومعاناته الطويلة، حتى استطاع الوصول إلى صفحات الحوارات، ماذا يعني أن كاتباً تشرَّد كثيراً، ماذا يعني أنه نام في الطرقات، ولم يعثر حتى على شطيرة فول يسدّ بها جوعه. هذا الكلام يكتب في السيرة الذاتية للكاتب، أو في رواية بطلها شخص مشابه للكاتب، ويوجد قرّاء كثيرون، أنا منهم، يعشقون قراءة السير الذاتية. ومن الطرائف التي صادفتني، أن محاوِرة قدَّمتني مرة باعتباري صاحب مئتي رواية، وطبعاً هي لا تعرفني من قبل، وما سمعت بي إلا يوم أعدَّت لها فقرة عني، وكان عليها تقديمها من دون أي تقصّ، وهي صاحبة برنامج ثقافي، ويفترض بمُعِدّ أومقدّم البرنامج الثقافي أن يكون ملمّاً حتى بأكثر الكتّاب بعداً عن الشهرة، حتى إذا ما أَعَدَّ أو قَدَّم فقرة عن أحدهم، يفعل ذلك عن دراية. وقد عَلَّقْت على مسألة المئتي رواية تلك، بأن ذلك يعني أنني كتبت روايات السودان كلها، وزحفت شمالاً إلى مصر. لا أحد يكتب مئتي رواية حتى لو عاش عمرين أو ثلاثة أعمار. حتى المبتدئون في المعرفة يستطيعون استنتاج ذلك.

في النهاية أعود إلى رأيي الذي أصبح من آرائي المفضلة التي أردِّدها مع نفسي: أفضل ألف مرة للكاتب أن ينشغل بإبداعه، يحاور نصوصه، يفرح معها، ويكتئب معها، من أن ينشغل بترديد الكلام نفسه، في كل مرة، ويأتي يوم يسأم فيه حتى متصفِّحو الصحف، وسيّاح الصفحات الإلكترونية، من وجهه وحديثه.

دبلن المسرحي

تدوير الفرجة برؤى جديدة

منير مطاوع

لـو سـافرت إلـى العاصمـة الإيرلنديـة دبلـن فـي أي وقـت، فأنـت غالبـاً سـتكون على موعـد مع مهرجان مـا! فالمهرجانات تقام هناك على مـدار العام، وبعضها من أهم وأقدم مهرجانات الفنون في أوروبا، كمهرجـان المسرح العالمـي الذي تأسَّس في العام 1957، وأقيمت دورته السادسة والخمسين مؤخَّراً.

ولـدى نزولـك مـن الطائـرة، وفـي طريـق خروجـك مـن المطـار سـتصادف بيـن المنتظريـن مـن يرفعـون لافتـات صغيـرة تحمـل أسـماء قـد يكـون بينهـا اسمك، لـو كنـت رتبـت مسـبقاً سـيارة أجـرة تحملـك إلـى الفنـدق، وسـيلفت نظرك أحد السائقين بلافتته وملابسه المميـزة، وعليهـا اسـم شـخص يدعـى «غـودو».. أي أنـه «فـي انتظار غـودو»!. هذه هي الطريقة المبتكرة التي لجأت إليها سـلطة المطارات للمساهمة في الترويج والاحتفال بالكاتب المسرحي الإيرلندي رائد مسرح العبث «صامويل بيكيت» ورائعته المسـرحية الشـهيرة «في انتظار غودو». ودورة المهرجان لهذا العام تحتفل بمرور 60 عاماً علـى عرض المسـرحية، بتقديم إنتاج واقتباس جديدين لها، وتكريم ذكرى مبدعها، كأحد أبرز أعلام الأدب والمسرح والشـعر الإيرلنديين.

والمعـروف ان العـرض الأول لهـذه المسرحية قُدِّم باللغة التي كُتِبت بها وهي الفرنسية على خشبة مسرح «بابيلون» في باريـس عـام 1953، ثـم قُدِّمت فـي العام 1955 فـي لنـدن باللغة الإنجليزيـة. ومن الطبيعـي أن تحتفـل مدينـة دبلـن بابنهـا «صامويـل باركلي بيكيت» الـذي ولد فيها يوم 13 نيسان / إبريل 1906 وبدأ حياته العملية معلِّماً للغة الإنجليزية في باريس، ثم أصبح أحد رموز المسرح الحديث في العالم وأحد أكثر الكتاب تأثيراً في عهده، ومـن أبـرز المنتمين للحركـة التجريبيـة الأدبيـة فـي القـرن العشـرين. و«بيكيـت» كان يكتب أعماله بالفرنسية مع أنها لغته الثانية، وكان روائياً ومسـرحياً وشـاعراً وناقداً. وإن طغت شهرته ككاتب مسرحي خاصة بعـد عرض«غودو» فـي لندن.

فـي عـام 1947، وفـي أعقـاب الحـرب العالمية الثانية كتب بيكيت «غودو» وهي مسـرحية تـدور حـول شـخصيات معدمـة مهمَّشـة ومنعزلـة تنتظـر شـخصاً يدعـى «غودو» ليغيِّر حياتها نحو الأفضل، وبعد فصلين من اللغو والأداء الحركي والحوار غير المتواصـل، لا يأتـي «غـودو» أبداً!

المسـرحية هي أبرز الأعمال في دراما العبث أو اللامعقول كما أطلق عليها النقاد الذيـن اختلفوا علـى تقييمها؛ فهي تحطم القواعد التقليدية للمسرح، ولا تنطوي على قصة أو حوار متواصل، كما لا تنتهي إلى أي شـيء. لكنها تعبِّر بصدق وبشـاعة، عن حال إنسـان مـا بعـد الحـرب العالمية الثانية والخواء الذي يعاني منه العالم إلى الآن. ولهذا أصبحت أشهر وأهم مسرحية حتى الآن. ربما لكونها أفضل تعبير فني عن القلق الإنساني على مَرّ الزمن.

وفـي الإنتـاج الجديـد يقـوم بـدور «فلاديمييـر» الممثل كونـور لوفيـت الـذي يعتبـر مـن أبـرز المتخصصيـن فـي تقديم أعمال «بيكيت» في العالم، وقامت زوجته جودي هيغارتي لوفيت بإخراج المسرحية التي سبق ان أخرجتها عام 1992 بإنتاج فرنسي.

جديدة لمسرحية برتولد بريخت الغنائية الشهيرة «أوبرا القروش الثلاثة» من إخراج وين جوردان، وكانت قُدِّمت لأول مرة في برلين في العشرينيات من القرن الماضي، وتحمل رسالة سياسية ساخرة وساخطة عبر عرض شـعبي ممتع لقي قبـولاً على


بطل محايد


في إنتظار غودو


تارا مانال


اغتصاب لوكيريس

مسارح العالم. وقَدَّمَت المغنية الأيرلندية كاميل أوسوليفان قصيدة شكسبير الملحمية «اغتصاب لوكيريس» وتتناول الصراع السياسي في روما الإمبراطورية من خلال مونودراما غنائية من إنتاج فرقة شكسبير المسرحية البريطانية الشهيرة. ومن الهند عرضت مسرحية «تارا مانال» التي تتناول قصة رجل في الخمسين فاز بدور «كومبارس» يظهر بدون كلام في مشهد من فيلم، فتهيج طموحاته القديمة في أن يكون نجماً سينمائياً شهيراً. ومن أميركا، قُدِّم عرض مسرحي كلاسيكي بعنوان «رغبة تحت أشجار الدردار» للكاتب الإيرلندي الأميركي يوجين أونيل، وهي دراما من الوزن الثقيل تمزج بين التراث الإيرلندي والمأساة الإغريقية، وتحتشد بمشاعر الطمع والرغبات المكبوتة والبحث عن مهرب. ومن أبرز العروض أيضاً، أحدث أعمال المخرج الإيرلندي فرانك ماكجينيس وعنوانها «الحدائق المعلقة» وهي مسرحية عن كاتب بارز وأزمة في العائلة، وسيستمر عرضها بعد انتهاء المهرجان. ومن أستراليا قدمت فرقة «سيركا» عرضاً مثيراً كما لو كنت تشاهد عروض السيرك الاستعراضية القائمة على الرشاقة والفتوة والاستعراض البدني.

كما شهدت دورة المهرجان الحالية أحدث عرض تجريبي من نيويورك للمخرج ريتشارد ماكسويل بعنوان «بطل محايد» وتتناول المسرحية تطلعات أهل المدن الصغيرة في الولايات المتحدة، وهي مسرحية متميزة اعتبرتها جريدة «نيويورك تايمز» واحدة من أفضل عشر مسرحيات قُدِّمت في نيويورك.

وفي عرض مونودراما شائق قَدَّم الممثل القدير ايمون موريسي تشخيصاً للكاتب المسرحي الإيرلندي ميڤي برينان، أحد رواد مسرح برودواي الأميركي في الستينيات من القرن الماضي، الذي شارك في تأسيس مجلة «نيويوركر» الثقافية الأميركية الشهيرة وكانت حياته موضوع مسرحية عرضت في الدورة الماضية للمهرجان.

فعاليات المهرجان بدأت في 26 أيلول/ سبتمبر لمدة 18 يوماً انتهت في 13 تشرين الثاني/ أكتوبر. وقُدِّمت العروض المسرحية، وعُقِدت الندوات وجلسات البحث وعروض الأطفال وورشات العمل التجريبي على 19 موقع ومركز ثقافي ومسرح في دبلن عاصمة جمهورية إيرلندا، وقال مدير المهرجان ويلي وايت «إن ما يراه الجمهور في المهرجان هو تنوُّع الممارسة المسرحية الإيرلندية».

ومن علامات الحداثة، ومسرح القرن الواحد والعشرين شهد المهرجان عرضاً مسرحياً عن المسرح! فَتَحْتَ عنوان «الناقد» شاهَدَ روّاد المهرجان مسرحية ريتشارد برينسلي شيريدان التي تدور أحداثها في دبلن القرن التاسع عشر، عن مسرحية عُرِضت لأول مرة في لندن في القرن الثامن عشر. وهنا التداخل التاريخي منحها جاذبية خاصة، وطابعاً ساخراً حقَّقت به النجاح الفوري. ومع أن المسرحية تكشف عن الصراع الدائر وراء كواليس المسرح وكتّابه ونقّاده، ونجومه، وصنّاعه، إلا أنها تكشف أيضاً عن أن المسرح هو طريقة حياة يتشارك فيها الجميع بكل ما فيها من دراما وصراع وغيرة وحسد وأحقاد وادّعاء ونجاح وفشل، لكنهم في النهاية يتعايشون ويقدِّمون لنا هذا الفن الجميل. إنها في النهاية مسرحية تحتفل بفن المسرح تماماً كهذا المهرجان كله.

وديع الصافي

الدار تناديك!

محمد حبوشة

من بين أكثر من 1300 أغنية شداها وديع الصافي من نبع «وداعته الصافية» المفعمة بالمحبة والشجن العذب النقي، تبقى أغانيه عن «الدار»- على وجه التحديد- هي الأكثر تميُّزاً وارتباطاً بالناس من بسطاء هذا الوطن العربي الكبير، وتبقى في الوقت ذاته حزمة ترانيم علوية في عشق الحبيبة التي تتجسّد في صورة وطن اسمه لبنان تارة، ومصر تارة أخرى، وما بينهما لامس بنبرات صوته أوتاراً وطنية في فلسطين، وسورية، والعراق، والخليج، والمغرب العربي.

تلك هي أمته العربية، التي ودَّعته منذ أيام في مشهد حزين، وعلى اتساع مدنها ونواحيها ستبقى مسكونة بشذى عطر صوته الندي الذي طاول صروح المجد وجَسَّد حلم القومية العربية، حين بناه على جناح الكلمة العذبة واللحن الشجي.

من بين المروج الخضر والسهول والتلال والهضاب وأعالي الجبال، ومن قلب الساحات العتيقة والعريقة جاء صوت «وديع الصافي» كاسراً حدّة الصمت، في نهايات سنوات الاستعمار باعثاً على الأمل المتجدِّد في حلم الحرية، متجاوزاً السموات الملبَّدة بالغيوم لينزل دفئاً خاصاً في ليل الغربة الموحش، أويأتي برداً وسلاماً في نهار حارق من فرط قيظ الأيام الصعبة.

هو الذي تغنّى في بداياته الأولى بـ «يا حمام الدوح»، وعلى جناحه الحاني طاف حول دار الحبيبة يجترّ الذكريات، ويسرد حكايات سنيّ العمر الضائعة في الدروب العتيقة المعمَّرة بالكروم واللوز، بينما يطوِّقها الأرز في اتّساق غير مألوف إلا في وطن الكبرياء والمجد العريق «لبنان داره وموطن صباه وشبابه»، ليبقى غناؤه للدار سكناً ومرفأ أمان، بعد انقطاع هدير الغضب في أيام العنف وجبروت الفتنة الطائفية التي اجتاحت لبنان لعشرات السنين حتى أنهكت قواه، ونالت من جماله الآسر للقلوب والعقول.

ربما تنوعت موضوعات أغاني الراحل العظيم وديع، مابين الحب، والوطن، ومناجاة الله جل جلاله، إلى جانب الضيعة، والعائلة اللبنانية، لكن تبقى «الدار» عنده رمزاً لقضايا العرب خاصة أولئك المشردين في أوطانهم. ولأن موضوع الحب كان هو الهم الرئيسي في قلب غالبية الأغاني العربية ومايزال، وكان يصعب عليه أن يخرج عن تلك القاعدة، فقد قَدَّمَ أغاني الحب العذري بمختلف صوره وأشكاله من الشوق، والحنين، والعتاب، والغزل.

ومن أشهر أغنيات الحب عنده: (بتحبني وشهقت بالبكي، بتروح لك مشوار، جاروا الحبايب، حبيبي ونور عيني، غلطنا مرة وحبينا، قتلوني عيونها السود، انقّ باب البيت، وغيرها التي كانت مبطّنة بدفء الوطن قبل مشاعر الحبيبة).

الصافي يكاد يكون المطرب العربي الوحيد - على طول رحلته 92 عاماً - الذي كان يتّخذ من المحبة والسلام جناحين يطوف بهما العالم العربي سفيراً للمودة والألفة عبر كلمات وألحان تلامس شغاف القلوب، وتشعل جذوة الثورة والكبرياء في أمة لاتخلو من عراقة الماضي وعظمة الحاضر، وروعة المستقبل؟

ومن هنا لم يكن غريباً على الإطلاق أن يُتَوَّج وديع كـ «مطرب العرب الكبير»، وهو لقب لم يحصل عليه الصافي من فراغ، فقد جعل من نفسه ومن أغنياته وحدة وطنية عربية شاملة، حين عَبَّرَ بصوته عن آلام العرب وآمالهم وأفراحهم وعزّهم وأمجادهم، فغني ثلاثيته الرائعة لمصر: «عظيمة يا مصر، وإذا مصر قالت نعم فاتبعوها، ويا مصر يا أم الأمم»، وللسعودية «مكة»، وللجزائر «نشيد الجزائر»، وللعراق «جئت بغداد» ولفلسطين «أطفال الحجارة» «اعرف عدوك»، «محمد الدرّة»، ولسورية «شام»، «جولان سوريا» «قالت لي بنت الجيران» عن القطن السوري.

كما لم يغنّ فنان لوطنه «لبنان» كما



غنّى وديع، حتى تكاد الأغنية الوطنية تزاحم في مسيرته العريضة أغنيات الحب عدداً، ويبدو ملحوظاً فيها تعدُّد الصور الوطنية، إذ غنى لجيش الوطن، واستقلاله، وصموده، وتاريخه، وأبطاله، وشهدائه، فضلاً عن أرضه، وسهوله، وجباله، وبحره، ونهره، وحتى جماله الأخّاذ.

وذهب وديع بصوته العنب النديّ داعياً لحماية وطنه لبنان، وعودة المهاجرين إليه، وبذل كل نفيس وغال في سبيله، ومن أشهر أغنياته الوطنية تلك: «أرز الجبل، لبنان يا قطعة سما، سَيَّجْنا لبنان، كلّنا للوطن، زرعنا تلالك يا بلادي، يا جيش بلادي، وطني الحبيب، الله معك يا بيت صامد بالجنوب، وطني أغلى من ولادي، رجعت عالبنان، لبنان عرس الدني، لبنان أرض المحبة، لبنان للأبطال» وغيرها، ولأنه وديع و(صافي) على مستوى الاسم، وكان الصدق عنوانه، والمحبة دستوره، فسيظل صدى صوته محفوراً في الذاكرة الجمعية للمصريين وللّبنانيين والعرب جميعاً.

ويبقى التغني بـ «الدار» وبالضيعة اللبنانية بجمالها، وسحرها، وجبالها، ووديانها، وخيراتها، وعاداتها وتقاليدها هو عنوان صوته الذي ارتبط بخيال كثيرين

الصافي يكاد يكون المطرب العربي الوحيدالذي كان يتَّخذ من المحبة والسلام جناحين يطوف بهما العالم

من اللبنانيين والعرب، فقد كان الراحل الكبير يعتبر هذا اللون من الغناء جزءاً من التغنّي بالوطن، لهذا برزت أغنياته المفعمة بالشجن عن الدار والضيعة اللبنانية، ربما لأنه أحبّ الأخيرة، وعاش قسماً كبيراً من حياته فيها، حين تعلّق بعاداتها وتقاليدها وأخلاق القرويين وكرمهم، وحبهم للضيف، وتعلّقهم بالأرض، ومن أهم هذه الأغنيات «دار يادار – أعود إليك يادار – جينا الدار – وردة حوض الدار – مريت على الدار - الضيعة والمدينة، الحياة في الضيعة، العرس في القرية، عَمِّر يا معمِّر العمار، ما أحلاها شتويتنا في ضيعتنا، هل تنكرين ضيعتي، يا ضيعتنا جبينك عالي، وغيرها».

وفوق كل ما مضى فقد وضع وديع الصافي ابن قرية «نيحا الشوفية» عام 1921، صوته في خدمة دينه، ولم يكن هذا اللون من الغناء نابعاً عن تعصُّب ديني مقيت، أو تطرُّف ديني أعمى، بل على العكس من كل ذلك، كان مؤمناً متسامحاً منفتحاً على الدين الإسلامي انفتاحاً محباً، قائماً على الإيمان بالخالق الواحد، والقيم الدينية السماوية الواحدة التي لاتفرّق بين بشر. فقَدَّم بعض الأناشيد الدينية الإسلامية كنشيد «نداء الحق» وهو عن مولد الرسول عليه الصلاة والسلام، كما غنّى لشهر رمضان أغنية «شهرنا السمح» وأيضاً «رمضان»، وكان من أشهر تراتيله: ارحمني يا الله، الوصايا العشر، الله نوري خلاصي، ألقاك أصلي، إلهي حنيت السماء، يا فاتح أبواب السما، وغيرها. لكن تبقى «أنا إنسان» هي الأكثر روحانية دينية بفضل تجلّيه في الأداء الصوتي الحاني بأبوة تسمو فوق كل المعاني.

للراحل العظيم نقول: وداعاً يا وديع الشدو الصافي، الدار تبكيك، وستبقى دوماً تناديك!.



ريما خشيش
«هوى» من القرن التاسع عشر

بيروت - محمد غندور

في حديثها لـ «الدوحة» تقول خشيش إن شركات الإنتاج لا تهتم كثيراً بما تقدمه من فنّ راقٍ، في حين تتوجّه هذه الشركات دائماً صوبَ الأغاني الاستهلاكية الرائجة التي تحاكي مواضيع معينة كالحب، والغرام، والفراق بشكل تجاري. كما توضِّح الفنانة الشابة أنها خاضت في هذا العمل الموسيقي مغامرة تحقَّقت عبرها رغبتها القديمة في تسجيل موشَّحات تربّت عليها في قالب موسيقي مغاير. وتضم أسطوانة «هوى» 11 موشحاً، ودوراً، وموالاً، وكلُّها أغانٍ تعود إلى القرن التاسع عشر وأوائلَ القرن العشرين، ومعظم ألحانها قديمة ومجهولة المؤلِّف.

العودة إلى فنّ الموشَّح في زمن الفيديو

ترويجاً لألبومها الجديد «هوى»، تستعدّ المطربة اللبنانية ريما خشيش لتقديم سلسلة حفلات في هولندا ابتداءً من كانون الثاني/ ديسمبر المقبل.

كليب والأغنية السريعة، فعلاً، مغامرة، لكن خشيش تُجيب بثقة: «أعلم أن ما قدّمته قد لا يلقى رواجاً أو دعماً من الجميع، ولكنني تربَّيت على الموشحات والقصائد والأدوار، وأغنّيها منذ صغري، وأردت الاحتفاظ بهذه الأغاني في أرشيفي، خصوصاً أنها غير معروفة، ومن الصعب إيجادها إلا لدى جامعي الأعمال الموسيقية القديمة.

ولأنها واعية بهذا تمام الوعي، فقد قدمت خشيش الموشح بشكل غير تقليدي لأسباب تجملها في كون «هذا الفن لن يجد حالياً جمهوراً له، ولأن هذا النوع من الأغاني يجب أن يُتَربّى عليه، كما أنه من الصعب التعوُّد عليه بسهولة لما فيه من إيقاعات مركبة، وكلمات يصعب فهمها، إضافة إلى سوء التسجيلات القديمة».

غَنَّت خشيش في ألبوم «هوى» ما تحبّه وما تعلّمته وتطوّرت فيه. وتقول: «لم يكن ذلك سهلاً. هناك صعوبات كثيرة في هذا النوع من الأداء، وخصوصاً المقامات والإيقاعات. في السابق، كنت أميل أكثر إلى الموسيقى المازجة بين الشرقي والغربي (الفيزيون)، فأنا لا أغني موسيقى غربية، بل الآلات التي ترافقني هي التي تعزفها، أما أنا، فغنائي شرقي.».

إنجاز هذا الألبوم لم يكن سهلاً، وتوضِّح خشيش الصعوبات التي واجهتها في كون فنّ الموشَّح لا يقبل التجديد، خصوصاً في عنصر الموسيقى، فبعدما اختارت الأغاني، كان عليها التمرُّن مع الفرقة الموسيقية الهولندية نحو ثلاث سنوات، للوصول إلى النتيجة المرجوّة. ولأنه من البديهي أن تكون المقامات العربية جديدة بالنسبة إلى الموسيقيين الغربيين، ولكون الموشح قائماً على إيقاعات مركبة كـ«السماعي» مثلاً، فإن العمل كان بمثابة تحدٍّ كبير، وتجربة جديدة من حيث التوزيع الموسيقي.

ويبدو أن صاحبة ألبوم «فلك» وفريقها الموسيقي (عازف الكونترباص توني أوفرواتر المرافق لريما في أعمالها منذ نحو 12 سنة، وعازف الكلارينيت مارتن أورنستين، والايقاعات لكل من جوشوا سامسون، وعلي الخطيب) كانوا مُوَفَّقين في كسب التحدّي إذا ما نظرنا إلى مغامرة التجديد في تقديم الموشَّح متحرِّراً من سلطة التخت الشرقي. ومن أجل ذلك اعتمد الألبوم أساليب غناء صعبة، لكنها في المقابل تبسط الرؤية الموسيقية، وتهبها نوعاً من القراءة الخاصة، وتتمثل هذه الأساليب في الغناء على الإيقاع المضاد، وعدم التركيز على آلة شرقية مصاحبة للغناء، واعتماد الهارمونيك أو التناغم بين الغناء والموسيقى، ومساحة كل آلة موسيقية على حدة؛ حيث نجد الكونترباس خلفية موسيقية مهيمنة بشكل وَفَّر لصوت ريما المليء بالرغبة والحب والشوق، مساحات شعرية ساعدت على طراوة التنقُّل بين الطبقات الصوتية، ومن مقام إلى مقام آخر دون أن يخلّف هذا التجريب الموسيقي ضرراً، ذلك أن ريما خشيش حافظت على أصالة الموشَّح وروحه. وفي سياق هذا المجهود الموسيقي تقول المغنية إن ما ساعد في إنجاح الألبوم، هو التناغم والانسجام بينها وبين أعضاء الفرقة، وروح التحدي وحب المغامرة لتقديم عمل مغاير عما هو رائج وسائد.

أدركت خشيش روعة الموشحات في كلماتها وصورها الشعرية. وتعترف بأنها استعانت بأستاذ لغة عربية قبل تسجيلها الألبوم ليشرح لها الكلمات الصعبة، وتضيف في هذا السياق: «أحياناً نحتاج إلى لسان العرب كي نفهم. وللأسف تضيع الصور الشعرية أحياناً، وأنا لا أستطيع تفسيرها على خشبة المسرح قبل الغناء، فتفقد جماليتها نوعاً ما.».

من جانب آخر، على قدر كبير من الأهمية، يبقى ألبوم «هوى» إضافة إلى العديد من الأعمال التي قدّمتها خشيش، مسألة متعلِّقة بحفظ التراث الموسيقي، على غرار تسجيلها عشرات الموشحات القديمة، وتخصيصها أسطوانة «من سحر عيونك» لأجمل أغاني الشحرورة صباح.

كما أحيت خشيش مؤخَّراً أمسية في بيروت بمناسبة الذكرى العاشرة لتأسيس «برنامج زكي ناصيف للموسيقى»، وقدّمت فيه أغاني للراحل.

ولدت خشيش في بلدة الخيام جنوب لبنان عام 1974، واحترفت الغناء في سنّ التاسعة. في عام 1985 نالت الميدالية البرونزية في مهرجان بنزرت في تونس. بدأت الغناء مع فرقة كورال الأطفال في النادي الثقافي العربي، ومن ثم انتقلت إلى الغناء المنفرد مع فرقة بيروت للموسيقى العربية بقيادة المايسترو سليم سحاب.

شاركت في العديد من الحفلات الغنائية في لبنان والعالم، وكانت في كل حفلة تفاجئ الجمهور بقدرتها على أداء أصعب الأدوار والموشَّحات العربية، كموشَّح «أنت المدلل»، ودور «إيمتى الهوى يجي سوا». درست أصول الغناء العربي في المعهد الوطني العالي للموسيقى (الكونسرڤتوار) في بيروت، وتابعها والدها كامل خشيش، فساعدها على حفظ معظم الألحان القديمة من التراث العربي الكلاسيكي من موشَّحات، وأدوار، وقصائد... فغنَّت زكريا أحمد، والقصبجي، وسيد درويش، وكامل الخلعي ومحمد عبدالوهاب، وغيرهم من عمالقة الملحِّنين العرب. تُدرِّس ريما حالياً أصول الغناء الشرقي في الكونسرڤتوار، وتتلقّى صيف كل سنة دعوة من جامعة ماونت هوليوك الأميركية، كمدرِّسة ومدرِّبة لأصول الغناء العربي ضمن برنامج «أرابيك ميوزيك ريتريت» تحت إشراف الموسيقي سيمون شاهين.

تجارب العيش في البَرِّيّة

أحمد الديب

«كوكبنا هنا وطن لما يقرب من ثلاثين مليوناً من أنواع الحيـوانات والنبـاتات، كل فرد فيها يخـوض - طوال حياته - معركته اليومية للبقاء. فأينما وجّهتَ بصرك - براً وبحراً - وجدتَ أمثلةً منهلة على تلك الجهود الخارقة التي تبذلها الكائنات، فقط لتبقى حية»، بهذه العبارة القصيرة البليغة - بالصوت الساحر المميز لعالم الطبيعة والمنيع البريطاني الأسطوري ديفيد آتينبارا - تبدأ سلسلة الأفلام الوثائقية «الحياة» التي عرضت على «بي بي سي». وقد اشتمل اهتمام صُنّاع السلسلة على أكثر السلوكيات الحيوانية غرابة وتطرفاً، وأعقد - وأعجب - الممارسات التي تلجأ إليها الكائنات الحية في طلب الغذاء، والتزاوج، والحفاظ على النسل.

وجاءت الحلقة الأولى بعنوان «تحدّيات الحياة» لتعرض هذه الفلسفة عبر أمثلة من مختلف أنحاء ممالك الكائنات الحية: فتبدأ الحلقة بلقطات تُسجّل لأول مرة، لمجموعة من دلافين خليج فلوريدا نجحت - خلال رحلة كفاحها من أجل البقاء - في تعلُّم طريقة عجيبة للصيد؛ فهي تتعاون فيما بينها في السباحة في دوائر كبيرة حول تجمُّعات الأسماك، فتهيّج حركات أذنابها الأفقية القوية ذرات الطين الراقدة في القاع، لتصنع حلقات طينية تحدق بالأسماك وتخيفها، فتقفز خارج الماء هروباً منها، لتكون الدلافين - خارج الدوائر - في انتظار التقاط وجبة سهلة مشبعة.

ثم ينتقل بنا الفيلم إلى سهول كينيا، حيث نتعرف إلى «عصابة» من ثلاثة أشقاء من الفهود الصيادة Cheetah التي تعلّمت - هي أيضا - حيلة جديدة لصيد فرائس أكبر كثيراً من فرائسها المعتادة، فعادة ما يستهدف الفهد الصياد المنفرد غزالة صغيرة، فيتسابقان سباقهما المميت الذي قد ينتهي بهلاكها أو بنجاتها لتحيا يوماً آخر. لكن الأشقاء الثلاثة تعلّموا أن التعاون قد يجني لهم ما يفوق طموحهم، ففي لقطة تُسجّل لأول مرة، تستهدف العصابة نعامة بالغة! وهي مغامرة مميتة تتطلب جهداً فائقاً وحذراً كبيراً، فقد تنتهي بركلة قاتلة من النعامة لأحد الفهود، وقاتلة للعصابة الصغيرة التي تحتاج جهود كل فرد فيها. لكن العصابة تربح رهانها - على الأقل هذه المرة - فتجني ثمار كفاحها الذكي من أجل غذاء أكثر وفرة.

لكن هذه المعارك الأزلية بين الصياد والفريسة ليست محسومة دائماً، حتى مع تحالفات عصابات الصيادين ضد فريسة واحدة. فالكاميرا تذهب بنا حتى بحار القارة القطبية الجنوبية حيث ترقد الفقمات في أمان من الحيتان القاتلة فوق كتل الجليد العائمة كالقلاع، لكن فقمة وحيدة تعبر المياه المفتوحة غير منتبهة إلى سرب الحيتان القاتلة الذي انطلق خلفها، وبالتفوق الكاسح للحيتان لا تجد الفقمة سلاحاً إلا الحيلة، فتلجأ إلى كتلة جليدية ضئيلة عائمة لتبدأ لعبة اختباء مع المطاردين، حيث تحاول إخفاء نفسها خلف هذه الكتلة، والدوران حولها كلما هاجمها حوت. وتستمر اللعبة حتى تزهد الحيتان في صيد هذه الفقمة المراوغة التي تربح جائزة اللعبة في النهاية: حياتها.

ولمراوغة الفرائس أمثلة أخرى أكثر إدهاشاً، فعندما يكون الصياد هو سمك الشراع - وهو السبّاح الأسرع في العالم - تنعدم الفرص أمام الفريسة في السباحة هرباً، خاصة في المياه المفتوحة حيث لا مكان يصلح للاختباء أو المراوغة، فالهروب مستحيل تقريباً إلا بالخروج من الماء نفسه والطيران في الهواء! وهو المشـهد المنهل الذي تنقله لنا - بالحركة البطيئة - كاميرات فائقة الجودة والسرعة لتلك الأسماك العجيبة التي تستحقّ بكل جدارة اسم السمك الطيّار.

ومعارك الغذاء هذه ليست قاصرة على مملكة الحيوان، فللنبات وسائل دفاعية عديدة تحميه من الحيوان في معارك البقاء، وينقل لنا الفيلم مثالاً من البرازيل، حيث تتميَّز ثمار النخيل بصلابة شديدة في قشرتها التي لا يستطيع أي حيوان





تحطيمها بأسنانه. غير أن قرود الكابوشين البنية لديها طريقة فريدة لفتح هذه الثمار القاسية والوصول إلى لبها الطري الشهي: فهي تنتزع بأسنانها القشرة الخارجية الهشّة، ثم تترك الثمرة تحت الشمس لأسبوع أو أكثر حتى تجفّ قشرتها الصلبة تماماً، ثم تأخذها إلى «كسارة البندق»! نعم، فقرود الكابوشين تأخذ الثمار الجافة إلى مائدة حجرية صلبة، ثم تهوي عليها بحجر آخر أشد صلابة تمسكه بالكفّين معاً، فتتحطم القشرة الجافة «بين المطرقة والسندان»! هذه التقنية البديعة تتطلّب مهارة فائقة، وخبرة طويلة، فقد يمضي القرد الصغير ثماني سنوات من عمره في التدريب قبل أن يتقنها!

غير أن هناك نباتات لا تحتاج إلى أسلحة دفاع ضد الحيوان، لأنها - ببساطة - تبادره بالهجوم! فنبات خنّاق الذباب هو أحد أنواع النباتات التي تتمرّد على الترتيب التقليدي لسلسلة الغذاء، فتجعل من الحيوان غذاء لها بدلاً من أن تكون غذاء له. ويقترب بنا الفيلم من هذا النبات اللاحم وفخاخه التي تشبه فماً بفكّين مزوّدين بالأنياب، ينتظران أن تستجيب إحدى الذبابات إلى غواية رحيقهما المعسول، ليطبقا عليها بلا فكاك.

لكن الصراع من أجل الغذاء لا يمثّل إلا حلقة في مسلسل كفاح الكائنات من أجل البقاء، فلا بد أن يأتي الوقت الذي تنادي فيه الغرائز بأداء أهم وظائف استمرار النوع: التزاوج. والتنافس على التزاوج قد يدفع الكائنات إلى القيام بأغرب الممارسات: فإلى أحراش ماليزيا تأخذنا الكاميرا لترصد السلوك العجيب الذي تلجأ إليه ذكور الذبابة مسوّقة العينين لاجتذاب الإناث، فهي تمتصّ فقاعات الهواء، ثم تدفع بها ببطء عبر رأسها إلى عينيها لتدفعها خارج الرأس على «سيقان» تحمل العينين متباعدتين على جانب الرأس، وكلما زادت المسافة بين عيني الذكر، اقتربت المسافات بينه وبين المعجبات!

أما الكفاح من أجل الحفاظ على النسل فيبلغ أحياناً مبلغ التضحيات الأسطورية! فنشاهد أنثى أخطبوط الباسيفيك العملاق حاملةً بيضها المخصّب، تدور بحثاً عن عرين يصلح مهداً لأفراخها، وضريحاً لها! فالأم - من أجل رعاية بيضها وحمايته - لا تغادر عرينها مطلقاً حتى من أجل الغذاء، فتتضوّر جوعاً حتى تهلك في هدوءِ مَن يدرك أنه يضحّي بنفسه من أجل غاية أكبر، وأنبل.

وبعض التضحيات أشقّ حتى من الموت، كما في حالة أنثى ضفدع الفراولة السام التي نراها تراقب كارثة جفاف بركة المـــاء الصغيـــرة التي وضعت فيها صغارها، ثم تتحرّك بسرعة - وبوحي عجيب - فتأخذ أحد الصغار وتحمله على ظهرها، وتقصد أحد الأشجار السامقة، فتبدأ رحلة تسلّق ملحمية - لن نفهم مشقتها إلا إذا تخيلنا أمّاً بشرية تتسلّق ناطحة سحاب وهي تحمل صغيرها! - تصل في آخرها إلى بضع قطرات من الماء صانتها حكمة وعناية إلهية بين أوراق النبات لتكون مهداً للصغير.

وقصص رعاية الأبناء في الطيور لا تقلّ روعة، فالبطاريق مشهورة بتناوب الوالديْن على رعاية صغارهما وتوفير الغذاء، لكن هذه الرعاية والحماية لا يمكن أن تستمر إلى الأبد، فلا بد أن يأتي الوقت الذي يقف فيه الصغار بأنفسهم في مواجهة تحدّيات الحياة؛ لهذا نرى، في ختام الحلقة، مشهد هذه المواجهة التي تفرضها الحياة على صغار البطاريق: فقد جاءت اللحظة التي ينبغي عليهم فيها توفير الغذاء لأنفسهم، فتتّجه بهم غرائزهم إلى الشاطئ حيث يلقون بأنفسهم في المياه المتجمّدة حتى قبل أن يتقنوا السباحة.

سلسلة «الحياة» تحكي لنا مئة وثلاثين حكاية في عشر حلقات يبلغ توقيت الحلقة منها ساعة تقريباً، منها عشر دقائق في آخر كل حلقة تحت عنوان «الحياة في الموقع» تحكي لنا عن قصة تصوير إحدى قصص الحلقة.



حديث النباتات

محمد السنباطي

نعم. للنباتات أحاديث، قد تشبه أحاديث البشر، تستخدم فيها الصوت كطريقة للتواصل فيما بينها؛ حيث تستخدم بعض النباتات موجات الصوت واهتزازاته كوسيلة للاتصال فيما بينها، بجانب جمع المعلومات عن البيئة المحيطة بها. وذلك مثل ما يحدث مع نبات الفلفل حينما يتمّ زراعته بجوار نبات البازلاء؛ حيث وجد العلماء أن بذور الفلفل في تلك الحالة لا تنمو كما ينبغي، وأنها تُبلي بلاء أفضل من ذلك عند زراعتها بمفردها، مما يعني أن نبات الفلفل ونبات البازلاء على غير وفاق. ويعزو العلماء هذا الخصام بسبب حدوث اتصال وحوار بين النبتتين المتجاورتين تُستخدم فيه موجات صوتية يتمّ توليدها عبر اهتزازات ناتجة عن حركة ميكانيكية نانوية داخل الخلايا النباتية، وقد وجد العلماء أن تلك الموجات الصوتية المنتقلة من نبات إلى آخر غالباً ما تقع في نطاق الترددات غير المسموعة لأذن البشر، مما يعني عجزنا عن الإنصات إلى تلك الأحاديث إلا بواسطة آلات معقّدة. ويسعى العلماء إلى استكشاف المزيد حول ذلك الحديث النباتي الصوتي عبر توجيه آلاتهم للاستماع إلى المزيد من النباتات. لِنَر:

هل هناك نباتات ثرثارة أكثر من غيرها؟ وهل تتحدَّث كافة النباتات اللغة الصوتية ذاتها، وتستعمل الترددات نفسها؟ وهل يستطيع نبات ما فهم حديث أخيه الأخضر أم لا؟!

ولا يتوقَّف الأمر - كما هو الحال في بني البشر - على استخدام موجات الصوت فقط في أحاديث النباتات، بل



يتعدّاها، ويمتدّ إلى وسائل أخرى غير تقليدية تعتمد على المركبات الكيميائية كشكل للتواصل وتبادل المعلومات. فقد وجد العلماء أن بعض النباتات تمتلك القدرة على إنتاج أو على تعرُّف مركبات كيميائية معينة لتتخذ الأمر كلغة كيميائية فريدة من نوعها؛ حيث تقوم العديد من النباتات بالحديث فيما بينها عبر إفراز مركبات كيميائية متطايرة تعمل كرسائل مشفَّرة يتمّ بثّها في المنطقة المحيطة بها، لتحمل تلك المركبات الطيارة عبر الهواء إلى النباتات المجاورة حيث تلتقطها - ما يمكننا أن نطلق عليه - أنوف تلك النباتات، لتتعرف إليها، وتقوم بفكّ شيفرتها وقراءة ما تحويه تلك الرسالة الكيميائية، ثم تتصرَّف على أساس تلك المعلومات عبر نشرها أو الرد عليها بإفراز مركَّب كيميائي آخر ليستمرّ هذا الحوار الكيميائي الصامت. وعادة ما تستخدم النباتات تلك اللغة كوسيلة للتحذير والإبلاغ عن وجود خطر يهدّد كيان مجتمع النباتات، أو كوسيلة للتنبيه إلى قدوم الموعد المناسب لتفتُّح الأزهار أو نضوج الثمار؛ لتكون الكيمياء في تلك الحالة وسيلة للتآخي والمؤازرة والتراحم الحميم بين أبناء الجنس الأخضر.

وبعيداً عن أحاديث الكيمياء ننتقل إلى حديث آخر أعمق وأكثر غرابة؛ حديث في باطن الأرض تتخذ فيه النباتات كائنات أخرى كلسان لها ينقل الحديث إلى النباتات الأخرى عبر التربة. وهذا ما اكتشفه العلماء مؤخَّراً في نبات الفول والذي يقوم باستخدام فطريات التربة للتحدُّث مع النباتات المجاورة، ليتضح لنا أن العلاقة التكافلية بين الفطريات التي تنمو على جذور نبات الفول والنبات نفسه تتعدّى مجرد إمداد الفطر للنبات بالمعادن التي يحتاجها مقابل الغذاء، لتمتدّ إلى العمل كرُسل تحمل الرسائل إلى النباتات المجاورة في حديث شديد الفرادة. فقد وجد العلماء أنه عندما تهاجم آفة المن الضارة نبات الفول فإنه يهبّ للدفاع عن نفسه عبر إفراز مركبات كيميائية متطايرة تؤذي حشرة المن بجانب أنها تعمل على جذب الحشرات التي تتغذّى على تلك الحشرة الطفيلية الضارة، ولايكتفي نبات الفول بهذا فقط، بل يقوم بإرسال رسائل تحذيرية للنباتات المجاورة لاتخاذ إجراءات احترازية لحماية نفسها، وذلك عبر خيوط الفطر المنتشرة في التربة كالشبكة والتي تصل بين جذور نباتات الفول المتجاورة. إن تلك المروءة الخضراء لنبات الفول الذي تعرَّض للهجوم الأول لا تلبث أن تعود عليه بالنفع، إذ إن بقية النباتات المجاورة ستطلق المزيد من المادة الكيماوية الجاذبة للحشرات آكلة المن مما يساهم في سرعة القضاء على العدو الباغي؛ بالإضافة إلى هذا فإن الرسل الفطرية الناقلة تستفيد بشدة من هذه الخدمة الإضافية، إذ إنها تساهم في حماية عائلها الذي يوفِّر لها الحياة.

ويبدو أن حديث النباتات قد يتجاوز مُجَرَّد الحديث بين أفراد المملكة الخضراء ليبلغ آفاق غير مسبوقة بالحديث مع كائنات أخرى، وبطرق غير مسبوقة أيضاً تدعو للدهشة والعجب؛ فها هي الأزهار التي ثبت أنه يمكنها الحديث مع النحل عبر لغة كهربائية فريدة للغاية. فقد وجد العلماء أن فارق الجهد الناشىء عن الشحنة الموجودة على كلّ من النحلة والزهرة يتمّ استخدامه كلغة للخطاب بين النحل والزهور للوصول لمنفعة كلا الطرفين؛ فحينما تطير النحلة في الهواء تحتك بالعديد من الأجسام شديدة الضآلة كذرّات الغبار والجزيئات المحمَّلة بشحنة كهربية، وينتج عن هذا الاحتكاك أن تفقد النحلة بعض الإلكترونات لتصبح محمَّلة بشحنة موجبة؛ وعلى الجانب الآخر نجد أن الزهور مُتَّصلة بالأرض، وتميل إلى أن تحمل شحنة سالبة، كما أنها موصل غير جيد للتيار الكهربي. وحينما تحطّ النحلة رحالها على زهرة ما يتولد مجال كهربي تنشأ عنه شرارة صغيرة نتيجة للتلامس بين الجسمين الحاملين لشحنات مختلفة، وتستشعر النحلة تلك القوة الكهربية لتخلق لديها ذكرى حول ما تحويه تلك الزهرة من رحيق أو حبوب اللقاح، ونجد أن الزهرة بدورها تتغيَّر كهربائياً لفترة وجيزة، وبهذا تكون الزهرة قد أخبرت النحلة أنها تَعِدها بالمزيد في المرة القادمة، مما يؤثر على قرار تلك النحلة بالهبوط على تلك الزهرة مرة ثانية، ليمتدّ ذلك الحوار الكهربي إلى مرات أخرى عديدة.

مذبحة القلعة

معركة أدبية بين محمود أمين العالم ومصطفى محمود

شعبان يوسف

بعد ثورة 23 يوليو/تموز 1952، كانت التيارات الثقافية تعبِّر عن نفسها بكل طاقتها وفاعليتها، وصدرت مجلات ثقافية وأدبية في مصر استطاعت أن تقدِّم جيلاً جديداً من الكتّاب والمبدعين بشكل واسع، مثل الشعراء: صلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي، ومحمد الفيتوري، ونجيب سرور، وصلاح جاهين، وفؤاد حداد، وجيلي عبدالرحمن وغيرهم، ومن كتاب القصة يوسف إدريس ويوسف الشاروني ومصطفى محمود، ومحمد صدقي، وغيرهم، وكانت مجلّتا الرسالة الجديدة، والتحرير الحكوميتان يقدّمان الروح الجديدة في الثقافة المصرية، هذا عدا مجلات مستقلة ذات طابع يساري مثل «الغد» و« كتابات مصرية»، وغيرهما، وغير المجلات نشأت مؤسسات ثقافية على رأسها المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب استطاعت أن تستوعب كافة ألوان الطيف من الكتّاب والمثقفين بدرجة كبيرة.

ونستطيع القول إن الثقافة تألقت وازدهرت في الخمسينيات بشكل لافت للنظر، وأخصّ فن القصة القصيرة الذي أبدعت فيه أقلام راسخة وأقلام جديدة مثل لطفي الخولي، ويوسف إدريس، وعبدالرحمن الشرقاوي، وغيرهم. وكانت كل المجلات الأسبوعية تخصص في كل عدد قصة لأحد هؤلاء الكتاب. وفي عام 1956صدر كتاب عن دار النديم تحت عنوان: «ألوان من القصة القصيرة»، قدم له الدكتور طه حسين، وتضمّن دراسة للناقد محمود أمين العالم، وضمّ بين دفّتيه سبع عشرة قصة لأبرز الكتاب المصريين، من بينهم يوسف إدريس، وأحمد رشدي صالح، ويوسف السباعي، ويحيى حقي، وعبدالرحمن الخميسي، ومصطفى محمود. وكعادته راح طه حسين يعنّف الكتاب، ويسوق الملاحظات والمآخذ التي وقع فيها بعض الكتاب، مثل استخدام اللغة العامية، وفي ذلك قال: «إنها اللغة العامية التي تستغرق القصة كلها عند بعضهم، وتستغرق الأحاديث عند بعضهم الآخر، ولم تصل اللغة العامية إلى أن تكون، وما أراها تبلغ ذلك أبداً»، وفي نهاية المقدمة قال طه حسين: «فليتدبّر شبابنا هذا كله غير ضيّقين ولا منكرين له، فإنه يصدر عن حب لهم وأمل فيهم وثقة بأنهم سيسمعون القول فيتبعون أحسنه، ويبذلون أقصى جهدهم لينفعوا أنفسهم وينفعوا الناس»، أما محمود أمين العالم الذي كلّفته االدار بكتابة دراسة نقدية طويلة، فقد قدم قراءة تفصيلية للقصص بعد أن أبدى ارتياحه للاختيار، واعتبر أن هذه المجموعة من عيون القصة المصرية القصيرة، وجال محمود العالم في القصص من حيثِ البناء الفني واللغة السردية والدلالة الاجتماعية، ثم راح يجري تقييماً لكل قصة على انفراد، ليثني على قصة، وينتقص من قدر قصة أخرى، وهكذا، ولم يعجب هذا التقييم وتلك الطريقة الكاتب مصطفى محمود، فشنّ هجوماً عنيفاً على الموضوع برمّته، وكتب مقالاً في مجلة «صباح الخير» وكانت المجلة في مستهل عهدها مجلة فتية، تنبض بكل ما أتت به ثورة يوليو/تموز.

نشِر المقال في العدد الثالث الصادر في 26 يناير/كانون الثاني 1956، تحت عنوان «مذبحة القلعة وأين يقف حق الناشر؟»، وكتب موجّهاً خطابه على هيئة رسالة إلى أحمد بهاء الدين رئيس تحرير المجلة، فكتب يقول: «أخي بهاء.. نحن نعيش في بلاط الأدب هذه الأيام كالآغوات.. بهاء الدين آغا.. محمود باش أعيان.. سباعي بك قلاوون.. حبروك آغا خوشي إلى آخر طقم المماليك والآغوات ذوي السراويل والطراطير والخيول المطهّمة، وقد جرى علينا مصير المماليك في مذبحة مازال الدم يجري فيها أنهاراً على الورق.

ولعلك تنكر القلعة التي دارت فيها المذبحة فهي ليست سوى كتاب «ألوان من القصة القصيرة»، لقد دعانا محمد علي- أو الناشر- إلى عشاء أخير على صفحاته.. فتقدّم كل منا بقصة مجاناً لوجه الفن، وتفضّل صاحب الدعوة فألقى علينا كلمة الشكر، ثم أشار إلى أعوانه خفية، فوضعونا في صف طويل يتألف من سبعة عشر أديباً تعساً، وأغلقوا علينا الباب، وتلفّتنا فجأة لنكتشف أننا سجناء كتاب واحد، يحرسنا من اليمين طه حسين، ومن اليسار محمود العالم، ونحن في الوسط كساندوتش من اللحم الحي، يتبادل الاثنان هضمنا على مهل، ولم ينج واحد من المذبحة، ناولنا محمود العالم لطه حسين، فقال طه: هذا الأدب الأسود، وناولنا طه لمحمود فقال:



هذا الاستغلاق الاستبطاني الجامد الضيق الخالي من الإيجابية والاستشراف والشمول!!، وصرخنا، ولكن فك المطبعة ظلَّ يدور، والقلعة الشامخة من الورق تتشامخ أكثر وأكثر، ودمنا يسيل أسود على الورق، وكانت مؤامرة خالية من اللطف، فهل من حق الناشر أن يطلق علينا الرصاص بعد أن نأتمنه على كتاباتنا؟، أم هي منبحة أدباء كمنبحة المماليك، ومنبحة البرامكة؟، لقد فحص محمود العالم القصص بمنظاره، وقام بعملية فرز أدبي على طريقته العلمية، ولكن الناشر على ما يبدو لم يكن يبتغي عرض منهج نقدي بقدر ما كان يحرص على عمل تصفية، فلجأ إلى طه حسين ليستنجد بأحكام إعدام»، وظل مصطفى محمود على هذا المنوال ساخراً ومهاجماً للأطراف التي شاركت في هذه العملية، والتي أطلق عليها اسم منبحة القلعة، والأدهى من ذلك أن أحمد بهاء الدين كتب تعقيباً يناصر فيه مصطفى محمود، واعتبر أن محمود العالم وطه حسين قد وقعا ضحايا للناشر مثلما وقع مصطفى محمود نفسه ورفاقه تماماً، واستنكر أن تكون هناك مقدمة تسبق مقدمة طه حسين نفسه، وهي للناشر، ويصف فيها طه حسين بأنه من رجال «الأدب القديم»، وفرّق بهاء بين المادة التي تنشر في كتاب والمادة التي تنشر في مجلة، واستطرد: «إن من حق كل مؤلف أن يعرف كل كلمة سوف تنشر مع الكتاب الذي ألّفه أو الذي شارك في تأليفه، وهو ما لم يصنعه ناشر هذا الكتاب».

واتسعت القضية، وانتقلت إلى مجلات وصحف أخرى، فكتب علي الراعي في مجلة الإذاعة، وكتب أحمد رشدي صالح في مجلة التحرير، وكتب محمد مندور في مجلة الرسالة، ولكن ما يهمنا هو رد الناشر الذي سارع لينفي ما ذكره مصطفى محمود، والناشر هو لطف الله سليمان، وهو مترجم كبير وأحد قيادات الحركة الوطنية في ذلك الوقت، كتب في العدد التالي يقول: «إن السبعة عشر كاتباً الذين اشتركوا في الكتاب كانوا يعلمون أن الكتاب سوف يحوي مقدمة بقلم الدكتور طه حسين ودراسة بقلم الأستاذ محمود أمين العالم، والأستاذ مصطفى محمود أحد السبعة عشر، بل عاصر الأستاذ مصطفى محمود كتابة الدراسة، وتحدث عنها عدة مرات مع الأستاذ العالم، أين إذن المؤامرة؟ لعلها في رأي الدكتور طه حسين ونقد محمود العالم!! ولعل الأستاذ مصطفى محمود يطالبنا -لئلا تكون هناك مؤامرة- أن ندعو الدكتور طه حسين إلى إخفاء رأيه وأن نلزم الأستاذ العالم بقرع الطبول وإعلان أنه ليس في الإمكان أبدع مما ورد في الكتاب!» واستطرد لطف الله وهو يوجّه الخطاب لبهاء: «ولعلك يا عزيزي بهاء لا تعلم أن الدكتور طه حسين كان على وشك الاعتذار عن كتابة المقدمة، ولكننا أصررنا، ووعدنا الدكتور بنشر مقدمته بنصّها لا احتراماً لرأيه فحسب، بل إجلالاً للأدب وللأدباء المشتركين».

واستمرت هذه المحاورات والمناقشات ضمن ما كان يدور في تلك المرحلة حول الأدب الواقعي، والأدب المثالي. والجدير بالذكر أن هذا الكتاب جمع بين ندّين كان كل منهما يقف على طرف النقيض من الآخر، أقصد طه حسين ومحمود العالم، هذا بالإضافة إلى التنوّع والتعدّد الذي اشتملت عليه قصص الكتاب، لتعبّر عن خصوبة المناخ الذي كان سائداً في تلك المرحلة.



ربيعة جلطي

تحديق بارد في الموت

يبدو أن الأبيض والأسود زهو الزمن الجميل.. نوستالجياه تضفي السحر على كل شيء فيه، أفلامه، وأغانيه، وصوره، وحكاياه، وحروبه.. نعم الحروب بالأبيض والأسود مختلفة، ربما لأن للانكسار فيها معنى، وللتحالفات معنى، وللبؤس معنى، وللخسائر معنى، وللانتصار معنى، وللموت فيها معنى. الحروب بالألوان لا لون للموت فيها ولا طعم ولا رائحة.. يتساقط الناس باردين في موت بارد، تحت أعين جاحظة باردة، من شاشات باردة، يطلّ منها نساء ورجال في كامل ألوانهم وزينتهم، يزفّون أخبار الموت بشفاه مكتنزة حمراء، وأسنان ناصعة البياض، وعيون مكحّلة و.. ابتسامات.. مات.. مات.. مات.

ما الموت إذن؟

كيف يمكن لأي عاقل أو حكيم أو متصوّف أو فيلسوف أو عالم أن يفسّر ظاهرته..؟

كأنما لتفسير الموت لابدّ من اللامعقول وكثير من جنون الحياة.

كانت الأسئلة تتوالد داخل جمجمتي وأنا أتخطّى عتبة القاعة الكبرى بمدينة لوركا بإسبانيا لألقي أشعاراً بالأبيض والأسود عن الحياة وعن الموت بالألوان، فإذا بألفونصو الفيلسوف يعترض طريقي ويفاجئني بسؤاله. ألفونصو ذاك المشاغب الذي لا يلبس سوى الأبيض والأسود، ولا يفتأ يتوكّأ الزليج الأبيض لعتبة القاعة. يعرفه جميع سكان المدينة الأندلسية المسمّاة «لوركا». مدينة صغيرة أنيقة تُنعت بـ (مدينة الشمس). تقع على مقربة من مرسية، وتحمل اسم الشاعر. تضعه على رأسها طرحة عروس، يتدلّى كما الدانتيل الرفيع مرفرفاً حولها.

عند الباب تماماً، تعثرتُ بعينيّ الشيخ ألفونصو الفيلسوف ElFilósofo Alfonso، هكذا يلقّبه مثقّفو وشعراء المدينة بشيء من الاستهزاء. ربما يغارون منه لأنه أشهرهم قاطبة.

يبتسم لي ألفونصو وأنا أعبر الباب بسرعة:

- أهلاً سيدتي ربيعة.. هل صحيح أن لوركا مات فعلاً؟؟

Hola Señora Rabia.. Es verdad que Lorca esta muerto?

لعله عرف اسم ربيعة من إعلانات الأمسية المعلّقة في بهو القاعة، ويعني بالإسبانية «الغضب».

لم أستطع الحديث إليه حينها، لم يكن لدي وقت بينما عريف الأمسية الشعرية يهمس في أذني بأن ألفونصو رجل أهبل وثرثار ولا إجابة على أسئلته الغريبة، وعليّ أن أسرع بالدخول.

في الحقيقة دوّخني سؤال ألفونصو، وحرت جواباً.

هل مات لوركا؟ متى؟ من يستطيع أن يؤكّد ذلك؟

ثم مَن الميت ياترى؟ ألفونصو الفيلسوف بالأبيض والأسود الذي يجلس ساخراً على مقربة من الباب العالي أم نحن الذين ندّعي فهم وتفسير هيرقليطس، وأرسطو، وأفلاطون؟

لا أدري يا سيد ألفونصو الفيلسوف، أأنتَ أنت؟ أمْ أنت حيّ بن يقظان، تدوّخه مرارة السؤال الأول.. ما الموت؟؟ حيّ بن يقظان الآتي من مجرّة الشك والأسئلة. أليس من شدة وقع حزنه أن شرّح جثّة الظبية التي أرضعته وربّته، ثم ماتت فجأة؟ألم يكن يبحث عن سؤال سديمي.. ؟

بل أنت حي بن يقظان.. الناس جميعهم حيّ بن يقظان، أحياء وأبناء يقظون، ينزلون من محنة ابن سينا، وأسئلة شهاب الدين السهروردي، وابن النفيس، وابن طفيل الأندلسي، وابن سبعين.. كلّنا أحفادهم نحمل جينات سؤالهم : ما الموت يا ألفونصو الفيلسوف؟.. ما الموت غير الخلق أنفسهم. وأنت على القارعة تجلس عند عتبة قاعة لوركا العظمى تدري أنك من سلالة المتصوّفة الذين اكتشفوا أن الموت درجات : الموت الأحمر، والموت الأبيض، والموت الأخضر قبل أن يتّفقوا على أن أشدّ الميتات بأساً هو الموت الأسود. وما الموت الأسود يا ألفونصو الفيلسوف الأهبل سوى التجلّي في احتمال الأذى من الخلق، والصبر على أحوالهم وأذاهم. الموت الأسود إذن هو الأذى، والأذى سَكينُ المخلوق، فالموت الأسود إذن سَكينُه ولؤمُه المكنون. الموت الأسود إذن نزيل هذا العصر يا ألفونصو..

نكاية في الرصاصات التي يُتَخيّل لعساكر فرانكو أنها أحدثت الحشرجة وهي تخترق صدر لوركا الذي كان يقف وظهره إلى حائط الإعدام، يأبى التوقّف عن الاسترسال في إلقاء قصيدته حتى آخر تنهيدة، يتحدّى عنجهية أزمنة القهر منذ الأزل وحتى الآن، من قال إنه لم يكمل إلقاءها؟ من قال إن قصيدته تلك كانت الأخيرة؟ من قال؟

يا سينيور ألفونصو، أخبرني بربك، قبل أن تخُضّ زجاجة السؤال.. لوركا، وعلولة، والطاهر جاووت، وبلخنشير، وجيلالي اليابس، وبشار بن برد، والحلاج، وحسين مروة، وابن المقفع، ومهدي عامل، وصبحي الصالح، وفرج فودة.... هل هم موتى حقيقة أم يُشبّه لنا؟


العمل الفني: حسن السوفي - تونس

صنعاء
حالة انهيار

روسيا بيضاء
ليوم واحد

معارض الكتاب
بوصلة الحرّيّات

نواكشوط
الخيمة والساحل

www.aldohamagazine.com

الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العدد 74 - ديسمبر 2013

مجاناً مع العدد كتاب:
فـتــاوى
كبار الكتّاب والأدباء



ماديبا ..
برقيّات عربيّة

https://t.me/megallat oldbookz@gmail.com

الاستثمار في البشر

في العقد الأخير من القرن العشرين بدأ الاهتمام بالعنصر البشري بوصفه المحور الرئيسي في عملية التنمية ، واضطلع برنامج الأمم المتحدة الإنمائي بإصدار سلسلة من تقارير التنمية البشرية ، وتنوّعت هذه التقارير بين إقليمية ووطنية ، وتعدَّدت الموضوعات التي عالجتها وإن كانت جميعها تصب في مجال التنمية البشرية .

وعبر هذه التقارير تطوَّر مفهوم التنمية البشرية حتى أصبح أنموذجاً يمكِّن جميع الأفراد من توسيع نطاق قدراتهم إلى أقصى حَدّ ممكن وتوظيف تلك القدرات أفضل توظيف في جميع المجالات ، وهو أنموذج قائم أساساً على توسيع خيارات الأفراد وقدراتهم ومهاراتهم حتى يستطيعوا أن يعملوا على نحو منتج فعال .

وتحدَّدت عناصر التنمية البشرية في أربعة هي : الإنتاجية، و العدالة، والاستمرار، والمشاركة ، حيث يركِّز الأول على التعليم والصحة والتدريب في حين يضمن الثاني فرصاً متساوية لجميع الأفراد ليسهموا في عملية التنمية ويستفيدوا منها ، أما الثالث فيهتم بإحداث التوازن بين متطلَّبات الجيل الحاضر والجيل القادم كما يهتمّ بالمحافظة على البيئة ، ويؤكد الرابع أهمية مشاركة الأفراد في اتخاذ القرارات ذات الصلة بتنظيم شؤون حياتهم في كافة المجالات .

كما وضعت ثلاثة مؤشرات لقياس مستوى التنمية وهي : متوسِّط طول العمر، والتحصيل العلمي، ومستوى المعيشة. الأول مرتبط بالصحة ، والثاني بالتعليم والثالث بالدخل الفردي .

وعلى الرغم مما حقَّقته بعض الدول العربية من تقدُّم ملحوظ جعلها من فئة المرتفعة جداً أو المرتفعة في مجال التنمية البشرية كما أكَّد ذلك تقرير التنمية البشرية لعام 2010 الصادر عن برنامج الأمم المتحدة الإنمائي لكن الواقع العربي يؤكِّد وجود عوائق وتحديات أمام هذا التقدم ، وخاصة في مجالَي التعليم والصحة .

يواجه التعليم في البلاد العربية تحدِّيات كثيرة لعل أبرزها جمود المناهج في أهدافها ومحتواها وطرق تدريسها ، وضعف إعداد المعلمين وعدم مراعاة احتياجات سوق العمل علاوة على التحدِّيات التكنولوجية، و ارتفاع نسب التسرُّب المدرسي، وارتفاع نسب الأمية .

أما الخدمات الصحية فتعاني من ضعف الإنفاق عليها وتقصير ملحوظ في التوعية الصحية الرشيدة، وتحتاج إلى تحسين مستوى الرعاية الصحية الأولية ورفع مستوى الكادر الطبي من أطباء وممرِّضين وعاملين ، وتخفيف معاناة الفرد العربي في الحصول على الخدمة الصحية اللائقة .

وما زالت معظم البلاد العربية تنظر إلى الفرد بوصفه وسيلة للتنمية وليس غاية لها، يُطلَب منه أن يكون أداة للإنتاج دون مراعاة لحاجاته ورغباته ، وحيث لا توجد برامج لتطوير قدراته وتوسيع معارفه واكتشاف مواهبه . يقضي الموظَّف العربي طيلة عمره في ممارسة أعماله الروتينية، ولا يجد فرصة للتدريب أو التطوير ، فأنى له أن يبدع، أو يسهم بإيجابية في عملية التنمية ؟

ليس هناك بُدّ من الاستثمار في البشر ، لأنهم وسيلة التنمية الشاملة وغايتها في آن مَعاً ، ولأنه أفضل استثمار يحدِّد ملامح المستقبل ، ولكن يتطلَّب الأمر خططاً تنفيذية واقعية تسهم بشكل فعّال في بناء الفرد وتطوير قدراته وتمكينه من المشاركة البنّاءة في الإنتاج والتنمية .

رئيس التحرير

رئيس الهيئة الاستشارية

د. حمد بن عبد العزيز الكواري
وزير الثقافة والفنون والتراث

رئيس التحرير

د.علي أحمد الكبيسي

سكرتير التحرير

سعيد خطيبي

هيئة التحرير

ديمة الشكر
محسن العتيقي

رئيس القسم الفني

سلمان المالك

الإخراج والتنفيذ

عـلاء الألـفي
رشا أبوشوشة
هند خميس

الهيئة الاستشارية

أ. مبارك بن ناصر آل خليفة
أ.د. محمد عبد الرحيم كافود
أ.د. محمد غانم الرميحي
د. علي فخرو
أ.د. رضوان السيد
أ. خالد الخميسي

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
تليفون : 44022295 (974+)
تليفون - فاكس : 44022690 (974+)
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:

aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:

34 ش طلعت حرب، الدور الخامس،
شقة 25 ميدان التحرير
تليفاكس: 5783770
البريد الإلكتروني:
aldoha.cairo@gmail.com

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 74

السنة السابعة - العدد الرابع والسبعون
محرم 1435 - ديسمبر 2013

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث
الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75 يورو
أمـيـركـا	100 دولار
كندا واستراليا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي

تليفون : 44022338 (974+)

فاكس : 44022343 (974+)

البريد الإلكتروني:

al-marzouqi501@hotmail.com
doha.distribution@yahoo.com

الموقع الإلكتروني:

www.aldohamagazine.com

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 009677777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة

الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف:



نيلسون مانديلا

مجاناً مع العدد:

فتاوى كبار الكتاب والأدباء
توطئة: سعيد بنكراد

متابعات 4

مقاومة الإرهاب بالفن(بنغازي - خاص بالدوحة)

سينمائيّو الجزائر: لسنا بخير (الجزائر: نوّارة لحرش)

المغرب.. «الفردوس» الأوروبي (الرباط: عبدالحق ميفراني)

الثقافة المصريّة في الدستور (القاهرة: هشام أصلان)

موسكو بيضاء ليوم واحد (موسكو: منذر بدر حلوم)

ميديا 12

صحافة رأس المال (إسطنبول: عبد القادر عبد اللي)

العصر الذهبي للتجسُّس (موناليزا فريحة)

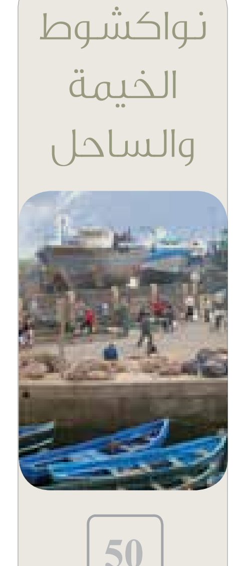
عدد مستخدمي ساوند كلاود يصل إلى ربع مليار

العرب على تويتر يسخرون من قصص التجسُّس

آبل تكشف عن طلبات الحكومات

ياهو تغلق مكتبها في القاهرة

فؤاد حداد حاضراً على تويتر في ذكرى وفاته





مقالات

الأنا والآخر (د. محمد عبد المطلب) 55

أصل الأشياء (مرزوق بشير بن مرزوق) 61

عن النمر الأبيض (أمير تاج السر) 83

أَرِني الآن كيف ستخرج! (أمجد ناصر) 111

اللغة هي التي تكتب.. (عبدالسلام بنعبد العالي) 130

«يا ليلة العيد آنستينا» (مكاوي سعيد) 160

أمكنة 16

صنعاء أيقونة الشغف الأول (د. عبدالعزيز المقالح)

صنعاء القيمة حالة انهيار (جمال جبران)

أدب 56

معرض الشارقة الدولي للكتاب 2013 (الشارقة - أحمد الماجد)

معرض الجزائر.. موعد للكتاب وللرئاسيات (الجزائر: هاجر قويدري)

تونس .. الكتاب باعتباره لقاحاً (تونس - عبد المجيد دقنيش)

استئناف مشروع التجديد (جمال العسكري)

ترجمات 70

الموت في بلاد بلا رحمة (مينه سويوت - ترجمة- د. محمد محمود مصطفى)

اسأل مُجَرِّباً (ترجمة- محمد عبد النبي)

رأسٌ حَليق - خيسوس فيرنانديث سانتوس (الترجمة عن الإسبانية : كاميران حاج محمود)

حرمان (ليلى أبو العلا - ترجمة - عادل بابكر)

نصوص 104

وردةٌ والبلاد تنام طويلاً (محمد القدوسي)

واعطلتي في شقَّتي! (بنسالم حِـمّيش)

الطاحونة (محمد عباس علي)

سفر (بوشعيب عطران)

كتب 112

اليهود والسينما في مصر .. من الاحتكار إلى الحنين (ياسر ثابت)

ما لا يمكن أن تُعَبِّر عنه ألف صورة (أحمد عمر)

يوميات الثورة المجيدة (سالم ناصر)

السادات أسير صورته (أوراس زيباوي)

ندبة تكشف جراح الجزائر (محمد الأمين سعيدي)

بركة من لهب ورعب (أنيس الرافعي)

إنقاذ الجمال (جويس كارول أوتس - ترجمة:نوح إبراهيم)

ميدان جاكسون والسودان المشظّى (أحمد يونس)

أنشودة فلسفيّة للفَنّ (عاطف محمد عبد المجيد)

مغرب اللعبي (سعيد بوكرامي)

سيرة فبراير .. معابر الثورة (محمد الأصفر)

عوالم مينا والتباساتها (لنا عبدالرحمن)

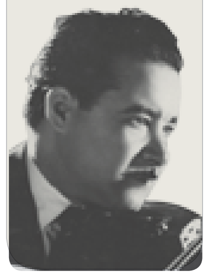
عالية ممدوح: اللاكمال عدّة الأجنبية وعتادها



58

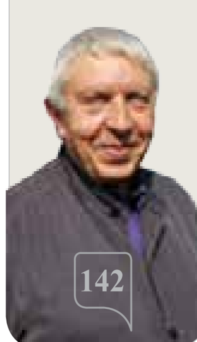
أمير الكمان التونسي في مئويَّته

148



بلكاهية يكرِّم غاستون باشلار





142



ماديبا.. برقيّات عربيّة

ملف 20

إبراهيم عبدالمجيد
حبيب سروري
مرزاق بقطاش
محسن العتيقي
د. محمد الجوادي
عدنية شبلي
أحمد دلباني
إنعام كجه جي

سعيد خطيبي
عماد استيتو
سارة تيسيير
إدوارد سعيد
عبدالعزيز بركة ساكن
منير أولاد الجيلالي
راجية حمدي
عبد اللطيف اللعبي

سينما 132

فرش وغطا .. بطولة الصورة (لنا عبد الرحمن)

سينيميد .. تتويج عربي في المتوسط (سليم البيك)

قبل أن يبكي الكابتن فيليبس (نورة محمد فرج)

الأميرة ديانا تموت مرتين (منير مطاوع)

مسرح 140

مراحيل .. ربيع أهل الكهف (علي فاضل)

تشكيل 142

روزنامة .. الراهن السياسي المصري (ياسر سلطان)

قبل الهدم.. غرافيتي يحكي (خاص بالدوحة)

موسيقى 148

مهرجان الموسيقى العربية .. وسط أجواء رمادية (إيهاب الملاح)

تاركالت .. مقامات السلام الجنوبية (عماد استيتو)

علوم 156

تواصل الخلايا يُتَوَّج بنوبل (محمد أحمد العدوي)

صفحات مطوية 158

معركة الأدب المهموس (عزمي عبدالوهاب)

في مهرجان بنغازي الأول لفيلم الهاتف المحمول

مقاومة الإرهاب بالفن

بنغازي - خاص بالدوحة

رغم ما تعيشه بنغازي من أوضاع أمنيّة صعبة إلا أن المدينة لم تستسلم، ودأبت على مقاومة الموت بتنظيم «مهرجان بنغازي لفيلم الهاتف المحمول» الذي انتظم في الفترة الأخيرة في قاعة سينما الفيل بالقرية السياحية قاريونس، وامتدّ لمدة ثلاثة أيام صباحاً ومساء، وقد حظي بمتابعة نوعية كثيفة من عشّاق السينما ومن وسائل الإعلام المختلفة الذين أعجبتهم الفكرة، وأوصوا بأن يكون المهرجان سنوياً..

المتأمّل لفكرة هذا المهرجان سيلاحظ المفارقة المهمّة في استخدام الهاتف المحمول، حيث إن دعاة العنف في بنغازي يستعملونه في تفجير العبوات الناسفة المزروعة في سيارات أو بيوت الضحايا، بينما يستعمله المهرجان في زرع الأمل وبثّ الحياة من خلال عرض أفلام لا يتجاوز زمنها خمس دقائق تحمل معاني وأفكاراً ورؤىً إنسانية نبيلة.

لجنة التحكيم التي ترأسها الفنان المخضرم فتحي بدر المعروف عربياً من خلال مشاركته في فيلم عمر المختار للراحل مصطفى العقاد تعاملت مع الأشرطة المشاركة بجهد كبير، وذلك لتقارب مستواها الفني ولوجود جماليات في كل شريط مختلفة عن الشريط الآخر إلا أنها وككلّ لجان التحكيم حزمت أمرها، واختارت الأشرطة الفائزة لتمنح جائزة الترتيب الأول للمشارك خليل الجهاني عن شريطه (روبابيكيا) الذي يعرض رجلاً يبحث في أكياس القمامة عن أشياء قيمة، وفجأة يجد مصباحاً يغيّر حياته إلى الأفضل، لكنه يصطدم بأن العثور على مصباح التغيير في



فتحي بدر



القمامة هو مُجَرّد حلم. والمصباح الحقيقي هو مصباح القلب والإرادة.. الجدير بالذكر أن جائزة الترتيب الأول سُمِّيت باسم (جائزة المخرج فهمي الشاعري)، وهو مخرج ليبي كبير توفّي منذ شهر، وذلك تكريماً له ولأسرته التي واكبت فعاليات المهرجان رغم حداثة جرح الفقد.

الجائزة الثانية توّجت المشارك عبدالسلام علاوة من واحة أوجلة عن شريطه «صرخة مدينة» وتتناول قصة الشريط التلوث البيئي.

جائزة الترتيب الثالث كانت من نصيب جمعة بوشعالة من مصراتة عن شريطه (إحباط)، وموضوع الشريط دعوة لنبذ اليأس، والتعلّق بخيط الأمل مهما كان رفيعاً.

في سياق مُتَّصل، جائزة أفضل سيناريو نالها شريط «فكرة» للمشارك هيثم درباش، والذي استخدم فيه ابنته ذات العامين كبطلة.. جائزة أفضل إخراج للمشارك عبدالسلام الصوفي من مدينة سبها عن شريطه (لكن).. أفضل تصوير من نصيب خالد منصور من أجدابيا عن شريطه (إشارة حمراء).. أما جائزة لجنة التحكيم فذهبت للمشارك عدي السعيطي من بنغازي عن شريطه (سندوتش احميده فاصوليا).. واحميده فاصوليا من معالم مدينة بنغازي، حيث افتتح (كشك مطعم) بحيّ سيدي حسين منذ كان صغيراً، وواصل عمله في بيع سندوتشات الفاصوليا صباحاً حتى بلغ سنّ الشيخوخة. وخلال رحلته مع الفاصوليا استطاع أن يبني مستقبله، بل ساهم مساهمة ماليّة كبيرة في بناء مسجد صار مؤذّناً فيه وقيّماً عليه.

تنظيم المهرجان في هذا الوقت بالذات اعتبره الكثير من المثقّفين بادرة جميلة وعملية مقاومة نبيلة لكل العبث الذي تعيشه البلاد.. وقد واكبت المهرجان عروض فنية وورش عمل ومحاضرات قدَّمها مختصون، كذلك شهد حفل الختام تكريم عدّة فنانين من مختلف الأجيال على عطائهم الفني.

ويأتي مهرجان بنغازي لفيلم الهاتف المحمول كنتيجة طبيعية للدور الذي لعبه الهاتف النقّال وكاميرته في توثيق أحداث ثورة فبراير، ويعتبر هذا المهرجان المنتظم تحت إشراف وزارة الثقافة والمجتمع المدني مع عدة جهات راعية اعترافاً رسمياً ودعماً مهمّاً لهذا الفن الشبابي الجديد.

سينمائيّو الجزائر:

لسنا بخير



جدل حول قانون السينما

الجزائر: نوّارة لحرش

مرة أخرى تُصوِّب عيون الرقابة على قطاع السينما، وهذا بمبادرة تندرج في سياق المراسيم التنفيذية المكمِّلة لقانون السينما في الجزائر، التي طُرحت على طاولة البرلمان للمناقشة والمصادقة. هذا القانون جاء في إطار سياسة تنفيذية مُنظّمة لقطاع السينما. أدرج كخطوة أخرى تأتي في محاولة لاحتكار الفن السابع.

أهل السينما استغربوا هذه الخطوة ووصفوها بالمراسيم «المعادية للفن»، وبالفزّاعة التي خلقتها الوزارة الوصية لخنق وقمع ومصادرة حرية الفكر والإبداع. كما وصفوها بالسياسة التعسُّفية المتوارثة تكريساً لاحتكار الدولة لقطاع الإنتاج السينمائي وإحكام قبضتها الغليظة على مجال حسّاس لا تليق به الرقابة والاحتكار.

في وقت استهجن فيه أغلب السينمائيين مُسَوَّدة القانون التي نُشرت في الجريدة الرسمية، والتي عُرضت مؤخَّراً على البرلمان، من أجل النظر فيها ومناقشتها والمُصادقة عليها، رحَّبت وجوه سينمائية أخرى بمشروع المُسَوَّدة وثمَّنتها. ومنهم المخرج عمار تريبش، الذي قال في تصريح للدوحة: «نرحّب بهذا القانون، على شرط ألا يبقى حبراً على ورق، كما نتمنّى أن يكون في خدمة الذين كَرَّسوا حياتهم في ميدان السينما». ثم أضاف: «لكلٍّ رأيه في هذا القانون، هناك من رحَّب به وهناك من انتقده ورفضه، في النهاية، القانون ينمو مع الممارسة، وفي الحياة لا توجد حريّة مطلقة، وليس في الفن حرية تامة، هناك من يخلط بين الحرية والديموقراطية. حتى الديموقراطية نسبية». وخَلُص إلى القول: «حتى السينما الأميركية والروسية الرسميتين كانتا، وما زالتا مراقبتين، ولهما قوانين».

المخرجة فاطمة بلحاج صرحت لوسائل إعلامية: «أرحّب بالرقابة لأنها تنظّم القطاع. وحرية التعبير الزائدة عن الحَدّ تضرّ بالثقافة الجزائرية ومبادئ الأسرة الجزائرية، ولا بُدّ من مراقبتها وتوجيهها»، ثم تناقض نفسها: «أثق في لجنتي المشاهدة والقراءة، وأثق في أنهما لن تمارسا الكبت، ولن تَحُدّا من حرية تعبير السينمائيين إذا ما توافقتا مع مبادئ الوطن والمجتمع».

أما الخبير بالسياسة الثقافية الدكتور عمار كساب، فكان أكثر المنتقدين والمعارضين لمشروع المراسيم التي أصدرتها وزارة الثقافة. وقد صَرَّح من جهته: «جاءت المراسيم التنفيذية المنظّمة لقطاع السينما لدعم قانون السينما الذي دخل حَيِّز التنفيذ في 17 فبراير/شباط 2011، وذلك بتفصيل طرق الرقابة التي تفرضها الدولة على كل عمل سينمائي، مموَّلاً كان من طرف الدولة أم لا. هو، حسب خبرتي في ميدان السياسات الثقافية، فهو من أقوى القوانين التي تقمع حرية الإبداع السينمائي عبر العالم».

ينكر أن الإطار العام لمُسَوَّدة مشروع قانون السينما، يحوي عدة مواد، تهدف إلى تحديد كيفيات منح الإعانة العمومية للسينما وتشكيلتها، وتنظيمها، وسيرها، وتجديدها، وإعادة ضمّ قاعات العرض السينمائية إلى قطاع وزارة الثقافة واسترجاعها بشكل نهائي حتى تكون تحت وصايتها. مع إنشاء لجنة قراءة مكلَّفة بدراسة ملفّات طلب الإعانة لإنتاج الأفلام وتوزيعها واستغلالها من حساب «صندوق تنمية الفن السينمائي وتقنياته وصناعته».

ومن النقاط المُعرقلة للقطاع إشراف وإصدار الوزير المكلَّف بالثقافة مقرَّر منح الإعانة، وكذا مبلغها. وهذا تحت تحديد شروط وكيفيات استعمال الإعانة في اتفاقية تُبرَم بين شركة الإنتاج ووزارة الثقافة، مع إبراز واجبات المستفيد ومراقبة استعمال الإعانة والعقوبات في حالة الاستعمال غير المطابق لأحكام الاتفاقية.

يبقى السؤال: كيف سيكون حال ومستقبل السينما الجزائرية (التي تألقت بالكثير من الأفلام الناجحة، وحازت على جوائز دولية)، في ظل قانون لم يُعِر اهتماماً للسينما والسينمائيين، ولا لحريّة الإبداع التي هي مطلب وضرورة لكلّ فنّ؟

المغرب..
«الفردوس» الأوروبي

الرباط: عبدالحق ميفراني

إلى وقت قريب، لم تستطع الدولة المغربية بلورة تصوُّر سياسة واضحة للتعامل مع عودة أطرها ومهاجريها من دول المهجر إلى بلدهم الأصلي. المجهود الذي أعطِي السنوات الأخيرة لملفّ الجالية المغربية المقيمة في الخارج تحوَّل إلى خلق وزارة كتابة الدولة ومجلس للشؤون الخارجية.. لكن، ظل التصوُّر يضيِّع العديد من الكفاءات والخبرات و«العقول» المغربية التي حَوَّلت «بوصلتها» نحو دول أخرى. ويبدو أن أوروبا لم تعد «المآل الطبيعي» للهجرة، ففي الوقت الذي اختار فيه العديدون من المغاربة العودة إلى بلدهم زادت الأزمة الاقتصادية التي ضربت العالم في خلق ظاهرة سوسيولوجية جديدة، تمثَّلت في «هجرة عكسية» للعديد من اليد العاملة والأطر من إسبانيا، وفرنسا، ودول أوروبية أخرى إلى المغرب بحثاً عن عمل وآفاق جديدة. ويبدو أن أوروبا لم تعد تغري مواطنيها بحكم انسداد الآفاق وتفاقم البطالة واستمرار الأزمة الاقتصادية في الأفق إلى جانب ما أمسى يقدّمه المغرب، بعد التحوُّلات السياسية التي عرفها السنوات الأخيرة، من آفاق جديدة للاستفادة من خبرات في مجالات اقتصادية أساسية. ويبدو من خلال الأرقام والإحصائيات والدراسات في هذه المجال، وعلى قلّتها، قابلية انخراط الكفاءات القادمة من دول الشمال وبسهولة في السوق وفي المجال الاقتصادي المغربيين، عكس الكفاءات المغربية والتي وجدت نفسها مطالبة هي الأخرى بالبحث وبنفسها عن مجالات لاحتضان خبرتها، وهو ما جعل البعض ينادي بتأسيس شبكة للأطر.

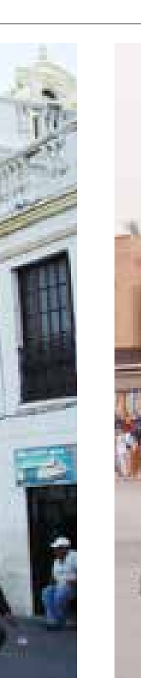
واختيار المغرب أساساً بالنسبة لهذه الهجرة العكسية، نابع من مستويات دقيقة يؤهلها الاستقرار السياسي والاقتصادي هنا إلى جانب قربه من أوروبا (15 كلم من مضيق جبل طارق). كما أن المغرب سبق أن كان وعلى الدوام نقطة جذب للاستثمار الأوروبي، وهو ما جعل العديد من الأطر والكفاءات تقترب من الوسط المغربي، وتَخْبَره كفاية. لكن أن يصبح المغرب فضاء لجذب يد عاملة ومن أوروبا وفي مجالات استثنائية كالبناء، فهذا شكَّل «صدمة» عند العديد من المغاربة خصوصاً عندما يصبح العامل الإسباني يشتغل في مجال البناء والحدادة إلى جانب العامل المغربي.

إن انتعاش موسم الهجرة من أوروبا إلى المغرب، في ما بات يعرف بـ«الهجرة العكسية» ليد عاملة وكفاءات مهنية، وازاه في الجانب الثاني انفتاح المغرب على الهجرة الإفريقية إلى «الفردوس الأوروبي». وهكذا تحوَّل المغرب إلى مختبر فعلي للهجرة بأوجه متعدِّدة. إن الاستثمار في المغرب شكَّلَ رهان استقرار بالنسبة لبعض رجال الأعمال الفرنسيين والإسبانيين، وتشكّل السوق المغربية نقطة جذب مهمّة بحكم انفتاح أسواقها، ولأن المغرب خلق أسواقاً حرّة، ووقع ضمن اتفاقات جماعية دولية ما جعل منه الفرصة المواتية للعديد من اليد العاملة من الدول المتوسطية والأوروبية بحثاً عن حياة جديدة. بل إن العديد من العاملين في مجالات مختلفة سابقة كالصحافة والمقاولات ظلوا في المغرب وعياً منهم أن «الشمال» انعدمت فيه فرص الشغل، والكل يتنكّر حكاية الصحافي غاريفا مراسل التليفزيون الكاتالاني والذي تحوَّل إلى صاحب مطعم في الرباط.



هجرة عكسية





لقد ساهم انخفاض مستوى المعيشة في المغرب ووضعه الجغرافي المتميّز إلى جانب انخراطه السنوات الأخيرة في العديد من الإصلاحات الجذرية، في تحوُّله إلى «فردوس» جديد للعديد من العاملين والكفاءات الأوروبية، وهكذا، أمست الهجرة العكسية نحو الجنوب، وبالذات إلى الجار المغربي، المآل الجديد للعديد من اليد العاملة، في مهن أساسية تعرف حاجة ماسّة وانفتاحاً حول الخبرة الفرنسية والإسبانية. فلقد استطاع العديد من الشباب الفرنسي الانخراط اليوم في المشهد الإعلامي وفي مجالات تهمّ الإشهار والطباعة والنشر إلى جانب السياحة وقطاع الخدمات، فيما استطاع الإسبان المحافظة على وجودهم في مجال المقاولات، خصوصاً في الشمال المغربي لكنهم مع ذلك استطاعوا الوجود في مهن جديدة كالبناء، والحدادة، وتربية الأطفال.

وحسب أحدث تقرير نشرته وكالة بلومبرغ الأميركية فإن هجرة الإسبان إلى المغرب تضاعفت في غضون السنوات الأربع الأخيرة حيث ارتفع عدد القادمين من إسبانيا نحو المغرب بنسبة 32 في المائة بين عامي 2008 و2012، بل انعكست الأزمة الاقتصادية على البطالة. وقد عزا التقرير، سبب ارتفاع مدّ هجري للإسبان نحو المغرب إلى الأزمة الاقتصادية الخانقة التي تشهدها شبه الجزيرة الإيبيرية خلال السنوات الأخيرة. ويمكن ملاحظة أن المغرب لا يتوافر على إحصائيات دقيقة لليد العاملة الأجنبية بحكم أن بعض الإسبان والفرنسيين مثلاً لا يملكون تصاريح عمل مباشرة، وقد نشرت وزارة الداخلية المغربية مؤخَّراً بياناً دعت فيه القادمين الجدد إلى التوجُّه إلى الدوائر المعنيّة «لاستكمال الإجراءات الخاصة بإقامتهم وبأوضاعهم المهنية، فالأرقام مثلاً، تشير إلى ما يقارب 150 ألف إسباني يشتغلون في المغرب في قطاعات مختلفة (تهمّ البناء والحرف اليدوية..) ووفق هذه المعطيات الجديدة، أصبح عادياً أن ترى يد عاملة أوروبية تشتغل في مدن كمارتيل، والعرائش، والقصر الكبير، وطنجة عروس الشمال، وتطوان، ومدن أخرى، كما أضحى واضحاً وجود كفاءات ويد عاملة فرنسية في مجالات مختلفة في مدن كالدار البيضاء، والرباط، ومراكش وأغادير.. ويبدو أن الدول التي كانت مستعمرة أمس وفي الزمن القريب، تحوّلت إلى ملاذ «إنقاذ» من جحيم البطالة والبؤس. لكن، اللافت أن ارتفاع وتيرة هذه الهجرة العكسية سيكون لها تأثير كبير على المجتمع المغربي، رغم أن المغرب ظل وبحكم، موقعه الاستراتيجي الجغرافي والتاريخي، ملاذاً لتفاعل حضاري ولحوار الثقافات وللتعدُّد اللغوي.

أكثر من ألف مهاجر إسباني دخلوا المغرب للاستقرار نهائياً، فيما يُكشَف عن هجرة عكسية تتزايد من الضفة الغربية نحو الجنوب (المغرب)، وقد نبَّهَ المعهد الوطني للإحصاء بإسبانيا سابقاً إلى أن أزيد من 1113 مهاجراً إسبانياً دخلوا المغرب بهدف الاستقرار والعمل فيه بصفة رسمية. في حين يَتَّجه الشباب الفرنسي إلى البحث عن حظوظه في مجالات الهندسة والقطاع الإعلامي والإشهار والخدمات، ويصل عدد الفرنسيين المقيمين في المغرب إلى 55 ألفاً. وساهم المتقاعدون من فرنسا والذين استقرّوا سابقاً في المغرب، في تسويق صورة إيجابية للجيل الجديد من المهاجرين الفرنسيين كالانفتاح والتسامح، وقابلية سرعة الاندماج وحسن الضيافة والحظ أيضاً. وقد ساهم انتشار اللغتين الإسبانية والفرنسية، والقرب من أوروبا، والعوامل التاريخية على تفضيل الوجهة المغربية بالنسبة لليد العاملة الأوروبية، علماً أن عدد المهاجرين المغاربة في إسبانيا مثلاً يصل إلى 1.6 في المئة من سكان إسبانيا.

الثقافة المصريّة في الدستور

القاهرة: هشام أصلان

الذي حدث في مصر من محاولات للتغيير، لا يصحّ بعده أن يعاني المثقّفون والمبدعون من أي شكل للقمع أو المراقبة أو الملاحقة بسبب رأي أو مشهد فني بسبب تناوله لفكرة دينية أو غيرها. الأمل الوحيد لتوقيف هذه الآلة الرجعية، يتلخّص في عدد من الأسماء المنتمية للجماعة الثقافية داخل لجنة الخمسين التي تصوغ الدستور الجديد. الأسماء التي تمثِّل المثقَّفين المصريين اللجنة، شبه مُتَّفَق على أغلبها:

الشاعران: سيد حجاب، وأحمد عبد المعطي حجازي، المخرج خالد يوسف، التشكيلي محمد عبلة، الكاتب والناشط السياسي مسعد أبو فجر، وغيرهم.

الفنان عبد العزيز مخيون كان قد صاغ عدداً من النقاط في مقال له، لعلها رسالة من فنان إلى زملائه بلجنة الخمسين، وهي نقاط، ربما تكون معبرة بشكل كبير جداً عما يرضي طموح الجماعة الثقافية في بلد مَرَّ بموجتين لثورة كبيرة. من ضمن هذه النقاط على سبيل المثال: «أن الثقافة والفن والمعرفة حقّ أصيل لكل مواطن على أرض مصر يعادل الحق في الرعاية الصحية، وعلى الدولة أن تؤدّي هذا الحق لأبنائها بكل الوسائل الممكنة والمتاحة وبالنظم والآليات التي يُتَّفق عليها والتي تنظِّمها القوانين. وعلى الدولة أن تعمل على نشر الثقافة والفنون والآداب في الريف كما في الحضر.

ثم تأتي النقطة الأهم والتي يحارب من أجلها المثقّف في العالم أجمع عبر سنوات طويلة، وهي حرية التعبير، مع وجود بعض الضوابط التي تلقى إجماعاً، ونصل فيها إلى حلول وسط وتوافق مجتمعي.

ولكن- على ما يبدو- إن مجموعة الكتاب والفنانين الذين يمثّلون الجماعة الثقافية في لجنة الخمسين لم يستطيعوا الحفاظ على التركيز في دائرة ضيّقة نسبياً للدقّ على أفكار الثقافة والفنون، أو أن طبيعة الأحوال وسَّعت دائرة خصائص الثقافة ومهماتها. ذلك أن دردشة مع الشاعر سيد حجاب، كشفت في كلامه اهتماماً زائداً بأمور لا تبدو ثقافية بشكل مباشر. مثلاً، وجدناه فرحاً بإلغاء مجلس الشورى في الدستور الجديد، بالإضافة إلى همّ كبير اتّسمت به نبرته وهو يتحدَّث عن المحاولات الآتية لإلغاء المحاكمات العسكرية. هو يرى أن هذه واحدة من أصعب النقاط التي سوف تُطرَح على مائدة الحوار في الفترة المقبلة.

الهمّ والإرهاق الذي بدا على صوت سيد حجاب يجعلنا نتكره بالتفاؤل الذي ملأ حديثه في بداية عمل اللجنة، حيث أكّد أن «الدستور الحالي سيُكتَب وفق إرادة شعبية خالصة، وأن التعديل يمكن أن يشمل 99 ٪ من مواده، وعقّب: «فيما يخصّ الثقافة، تحديداً، استطعنا إقرار أغلب الحقوق والحريات التي يحتاجها الارتقاء بالعمل الثقافي في مصر، مثل حرية البحث العلمي وحرية الرأي والتعبير والإبداع، كما استطعنا إقرار بند جديد اسمه (الثقافة حق لكل مواطن)، وهو بند تلتزم الدولة بتحقيقه بغضّ النظر عن التقسيمات الجغرافية والمادية للمواطنين.».

وفي محاولة لتوسيع دائرة النقاش، وتقليب وتبادل الأفكار جلس عدد من الكتاب والفنانين الذين ليسوا أعضاء في لجنة الخمسين مع عمرو موسى رئيس اللجنة وبعض أعضائها، حتى ينقلوا أكبر قدر من الأفكار المطلوب مناقشتها في الدستور والخاصّة بالعمل الثقافي.

الشاعر شعبان يوسف حضر اللقاء وقال إن أهم المطالب التي نقلت إلى اللجنة، هي رفع ميزانية وزارة الثقافة، التي تُعتَبر هزيلة بشكل كبير: ثمانٍ من عشرة بالمئة، من الموازنة العامة للدولة، لتصبح اثنين بالمئة، بالإضافة إلى المطلب الخاص باستقلال المجلس الأعلى للثقافة عن الوزارة، بحيث يصير تابعاً لمجلس الوزراء مباشرة، مما يجعل له بعداً استقلالياً، فيكون واضعاً للاستراتيجيات العامة للعمل الثقافي المصري، وهي الفكرة التي تبنّاها، منذ فترة، عدد من الفنانين، ووضعوا لها مخطّطات، كان أبرزها التصوُّر الذي وضعه الفنان التشكيلي عادل السيوي، والذي تَمَّ طرحه إعلامياً على نطاق واسع في فترة سابقة .

من ضمن المطالب الأخرى التي تحدَّث فيها المثقّفون مع عمرو موسى (الحديث لشعبان يوسف) الوقوف بحزم أمام أشياء من قبيل التمييز الديني، وملاحقة الكتّاب والمبدعين

دستور جديد قادم



قضائياً، بسبب رأي أو فكرة أو مشهد أدبي، بالإضافة إلى أهمّيّة استعادة أصول السينما المصرية، على أن تدار هذه الأصول دون احتكار من جهة بعينها.

الملاحظ أنه، حتى وقت كتابة هذه السطور، تستجدّ بعض الأمور التي تثير الجدل العام فيما يخصّ كتابة الدستور الجديد، وأسئلة لم تلقَ إجابات، على سبيل المثال، قيل إن اللجنة بصدد مناقشة قانون لمنع الكتابات والرسومات المسيئة على الجدران في الشوارع، وحديث عن عقوبات بالسجن والغرامة المالية، ولكن لم يتّضح حتى الآن، إن كان هذا القانون سوف يُطَبَّق على رسومات الجرافيتي التي اشتهرت بها الثورة المصرية، وأحيت ذكرى الشهداء، وعَبَّرت عن مشاعر الغضب. أيضاً لم يتمّ الاستقرار على ماهيّة القانون الخاص بتنظيم التظاهر، وهو من القوانين التي يثير الحديث عنها غضب الغالبية العظمى من المنتمين إلى الثورة المصرية، والذين يرون أن من حق أي مواطن أن يتظاهر بسلمية للتعبير عن رأيه وغضبه دون وصاية من الدولة، التي من الممكن أن يكون تظاهره ضدّها بالأساس.

لكن المفارقة جاءت في كلمات الفنان التشكيلي المعروف محمد عبلة، عضو لجنة الخمسين لكتابة الدستور، والذي قال عبر صفحته على موقع التواصل الاجتماعي فيسبوك: «لو صحيح أن قانون التظاهر ها يبقى فيه تجريم الجرافيتي وتغليظ العقوبة، أنا هاكون أول من يتظاهر ضدّه، فيه حلول تانيه كتير»، وأشار إلى إحدى رسومات الجرافيتي التي نشرها على الصفحة قائلاً: «على فكرة الجرافيتي ده أنا راسمه بالعند فيكم».

غير أن الجدل الأكبر حتى الآن، يدور حول المواد المسمّاة بمواد الهويّة، ذلك أن الأنبا بولا ممثِّل الكنيسة الأرثوذكسية بلجنة الخمسين، تقدَّم مؤخّراً بمذكرة إلى عمرو موسى رئيس اللجنة، يشير فيها إلى شعوره بالإحباط وعدم قدرته على منع نفسه من مواجهة الشعب القبطي بما يراه « تغليباً لرأي فصيل معين دون مراعاة لمشاعر فصيل كبير تحمل الكثير على مدى عقود».

يوضح الأنبا بولا في منكّرته: «فوجئنا في مساء الجمعة 1 نوفمبر/ تشرين الثاني بوصول التقرير النهائي من لجنة الصياغة والذي تمَّت دراسته في لجنة الخمسين والخاص بمواد لجنة الدولة والمقوّمات متضمّناً ما يسمّى مواد الهوية وفقاً لرؤية الطرف الآخر قبل عرضه علينا كطرف ثان في التوافق، ورأينا في ذلك نوعاً من فرض الأمر الواقع، وربما كنتم حَسَنِي النية، ربما لضيق الوقت، وربما لتصوُّركم أننا لن نعترض على شيء، ولاحظنا الآتي: إلغاء عبارة (مدنية) تغليباً لرأي الأربعة على العشرة، وتعديل لعبارة (غير المسلمين) بعبارة (المسيحيين واليهود)، وإضافة فقرة معدّلة للأزهر لم تكن أصلاً موجودة في تقرير لجنة الخبراء، ومأخوذة عن دستور 2012 تغليباً لرأي ممثِّلي الأزهر فقط بالرغم من رفض جميع أعضاء اللجنة بمَن فيهم ممثِّلي الكنائس».

وبالعودة إلى الشاعر سيد حجاب، وفي سياق النقاط التي مازالت غامضة وجدليّة، فكرة أن هناك بعض العبارات التي تكون مطّاطة بشكل كبير، فعلى سبيل المثال: «إنك تستطيع أن تفعل كل شيء فيما يخصّ حريّات الرأي والعقيدة والتعبير والإبداع، بما لا يتعارض مع الأمن القومي».

يتوقَّف حجاب هنا عند عبارة «لا يتعارض مع الأمن القومي». هو يتفهَّم أنه لا حرية مطلقة، ولا بد من بعض المعايير، ولكن عبارات من هذا النوع يستوجب توضيحها أكثر من ذلك، لأن فكرة الأمن القومي، دون توضيح، تستطيع الدولة استخدامها في أي منحى سواء بالثقافة أو بغيرها.

موسكو بيضاء ليوم واحد

موسكو: منذر بدر حلوم

يوم الرابع من نوفمبر/ تشرين الثاني الفائت، بالكاد عرفت موسكو، وسائط نقلها وشوارعها على غير ما عرفتها طوال عامين ونصف من سكني في إحدى ضواحي الملوَّنين التابعة لها، تبعية الفم للّقمة. فجأة، ظهر الأنف الروسي في كل مكان. إنه ليس أنف «غوغول»، إنما ذلك الأنف الذي فاجأني في أول قدوم إلى موسكو من قرابة ثلاثين عاماً، كان حينها أنفاً بين أنوف كثيرة جميعها كانت مكسورة، ومع ذلك كان يمكن ملاحظته بالاختلاف عنها. إنه اليوم في كل مكان. فأين الملوَّنون؟! تذكّرت أنه يوم «الوحدة الشعبية». ومن أجل وحدة الشعب، خلت موسكو من كل لون إلا الأبيض. فـ «المسيرة الروسية» التي يقوم بها روس متعصِّبون، سنوياً، في يوم «الوحدة الشعبية»- العيد الذي أُقِرّ بدلاً من عيد ثورة أكتوبر الاشتراكية بعد انهيار الاتحاد السوفياتي- تطالب بتطهير موسكو من الأجانب، والمقصود بالدرجة الأولى الملوَّنون، لا الأوروبيون. كثيرون يرون وراء قسوة حياة موسكو أولئك الطاجيك البؤساء الباحثين عن لقمة في عاصمة كانت لهم ولملوَّنين من عشرات القوميات حتى أمد قريب. وتبقى علّة العلل التي تنهش عقول المتعصبين وقلوبهم في الآتين من القوقاز، تصوِّرهم وسائل الإعلام «الروسية» المقروءة والمرئية والمسموعة بصور سلبية. في روسيا تطالعك الجرائد والملصقات الإعلانية بمئات العروض لتأجير المساكن، وما عليك إلا الانتباه إلى عبارة «للقوقازيين، لا تزعجونا باتّصالاتكم» المدوَّنة تحت كثير منها. أهي كراهية عرقية أم دينية، أم هو الخوف؟

كره الأجانب لا يصلح هنا؛ فـ«أبناء القوقاز، روس - يقول إسكندر محمدوف، الطالب في كلية العلوم الإدارية بجامعة الصداقة في موسكو، وهو آفاري من شعب رسول حمزاتوف، صاحب كتاب «داغستان بلدي»، الذي ترجم إلى لغات كثيرة ومنها العربية، ويضيف: التعصب القومي مرض نفسي. ليس هناك صراع ديني مع الروس، صراعنا مع الدولة التي تظلم الجميع. نعم، هناك صراع قومي بين الروس والقوقازيين والقادمين من آسيا الوسطى عموماً، من طاجيك، وأوزبيك، وقيرغيز وغيرهم». وينظر بقسوة داغستاني آخر طلب عدم ذكر اسمه، قائلاً: «إما الداغستانيون روس أصليون مثل بقية الشعب الروسي، أو داغستان غير روسية، وإلا كيف نفسر هذا التناقض؟!». يمسك محمدوف بدفّة الحديث من جديد، فيقول: «إذا استمرَّت السلطات بسياستها الحالية فستقوم حرب أهلية. في داغستان ينقسم المجتمع بين صوفيّين وسلفيّين. ستنشب حرب أهلية». ويرى محمدوف أن السلطات المحلّيّة والفيدرالية صاحبة مصلحة في استمرار الأوضاع على ما هي عليه، من توتُّر وخطورة، فيقول: «يشعر الناس في داغستان كأنما الكريملن راض عما يجري، وأن كل شيء يسير هناك كما يجب، فهناك مستفيدون كبار وأموال كبيرة تُصرَف وتُجنى. رجال الأمن، من خلال سلوكهم، يدفعون مزيداً من الناس للوقوف ضد السلطة، ومن ثَمّ مع من يقف ضدها حتى لو اختلفوا معه. سعيد أفندي التشيركاوي، شيخ السلفيّين، قتلته امرأة، وبدأت أعمال استفزازية متبادلة بين السلفيّين والصوفيّين، ورجال الأمن يقتلون من يريدون التخلُّص منه، ويلقون بالمسؤولية على طرف ما داغستاني. السلطة، تفرّق الناس ليسهل عليها



شعارات ضد الأجانب



التحكُّم بهم، لكن إلى متى؟». وعلى الرغم من ذلك يؤكِّد هذا الطالب الداغستاني على العلاقة الطيبة مع الروس الذين لم يبق إلا القليل منهم في داغستان، فيقول: «بقي من الروس السلافيّين هناك حوالي 5 %، ولا أحد يمسّهم بسوء، والبقية غادروا لغياب فرص العمل. اللغة الروسية لغتنا جميعاً وهي لغة التواصل بين شعوب القوقاز، فهناك شعوب كثيرة لا تعرف كل منها لغة الأخرى، وتتفاهم عبر الروسية». ويؤكّد في معرض الإجابة عن سؤال آخر طرأ على جلستنا: «ليس لدينا عداوات مع الروس، بل لدينا أصدقاء كثر من الروس السلافيّين.».

مواطن روسي داغستاني آخر من الشعب الليزغيني الذي لام روسيا، وربما كره قيادتها لأنها سمحت لأذربيجان الذي ورثه إلهام عن حيدر، مع انهيار الاتحاد السوفياتي، بضمّ أخصب أراضي الليزغينيين إليها دون رادع، شاركنا جلسة الشاي، وهو حجي محمد، المعيد بكلية الحقوق بجامعة الصداقة في موسكو. وعلى الرغم من اختلاف محمدوف ومحمد في وجهات النظر حيال مستقبل داغستان، إلا أن ذلك لم يحل دون صداقتهما التي بدت لي أقوى من أن يعكّرها اختلاف. قال محمد: «يجب أن نكون في علاقتنا بالآخرين أقل عنفاً وأكثر لطفاً، وكل شيء يسوّى بالكلام والحوار».

بدا واضحاً أن كثيرين في داغستان ضاقوا ذرعاً بالفساد وفَلَتان السلطات، وأن الشباب هناك سئموا الانتظار، ولا يرون تغييراً يلوح في الأفق من المركز، ويسمعون أهلهم يتذمَّرون عاجزين في البيوت. فالشباب يقولون: «من عشرين عاماً لم يتغير شيء، فإلى متى ننتظر؟» ويقاطعه إسكندر، متسائلاً: «كيف تسمح السلطة لنائب رئيس الدوما، جيرينوفسكي، بالمطالبة بتحديد نسل القوقازيين وعدم السماح لهم بإنجاب أكثر من ولدين دون أن تحاكمه، وكيف تسمح للجرائد بنشر إعلانات تهين القوقازيين!؟». ويعود حجي ليؤكِّد بأسف أنّ: «الجيل الروسي الجديد لا يعرف شيئاً عن القوقاز وشعوبه، ويظن كلمة قوقازي تعني قومية محدَّدة، بينما هناك عشرات الشعوب والقوميات التي تعيش فيه، من مئات، إن لم يكن آلاف السنين، ولا يعرفون إلا ما تكتبه الجرائد وتعرضه الشاشات: تفجير هنا وقتل هناك، وكأن الإرهابيين وحدهم يعيشون هناك، لا أحد يكتب عن حياة الناس السلمية».

وعاد محمدوف إلى التأكيد بأنهم «لا يقبلونك للعمل في كثير من الوظائف والأماكن لمُجَرَّد أنك من القوقاز. غياب العدالة والتساوي أمام القانون، يدفع الناس لاختيار طرق متشعِّبة أخرى». وأضاف حجي محمد: «على وسائل الإعلام أن تتحلى بالمسؤولية القانونية والأخلاقية، ويجب أن تتمّ مراقبة ما يُنشَر فيها ويحرّض على الكراهية العرقية والدينية. الإعلام، جعلنا غرباء في بلدنا، فلا نُعرَف بغير العنف والإرهاب».

ولمعرفة المزيد عن مسيرة المتعصّبين القوميين الروس، سألتُ الصحافية ياروسلافا كيريوخينا العاملة في مشروع (روسيا ما وراء العناوين) التابع لـ «روسيسكايا غازيتا» الملحقة بإدارة الرئيس الروسي، وقد حضرتُ المسيرة الروسية لتغطيتها صحافياً، فيما خشيت بسبب لوني النهاب، قالت كيريوخينا: «من الشعارات التي رفعت في المسيرة: الروسي مع الروسي. الروسي دائماً على حق. لننظِّف موسكو من المهاجرين. يكفينا إطعام القوقاز. موسكو ليست القوقاز، كان المزاج المعادي للقوقاز أكبر في العام الماضي». وأكّدت ياروسلافا أنّ قائد المسيرة جاء بقبعة عليها شعار مرسوم من جمجمة وعظمتين متقاطعتين بزاوية حادة على مستوى الفم الفاغر على الموت، وهي شعار حرّاس معسكرات الاعتقال النازية، أضاف إليها القوميون الروس صليباً روسياً من أعلى، دلالة على الفكرة الروسية القومية التي تغذّيها أطراف روسيّة وغير روسيّة، وقد تصيب روسيا في مقتل إن لم تعالج بكل الحكمة المطلوبة وعلى أسرع وجه.

صحافة رأس المال

إسطنبول: عبد القادر عبد اللي

يُعتَبر الإعلام في تركيا قطاعاً هاماً وكبيراً جداً، فهناك 7369 وسيلة إعلامية لا تُعَدّ ضمنها مواقع الانترنت، وأربعة وعشرون وكالة أنباء، وثلاثة وثلاثون كلّيّة إعلام حسب آخر إحصائية صدرت عن مديرية الإعلام التابعة لرئاسة الحكومة.

تمارس وسائل الإعلام المحلّيّة السياسة على نطاق ضيق. وهنا ينحصر بتأييد أو انتقاد بعض ممارسات وسياسات الإدارة المحلّيّة التي تنتمي حكماً إلى حزب حاكم أو معارض. والسياسة بمعناها الواسع تُمارَس عبر ما يسمى الصحف القومية (المركزية) التي تصدر من إسطنبول، ولها مكاتب رئيسة في أنقرة، ولها مراسلون خاصون، أو مراسلون متعاونون في مختلف دول العالم.

الواقع والدور الوظيفي للإعلام يجعل عبارة «إعلام معارض» غير متداوَلة في تركيا، لأن الإعلام ينقل كل ما تقوله الموالاة والمعارضة، ولكن مصطلحاً جديداً دخل الحياة الإعلامية التركية لم يكن متداولاً قبل سنوات، هو «Yandaş Basin» وتعني «صحافة مؤيِّدة». وإذا كانت هذه الترجمة دقيقة لغوياً، فهي غير دقيقة وظيفياً، إذ إن هذه الصحافة التي تُترجم مؤيِّدة للسلطة تنشر تصريحات المعارضة، وتنتقد بعض إجراءات الحكومة، ولعلّ تسميتها «صحافة قريبة من الحكومة» أدقّ. وفي الحقيقة أن عبارة «صحافة مؤيِّدة» يستخدمها الصحافيون المعارضون ليدلّلوا على أنها مؤيِّدة بتهكّم على أنها ليست صحافة، لأن الصحافة يجب أن تقوم بدور معارض فقط. وبمناسبة الترجمة، كثيراً ما تستخدم مفردة «bas¹n» التي تعني أصلاً «صحافة» للتعبير عن الإعلام بفروعه كلها.

يمكن تقسيم الصحافة التركية إلى أربعة أقسام رئيسة، هي: إعلام ليبرالي، إعلام إسلامي (أو محافظ)، إعلام علماني، إعلام يساري. وبالطبع فإن كل مجموعة من هذه المجموعات تتضمن تمايزات، لأن وجود تلك التمايزات هو الذي يبرّر صدور كل ذلك العدد الكبير من الصحف في المجال الواحد.

يعتمد الإعلام الليبرالي على تثمين عمل الحكومة الجيد، وانتقاد السيِّئ وفق رؤيته أو رؤية الكاتب. وفي كثير من الأحيان تتضمَّن الصحيفة الواحدة مقالات رأي مختلفة في رؤيتها للحكومة بين المديح والذم.

أهم هذه الصحف هي «ملييت، حرييت...» والتليفزيونات «CNN، TGRT، NTV...».

الإعلام المحافظ/ الإسلامي: يمثل قطاعاً إعلامياً واسعاً ومختلفاً يمكن إدراجه تحت هذه التسمية، ولا يمكن اعتبار كل هذا التنوُّع الإعلامي الذي يندرج تحت اسم «محافظ» بأنه إسلامي كما يحاول البعض قوله. أهم هذه الصحف: «وقت، بيرغون/ يوم، مللي غازيتة/ الجريدة القومية، ينى شفق/ الفجر الجديد، زمان، ستار/ نجم» على الرغم من هذا التصنيف فصحيفة «زمان» من صحف هذا التيار الكبرى هي ليبرالية بكل معنى الكلمة، ولكن قربها من الحكومة يجعلها تُصنف عموماً ضمن هذا التصنيف. من المعروف أن العلمانية صفة الجمهورية التركية في الدستور، وليس هناك أي صحافة يمكنها إعلان عدائها للعلمانية، ولكن الصحف التي اصطلحت على تسميتها «علمانية» هنا هي الصحف الأقرب إلى التيارات السياسية الاشتراكية الديموقراطية، وتوجّه الانتقادات للحكومة التركية من معيار تناقضها مع العلمانية. فهذه الصحف شنّت هجوماً عنيفاً على الحكومة يوم طرحها مشروع قانون تنظيم بيع المشروبات الكحولية، وكذلك قانون إعطاء الشرطة حقّ مداهمة البيوت التي يدّعي عليها الجيران بأنهم منزعجون من سكن الطالبات والطلاب معاً، ومشروع إعادة بناء الثكنة العسكرية التي هدمها مصطفى كمال أتاتورك في تقسيم. أهم هذه الصحف «جمهوريت، راديكال...»

ويتنوَّع الإعلام اليساري التركي بتنوُّع هذا اليسار نفسه. ولكنه لم يعد يدعو لديكتاتورية البروليتاريا بشكل علني كما كان سابقاً، ويتحدَّث بلغة الدفاع عن العمال والفلاحين ونقاباتهم، وموقفه معارض دائما للحكومة مهما كانت هذه الحكومة. فكل من يحكم (اشتراكياً ديموقراطياً كان أم محافظاً، أم قومياً) هو خادم الإمبريالية، وليس هناك مناهضون حقيقيون للإمبريالية سوى أصحاب الجريدة اليسارية فقط. طبعاً هم وحدهم من يحدِّد كيفية العداء للإمبريالية، (على سبيل المثال تعتبر هذه الصحف القتال إلى جانب النظام السوري نضالاً ضد الإمبريالية، وتدافع عنه بشكل علني) هناك عدد



الصحافة التركية وهامش الحريات

كبير جداً من صحف التيار اليساري أهمها: «أوزغور غوندم/ جدول الأعمال الحر»، «إفرانسال/ الكونية»، «بيرغون/ يوم»، «آيدنلك/ التنوير»، «سوزجو/ الناطق الرسمي»، «صول/ اليسار»، «يني تشاغ/ العصر الجديد».. ومن التليفزيونات يمكن أن نذكر: «تليفزيون، حياة، خلق، ألوصال...».

الحريّات والعقوبات

لا يوجد في تركيا رقابة مسبقة، والرقابة اللاحقة هي على الأغلب تعتمد معايير الاتحاد الأوربي، فتركيا ملتزمة بمبادئ حقوق الإنسان وموقّعة على اتفاقياتها كلها. وبهذا لا يمكن القول إن هناك رقابة على الرأي، ولكن هل كل الآراء - مهما كانت- مسموحة؟.

الصحافة التركية حُرّة ضمن مقاييس وضوابط قانونية، وهي تتحوَّل باستمرار نحو الديموقراطية للتواؤم مع معايير الاتحاد الأوربي. ولكن هل هذا الأمر هكذا دائماً؟ ألا يوجد تضييق على الرأي في تركيا؟ ليس ثمة دولة في العالم إلا ولديها موضوعات تُضيِّق فيها على الصحافيين، وتركيا لديها مشاكل بنيوية كبرى، أهمّها الصراع الإسلامي – العلماني، وليس آخرها القضية الكردية والطائفية (وبخاصة العلوية) التي كانت حاضرة دائماً، ولكنها ظهرت بقوّة بعد أحداث سورية. ووجود قضايا من هذا النوع يجعل الخط الفاصل بين الحرية الصحافية والتنظيم الذي يدعو لتهديد كيان الدولة غير واضح، ولا يمكن توضيحه.

الصحافي الذي يحاكَم، يحاكَم على انتمائه لتنظيم يدعو إلى ما يدعو إليه في الكتابة. ففي قضية أرغنيكون (محاولة انقلاب فاشلة على الحكومة) الشهيرة ثمّة صحافيون صدرت بحقّهم أحكام، منهم: تونجاي أوزقان، دنيز يلضرم، إلكر باشبوغ، ضوغو بيرنتشك. ولابد من القول إن إلكر باشبوغ الذي يرد اسمه في تقارير حريّات الصحافة التركية والعالمية هو نفسه الفريق الركن إلكر باشبوغ رئيس أركان القوات المسلحة التركية السادس والعشرون، ولكن المعارضين للحكومة يبرزون هويته الصحافية وبراءته على الرغم أنه كان أشدّ أعدائهم قبل سجنه، والموالون يبرزون هويّته العسكرية. وهذا الأمر ينطبق على ضوغو بيرنتشك أيضاً، فهو رئيس حزب العمال، ولهذا الحزب وسائل إعلامية ويكتب فيها افتتاحيات، ويحمل بطاقة صحافية، وهو محكوم في قضية أرغنيكون..

وكذلك الأمر عندما صدر الربيع الماضي حكم مؤبَّد بالسجن مع 787 سنة وثمانية أشهر لكل من الصحافيَّيْن بيرم نماظ، وفسون إرضوغان، فقد صدر هذا الحكم في قضية تنظيم «الحزب الشيوعي التركي – الماركسي اللينيني».

القانون لا يحاسب على الرأي، فمن يمارس دور الرقابة في الصحافة التركية؟ إنه رأس المال! الصحافة مؤسَّسة اقتصادية تحتاج إلى دخل من أجل دفع رواتب الموظفين وطباعة الصحيفة أو متابعة البثّ التليفزيوني، وتحقيق الربح، وغالباً ما يكون لدى الشركات الكبرى المعلَنة التي تؤمن هذا الدخل علاقات وثيقة نتيجة مصالح بالحكومة. وهكذا فإن الرقابة الحقيقية تمارسها تلك المجموعات الاقتصادية الضخمة والتي تقدِّم للصحف حملات إعلانية تدرّ عليها دخلها الأساسي. لذلك نجد الصحف التي تعمل اعتماداً على التطوُّع مثل الصحافة الشيوعية يمكنها ممارسة المعارضة بأريحية أكبر لأن نفقاتها تكاد تكون محصورة في ثمن الورق والطباعة التي تُغطّيها من خلال المبيعات لأعضائها بثمن الكلفة فقط، والاشتراكات للداعمين المحدودين جداً.

العصر الذهبي للتجسُّس

موناليزا فريحة

منذ حزيران الماضي لا تنفكّ تتّسع فصول فضيحة التجسس المتورّطة فيها وكالة الأمن القومي الأميركي. وتباعاً، أظهرت البيانات التي سَرَّبها إدوارد سنودن المتعاقد السابق مع الوكالة أن سياسة «الأذن الكبيرة» للولايات المتحدة لم تَطُل أشخاصاً يُشتَبه في تورُّطهم في الإرهاب فحسب، بل شملت رجال أعمال وصناعيين وحتى زعماء سياسيين وبعضهم حلفاء، كالمستشارة الألمانية أنجيلا ميركل، إضافة إلى الرئيسة البرازيلية ديلما روسيف، والرئيس المكسيكي فيليبي كاليرون، وغيرهم.

عموماً، ليس تعقُّب أجهزة استخباراتية لزعماء أجانب والتنصُّت على حلفاء، بمن فيهم القريبون، أمراً جديداً في السياسات الدولية. وغالباً ما كان «للغرف السوداء» حيِّز أساسي في الأجهزة الحكومية وعملياتها السرّية. فمن منتصف القرن السادس عشر، مثلاً، يذكر التاريخ عمليات رصد متبادلة بين الملك الإسباني فيليب الثاني والبابا عندما كانا يستعدّان لإبحار الأسطول الإسباني ضد بريطانيا. في حينه، كان البابا يعتقد أن الملك متردِّد، بينما كان فيليب الثاني يعتقد أن البابا يتملّص من رهاناته.

وسط الهموم السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي يرزح تحتها الأوروبيون، صارت قضية «الأذن الكبيرة» لواشنطن شغلهم الشاغل وسط مشاعر غضب حيال واشنطن. وطالب زعماء أوروبيون الإدارة الأميركية بـ«توضيحات»، معتبرين أن عدم الثقة في الولايات المتحدة يمكن أن يضرّ بالجهود المشتركة الرامية إلى مكافحة الإرهاب. واستدعت باريس وبرلين ومدريد السفراء الأميركيين لديها وطالبتهم بتوضيحات.

وبعدما كشفت التسريبات أن تنصُّت وكالة الأمن القومي الأميركية شمل مكالمات 70 مليون فرنسي، والهاتف الخليوي لميركل، أعلنت المستشارة الألمانية أنها والرئيس الفرنسي فرانسوا هولاند سيطلقان مبادرة مشتركة لإعادة التفاوض على التعاون الاستخباراتي لبلديهما مع الولايات المتحدة مشيرين إلى ضرورة وضع بروتوكولات جديدة.

ولم تكتف برلين بهذه الخطوة فقط، إذ يبدو أنها تعمل مع البرازيل، التي كانت رئيستها ديلما روسيف ضحيّة التجسُّس الأولى المكتشفة حديثاً، على صوغ مشروع قرار في لجنة حقوق الإنسان التابعة للجمعية العمومية للأمم المتحدة، بهدف تعزيز الخصوصية على شبكات الإنترنت.

لقد تراجع كثيراً دور الجواسيس الذين كانوا ينشطون إبان الحرب الباردة، وبات يقتصر على حالات خاصّة ومحدَّدة، وقلَّت معه الحاجة إلى تدريب أشخاص ذوي كفاءات ذهنية وبدنية عالية لسنوات عدة، ودسِّهم في قلب نظام دولة معادية أو حتى صديقة لسرقة أسرارها وتسريبها إلى دولهم. في عصر الإنترنت صار التجسُّس يحصل عبر اختراق أنظمة وشبكات إلكترونية، ذلك أن معظم الحكومات تحتفظ بوثائقها السرّيّة مخزّنة بهيئة رقمية في ملفّات سرّيّة، بعد تشفيرها.

عندما غزت التكنولوجيا الحياة العامة، بَشَّر الخبراء ببداية عصر سرّيّة المعلومات والخصوصية مع «كلمة السر» السحرية، ولكن ما هي إلا سنوات قليلة، حتى بدأت تظهر الابتكارات المضادّة، بما فيها الأنظمة الرقمية للجاسوسية، على غرار «ايشلون» الذي ذاع صيته أخيراً والذي أباح كلّ الخصوصيات والأسرار، وحَوَّل العالم الافتراضي ساحة لحرب معلوماتية هدفها المزيد من الهيمنة والسيطرة والمصالح والمعلومات.

وفيما تبحث الأنظمة المستبدّة عن آليات جديدة لمراقبة القدرات الجديدة لمواطنيها للتعبير عن نفسها بغية تقييدها والسيطرة عليها، صارت معركة حرّيّة الإنترنت الجبهة الجديدة في معركة الحرّيّات في العالم. ومع ذلك، لا يمكن أن تبقى عمليات التجسُّس على المواطنين والزعماء في الدول التي تصنِّف نفسها ديموقراطية حُرّة طليقة. ولعلّ الفضيحة الأخيرة أظهرت بوضوح أن الوقت قد حان لحوار عالمي شامل في هذا الشأن.

تحت ذريعة الأمن القومي، غالباً ما تتجاوز الدول الخطوط الحمر. ولكن، بما أن احترام الفرد والحرية كان دائماً ركيزة أساسية في المجتمعات الغربية، فقد أثارت فضيحة التنصُّت الأميركي الأخيرة تحرُّكات غربية في أكثر من اتجاه في محاولة لوضع حَدّ لهذه التجاوزات. مع أن المعلومات التي كشفها سنودن كشفت أن هناك دولاً مستهدَفة أكثر من غيرها في عمليات التجسُّس، وبينها مصر، وسورية، والأردن إضافة إلى باكستان، وإيران.



إدوارد سنودن

عدد مستخدمي ساوند كلاود يصل إلى ربع مليار

خدمة مشاركة المقاطع الصوتية «ساوند كلاود» (SoundCloud) أعلنت اليوم عن وصول عدد مستخدميها النشطين شهرياً إلى أكثر من 250 مليوناً، بعد أن كانوا قرابة 200 مليون في تموز/يوليو الماضي. وقامت «ساوند كلاود» بإطلاق ميزة تدعم دمج الخدمة مع خدمة مشاركة الصور والفيديو القصير «إنستاجرام». والهدف من الميزة الجديدة التسهيل على المستخدمين لإضافة صورهم الموجودة على الخدمة التابعة لشبكة التواصل الاجتماعي «فيسبوك»، إلى جانب مقاطع الصوت التي يشاركون فيها على «ساوند كلاود».

العرب على تويتر يسخرون من قصص التجسُّس

سخرية واسعة لاقتها قصص تجسُّس المخابرات الأميركية على مواقع التواصل الاجتماعي استغلَّ العرب فيها مفارقات اللغة واللهجات المحلية.

كتب بسام على تويتر «إنهم يعاقبون الأميركي المخطئ بجعله يتجسَّس علينا». ونشر محمد صورة رجل يطلق الرصاص على جمجمته معلِّقاً أن هذه هي نهاية المتجسِّس الأميركي بعد ما سمع مكالمتين بين امراتين عربيتين. وسخر كثيرون من تعبير «صاروخ» الذي يطلقه بعض العرب على أنواع السندويتشات الدسمة، فجعلوا الجاسوس يقول: «سيدي الرئيس، إنهم ياكلون الصواريخ، فماذا نفعل ؟؟».

آبل تكشف عن طلبات الحكومات



نشرت آبل تقريراً خاصاً (بالطلبات الحكومية لمعلومات عن مستخدميها)، فصَّلت فيه عدد الطلبات التي تلقَّتها من الحكومات حول العالم حول معلومات حسابات المستخدمين، وكذلك أجهزتهم.

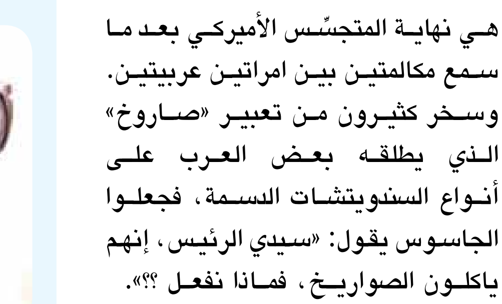
التقرير تضمَّنَ أسئلة عن الحسابات خلال الفترة الواقعة ما بين 1 يناير-كانون الثاني 2013 ويونيو -حزيران 2013، وكانت الولايات المتحدة الأميركية صاحبة النصيب الأكبر على الإطلاق حيث قدَّمَت ما بين 2000 إلى 3000 طلب معلومات عن أشخاص محدَّدين بدقة.



ياهو تغلق مكتبها في القاهرة

أعلنت شركة ياهو الأميركية عن إغلاق مكتبها في القاهرة بنهاية عام 2013 والاكتفاء بمكاتبها الإقليمية بالمنطقة العربية والموجودة في عمان ودبي، معلنة أنها ستنهي خدمات ما يقرب من أربعين موظفاً في إطار إعادة هيكلة الشركة عالمياً، وأعلنت الشركة أيضاً أنها ستغلق مكتبها في كوريا الجنوبية تطبيقاً لسياسة رئيستها ماريسا ماير.

فؤاد حداد حاضراً على تويتر في ذكرى وفاته



احتفى أهل تويتر بذكرى الشاعر المصري فؤاد حداد على طريقتهم من خلال هاشتاج باسمه تداولوا فيه مقاطع من قصائده ومقاطع صوتية من حوارات إذاعية قديمة للشاعر الكبير. وقد شارك أمين حداد على صفحته على تويتر قائلاً: «بالأمس كانت ذكرى ميلاده. واليوم ذكرى وفاته. كأنه عاش يومين فقط غيّر فيهما وجه الشعر». وكتبت سامية جاهين ابنة صلاح جاهين «مافيش حياة إلا عند غيرك، تعيش في خيره، ويعيش في خيرك. مش باقي منا غير المودّة»: وهو مقطع شعري لحداد.



كتبت عنها كثيراً، شعراً ونثراً، وفي كل مرة كنت أحاول ألّا أكرِّر نفسي، وأن أقدِّم عنها مشهداً مختلفاً من تلك المشاهد الكثيرة التي اختزنتها الذاكرة، وخلبتني، بل جعلتني أسيراً لما تتركه في النفس من شغف وإدهاش. إنها صنعاء، هذه المدينة العتيقة بكل ما يعنيه هذا الوصف من دلالة العراقة والأصالة والقِدَم

صنعاء أيقونة الشغف الأول

د. عبدالعزيز المقالح

تزعم الأساطير أن أول من اختطّ صنعاء هو سام بن نوح بعد فترة وجيزة من انحسار الغمر وتراجع مَدّ الطوفان عن الأرض، ولهذا فقد سُمِّيت لأول مرة باسمه، واشتهرت بوصفها «مدينة سام»، ثم أضاف إليها -كما تقول الأساطير أيضاً- ابنه أو حفيده «آزال» امتدادات معمارية وأسواقاً وحدائق جعلت السكان القدماء يطلقون عليها اسم مدينة «آزال» وما يزال هذا الاسم حاضراً في الأذهان حتى الآن من خلال اسم أحد الأحياء القائمة في قلب المدينة القديمة. ويعود شغفي بصنعاء وتعلُّقي بها وبأحيائها وأزقتها ومساجدها وأسواقها إلى زمن الطفولة حين دخلتها ظهيرة يوم صيفي. لم يكن عمري -يومئذ- يتجاوز السادسة. أتنكّر المشهد الآن، فيتبادر إلى ذهني أحد مناظر المدن المسحورة التي تقدِّمها الحكايات الأسطورية. مدينة بيضاء تتلألأ الأضواء فوق منازلها ومآذنها وقباب جوامعها، مدينة يخيّم عليها الهدوء، الناس بملابسهم المتميِّزة وخناجرهم الوسطية يسيرون في شوارعها ببطء شديد وكأنهم يحرصون على جماليات الأرض من أن تخدشها أقدامهم العارية، أو نعالهم المصنوعة من الجلد الأصفر.

لا سيّارات فيها يومئذ، ولا يحتاج أهلها إلى استخدام أية وسيلة مواصلات، فقد كان بمقدور طفل مثلي أن يذرع شوارعها بأقدامه العارية دون أن يشعر بملل أو تعب. والنساء يخرجن من البيوت بعد عصر كل يوم لزيارة أهاليهن أو صديقاتهن مرتديات الحجاب الصنعاني ثلاثي الألوان: الأخضر، والأحمر والأبيض، وكأنه يعكس في أجزاء منه صورة فريدة لعناية المرأة بالمظهر الخارجي، وما يتركه من إحساس بالتناسق والتناغم مع المكان والطبيعة التي تحيط به.

كانت الشوارع ترابية، ولكنها مسوّاة غير مخددة، ولا يثير المشي فوقها ذرّة واحدة من الغبار. كما كانت الأمطار عندما تأتي -وهي تهطل مرتين في العام خلال فصلَي الربيع والصيف- تغسل الشوارع والميادين، فتبدو المدينة في حالة من النقاء والصفاء الدائمين، علماً بأن درجة الحرارة لم تكن تزيد في الصيف على 24 درجة، وتظل كذلك في نهار الشتاء، وإن كانت شديدة البرودة في الليل.

لهذه الصفات وأمثالها سكنت صنعاء في شغاف القلب، وبقيت مصدر إيحاء وإدهاش. وكثيراً ما تستدعيني لأعيش معها لحظات توحُّد وإنصات لصوت التاريخ وهو يمرّ بالأحياء القديمة ليوزِّع بعدل لمساته السحرية على الأبواب والنوافذ والشرفات، ولكي تستعيد



عبد العزيز المقالح مع رجاء النقاش ومحمد عبد المطلب

مع كل صباح نضارتها وإشراقها، وهي تستقبل يوماً جديداً من أيامها الفريدة. وكم كان يستوقفني في ساعات ما بعد العصر غناء عذب يكسر السكون السائد، ويتسرَّب إلى الشارع عبر إحدى النوافذ نصف المفتوحة لينقل أحاديث الشوق والحنين مصحوبة بإيقاع العود الصنعاني رباعي الأوتار، ومن خلال صوت فنان بالغ العذوبة ملائكي اللحن. وفي لحظات كهذه ليس غريباً أن يتوقَّف بعض المارّة لمتابعة ذلك الصوت الرقيق الشجي، أو أن يخرج الجيران إلى الشرفات ليستمتعوا بتلك اللحظات الفنية التي يمكن النظر إليها كإبداعات صنعانية خاصة لا تتكرَّر في غيرها من مدن الدنيا الواسعة.

ولا أخفي أنني كنت أخشى دائماً أن يكون افتتاني بصنعاء عائداً إلى الإعجاب الأول ذلك الذي تشكَّل في ذهن الطفل ابن السادسة، عندما رآها لأول مرة مغمورة بالضوء وبانعكاسات ألوان نوافذها الزجاجية، وما تتركه في فضائها الندي من تموُّجات ضوئية ساحرة. هكذا كنت أخشى إلى أن وجدت بمرور الأعوام من يشاركني هذا الافتتان لا من أبنائها بل من أشقاء عرب وأصدقاء أجانب، فكما رأيتها بعيني طفولتي رائعة فاتنة، فقد رآها كذلك بعيني كهولته الشاعر الكبير أدونيس . ورآها في الصورة ذاتها وبعيني شيخوخته الروائي العالمي ألبرتومورافيا. كان أدونيس قد وصل إليها في الوقت الذي كنت وصلت فيه إليها وهي تتبرَّج ألق الظهيرة، كانت المدينة قد اتَّسعت وترهَّلت، ولكن جزءها القديم كان ما يزال يحتفظ بشيء من ذلك الألق الباذخ والساحر الذي جعل عيني الشاعر الكبير تتسمَّران بإعجاب وافتتان.

أما ألبرتومورافيا، فقد سحره منظرها -كما تحدَّث في يومياته الصنعانية- وهي تخرج من نومها، فقد كان يحرص على أن يفتح نافذة غرفته في الفندق قبل أن يبدأ الشروق بوقتٍ كافٍ ليتملَّى محاسنها وهي تستيقظ على مهلها مغسولة بضوء شفيف، وقطرات الندى تغسل أوراق الأشجار في الحديقة المجاورة . هكذا لقد وجدت من يشاركني شغفي بصنعاء ، هذا المكان التاريخي الذي قدمته إلى القارئ في فاتحة «كتاب صنعاء» بالمقطع الآتي:

كانتِ امرأةً
هبطَتْ في ثيابِ
الندى
ثم صارت
مدينةْ.

تحكي لنا سيّدة صنعانية عجوز بصوت يبدو ملوَّناً بالحزن قائلة: «لن ننتظر وقتاً طويلاً على اختفاء هذه المدينة النادرة، لقد أهملها الناس والدولة،وصارت تتأمل حركة تقدّم الساعة متأهبة لانهيارها». وتواصل هذه السيّدة كلامها بلهجة صنعانية أصيلة كمن يسرد ألماً شخصياً يرثي مدينة عاشت فيها كامل عمرها الذي تجاوز السبعين.

جمال جبران

صنعاء القديمة

حالة انهيار

تحكي وهي تشير باتجاه المباني التي بدأ طوبها الأحمر في التساقط والألوان الغريبة التي ظهرت على الجدران تخالف النمط السائد في المدينة منذ الآف السنيين،هذه المدينة التي يعود تاريخ تأسيسها إلى القرن الخامس قبل الميلاد ويحيط بها سور طيني كبير كانت له سبعة أبواب، ولم يعد على قيد الحياة منه سوى «باب اليمن» الشهير. والسور يُعطي الصنعاني شعوراً بالأمان . هو حائط صدّ في وجه أخطار محدقة أو متخيَّلة . وقيل إن اسم «صنعاء» في اللغة اليمنية القديمة يعني «المدينة المحصَّنة تحصيناً جيداً» وكلمة «صنعوا» تعني « تحصّنوا» . وعليه فإن من المحتمل أن نشوء مدينة صنعاء وتطوّرها قد اقترن بظاهرة تسويرها وتحصينها. لكنّ هذا التسوير لم يحم المدينة من عمليات نهب كثيرة تكرَّرت َمرات ومرات كان آخرها في العام 1948. عندما هجم عليها رجال قبائل بأوامر من إمام اليمن وقتها انتقاماً منه بسبب قيام الثوّار بقتل أبيه. ولم يسلم شيء في صنعاء من أيدي رجال القبائل حيث دمَّروا كل شيء، ووصل الأمر بهم إلى أنهم نزعوا الأبواب الخشبية من مكانها في البيوت، والنوافذ من جدرانها .نزعوا الثياب و الحلي والنهب من أعناق النساء وأيديهن وأجسادهن ، وسرت حكايات رهيبة عن رجال قبائل كانوا يلجأون لقطع الأيدي التي تمانع أو تستعصي صاحباتها على إخراجها طواعية منها.كما لم يقدر ذلك



السور على حماية المدينة من الدمار الذي يأكل بنيانها اليوم.

لكن مالا تعرفه تلك السيّدة الصنعانية، وهي ترثي لنا مدينتها، أن صنعاء القديمة على الصعيد الدولي على وشك الخروج من قائمة المدن المسجّلة في لائحة المدن القديمة الخاصة بالتراث العالمي لدى منظمة اليونسكو التي وجدت أن هذه المدينة قد وصلت إلى حالة من التردّي والإهمال إلى درجة غير مقبولة صارت تهدّد بزوالها. وكان تقرير صادر عن اليونسكو قد أعلنّ أن نحو 2000 مخالفة عمرانية طالت تراث مدينة صنعاء القديمة المهدّدة بالشطب من قائمة التراث العالمي، وأن من أبرز المخالفات والتشوُّهات التي طالت المدينة التاريخية، تآكل المظاهر الخارجية والداخلية للعديد من المباني التاريخية، وتهدُّم وانهيار بعض المباني الأخرى، بالإضافة إلى انتشار البناء الحجري والمستحدث مع استخدام مادة الإسمنت. وكذا تعمد إلى استبدال الأبواب الخشبية القديمة لبعض المباني بالأبواب الحديدية.

لكنّ، ومن حُسن حظ صنعاء القديمة أن وافقت لجنة التراث العالمي التابعة للمنظّمة في اجتماع دورتها السابعة والثلاثين الذي اختتم أعماله في العاصمة الكمبودية بنوم بنه، على تبنّي حملة دولية لتقديم المساعدة المادية والفنية لصنعاء التاريخية، وأمهلت الحكومة حتى الأول من فبراير-شباط المقبل لتقدّم تقريراً تفصيلياً بخصوص الإجراءات التي تمّ تنفيذها من أجل المحافظة على المدينة. مع ذلك لم تدارِ لجنة التراث العالمي هذه قلقها إزاء استمرار التدهور في وضع المدينة القديمة المدرجة على لائحة التراث العالمي نتيجة الوضع الصعب الذى تعانيه الدولة ونتيجة تناقص الوعي العام بالأخطار المحدقة بها، مثل تنامي حالات الاستحداث العمراني الجديد واشكاليات التخلُّص من مياه الصرف الصحي، وهو ما يمثل السبب الرئيسي لانهيار العديد من المباني الشاهقة نتيجة تسرُّب المياه إلى أساسات تلك المباني. وقد دفع هذا الوضع لجنة التراث العالمي إلى إصدار قرار بتبنّي اليونسكو حملة دولية لتقديم المساعدة المادية والفنية لمدينة صنعاء القديمة.

وأكّد القرار الذي وافقت عليه اللجنة بالإجماع على ضرورة تقديم المساعدة الفنية والتقنية العاجلة من قبل اليونسكو والمنظمات الدولية المعنية لمدينة صنعاء.

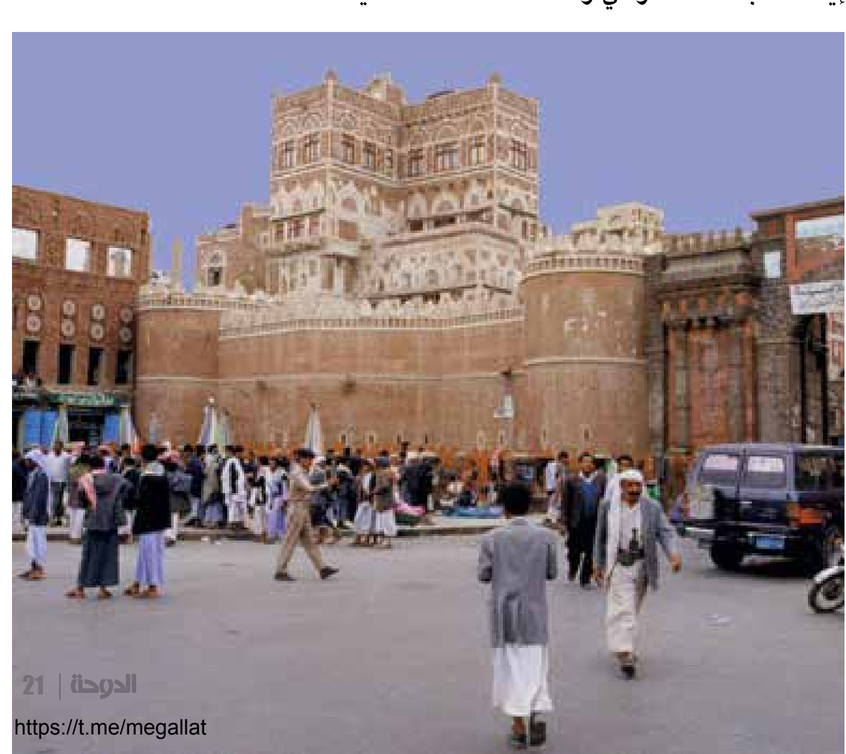
لكنّ مع ذلك يبدو أن الوضع المترديّ ما يزال على حاله. فلم يعد غريباً أن يلاحظ العابر في أزقّة صنعاء القديمة وساحاتها مباني تبدو على جدرانها العتيقة شقوق تظهر تفاصيل واضحة من الحياة الخاصة لساكنيها. كأن حالتهم بداخلها صارت مكشوفة لأعين الغرباء.

كل هذا لم يمنع القائمين على أحوال هذه المدينة من الجانب الحكومي من إطلاق تصريحاتهم بأنه قد تَمّ السيطرة بشكل كلّي - تقريباً - على الوضع المتدهور الذي كانت تعيشه المدينة من خلال عدد من الإجراءات مثل إيقاف 178 مخالفة منذ أن بدأت الحملة قبل حوالي شهرين، وأن ما نسبته 95 بالمائة من المخالفات تم السيطرة عليها، وأن العمل ما يزال جارياً. وجاء هذا التأكيد على لسان نائب رئيس الحملة الوطنية للحفاظ على مدينة صنعاء سليم الحيمي الذي قال أيضاً أن الحملة تمكّنت من إيقاف البناء العشوائي والاستحداثات داخل المدينة، وكذا ترميم المنازل التي تعرَّضت للأضرار، وإيقاف التوسُّع داخل الأحياء بالإضافة إلى منع الأسواق العشوائية ومنع عملية الاستحداثات في المنازل وفي شوارع وأزقة المدينة، وبدأ العمل بشكل جدّيّ لحلّ مشكلة الصرف الصحي.

لكن، يبقى هذا الكلام في خانة الاستهلاك ،تكذّبه المشاهد العامّة التي يمكن لعين عابر في شوارع المدينة القديمة التقاطها بسهولة وتخزينها في ذاكرته.

يقول خبير إسباني في العمارة الصنعانية يقيم في المدينة منذ نحو ثلاثين عاماً لـ«الدوحة»: «إن السبب الأكبر الذي يقف عائقاً أمام مسألة إنقاذ صنعاء القديمة من الأعراض التي تحيط بها هو توزّع أمر الاهتمام بها بين جهات و وزارات مختلفة: من وزارة الثقافة إلى وزارة السياحة، والهيئة العامة للمحافظة على المدن التاريخية، ومكتب رئاسة الجمهورية. ولا تنسيق حقيقي بين كل هذه الأطراف.».

ويُذكر أن اليمن قد انضمَّت إلى اليونسكو في الثاني من إبريل-نيسان 1962، وأدرجت مدينة صنعاء القديمة في عام 1986 في قائمة مواقع التراث الإنساني العالمي في مسعى للحفاظ على الهندسة المعمارية التقليدية للمدينة.





غرافيك: علاء الألفي - مجلة الدوحة



ماديبا.. برقيّات عربيّة

مهما كتبنا فلن نحصر نيلسون مانديلا في نصّ أو ملفّ واحد. شيخ مناضلي التمييز العرقي، ورمز المقاومة السلميّة في العالم الثالث، ترسخ في الأذهان كأيقونة بارزة يصعب تجاوزها. اليوم، تمرّ عشرون سنة على تسلُّمه جائزة نوبل للسلام (مناصفة مع فريديريك دي كليرك) نظير مساهمته في القضاء على سياسة الآبارتيد، ومراهنته الدائمة على الخيار السلمي، والمنهج الأخلاقي في مواجهة الاستبداد. هي مناسبة للعودة إلى أرشيف الرجل، الخوض في ذكرياته الحميمة، إعادة اكتشاف أهمّ الأمكنة والمحطّات التي كرّست اسمه عالمياً، والأشخاص الذين أحاطوا به. والأهم من ذلك إعادة قراءة تجربة «ماديبا» عربياً، واستقراء نفوذه ماضياً وحاضراً بين الأجيال المتعاقبة، ومدى حضوره بين الكتّاب والمثقّفين في الداخل وفي الخارج.

قميص الأمم

سعيد خطيبي

ملامح طفولية، بشرة زنجية، شعر أبيض، وسيرة استثنائية من النضالات، كرست اسم «ماديبا» أو «مانديلا» كواحد من أهم رموز مواجهة التمييز العنصري، وسطوة الأبيض على الأسود. الشاب المقاوم الشرس، الذي هَزَّ الرأي العام الدولي، في النصف الثاني من القرن الماضي، لم يستسلم لتحوُّلات المنطق السياسي، ولا لهشاشة الجسد الإنساني، وظل طويلاً محافظاً على وهج البدايات، مؤمناً بقدرته على الاستشراف وتجاوز اللحظة الراهنة، ليتحوَّل، تدريجياً، من «منتفض محلّي» إلى «بطل أممي»، شاهداً على واحدة من أكثر اللحظات التاريخية حرجاً، ويصير وشماً على الذاكرة، وأيقونة ثابتة، تتوارثها أجيال القارة السمراء، وعنواناً بارزاً في مشروع التأسيس لعالم مثالي، بألوان قوس قزح، عالم مساواة، يخلِّص شعوب العالم الثالث من بقايا وتراكمات الأنظمة الكولونيالية الأوربية التقليدية.

كتب مانديلا في «حوارات مع نفسي»: «القدّيس ليس سوى مذنب يحاول التكفير عن خطاياه». القداسة تأتي من إدراك الخطيئة، استيعابها، الإقرار بها، عدم الرجوع إليها، والبحث عن سبيل للتطهُّر منها. ولمانديلا «خطاياه» أيضاً، في حياته كفرد مستقلّ، وفي حياته مع الجماعة، تاب عنها حين اختار المسالك الوعرة، بمواجهة الخوف والتغلُّب عليه، وفتح جسر أمام شعب متعدِّد الهويّات، للانتقال بسلام من ضفّة الاستعباد إلى ضفّة التحرُّر. الرجل لم يصنع مجداً لنفسه فقط، بل لشعب بأكمله. شعب عاني الأمرّين، ويقرّ له اليوم بالفضل، وجميل الانفتاح على ريح الاستقرار، شعب لم يبخل عليه بالعطاء المتبادل، ويحتفي به باستمرار. «ماديبا» هو الحاضر دوماً في اللاوعي الجمعي لبني جلدته، وفي مخيّلة كل إنسان يتطلّع بحق إلى التخلص من مأزق «التمييز» مهما كان نوعه، عرقياً أو دينياً أو أيديولوجياً. فصلابة القناعات، وحدّة الخطاب في الدفاع عنها، والتمسُّك بالثوابت حوَّلت مناضل جنوب إفريقيا من أيقونة محلّيّة إلى «حالة افتخار» عالمية، وصار من النادر أن نجد له منتقدين وسط حشود المتعاطفين والمنخرطين تحت مظلة معتقداته الحياتية.

منذ أكثر من عشرين سنة هو عنوان بارز من عناوين القارة السمراء، ورمز من رموز العصر الحديث. والعودة إلى سيرته ضرورة لإعادة قراءة الفصل الخفي من دستور «حرية الشعوب»، وحقها في الالتزام بالمصير الذي تختاره هي لنفسها، لا المصير الذي يُفرَض عليها من «الفوق»، أو من الطرف الأقوى. ويضيف في الكتاب نفسه: «نعمل معاً لدعم الشجاعة في مواجهة الخوف، والمفاوضات في مواجهة النزاعات، والأمل في مواجهة الخيبة». حراكه السياسي والنضالي كان يقوم على مبدأ «السلميّة»، بما يتناسب مع مفهوم «أوبونتو» الإفريقي، الذي لا يرى الفرد إلا ضمن تفاعله مع الإنسانية، وقدرته على تقديم جهد يخدم الآخر. مفهوم «أوبونتو» يحمل ضمنيّاً مفاهيم الانفتاح على الغير، تقبُّل الاختلاف ورفض النرجسية والفردانية. فلسفة جعلت من مانديلا محور تلاقي شتات الأيديولوجيات المتنازعة فيما بينها، وتقاطع الساسة والمبشّرين بالتعايش السلمي، ومحطّ إجماع في الداخل وفي الخارج.

الكاتبة نادين غورديمير (1923)،


يستلم جائزة نوبل للسلام

صاحبة نوبل للآداب 1991، تضعه في الرتبة نفسها مع الزعيم غاندي، وتقول عنه: «هو واحد من أهمّ شخصيات الألفيّة الثانية». في بلده الأم، هو الرمز، والصورة الحاضرة في كل مكان: المقاهي، الأمكنة العامة، المدارس، الجامعات، وعلى جدران الشوارع. على الأقمصة، وواجهات المحلّات التجارية، وعلى شاشات الهواتف الجوّالة. ويتحدَّث عنه دومينيك داربون، المختصّ في الشأن الإفريقي: «مانديلا هو أبو أمّة جنوب إفريقيا، وضع قواعد حياة جديدة، أسَّسَ لوطنية جديدة، وحَلّ النزاعات القائمة على تطرُّف هويّاتي». عمله الميداني رشَّحه ليكون مرجعيّة حياتيّة «حكيماً بزيّ أناس بسطاء»، ويتحوَّل إلى اسم وصورة متداولتين بشكل جدّ واسع. فمن النادر أن نخطئ في صورته المطبوعة على الأقمصة، أو المرسومة بشكل غرافيتي على الحيطان، أو يخفى عنا شكل توقيعه الشهير، أو أن نقارب بين صورته وصورة أو توقيع شخصية عامة أخرى. ففي وقت تهاوت فيه صور زعماء عالمثالثيين كثر من الضفتين: الشمالية والجنوبية، خصوصاً مع نهاية الحرب الباردة، وسقوط جدار برلين، وأزيحت من الواجهة «استبدادية» وجوه وصور زعماء العرب، مع الربيع العربي، بقي الأب الروحي لجنوب إفريقيا محمولاً على الأكتاف، في صورة إعلامية ممتلئة حياة لا يمكن أن نفصلها عن صورة بلده الأم، والذي خدمه قبل أن يصير رئيساً، وحين كان رئيساً، وبعدما تخلّى عن الرئاسة. هو اليوم بصمة جنوب إفريقيا في الخارج، وسفيرها فوق العادة، و«تعويذة حديثة» يلجأ إليها كل إفريقي أو غير إفريقي مدافع عن الحرية الجماعية، وعن حقّ الفرد في الاختلاف. «ماديبا» وهب شبابه دفاعاً عن قضية عادلة، ثم منح الشباب رمزية يدافعون بها عن قضاياهم الحاضرة.

نلسون مانديلا هو طفل يرفض أن يكبر. في كل ألبومات الصور التي نراه فيها – منذ خروجه من السجن (1990) – يبدو بملامح متشابهة فيما بينها، منسجماً مع شخصيته المنفتحة، التي رفعته من مرتبة «السياسي الصلب» إلى «الإنسان السخي» الذي خُلِق ليعيش حياته بحلوها ومرّها، ولكن كما اختارها هو لنفسه. حياة الرجل هي درس نتعلَّم منه إمكانيات تجاوز المستحيل، وكسر هيمنة «السلطة المطلقة» بالعمل السلمي، وبالإيمان بمقدَّسات الإنسان، خصوصاً منها مقدَّس الحرية الشخصية. هو كتاب مفتوح يمكن العودة إليه متى شئنا لقراءة ماض قريب تحقَّقت فيه إنجازات كبرى في وقت قصير. صاحب نوبل للسلام 1993 يستحقّ لقب «مواطن كوني» بامتياز، ليس لجنوب إفريقيا أن تحتكره لنفسها؛ فقد تجاوز اسمه وفعله جغرافيا المنشأ، وهو يجاورنا ويحلمنا مثلنا، يجلس بالقرب منا، ويخاطبنا، ونستمع إليه، دونما أن نشعر. هو تجسيد للقيم العليا وللالتزام السياسي الشريف، والدفاع عن الديموقراطية، وعن التعدُّدية، عن الحق في الاختلاف العرقي. مانديلا هو «أمل» في النظر إلى مستقبل إنساني أفضل، وتفاؤل بمصير أقلّ دراميّة للعنصر البشري.



تحيّات إلى
ماديبا

عماد استيتو

ساكن أبداً في طقوسه كإله قديم، وُلِد في الموت وكَبُر في الموت، هكذا يصف الشاعر السوداني محمد الفيتوري أيقونة جنوب إفريقيا وكل العالم نيلسون مانديلا في إحدى قصائده الرائعة. يزيد الفيتوري قائلاً عن مانديلا: (كيف تكون سجينا/ وأنت هنالك ترسم وجهك/ في شهقات الصبايا/ وأدخنة الغرف المعتمات/ وفوق رماد المناجم/ كيف تكون سجيناً/ وهم يلهثون وراءك/ تحت جسور بريتوريا/ وبناياتها الراعشات/ وأنت تكافئهم بالهزائم).

شَكّلَ مانديلا مادّة خصبة تنوَّعت في الشعر، والسينما، والأغاني، فليس هناك ما هو أصدق من قصيدة أو فيلم أو أغنية للاحتفاء بعرّاب التسامح ونبذ العنف في العالم. كان مانديلا ملهماً للشعراء الحالمين الإنسانيين المؤمنين بفضاء جميل تسود فيه قيم التسامح والسلام والحرية والعدالة، تماماً كما حلم، وآمن، وناضل من أجلها الرجل. هكذا كتب الشعراء من جميع القارات، بمَن فيهم العرب كما

قرأنا للفيتوري، عن أحلامهم، وعن الأوطان المشتهاة في قلوبهم، عن عالم بريء لا حرب فيه ينتصر فيه، الحب.

كل شيء في مانديلا كان محفِّزاً على الإبداع: كلماته، وعوده، صموده، تسامحه، صبره، حكمته، كل شيء فيه كان يجعل الشعراء ينطلقون، يبكون بين الكلمات، يصرخون، يثورون، يتمرَّدون، ويغنون، يعانون، ثم ينتصرون في النهاية لفكرة مانديلا. وقد خصَّص الشاعر الإفريقي أمادو إليماني كاني مقالاً شاملاً عن مانديلا كظاهرة فنية وأدبية وشعرية على وجه الخصوص، يقول كالي: «وجه نيلسون مانديلا يفتح الآفاق أمام انبعاث جميع الأنواع الأدبية، من الشعر إلى المسرح، كل عالم الشعر تحوَّل في اتجاه نيلسون مانديلا لأنه واحد من أولئك الذي غيَّروا وجه العالم. لأنه وقف في وجه ما لا يمكن السماح به... هو شجرة الإنسانية».

قبل أشهر صدر كتاب يحمل عنوان «السيد مانديلا» جمع شعر حوالي خمسين شاعراً من كافة أنحاء العالم، هذا العمل الذي يحمل توقيع بول داكيو جمع إبداعات شعراء العالم المتأثرين بمانديلا، منهم: أدامانتي، آني سيكال، جان بابتيست، برونو غريغوار، باولو بوندي، ماكودو نديايي ... يخلِّد الكتاب نيلسون مانديلا، كملحمة شعرية، عبر أروع القصائد التي تغنى فيها الشعراء بالزعيم الجنوب إفريقي.

أمادو أليماني كاني يعتبر هذا الكتاب احتفاء مثالياً بالرجل الذي غيَّر وجه العالم: «إنه لرائع أن يُحتَفى بنيلسون مانديلا شعريّاً، حياة بأكملها عبارة عن قصيدة، آراؤه، أفكاره، وعوده التي وفى بها، نضاله المستميت الذي انتصر.. تصبح القصيدة جزءاً من المعركة تماماً كالمعركة التي خاضها مانديلا طيلة حياته.».

خوزي غويبو بسالمودي مثلاً يكتب عن مانديلا: (أنت نيلسون/ أنت مانديلا/ المرتكز في شموس الوعي/ رشفة العسل/ المضاءة بالكلمات الموهوبة للسماء). أما الشاعر الفرنسي فرانسيس كومبيس فإنه يستحضر حكمة مانديلا كلما ضاق الحال بهذا العالم: (مانديلا/ فليجمعنا الليل/ اسمع كيف يمكن للعالم أن يتنفَّس قريباً من قلبك/ فَلْتُزَل الجدران/ وليقرِّبنا الليل منك).

إفريقيا تلك القارة المظلومة، الموجوعة دائماً، وهي تقاوم قدرها الحزين، مكلومة، مثخنة بكل الجراح، تحتاج أيضاً إلى حكمة مانديلا. صحيح أن مانديلا غَيَّرَ أشياء كثيرة بالنسبة لإفريقيا، لكن المعركة لم تنتهِ بعد. الشاعر عمر دياغني يستحضر مانديلا في إحدى قصائده حينما يتحدَّث عن الإنسان الإفريقي الذي عرف عصر النهضة مع مانديلا وعن إفريقيا المضيئة التي يمكن أن تشيَّد منبثقة من أفكاره ورؤاه ، فقبله كان الإنسان الإفريقي ينعت بـ «الزنجي القذر» و«المتوحِّش» و«المتخلِّف الأدنى من الإنسان الأبيض». هكذا أصبح «أنموذج مانديلا» شعاراً للقضايا التي يكتب عنها الشعراء المشغولون بالكون وكل ما ضجّ به من بشاعة، هكذا يتحدَّث الشاعر الكونغولي كاما كاماندا عن الإنسان كما تمنّاه مانديلا بانياً للسلام: (حَرِّر القلوب من القلق حول المستقبل/ رافِق النساء في حقول الألغام/ لتطمئنَّ على سلامتهم/ احم الأطفال اليتامى/ المذعورين من هَول الحرب/ اصنع السلام من حولك/ لكي تمنح الحياة أملاً جديداً).

اجتمعت أصوات شعراء العالم حول رجل واحد استطاع أن يعيد للعالم شيئاً من إنسانيته المنكسرة بفعل عقود من القهر والاستبداد والظلم والعبودية المفروضة، رجل لم يتحدَّث بعد خروجه من السجن بغير لغة واحدة هي المصالحة، ونبذ كلّيّاً أية فكرة يمكن أن ترتبط بالانتقام، لكن رجلاً ملهماً للشعراء والمبدعين لابد أن يكون متنوِّقاً للشعر. في سجون الجلادين قضى مانديلا


رفقة مايكل جاكسون



حوالي ربع قرن يكرِّر قراءة قصيدة واحدة كتبها الشاعر الأسكتلندي إرنست هينسلي في القرن التاسع عشر، حملت عنوان «انفيكتوس» (الرجل الذي لا يمكن قهره). ساعدت هذه القصيدة مانديلا على الصمود في السجن، فكان يردِّدها كلما اشتدَّ به الحال. تقول القصيدة: (خارج الظلام، الذي ينهال كسواد الحفر بين الأقطاب، أشكر الربَّ في كل الأحوال، إذ رفع روحي إلى أعالي السحاب، أمام قبضة النصيب لم أفزع ولم أبك جهراً، وتحت مطرقة المصير نزف رأسي، ولكن لم ينحنِ...).

فضلاً عن حضورها في الشعر، كانت شخصية مانديلا مغرية كإنتاج سينمائي، بداية بفيلم «مانديلا ودي كليرك» عام 1997، والذي أدّى فيه سيدني بواتييه دور مانديلا، ثم فيلم «وداعاً بافانا» 2007 والذي أخرجه بيلي أوجيست من بطولة دنيس هايسبيرت، ويحكي قصة السجين مانديلا وسجّان أبيض يتجسَّس ويراقب كل تحرُّكات المعتقل الأسود داخل السجن، وكيفية تحوُّل العلاقة بينهما من علاقة عداوة إلى تفاهم وصداقة. بعدها جاء الفيلم الذي يحمل اسم القصيدة نفسه التي أغرم بها مانديلا في المعتقل «انفيكتوس»، هذا الفيلم لمخرجه كلينت ايستوود والذي صدر في سنة 2009، وأدى خلاله الممثل مورغان فريمان دور مانديلا. يحكي الفيلم المسار الكامل لحياة نيلسون مانديلا منذ خروجه من السجن، وصولاً إلى استضافة جنوب إفريقيا لبطولة العالم لرياضة الريكبي، وعكس الفيلم ذكاء مانديلا في جعل رياضة الريكبي موحِّدة للمشاعر الوطنية بعد أن اقترنت فقط ببياض البشرة، وإظهار نفسه على أنه رئيس الجميع وليس رئيساً للسود فقط. أما الفيلم الثالث فهو الفيلم الذي يحمل اسم «مانديلا.. طريق طويل إلى الحرية» والذي ينتظر أن يخرج إلى صالات العرض قريباً للمخرج البريطاني جاستون شادويك، وهو فيلم يقول مخرجه إنه نقل صورة أصلية لجميع الأحداث بما فيها الحياة العائلية والشخصية لمانديلا.

كيف لا يكون مانديلا نقطة اجتماع المبدعين في الشعر، والسينما، والموسيقى، ولعلّ أجمل دلالة على هذه العلاقة التي تربط عالم الفن بمانديلا، هو ذلك الحفل الموسيقي الذي نُظِّم في نيويورك قبل أربع سنوات بمناسبة الاحتفال بعيد ميلاده الحادي والتسعين، حيث جمع هذا الحفل قامات موسيقية كبيرة من مثل: ستيفي وونر، أليشيا كيز، كوين لطيفة، كارلا بروني، أريثا فرانكلين، دجيسي مكارتني، كلوريا كاينور، جيف ويسيلف ... إن مانديلا أنشودة تعجز الألسن عن قول أشياء كثيرة سوى: «شكراً ماديبا».

أعلن المخرج الجنوب إفريقي جون آيرفن أنه سيطرح قريباً شريطاً وثائقياً عن «أوديسا» مانديلا يتطرَّق إلى فترة تدريبه على السلاح من خلال تناول سرّ المسدس الذي أهداه له هيلاسي لاسي الزعيم الإثيوبي. وسيحمل الشريط عنوان «مسدس مانديلا» مستلهماً أول سلاح رُفِع ضدّ الأقلّيّة البيضاء ونظام الفصل العنصري، مما يجعل العثور على هذا المسدس المختفي منذ 50 سنة بمثابة الحصول على قطعة ثمينة.



تاريخ يدور حول نفسه

سارة تيسيير
ترجمة: عبد الله كرمون

جان غيلوانو هو كاتب سيرة نيلسون مانديلا. كما أنه ترجم أيضاً منكّراته، «مشوار طويل نحو الحرية». يتنكّر الكاتب هنا بتأثُّر بالغ يوم الحادي عشر من فبراير/شباط سنة 1990، ولكنه يعرِّج كذلك على الصراعات الداخلية التي عرفها حزب المؤتمر الوطني الإفريقي، وعلى قوة نيلسون مانديلا الذي أنقذ جنوب إفريقيا من الحرب الأهلية.

كان ذلك يوم الحادي عشر فبراير/شباط 1990، حينما غادر مانديلا السجن. ماذا تتنكر من تلك اللحظة؟

- كان ذلك يوم أحد، وقد تمّ الإعلان عن إطلاق سراحه. كنت جالساً أمام التلفاز، لست أدري منذ متى، وشاهدنا مانديلا يظهر من بين الجموع شاهراً قبضته، وزوجتهويني آخذة بذراعه.

كنت قد سافرت إلى جنوب إفريقيا قبل شهر، وكان أن مررت أمام سجن فيكتور فيرسير، الذي كان محاصراً تقريباً، لأن مانديلا كان على وشك الإفراج عنه. كانت هنالك سيارات شرطة، الجيش، وتم استنفار قوّات هائلة. ثم نراه يخرج بعد شهر من هناك. لم يعد ثمة رجال شرطة، بل جموع من الناس تحيط به.

أتنكّر قبضته المرفوعة. يُعتَبَر ذلك، وبشكل نوعي، التاريخ في تحقُّقه، مثلما نستطيع أن نرى ذلك في لوحات دولاكروا أو في لوحات رمزية تشير إلى وضع تاريخي. يتعلّق الأمر هنا برمز حيّ، خاصة، وأن ذلك يحدث، على كل حال، بعد سبعة وعشرين سنة من السجن. لقد بكيت أمام شاشة تلفازي. إنها لحظة لا تنسى، لأن ذلك لم يكن

ممكناً تصوُّره قبل سنة!

طُلب منك قبل سنتين من ذلك، أي في 1988، أن تكتب سيرةً لمانديلا، وكنتَ قد قلت في نفسك، مازال لديّ متّسع من الوقت. فهو ما يزال في السجن ربّما لزمن.

- كان الجميع يعتقد بذلك، لأن بوثا (بيتر وليام بوثا رئيس جمهورية جنوب إفريقيا ما بين 1984 - 1989. المترجم) كان قد أعلن في سنة 1985، حالة طوارئ. وكان الوضع حينئذ عنيفاً جداً في جنوب إفريقيا. وحين اقتُرح على ذلك، قلت في نفسي: «آه، ستكون المهمّة عسيرة!» لأنني لم أكن أعرف جيداً مسار مانديلا، وكذا تاريخ حزب المؤتمر الإفريقي. لذلك قلت في نفسي: سيكون لزاماً علي أن أبحث حيث يمكنني أن أجد ضالّتي، أي في الكتب، لأنه في تلك الفترة كان ما يزال مسجوناً، ولم يكن وارداً البتة أن ألتقي به. انهمكت في العمل إذن، في تريُّث (يضحك). وعندما نحى الحزب الوطني بيتر بوثا سنة 1989، وعُوِّض بدوكليرك، حينها فهمت بأن ثمة أموراً تجري في الخفاء. ولكنني لم أستوعب وقتئذ بأن ذلك سوف يحدث بتلك السرعة.

قد تغير السياق؟

- سنة 1989 سنة مهمّة. إنها سنة انهيار جدار برلين ونهاية الحرب الباردة، وقد علمنا، فيما بعد، بأنه منذ سنة 1983، كان الأميركيون قد أشاروا إلى حكومة جنوب إفريقيا بأن عليها أن تعثر على محاور كي تجد مخرجاً لتلك الأزمة. سنة 1983 هي أيضاً غورباتشوف، البروسترويكا، والغلاسنوست (الشفافية). نفهم بالتالي، شيئاً فشيئاً، بأن تحوُّلات كبيرة سوف تحدث في العالم.

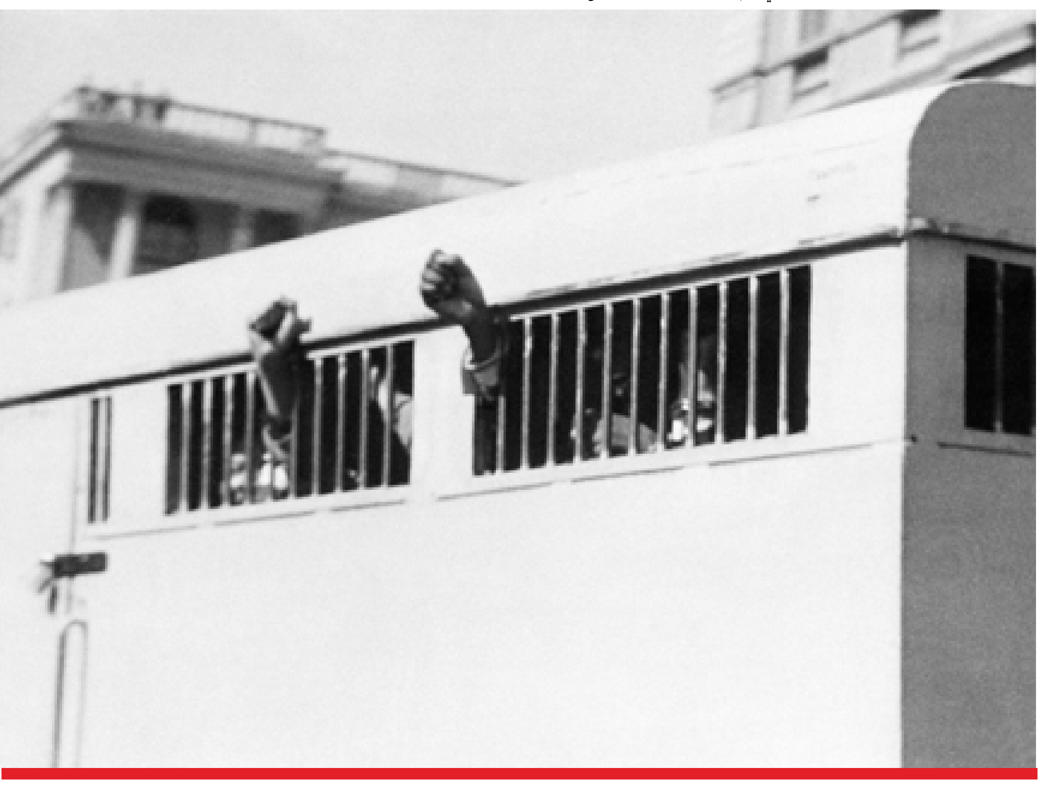
في سنة 1983 ستتمّ زيارة مانديلا في سجنه، وسوف يُحَوَّل من سجنه أيضاً، بل سيتمّ إنزاله بعد ذلك مباشرة في بيت مدير سجن فيكتور فيرستر على مقربة من بارل. سيستقبل هناك مبعوثي الحكومة، على المستوى الوزاري، بمَن فيهم وزير العدل. بل سوف يعمدون منذ سنتَيْ 1985 و1986 إلى أن يطوفوا بمانديلا شوارع كاب على متن سيارة، رفقة وزير، كي يلحظ مانديلا بأن العالم قد تغيَّر منذ ثلاثين سنة. لم يتعرَّف به أحد، لأنه لم تنشر له أية صورة منذ سنة 1966.

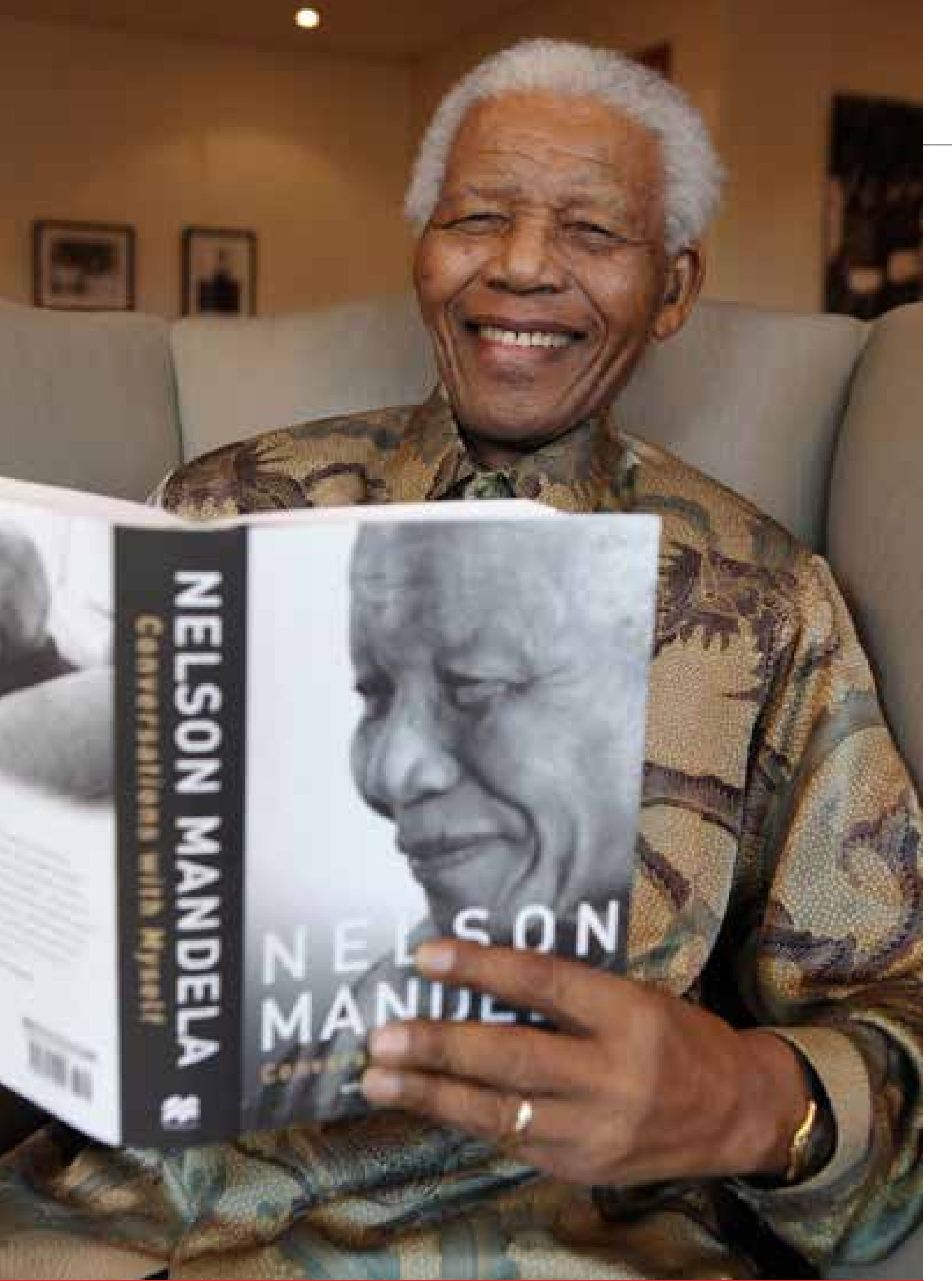
كانوا منعوا كل صورة له!

-تعود الصورتان الأخيرتان له إلى سنة 1966. يظهر فيهما مع ولتر سيسيلي في باحة السجن. مُنِع بعد ذلك نشر حتى الصور التي أُخذت له من قبل، والتي يوجد منها الكثير. كان مانديلا مشهوراً، بطبيعة الحال من قبل، فقد ترأّس في السابق حزب المؤتمر الوطني الإفريقي لجهة الترنسفال التي هي الولاية الكبرى للشمال، الولاية الصناعية، باحتوائها على مناجم الذهب. مُنِع نشر كل ما له علاقة به. وظنّت حكومة الأبارتايد (التمييز العنصري)



مانديلا (2 من اليمين) يعود إلى المحكمة في عام 1956. جنبا إلى جنب مع 155 ناشطاً آخرين اتهموا بالخيانة العظمى





بأنها بتلك الطريقة سوف تتمكّن من محوه من الأذهان.

لكن السلطات أخطأت، لأنها بعدما عمدت إلى تغييب وجهه قد صنعت منه أسطورة. وكان أن صار مانديلا علماً «ماديبا» (اسم عشيرته. المترجم). عنما كان الشبان يهتفون بمانديلا كانوا يهتفون بالحرية. ولما غادر مانديلا السجن صارت الأسطورة حقيقة. كان اطّلاعه باهراً على الناس. فلم يكن أحد يدرك شيئاً عن مرآه. وتمّ اكتشاف وجهه بغتة في الحادي عشر من فبراير/شباط سنة 1990، بخصلة شعره البيضاء أعلى جبهته. كان ذلك مؤثّراً حقّاً.

شيء آخر أثار أيضاً استغرابي كثيراً. توجّه مانديلا إلى كاب حيث ألقى خطاباً أمام الجموع، وأعاد ترديد الجملة الأخيرة التي نطق بها في أثناء محاكمته سنة 1964، وكأن سنوات السجن السبع والعشرين ونصف كانت فقط مُجَرَّد وقت جامد، وأن التاريخ قد استأنف مجراه من حيث توقَّف في يونيو سنة 1964. وكانت جملته كالآتي:

«لقد ناضلت طيلة حياتي ضد استبداد البيض بالسود، وضد استبداد السود بالبيض». أبدى له الناس، في ذلك الحين، استياء؛ لأنهم كانوا جميعهم في صف المنتقمين. وواصل مانديلا «وذلك مبدأ قد كرَّست حياتي له، ومستعدّ لأن أموت من أجله»، وهو تصريح أنهى به تدخُّله سنة 1964. وتوقَّع الناس أن يتمّ شنقه في الصباح التالي. استعاد خطابه من جديد، بعد مرور سبع وعشرين سنة، واعياً بالمهمّة التي تنتظره. إذ كان يدرك جيداً لماذا خرج من السجن.

إنه شخصية فذة. فقليل من الرجال كانوا أهلاً، مثله، بالمهام التاريخية المنوطة بهم إلى ذلك الحدّ.

إن إعادة قراءة المقالات الصحافية لتلك الفترة، تجعلنا نقف على وجود مخاوف أيضاً، لأننا لم نكن ندرك كيف كانت ستتطوّر أوضاع البلد.

- توجد هناك قوى مكافحة. لكن الوضع لم يكن مثالياً. علينا أن ندرك بأن حزب المؤتمر الوطني الإفريقي كان واقعاً تحت تأثير الكوسا: مانديلا، سيسيلي، غوفان وامبكي. يتطلّع الزولو، هم أيضاً وحركتهم الإنخاتا، إلى بسط نفوذهم. ثم هناك فئة من الأفريكانيين المنتمين إلى اليمين المتطرّف، والمؤيّدين للتمييز العنصري. البعض لا يرغب في تغيير الأوضاع، والبعض الآخر يرغب في المشاركة في الحكم. وشهد البلد، ما بين سنتَيْ 1990 و1994 موجات عنف رهيبة. فارتكب بيض مقنَّعون في هيئة سود هجمات إرهابية كي يتمّ الاعتقاد بأن ذلك كان من فعل حركة إنخاتا الزولو ضد كوسا حزب المؤتمر الوطني الإفريقي. وقامت الإنخاتا هي أيضاً بمناوراتها. وهناك طرف من المؤتمر الوطني الإفريقي يرفض المحادثات. أما مانديلا فكان في الوسط. لم يتحقَّق أي شيء ملموس، ولكنه سيظل صامداً.

يعود الفضل إلى مانديلا في إنقاذ جنوب إفريقيا من الحرب الأهلية؛ إذ تمكّن من لفّ الشعب الجنوب إفريقي، لتشييد جنوب إفريقيا جديدة حول ديموقراطية ترتكز على «لكل رجل صوته»، على مجلس تمثيلي، وعلى عدالة. لقد تَمَّ، على أي، إرساء نظام دستوري، قانوني، والذي انفتح، على حين غرة للجميع في الوقت الذي كان فيه السود مقصيين عنه في السابق، مثلما كانوا مقصيين من الحقل السياسي. غير أن الحقل الاقتصادي ظلّ هو مُعَلَّقاً دون حلّ.

إدوارد سعيد
ترجمة: فخري صالح

زرت جنوب إفريقيا، لأوّل مرّة، في أيار من عام 1991. وقد كانت مرحلة مظلمة رطبةً شتائيّة ما زال نظام الفصل العنصريّ يحكمها، رغم أنه كان قد أُطلِق سراح نيلسون مانديلا وأعضاء المؤتمر الوطني الإفريقي.

البديل الوحيد





مانديلا، الذي كان محامياً مارَسَ المهنة في السابق، شخصٌ بليغٌ يمتلك الكثير من الفصاحة

وعدت إليها بعد عشر سنوات، في الصيف هذه المرّة، وقد أصبحت دولةً ديموقراطية، بعد هزيمة نظام الفصل العنصري، يحكمها المؤتمر الوطني الإفريقي، ويجاهد فيها مجتمع مدنيّ قويّ نشطٌ ومفعمٌ بالحيويّة وروح التنافس لاستكمال مهمّة تحقيق المساواة والعدالة الاجتماعية لهذا البلد الذي ما زال منقسماً، ويعاني من الأزمات الاقتصادية. لكنّ الصراع من أجل التحرير، الذي أنهى نظامَ الفصل العنصري، وأرسى دعائم أول حكومة ديموقراطية منتخبة في 27 نيسان/إبريل 1994، يظلّ من أعظم ما حقّقه البشر في تاريخهم المكتوب. فرغم المشكلات التي تعاني منها جنوب إفريقيا، فإنها تبقى مكاناً ملهِماً تنبغي زيارته والتفكير بتجربته، لأنه، وعلى نحوٍ جزئيّ، قادرٌ على تعليم العرب الكثيرَ من الأشياء عن الصراع، والأصالة، والمثابرة.

جئت إلى هنا، هذه المرّة، مشاركاً في مؤتمر عن القيم في التعليم نظّمته وزارة التعليم. فقادر أسمال Qader Asmal، وزير التعليم، صديقٌ قديم يدعو إلى الإعجاب التقيته قبل سنوات عديدة عندما كان يعيش في منفاه الإيرلندي.... لكنه، وبوصفه عضواً في مجلس الوزراء، وشخصيةً فاعلة في المؤتمر الوطني الإفريقي منذ وقت طويل، ومحامياً وأكاديميّاً ناجحاً، استطاع أن يقنع نيلسون مانديلا (وهو الآن في الثالثة والثمانين من العمر، متعبٌ صحيّاً، كما أنه تقاعد من العمل العامّ) أن يلقي كلمة يخاطب فيها المؤتمر في ليلته الأولى. ما قاله نيلسون مانديلا وقتها أثّر فيّ عميقاً، بسبب مكانته الرفيعة العظيمة والجاذبيّة اللافتة والكاريزما التي يتمتّع بها، وكذلك بسبب الكلمات التي اختارها بعناية وحذق. فمانديلا، الذي كان محامياً مارس المهنة في السابق، شخصٌ بليغٌ يمتلك الكثير من الفصاحة، وهو- رغم آلاف المناسبات والكلمات التي ألقاها- يبدو على الدوام قادراً على قول كلام مؤثّر ولافت.

هذه المرّة، أثارت اهتمامي عبارتان قالهما مانديلا عن الماضي في حديث رائق عن التعليم، حديثٍ لفت الانتباه، دون مجاملة، إلى الوضع البائس لأغلبيّة سكان البلد الذين «يوهن عزائمهم الفقر الماديّ والحرمان الاجتماعي». ولهذا السبب رغب مانديلا في تذكير الجمهور بأن «كفاحنا لم ينته بعد»، رغم أن (وهذه هي العبارة الأولى التي أثارت اهتمامي) الحملة ضد نظام الفصل العنصري «كانت واحدةً من أعظم فصول الصراع الأخلاقيّة التي أسرت الخيال الإنساني». أمّا العبارة الثانية فقد تضمّنها وصفه للحملة المناهضة للفصل العنصري، لا لكونها

الفلسطينيون كانوا الضحيّة الصامتة للظلم وغياب العدالة الجسيمَيْن

ببساطة مجرّد حركة لإنهاء التمييز العرقي، بل بوصفها طريقاً «لنا جميعاً لكي نؤكّد وحدتنا الإنسانيّة المشتركة». ما عنته عبارة «لنا جميعاً» هو أن جميع الأعراق في جنوب إفريقيا، بمن فيها الأشخاص البيض الذين يؤيِّدون الفصل العنصري، كانت مدعوّة للمشاركة في صراع هدفه الأخير هو التعايش، والتسامح وقبول الآخر، و«تحقيق القيم الإنسانيّة».

لقد صدمتني العبارة الأولى على نحو قاس، فسألت نفسي: لِمَ لَمْ يستطع كفاح الفلسطينيين أسر خيال العالم (بعدُ)؟ ولِمَ لم يبدُ هذا الكفاح (وهو ما يبدو أكثر تعبيراً عن الوضع) صراعاً أخلاقيّاً عظيماً؟ ولَمْ «لم يتلقَّ بالفعل دعماً عالميّاً من قبل جميع الأحزاب والتيارات السياسية؟» بالمقارنة مع ما قاله نيلسون مانديلا عن التجربة الجنوب إفريقية.

صحيحٌ أننا تلقّينا الكثير من التأييد العامّ، كما أن كفاحنا يكتسب مصداقية أخلاقيّة بمقاييس لا تُحَدّ. لكن، لنعترف أن الصراع بين الصهيونيّة والشعب الفلسطيني ذو طبيعة أكثر تركيباً وتعقيداً من كونه معركةً ضد الفصل العنصري، حتى ولو قلنا إن كلا الشعبين دفع أحدهما ثمناً غالياً فيما لا يزال الشعب الآخر يدفع ثمناً باهظاً من السلب، والتطهير العرقيّ، والاحتلال العسكري، والظلم الاجتماعي الشامل الذي لا حَدّ له. فاليهود شعبٌ يمتلك تاريخاً مأساويّاً من الاضطهاد والإبادة الجماعية. إنهم أسرى إيمانهم العتيق الذي يربطهم بأرض فلسطين، وقد استقبل معظم الناس في العالم وعدَ الاحتلال الإمبريالي البريطاني لهم بـ«العودة» إلى أرض الوطن (وخصوصاً من قبل الغرب المسيحيّ الذي يتحمّل مسؤولية ممارسة أكبر الفظائع اللاساميّة) بوصفه تعويضاً بطولياً مُبَرّراً عمّا عانوه. ومع ذلك، وبمرور السنوات، فإن عدداً قليلاً من الناس في العالم هم الذين لفت انتباهَهم احتلال فلسطين من قبل القوات اليهودية، أو هم العربُ الذين ما زالوا يدفعون ثمناً باهظاً من دمار مجتمعاتهم، وتهجير غالبيّتهم، ومن النظام القضائي البشع وهو يمثّل نظامَ فصل عنصري شديد الوضوح يُمارَس ضدّهم داخل إسرائيل وفي الأراضي المحتلة. لقد كان الفلسطينيون الضحيّة الصامتة للظلم وغياب العدالة الجسيمين، العدالة التي جرى تغييبها بسرعة عن الأنظار من قبل جوقة منتصرة مثّلتها إسرائيل خيرَ تمثيل.

بعد ظهور حركة التحرُّر الفلسطيني في نهاية الستينيّات، ناصرت شعوبُ آسيا وإفريقيا وأميركا اللاتينية، التي كانت مستعمَرةً سابقاً، الكفاحَ الفلسطيني، لكن التوازن الاستراتيجي كان دائماً، وعلى نحو صاعق، لصالح إسرائيل؛ لقد دعمتها الولايات المتحدة دون شروط (بخمسة مليارات من الدولارات سنوياً)، كما أنها تلقّت كلّ الدعم في الغرب من قِبَل وسائل الإعلام، والنخب الثقافية المتحرِّرة، وكانت معظم الحكومات الغربية إلى جانبها. لأسباب معروفة تماماً لا نريد الخوض فيها هنا، كانت الأوساط الرسمية العربية إما معاديةً بصورة علنيّة لحركة التحرُّر الفلسطيني، أو أنها كانت فاترةً في دعمها الماليّ أو اللفظيّ، على الأغلب، لها.

هكذا، ولأن الأهداف الاستراتيجية المتغيّرة لمنظّمة التحرير كانت تغطّي عليها، على الدوام، أعمالٌ إرهابية لا نفعَ ولا طائلَ من ورائها، ولأنها لم تخاطب أبداً، أو تعبّر، بصورة بليغة ناجحة، عن هذه الأهداف، وبسبب كون الخطاب الثقافي الغربي غيرَ معروف، أو أنه قد أُسيء فهمه من قبل صانعي القرار والمثقّفين الفلسطينيين،







فإننا لم نكن قادرين على شرح الأسس الأخلاقية لقضيّتنا بصورة عمليّة. أما الدعاية الإسرائيلية فقد كان في إمكانها دائماً أن تلجأ إلى الاستعانة بمحرقة اليهود (الهولوكوست)، وتستغلّها، وكذلك بأعمال العنف الفلسطينية غير المدروسة، وغير المناسبة سياسياً، لكي تضعف قوة الرسالة الأخلاقية الفلسطينية أو تغطيّ عليها. فنحن، كشعب، لم نركّز على الكفاح الثقافي في الغرب (الذي أدرك المؤتمر الوطني الإفريقي أهمّيته مبكراً، وكان مفتاح تقويض نظام الفصل العنصري والانتصار عليه)، كما أننا، ببساطة، لم نعمل بطريقة إنسانية متماسكة مقنعة على شرح وتوضيح عمليات السلب والتمييز التي قامت بها إسرائيل ضدّنا.

لكن، حتى لو كانت هذه الحقائق معروفة بصورة أفضل كسلاح يمكن استخدامه في معركة القيم بين الصهيونية والفلسطينيين، فلن يكون هذا كافياً. فما لم نركّز عليه، بصورة كافية، هو أن علينا، ولكي نواجه النهنيّة الإقصائية الصهيونية، أن نوفّر حلّاً للصراع يشدّد، بحسب عبارة مانديلا الثانية، على إنسانيتنا المشتركة كيهود وعرب. إننا، في معظمنا، لا نتقبّل، حتى هذه اللحظة، أن اليهود الإسرائيليين باقون هنا، ولن يرحلوا، كما أن الفلسطينيين باقون أيضاً، ولن يرحلوا. هذا أمر من الصعب تقبّله، وعلى نحو مفهوم، بالنسبة للفلسطينيين، لأنهم ما زالوا يفقدون المزيد من الأرض، ويُضطهَدون، ويُضَيّق عليهم بصورة يومية. ومع ذلك، فإن إيماننا، غير المسؤول والذي يفتقد القدرة على التفكّر والتأمّل، بأنهم سوف يُجبَرون على الرحيل (مثلهم مثل الصليبيين)، فإننا لا نركّز على نحو كافٍ على إنهاء الاحتلال العسكري

الكلام بصورة عامّة عن السلام ليس كافياً. علينا أن نوجِد أساسات صلبة لهذا السلام

بوصفه ضرورة أخلاقية، ولا نركّز كذلك على أن نوفّر لهم قدراً من الأمن وتقرير المصير الذي لا ينتقص من أمننا وتقرير مصيرنا. إن هذا الحلّ، لا الأمل غير المنطقي بأن رئيساً أميركياً متحمّساً يمكن أن يمنحنا دولة، هو ما ينبغي أن يكون أساساً لحملة شاملة واسعة تذهب إلى كلّ مكان.

ليس الكلام بصورة عامّة عن السلام كافياً. علينا أن نوجد أساسات صلبة لهذا السلام، ويمكن لهذه الأساسات أن تطلع من الرؤية الأخلاقية، لا من التصوُّر «النرائعي البراجماتي»، أو «النزوع العمليّ». إذا كنّا جميعاً نريد العيش، فهذا هو الحل الضروري. علينا أن نمسك بتلابيب الخيال، لا من أجل شعبنا، بل من أجل مُضطهِدينا أيضاً. وينبغي في هذه الحالة أن نلتزم بالقيم الديموقراطية الإنسانية.

فهل تسمع القيادة الفلسطينية الحاليّة؟ هل يمكنها أن تقترح أيّ شيء أفضل؟ آخذين في الحسبان سجلّها الحافل بـ «مفاوضات السلام» التي لا نهاية لها، والتي قادت إلى الرعب والهول الذي نحن فيه الآن.

---

*نشرت هذه المقالة في 1 آذار/مارس 2001.

وجَّهتُ إلى بعض الأصدقاء النمساويين سؤالاً مباشراً جداً: «ما رأيكم في المناضل نيلسون مانديلا؟» فكانت إجابة الفنان التشكيلي «بيتر شولنج»: «إنه بطلي»، وأضاف البروفسير رودي على الجملة ذاتها، بأسلوبه المرح: «ولكنه لم يحظ بنساء خيِّرات».

عبدالعزيز بركة ساكن



رجل تحت الشمس

وهنا يقصد «ويني» التي قال عنها مانديلا «إن حياة زوجتي في أثناء وجودي في السجن كانت أصعب من حياتي، وكانت عودتي أكثر صعوبة بالنسبة لها، فقد تزوَّجَتْ رجلاً سرعان ما تركها، وصار ذلك الرجل أسطورة، وعند عودة الأسطورة إلى المنزل ظهر أنه مُجَرَّد رجل». وأضاف، لقد تعرفت إليه أجيال أوروبا من خلال أغنية فنان الرُوك والناشط السياسي البريطاني الشهير Peter Brian Gabriel، وأنشطة حزب المؤتمر. سألتُ صديقة يونانية تعمل نادلة بالمطعم الإغريقي، أجابت: لم أسمع بهذا الاسم من قبل، ولها العُذر، فذاكرة اليونانيين مشحونة بالأبطال الأسطوريين، واكتفيتُ بابتسامتها.

بالصدفة البحتة قابلت بالأمس القريب رجلاً من مدينة جوهانسبيرج، سليل أسرة من البيض الذين حكموا جنوب إفريقيا بنظام عنصري، رَدَّ وفي عينيه بريق غريب: إنه بطل قومي. فلاحقته قائلاً: ما أعظمُ ما قدَّمه نيلسون مانديلا في رأيك؟ قال، ما فعله كان أشبه بالمعجزة، لأنه استطاع في وقت قصير جداً إنهاء سلطة مركزية قوية عنصرية عنيفة لها مئات السنوات، وأظن ذلك كان عملاً خارقاً للعادة.

ليس بالإمكان التحدُّث عن أول مرة سمعت بها باسم نيلسون مانديلا، بل من الصعوبة أيضاً ما هو عكس ذلك. أو لم يكن ذلك واضحاً لديّ كما هو الحال لَدي صديقي الروائي الكردي جان دوست: «كنت أسمع اسمه في صغري من إذاعة الـ BBC، فأسأل أمي: من هذا الرجل المسجون؟ فتقول لي أمي، لا أدري يا ولدي، سجون هذا العالم تعجّ بالمظلومين. نعم يا سيدي هو روح إفريقيا، بل

رُوح الإنسانية كُلّها ومحطِّم أوثان الاستعباد.».

لقد ظلَّ الرجل حيّاً وفاعلاً في الحياة اليومية بالنسبة للكثيرين من أبناء جيلنا في السودان، حيث وجدناه منذ ميلادنا حبيساً في السجن، ولكن صوته القوي وحِكَمه المتفائلة تجوب شوارع وأزقة بلداتنا الصغيرات، وتتسكّع في أروقة المدارس، وظل هنالك طوال الوقت وحتى اليوم، وكم تكرَّم المعلمون علينا في المدارس بأقواله مثل: «الحُرّية لا يمكن أن تُعْطى على جرعات، فالمرء إما أن يكون حُرّاً، أو لا يكون حرّاً»، و«الجبناء يموتون مرات عديدة قبل موتهم، والشجاع لا يذوق الموت إلا مرة واحدة». وكم خلطنا بين شخصيته وشخصية عنترة بن شداد العبسي الذي كان ايضاً محبوباً في تلك السنوات اليانعات من عمرنا، وكان بطلاً شعبياً وأحد مُثلنا العليا وبطل ألعاب الصبا وحكايات الجدّات الطاعنات. في الحقيقة كان الشارع السوداني في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي يعجّ ويضجّ بالأسماء الإفريقية الكبيرة: زعماء تحرير، أبطال وطنيين وقوميين ومُغَنّين، من الرعيل الأول والثاني مثل، جمال عبد الناصر، سياد بري، منقستو هيلا مريام، هيلا سيلاسي، تفري بانتي، جُومو كنياتا، مريم ماكبا، المغنيتان الصوماليتان مريم وزهرة، ديزموند توتو، كوامي نكروما، سيمورا ميشيل، جوشوان كومو، أم كلثوم، أحمد بن بلة، أحمد سيكتوري، عبدالرشيد شيرماكي، جومو كنياتا، و إيدي أمين: ولكن صورة مانديلا كانت الطاغية على الجميع، وكانت حِكَمه وحكايات نضالة ومقاومته وأقواله تتسرَّب من الزنازين والسجون المظلمة، من ريفونيا إلى جزيرة روبن إلى سجن بولسمور إلى سجن فيكتور فيرستر، وتنتقل عبر الصحافة، خلال زملائه المناضلين في حزب المؤتمر في أنشطتهم عبر العالم، ومُغَنِي الروك، الشعر الثوري، السينما المتجوّلة، الإذاعات العالمية، والاحتجاجات

ماذا تعلَّم الحكّام الوطنيون في كثير من دول إفريقيا من سيرة حياة مانديلا؟



ظلَّ الرجل حيّاً وفاعلاً في الحياة اليومية للكثيرين من أبناء جيلنا في السودان

الشعبية في كثير من دول العالم الحُرّ، منكّرات الإنسانيين الناشطين في مجالات حقوق الإنسان، وتضيف إليها المخيِّلة الشعبية الإفريقية وسعَهَا، ومن ثم تتشكّل صورة البطل، بل الأسطورة الحية، صورة الرجل الذي قهر السجن والسجّان والعنصرية البغيضة، وظل بسيطاً وعادياً، وبحسب قوله: «مُجَرّد رجل».

ماذا تعلّمنا من نيلسون مانديلا؟ ماذا تعلم الحكّام الوطنيون في كثير من دول إفريقيا من سيرة حياة مانديلا؟ ماذا تعلّمت منه شعوب العالم؟ ماذا لم نتعلّم منه؟ وتظل هذه الأسئلة ومثيلاتها تحوم في فراغ فشل المشروعات الوطنية والقومية للشعوب، وخاصة الإفريقية والعربية، وهي ذاتها التي تؤسِّس إما لمحن قادمة، وإما أن تُستلهم من أجل نهضة الشعوب. فاليوم تصبح سيرة مانديلا بُعبعاً مرعباً وكابوساً يقلق مضاجع كثير من الحكومات الوطنية التي تخاف من شعوبها النزّاعة إلى الحرية أن تسلك طرائقه في النضال الدؤوب المتفائل الذي ينتهي، حتماً، بالنصر: «ولم يَدُرْ في خلدي قطّ أنني لن أخرج من السجن يوماً من الأيام، وكنت أعلم أنه سيجيء اليوم الذي أسير فيه رجلاً حُرّاً تحت أشعة الشمس والعشب تحت قدمي؛ فإنني أصلاً إنسان متفائل، وجزء من هذا التفاؤل أن يُبقي الإنسان جزءاً من رأسه في اتجاه الشمس، وأن يحرّك قدميه إلى الأمام. وكانت هناك لحظات عديدة مظلمة اختبرت فيها ثقتي بالإنسان بقوة, ولكنني لم أترك نفسي لليأس أبداً. فقد كان ذلك يعني الهزيمة والموت.».

في 18 يوليو / تمّوز 2013 بلغ نيلسون مانديلا الخامسة والتسعين من عمره، وعندما يحقّق شخص ما المجد والشهرة العالمية الواسعة في حياته متخطّياً كلّ المحن والمآسي، ثم يبلغ من العمر عتيّاً، فإن هذه الحياة تصبح موضوعاً للتأمُّل والتفكير. ومثلما تتجسَّد الحياة كقدر عظيم، كذلك يكون مانديلا.

القبطان العاشق

منير أولاد الجيلالي

فحسُّه الإنساني الذي ليس ببعيد عن البيئة الريفية الملتزمة التي ترعرع فيها، ومعاينته للخراب الكوني الذي حَلَّ بالعقل الإنساني، غداة حروب لاعقلانية، وانخراطه في حركة تحرُّر كفاحية ضدّ التمييز العنصري، جعل شخصيته تكتسي رمزية استثنائية على المستويين السياسي، والإنساني.

مانديلا الزعيم «الأسود» وأكثر سجناء العالم شهرة ورومانسية، المعروف بأسماء الشوارع والقاعات، والساحات، والأغاني، والذي ألهمت تجربته العديد من الأعمال الفنية منها مسرحية «اضربوا سارافينا» 1988 عن فتاة طالبة وصل جنونها بمانديلا حَدّ الجنون، لم تتعبه آلة الزمن القاسية، وظلّ برأس شامخة وعيون مشرعة على المستقبل، داخل سجنه حيث كان يردّد باستمرار مقطعاً من قصيدة للشاعرة و.ي. هينلي: «أنا سيد قدري.. أنا قبطان روحي».

لا يمكن الفصل بين حياة مانديلا النضالية والسياسية وبين حياته الشخصية والعاطفية، بل إن فرادة مانديلا تكمن بالضبط في القدرة على أسطرة ذلك التقاطع الطويل بين قدره النضالي والوجداني الذي تحَوَّل مع مرور الأيام إلى ذكريات أيقونية ساطعة وجريحة. فمانديلا المناضل الصلب، والعاشق الأنيق ظل وفيّاً حتى، وهو يتنقّل بين سجون جنوب إفريقيا ومستشفياتها، إلى نداء قلبه الذي تقاسمته وجوه نساء كثيرات، مع حبه الكبير لوطنه. لأنه هكذا بروحه المرحة ونظرته الحادّة لا يحبّ أن يكون متشنّجاً أو خائفاً من الحب أبداً، لأن الحب عظيم الإلهام، كما قال وهو يصافح أطفالاً وقفوا لتحيّته في ساحة «الطرف الأغر» في لندن خلال زيارته التكريمية سنة 1996.

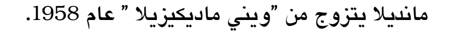
طيلة حياته كان مانديلا رجلاً حكيماً وملهَماً، أحبّ، باستمرار، بشجاعة ملتزمة وجبّارة. وتزوَّج ثلاث مرات، كانت الأولى في سنة 1944 من السيدة «إفلين نتوكو ماسي» التي أنجب منها ابنتين وولدين، قبل أن ينفصلا في عام 1957، بسبب التزاماته النضالية والثورية التي كانت تأخذ معظم وقته، والتي كانت تتنافى من جهة أخرى مع انتمائها الطائفي ذي المرجعية المسيحية الذي كان يتطلَّب منها نوعاً من الحياد السياسي والسلمي.

وفي دوخة التبعات المستمرّة لمحاكمة الخيانة التي كانت تضطهد قادة حزب المؤتمر الوطني الإفريقي الديموقراطي الاشتراكي، على خلفية إصدار ميثاق الحرية سنة 1952، والذي اعتبره النظام العنصري الحاكم مؤامرة للإطاحة بالحكومة واستبدالها بدولة شيوعية، سقط مانديلا في حبّ الأخصائية الاجتماعية بنت الاثنين والعشرين ربيعاً «ويني ماديكيزيلا»، وكان ذلك بعدما قدَّمَتها له للتعارف خطيبة رفيق له في الحزب الممرضة أديلايد تسوكودو عندما التقيا صدفة في دكان لبيع الأطعمة بجوهانسبورغ، حيث لم تخفِ ويني إعجابها الشديد بكاريزميّته الجذّابة وهي تعترف له بذلك كما لاحظتها بإحدى المحاكمات السياسية حيث كان مانديلا حاضراً كناشط حقوقي ومعارض سياسي.

في العام 1958، وفي الوقت الذي كان فيه رفاقه ينتظرون منه التقدُّم للزواج من أقرب رفيقاته «روث مومباتي» سكرتيرة مكتب المحاماة لديه، أو «ليليان نغوي» القائدة القومية لرابطة النساء التابعة للحزب، فاجأ مانديلا الجميع بإعلان زواجه من ويني بعدما عاشا لحظات عاطفية قوية وسط أوضاع سياسية متقلِّبة وغير مطمئنة.

غير أن هذه القصة الجميلة لم تدم كما كان يحلم مانديلا إلا حوالي عشر سنوات، حيث سيحكم نظام





مانديلا يتزوج من "ويني ماديكيزيلا " عام 1958.

في عيد ميلاده الثمانين تزوج مانديلا من "غراسا" أرملة رئيس الموزمبيق ساموراً.

الفصل العنصري في جنوب إفريقيا عليه بالسجن مدى الحياة ليقضي سبعة وعشرين سنة من عمره خلف القضبان بسجن جزيرة «روبن»، لتتحوَّل معها ويني الجميلة إلى مُجَرّد ذكريات دفء مقطوعة تلهب ظلام زنزانته الباردة كما كاتب يكتب ذلك في يومياته ورسائله الملتاعة والمكسورة.

أنجب مانديلا من ويني بنتين هما «زيناني، وزيندزي». لكن القصة اتخذت منعطفاً جديداً، حيث بعد مرور سنتين فقط من إطلاق سراحه من السجن انفصل مانديلا العام 1992 عن ويني قبل أن يطلّقها رسمياً عام 1996 بعد تورُّطها في فضائح سياسية عديدة وقضايا فساد واستغلال نفوذ، وانخراطها في أعمال متطرّفة أساءت كثيراً إلى رمزيّته والتزامه وهو داخل زنزانته، حيث اعتُبرت آنذاك تحريفاً لخطّه النضالي الذي كان ينادي بالمصالحة الوطنية والتجميع العرقي من أجل مناهضة الاستبداد والتمييز العنصري.

في عيد ميلاده الثمانين، أي في يوليو/تموز 1998، وبعدما لم يتوَّج حبُّه للناشطة الحقوقية «أمينة كشاليا» بالزواج، اختار مانديلا للمرة الثالثة الزواج من السيدة «غراسا ماشيل» أرملة «ساموراً ماشيل»، رئيس الموزمبيق وحليف حزب المؤتمر الوطني الإفريقي. غراسا التي انخرطت في سنّ مبكِّرة بداية السبعينات بجبهة تحرير موزمبيق، والتي كانت أول وزيرة للتربية والثقافة بعد استقلال بلدها تقول عن مانديلا بأنه رجل لا يتكرَّر لأنه رجل عظيم بكل المقاييس. هذا ما أكّدته في إحدى المقابلات الصحافية حين قالت بأنها عندما تنظر إلى حياتها فإنها تستطيع أن تجد تفسيراً لكلّ شيء فيها باستثناء شيء واحد هو «ماديبا» الاسم العشائري لمانديلا.

مانديلا الذي كسره الحبّ ،وأتعبته السياسة، رمز وحدة جنوب إفريقيا الأسطوري ورئيسها السابق، العاشق للّعب بالنار كما سبق أن قال وهو في ريعان شبابه وحماسه الثوري ردّاً على ضابط جاء لاعتقاله محذّراً إياه بأنه يلعب مع النظام لعبة من نار، يقول وهو يصارع المرض بالقوة نفسها التي صارع بها نظاماً لا ديموقراطياً طيلة حياته، بأن الحياة ليست خالدة أبداً، وبأن الذي يصنع المعجزات العظيمة هو الحُبّ.

فقبل أن يتزوج من جراسا ماشيل في عيد ميلاده الـ 80 تقدَّم نيلسون مانديلا إلى إحدى الناشطات السياسيات في جنوب إفريقيا ورفيقة الكفاح ضدّ العنصرية لسنوات طويلة، وهي «أمينة كاشاليا»، المرأة الوحيدة التي لم توافق على الزواج منه رغم العلاقة العميقة التي كانت بينهما، كما تَمَّ نشرها في سيرة ذاتية في كتاب تحت عنوان «الأمل والتاريخ على قافية واحدة».

بين المنيعة الأميركية الشهيرة أوبرا وينفري والرئيس الأسبق نيلسون مانديلا حميمية نلتمسها في حوار مفتوح دار بينهما، يكشف عن الجانب الإنساني العميق من حياة «ماديبا»..

ترجمة : راجية حمدي

عندما يزيد وعي المرء تقلّ عدائيّته وغروره

في حديث سابق رويت لي أن تجربة السجن قد مكّنتك من تحقيق الهدف الأصعب في حياتك، وهوالتغيير. كيف أصبحت إنساناً آخر بعد سبعة وعشرين عاماً من الظلم؟

- قبل دخولي السجن كنت مُجَرَّد ناشط سياسي، بصفتي عضواً في منظمة قيادة جنوب إفريقيا، كنت أعمل من السابعة صباحاً وحتى منتصف الليل، لم أحظَ أبداً بالوقت لأخلو بذاتي، وأفكِّر. في أثناء عملي هنا كنت في قمّة الإجهاد العقلي والجسدي، ولم أكن قادراً على استخدام الحيِّز الأكبر من قدرتي الذهنية، لكن في زنزانتي المنفردة في السجن وجدت الوقت لأفكِّر، أصبحت أمتلك رؤية واضحة لما مضى ولما هو كائن بالفعل، واكتشفت أنني بالفعل ممتنٌ لكل ما مررت به في الماضي، سواء في علاقتي بالآخرين أو في علاقتي بذاتي.

إلى أي مدى أنت راضٍ عن ماضيك؟

- عندما وصلت جوهانسبرج عام 1940 ، كنت أعاني من تجاهُل عائلتي، وذلك لأني خذلتهم برفضي الزواج ممن اختاروها لي. وكان هروبي بمثابة ضربة مؤلمة لهم. في جوهانسبرج قابلت العديد من الأشخاص الذين لم يتردَّدوا في مساعدتي، لكن، وبعد انتهائي من دراستي وعملي بالمحاماة أخذتني مشاغل العمل السياسي ولم أعد أفكِّر فيهم، فقط داخل السجن بدأت التفكير في كل الوجوه التي وقفت بجانبي، أخذت أتساءل: لماذا لم أُبَلِّغهم حينها بامتناني لكل ما فعلوه من أجلي؟ شعرت بضآلتي وسوء تصرفي تجاه كرمهم معي ودعمهم لي طوال تلك السنين، حينها، عاهدت نفسي على أنه إذا تسنّى لي الخروج من السجن سأردّ الجميل لكل من ساعدني أو لأولادهم وأحفادهم. غيَّرت تجربة السجن حياتي حيث أصبحت أفكِّر في أهمية تعبير المرء عن الامتنان حال الشعور به تجاه كل من يساعده.

يجب أن يتم هنا طوال الوقت..

وهنا ما أفعله الآن، ليس هناك شيئاً يخيفني أكثر من الاستيقاظ في الصباح دون برنامج يساعد على جلب السعادة لهؤلاء الذين بلا موارد، هؤلاء الذين يعانون من الفقر، والجهل، والمرض، إذا كان هناك شيء يمكن أن يقتلني يوماً ما فهو عدم القدرة على مساعدة هؤلاء. إذا استطعت تقديم ولو جزء بسيط من حياتي لجعلهم سعداء، سأكون سعيداً.

هل نستطيع أن نقول إنك استيقظت ذات صباح لتبدأ رحلتك مع العطاء؟

- تحديداً، رحلتي لبناء المدارس، والمستشفيات وتقديم المنح الدراسية للأطفال، وبالطبع لديّ واجبات تجاه أسرتي.

أكان هذا نوعاً من التعويض عن كل السنين التي لم تكن فيها موجوداً لتقديم المساعدة؟

- التعويض - تحديداً - لم يكن



مقصدي، لكني سوف أقضي المتبقّي من حياتي لمساعدة الفقراء ليتغلّبوا على مشاكلهم، ويتمكّنوا من مواجهتها. الفقر هو التحدي الأكبر الذي يواجه الإنسانية. لهذا أقوم ببناء المدارس ، ما أريده هو تحرير الناس من الفقر والجهل.

قضيت وقتاً في «جزيرة روبن» حيث يوجد السجن الذي قضيت فيه أكثر من ثمانية عشر عاماً من مدة عقوبتك، سمعت أنك رأيت بناتك عندما كانت أعمارهن تتراوح بين عامين وثلاثة، ولم ترهن مرة أخرى حتى أصبحن تقريباً في السادسة عشرة كيف كان شعورك حيال ذلك؟

- عدم رؤية أطفالي طوال هذه المدة، هو ما جعل مشاعري تقوى تلقائياً تجاه الأطفال عموماً.لم أرَ أحداً طوال 27 عاماً. في نظري، هذه واحدة من أقسى العقوبات التي يمكن أن يفرضها السجن، لأن الأطفال هم الثروة الحقيقية في أي مجتمع وحتى يتمّ استثمار هذه الثروة يجب أن يحصلوا على التعليم والحبّ من كلا الوالدين. فعندما يكون الوالد في السجن فلا أحد يمكن أن يعطي هذه الأشياء إلى أبنائه بدلاً منه.

من الصعب على المرء أن يتصوّرالحياة بدون قدرته على ملامسة وعناق أبنائه، أو على الأقل رؤيتهم. هل كانت هذه هي الخسارة الأفدح التي تكبّدتها بوجودك داخل جدران السجن؟

- بالتأكيد.

ما الأشياء الأخرى التي سلبها منك السجن؟

- سلبني عائلتي، كما سلبني كثيراً ممن اعتدت وجودهم حولي. خاصة هؤلاء الذين يعيشون خارج السجن، والذين كانوا في أغلب الأحوال يعانون أكثر ممّن هم داخله. ففي السجن، اعتدنا أن نأكل ثلاث مرات في اليوم، وكنا نمتلك ملابس كافية، وخدمات طبّية مجّانية، وكنا ننام لمدة اثنتي عشرة ساعة متتالية. بينما الآخرون لم يحصلوا على ما حصلنا نحن عليه في السجن.

هل انتابك، وأنت داخل السجن، شعور بالانقطاع عن العالم؟

- كان عندنا طرُقنا الخاصة للاتّصال مع العالم الخارجي، فبالرغم من أن الأخبار كانت تصلنا بعد حدوثها بيومين أو ثلاثة، لكننا كنا نطّلع عليها على أية حال، وذلك نتيجة لصداقتنا مع بعض الحرّاس، كنا نطلب منهم أن يأخذونا إلى مكان تفريغ النفايات حيث نجد الصحف القديمة، ومن ثَمَّ نقوم بتنظيفها، ونأخذها إلى الزنزانة لقراءتها في الخفاء.

لقد أصبحت داخل السجن شخصاً أكثر تنظيماً عما كنت عليه قبل السجن، تدرس بانتظام، وتشجّع زملاءك على الدراسة.

- لا تستطيع أية أمة النهوض بدون العلم. فقط من امتلكوا هبة العلم هم من يقودون تقدُّم الأمم، أدركت أننا نستطيع تغيير حياتنا للأفضل برغم كوننا في السجن، استطعنا أن نصبح أشخاصاً أفضل حتى استطاع بعضنا الخروج وقد حصل على درجتين علميتين لا واحدة، تحصين أنفسنا بالعلم كان بمثابة امتلاك السلاح الأقوى لنيل الحرية.

هل خرجت من السجن إنساناً أكثر حكمة؟

- كل ما أستطيع قوله هو أنني أصبحت أقل غباءً مما كنت عليه قبل دخولي السجن، سلّحت نفسي بقراءة روائع االأدب، خاصة الروايات الكلاسيكية مثل رواية «عناقيد الغضب».

هنا أحد كتبي المفضلة.

- مع الصفحة الأخيرة لهذا الكتاب كنت قد أصبحت شخصاً مختلفاً، لقد أثرى قوة تفكيري وعلاقاتي، تركت السجن اكثر وعياً عما كنت عليه، وعندما يزيد وعي المرء تقلّ عدائيته وغروره.

هل تمقت الغرور؟

- بالطبع. في بدايات شبابي كنت مغروراً لكن السجن ساعدني على التخلّص من تلك العادة، لم يجلب لي الغرور شيئاً إلا الأعداء.

ما هي الصفات الأخرى التي تمقتها؟

عدم قدرة الشخص على رؤية ما يجمعه بالآخرين ورؤيته فقط لما يفصله عنهم. القائد الجيد يستطيع أن يدخل في مناظرة مع الطرف الآخر وهو يعرف أن الجدال وظيفته التوفيق بين وجهتي النظر، وأن القوة في الوحدة. القائد الذي يمتلك هذه الرؤية ينبغي ألّا يكون مغروراً أو جاهلاً أو ضحل التفكير.

هل الأفضل للقائد أن يؤمن الجميع بما يؤمن به هو شخصياً أم عليه أن يصنع السلام؟

- عندما يكون هناك خطر فعلى القائد الجيد أن يأخذ الخطوط الأمامية، أما في الاحتفالات فعلى القائد أن يبقى خلف الكواليس.

ما الصفات التي تثير إعجابك فيمن هم حولك؟

- لامفرّ من أن يجد القائد نفسه مضطرّاً في بعض الأحيان إلى انتقاد من يعملون معه. لكن القائد الجيِّد هو من يستطيع أن يبرز السمات الإيجابية للشخص بينما يوضح له خطأه، فعندما يفعل القائد هذا سيتأكّد المخطئ أنك تملك صورة كاملة عن شخصيته، ليس هناك أخطر من شخص مُهان، حتى إذا كان مخطئاً.

لا أستطع تصوُّر أن هذا الشخص الذي أتحدَّث اليه الآن هو ذاته الذي قضى كل تلك السنوات في زنزانة لا تتعدّى مساحتها سبعة على تسعة أقدام. عندما عدت إلى هذا المكان بعد سنوات من خروجك منه ، هل استوعبت أنك قضيت كل هذا العمر في هذه المساحة؟

- لم أدرك حينها حجم الزنزانة لأني كنت داخلها وقد اعتدت على الوجود بها و فعل كل ما يحلو لي مثل أداء الرياضة صباحاً ومساءً، لكن الآن وأنا في الخارج لا أعرف كيف استطعنا العيش بداخلها وهي بهذا الحجم.

في أثناء سجنك كان يتم اجبارك على العمل اليومي الشاق في محاجر الجير، كما أنك لم تكن تتمكَّن من التحدُّث مع زملائك عندما تغلق الزنازين في الرابعة مساءً وحتى اليوم التالي..

- هذا صحيح، لكننا قمنا بكسر هذه القاعدة، اعتاد حرّاسنا الأعلى مرتبة على معاملتنا كحشرات بينما عاملنا الحرّاس الأقل مرتبة باحترام، فكانوا يقضون الليل معنا بود وإحترام، ولهذا بعد إغلاق الزنازين كان هؤلاء الحراس يعطوننا حرية فعل أي شيء ماعدا الخروج من الزنزانة، فالمفاتيح لم تكن لديهم، لكنهم تركوا لنا حرية الحديث إلى زملائنا المساجين في الزنازين المجاورة والمقابلة.

هل تعتقد أن جوهر البشر طيب؟

- ليس لدي أدني شك في أن الخير موجود في كل إنسان، بشرط أن يستطيع من حوله تحفيز الخير الفطري، فأنا وزملائي، في حربنا ضدّ التمييز العنصري، استطعنا كسب ولاء من كَرهونا في البداية لأنهم بدأوا يشعرون أننا في هذا المكان من أجلهم.

كيف يمكنك احترام من يهينك؟

- يجب أن نفهم أن الأشخاص أسرى لسياسة حكوماتهم. في السجن على سبيل المثال، هؤلاء السجّانون لن تتمّ ترقيتهم إذا لم ينفِّذوا أوامر الحكومة حتى وإن كانوا هم أنفسهم غير مؤمنين بها.

هل يمكن تغيير شخص ينفِّذ سياسة لا يؤمن بها؟

- بالتأكيد. عندما دخلت السجن كنت محامياً متدرِّباً، وعندما كان يتسلَّم هؤلاء الحرّاس الصغار خطابات ليمثلوا أمام القضاء في أمور مختلفة، لم يكن عندهم المال الكافي لتوكيل مَنْ يدافع عنهم، ولهذا قمت بتسوية قضاياهم. ومن هنا نشأت علاقة ودّ معهم.

أحد الأسباب التي تجعلني أضعك في مرتبة التقديس، أنت ورفاق كفاحك، هو حفاظك على كرامتك في وجه القمع، بالتاكيد أنت فخور بنفسك .

- أنت غاية في الكرم أوبرا، كل ما أستطيع قوله أنه إذا كنت أنا الآن فعلاً هذا الشخص الذي تصفينه، فأنا لم أكن دوماً كذلك.

ما الأشياء التي تعرفها أنت يقيناً؟

أعرف يقيناً أن زوجتي ستظلّ دائماً بجواري، عندي يقين أن في كل مكان بالعالم هناك من يكرّسون حياتهم لمواجهة التحدّيات الخطيرة التي يواجهها الإنسان اليوم وهي الفقر، والجهل، والمرض.

هل تخشى الموت؟

لا... أعتقد أن شكسبير قد عَبَّرَ عن هذا جيداً عندما قال «الجبناء يموتون عدّة مرّات قبل موتهم» من أغرب ما رأيته من سلوكيات البشر هو خوف الإنسان من الموت. أرى أن الموت هو نهاية ضرورية ستحلّ في وقتها، فعندما يتيقَّن المرء أنه فقط سيختفي وراء سحابة من المجد، وأن اسمه سيظل خالداً هذا هو ما يجب أن ينتظره.



برقيّات عربيّة

أخي العزيز،

هل يحقّ لي أن أذكّرك بأنها ليست المرة التي أكتب فيها لك؟
منذ حوالي ربع قرن، حين كنت ما تزال في السجن، بعثت لك برقية خاصة، كتبتها بلغتي الحميمة، لغة الشعر. أقتطف منها هنا المقطع:
«رجل في السجن. متخلّصاً من الجسد، يمشي. يسير على طريق خفيّ يصل بين الجرح والروح. من الروح إلى البذرة. من البذرة إلى البرعم. من البرعم إلى وردة الأمل الهشّة. من الأمل إلى البصيرة. من البصيرة إلى الدمع. من الدمع إلى الغضب. من الغضب إلى الحُبّ. من الحُبّ إلى هذا الجنون الغريب بالإيمان، رغم كل شيء، بالإنسان».
وأنا أكتب لك، أتخيّل نفسي إلى جانبك. أحببت فكرة أن أجد نفسي داخل زنزانتك، لأصير لك رفيقاً غير مرئي، تماماً كما كنت، لسنوات خلت، رفيقاً لي أكاد أراه في زنزانتي، مُرَبِّتاً على كتفي، ومواسيني في مِحَني الأصعب. هكذا اكتشفت، إلى جانبك، نبع الأخوة. بالاستسقاء من مائه كبر قلبي وعقلي. انتصرت بشجاعة، وصارت الكرامة شعاري.
من وقتها والأرض تدور. وامتلكني شعور أن الكوكب يدور حول شمس جديدة، هي بلدك. وهذا البلد-الشمس يدور أيضاً حول نجم أكثر إشراقاً: هو مانديلا، إلى غاية يوم الإفراج عنك، يوم شاهد العالم كله، أولى خطواتك كرجل حُرّ، تمشي، وباب التاريخ يُفتَح أمامك. توقّفت، وكرجل طيّب وواع، خاطبت شعبك بلباقة: «من فضلك، مُرّ أولاً». ثم تبعته. رافقته على درب العدالة والمصالحة. فقد افتتحت طريقاً جديدة، كان من الصعب التفكير فيها في فن الحكم، طريق النعومة. نعم، نعومة، هو ما يليق بها من تسمية في إفريقيا تعاني من الآلام ومن اللاعدالة، ويمكن لها بفضلك أن تفخر بنفسها بعد أن وضعت حجراً ثميناً من الحكمة في بناء الحضارة الإنسانية. لكنك لم تتوقّف هناك. سريعاً (جدّ سريعاً كما يقول من يحبّونك) فضّلت أن تنسحب قبل أن يبلغك سمّ السلطة. وكنت مصيباً. فقد قدّمت أفضل ما عندك، ولم تكن لتقبل أو تتخيّل أن تقدّم أقلّ من الأفضل. فأنت من اخترع قانون العطاء الجميل.
من يتحدّث باستسهال عن بطولاتك لم يفقه الدرس الإنساني الذي منحتنا إياه.
أُقَبِّلك.

الوفي: عبد اللطيف اللعبي



إلى مانديلا،

في طفولتي وصباي في خمسينيات القرن الماضي، كنت أسمع جمال عبد الناصر يتحدَّث عن إفريقيا وحركات التحرُّر الوطني في القارة السوداء. في طفولتي وصباي كنت أسمع عن التمييز العنصري في جنوب إفريقيا. كانت جنوب إفريقيا بالنسبة لنا في المدرسة درسين. كان أحدهما في الجغرافيا حيث عرفنا أنه تم أكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح دوراناً حول جنوب إفريقيا، وبعدها تهادت الدول الأوروبية تستعمر جنوب إفريقيا نفسه، ومنه تدور لتستعمر جنوب شرق آسيا والهند. رأينا الزعماء الأفارقة، نكروما على وجه الخصوص، والزعماء العرب من القارة نفسها: محمد الخامس، وبورقيبة، وبن بلة، وبومدين. كنا نعرف أنه من إفريقيا تُعاد صياغة العالم من جديد بعد قرون وسنوات من الاستعمار واستنزاف خيرات البلاد، ثم عرفنا اسمك ياسيدي: نيلسون مانديلا، لكننا لم نهنأ (جيلي الذي كان صبياً في نهاية الخمسينات). عرفنا أن السجن فتح أبوابه لك لأنك طالبت بالمساواة بين البشر الذين خلقهم الله بلا تمييز. سنوات طويلة مَرَّت واسمك يظهر في بلادنا حيناً، ويختفي حيناً، لأننا بدورنا دخلنا في مأزق كبير هو هزيمة 1967 وماجرى بعد ذلك في مصر وحتى الآن. لم تعد بلادنا موصولة بإفريقيا اتّصالها القديم لأسباب لا شأن لك بها، بل تخصّ قادتنا الذين أهملوا مجالنا الحيوي الكبير. إفريقيا التي كانت بدورها تتقدَّم في طريق الاستقلال. لكن دولاً إفريقيّة كثيرة استقلّت فعلاً، ثم دخلت في ديكتاتورية لا تليق بالشعوب الإفريقية التي صار بعضها الآن يحنّ إلى أيام الاستعمار إلا جنوب إفريقيا التي كنت فيها زعيماً لا تتغيَّر قناعاته رغم السجن الذي تجاوز العشرين عاماً. انتفض أحرار العالم من أجل خروجك إلى النور، وكنت أنت رسول النور من ظلمات السجن. لقد حقَّق السود أكبر انتصار لهم في أميركا فانتخبوا رئيساً أسود لأول مرة، لكن ذلك كان بعد خروجك وإصرارك على ما بدأت فيه: الحرية لجميع بني الإنسان بلا تفرقة أو تمييز، فكان أكبر انتصار للبشرية انتخابات شارك فيها الجميع: البيض، والسود، لتحملك إلى الحكم ورئاسة البلاد. كان كل ما صنعته جميلاً ورائعاً، وأروع ما فيه أنك تركت الحكم في موعده رغم أن الدنيا كلها زَفَّتك بفرحة إليه، وصرت رسولاً لكل ما هو إنساني في العالم. لم يكن حكمك نفسه بعيداً عن الإنسانية لأنه تحقيق للعدل مهما تكلَّف المناضل الحقيقي من ثمن. لعل زعماء القارة، (حكّامها في الحقيقة، لأنهم ليسوا زعماء)، يدركون عظمة ما فعلت. ويجعلون الديموقراطية هدفهم وغايتهم فتتقدَّم إفريقيا كلها كما تقدَّمت، وتتقدَّم جنوب إفريقيا. هل يسمع هؤلاء الحكام؟ ليس مهمّاً الآن غير أن أتمنّى لك أن تظلّ شعاع الأمل الذي لا يخبو للبشر عبر العصور.

إبراهيم عبدالمجيد



عزيزي نيلسون مانديلا،

أكتب لك هذه الرسالة من مقهىً في مدينة هوشي منه (سايجون سابقاً)، أسمع فيه أغنية بموسيقى الراب بالفيتنامية، وأنا في طريقي لمؤتمر علميّ في أستراليا.

أعترف أنّي في لحظاتٍ سعيدة كهذه أتصوّرُ العالَم بعد ستّة قرون: وطناً واحداً يسكنه «الإنسان الأعلى»، في جمهوريةٍ تتعايش فيها كل شعوب العالَم وتجمّعاته البشريةّ بتناغم وتعاضد ومساواة، «تنظّمها مؤسّسات دولية تستجيب لحاجات كل شعب بصدق وعدل خالص»، حسب عباراتك. أمام باب مركزِ مراكزِ هذه المؤسّسات يقبع تمثالٌ واحد، شامخٌ جداً: تمثالك...

لست أدري لماذا أعطي لرمزية هذا التمثال كلّ هذا الاهتمام الخاص. ربما لأنّي عندما طفت وعائلتي جنوب إفريقيا في صيف 2004 أثارتني هذه الرمزيّة، وأعجبتُ بحِذقها النادر:

الحق أنّي بحثت طوالَ تلك الرحلة عن صورةٍ لك على جدران مدن جنوب إفريقيا ومؤسّساتها، أو عن تمثالٍ صغير واحد. لكني لم أجد... ثمّ في آخر يوم من الرحلة، اتّجهنا إلى حيّ كبار الأغنياء البيض وتجار الألماس، الذي كان ممنوعاً على السود بالطبع مجرّد الاقتراب منه، في منطقة محصّنة في جوهانسبورج. في المركز العصبي لذلك الحيّ ساحةٌ فيها أفخر المطاعم ومعارض السيّارات الأرستقراطية.

في قلب هذه الساحة التي لم تطأها قبل سقوط نظام (الأبارتايد) رجْلُ مواطنٍ أسود، يشرئبّ تمثالك الوحيد. كان شامخاً كما لم أر تمثالاً مثله، كان على مقاسك..

27 عاماً من التأمُّل والتفكير في السجن قادتك إلى فلسفة أخلاقية نبيلة وراقية، أنت الذي كنتَ يوماً «اشتراكيّاً علميّاً» من هواة الكفاح المسلّح!... اكتشفتَ خلال سنوات السجن الطويل، وأنت تراقب جلّاديك العنصريين بأعين ثاقبة، أنهم يرتجفون بصمت، وأن ما يحرّكهم هو الخوف من الانتقام والسقوط المريع، لا غير. وأدركت أن هناك أملاً في أن تنهض الروح النبيلة كعنقاء، في أي إنسانٍ كان، شريطة أن تعزف أمامه موسيقى فاضلة تحوّله إلى ثعبانٍ راقص: موسيقى المقاومة السلميّة والنضال الأرقى أخلاقيّاً!

دروسٌ حضاريّةٌ في نبذ العنف غيّرتْ مجرى تفكيري أنا الذي ولدتُ في عدَن، وشاهدتُ فيها في صباي جموع «الثائرين» ترقص محمومةً على إيقاع الثورة الثقافية الماوية.

مدينتي عدَن، عزيزي ماديبا، دفعت الثمن، وها هي اليوم تحتضر مثل اليمن عموماً.

أكتب لك هذه الكلمات وأنا أصغي في هذا المقهى في سايجون لأصداء نداءات المساجد اليمنية، تصلني من خلف البحار، تُحرّضُ الناس على الحروب الطائفية المجنونة التي تدور الآن (وأنا أكتب هذه الرسالة!) بين الحوثيين والسلفيين في دمّاج..

أتَعرف، عزيزي ماديبا، أني تمنّيت قبل قليل أن تزور بلدي اليمن التي دمّرها العنف والظلامية؟ من يدري؟ لعل بركات روحك الإنسانية ومدد فكرك السامي سيخرجانها من سكرة العنف والطائفية والجهل وحروب داحس والغبراء التي لا تنتهي فيها!..

«كي تنتصر على خصمك يلزم أن تنتصر عليه بالثقافة والفن» هي أيضاً من أهم دروس تجربة حياتك النضالية التي غيّرَت مجرى رؤيتي للحياة.

تعلّمتُ ذلك الدّرس العظيم في يوليو/تموز 1988، عندما توجّه كبار فناني العالم إلى ميدان ملعب ويمبلي بلندن، ومعهم مئات الآلاف من الشباب الذين أتوا من كل فجّ عميق في أوربا للاحتفال غناءً خلال 12 ساعةً متواصلة، بعيد ميلادك السبعين وأنت في السجن..

لعلّ الأبارتايد سقط في تلك الليلة إلى الأبد!

كنتُ منهم أعيش سكرة تلك الليلة الإنسانية الخالدة حتّى الفجر، أمام الشاشة. عشقتُ أوريثميكس،وستينج منذ ذلك اليوم، وصارا قبلتين من قبلات وجداني الفنيّ، بنفس مقام من أعشقهم من الفنّانين العرب والفرنسيين!..

لعل حلم «جمهورية الكوكب الأزرق» راودني في تلك الليلة بالضبط، ليلة عيد ميلادك السبعين.

لذلك أكتب لك اليوم ممتنّاً شاكراً، متمنيّاً لك، بمفعولٍ رجعيٍّ، مئة عيد ميلادٍ سعيدٍ أخرى!..

حبيب سروري



المناضل الأخير نلسون مانديلا ،

عندما قرأت رواية «ابكِ يا بلدي الحبيب» لـ (آلان باتون Alan Paton) في ترجمة عربية عام 1964، شعرت بما يشبه ألسنة اللهيب في أقطار نفسي. وقد يعود ذلك إلى أن لهيب الثورة الجزائرية نفسها ظل مشبوباً في وجداني كله. كنت مبتدئاً في عالم الصحافة، تبلغني بين الحين والآخر أخبار ذلك الصقع القصي الذي يقال له جنوب إفريقيا. ولم أعرف أيامها أن مؤلف تلك الرواية إنسان أبيض البشرة ينتمي إلى عالم القساوسة. وقبلها في صائفة 62 – بعد أن افتكت الجزائر استقلالها – بلغنا أن هناك مجموعة من مناضلي جنوب إفريقيا جاؤوا يتدرّبون على السلاح في سبيل حرّيّتهم، وكنت، أنت، من بينهم يا مستر مانديلا. وحملت السلاح بالفعل إيماناً منك بأن الحرية جزء لا يتجزأ من الحياة الإنسانية. وما لبثت أن وقعت في أسر السلطات العنصرية في جنوب إفريقيا ووجدت نفسك داخل زنزانة في جزيرة غير بعيدة عن شاطئ بلدك الحبيب. وشاءت الأقدار أن تعصف ثورات التحرُّر بالاستعمارين الفرنسي، والإنجليزي في أرجاء إفريقيا، ثم بالاستعمار البرتغالي. وانتظرنا أن تخرج من السجن، لكنك مكثت فيه 27 عاماً. وعندما تخلخلت بنية الاستعمار العنصري في بلدك، رحت تتنفّس هواء الحرية؛ ذلك لأن أبناء شعبك ورجال إفريقيا أشعلوها ناراً عارمة في أثناء إقامتك بالسجن البغيض، وحرموا العنصريين من لذّة النوم الهانئ في عقر دارك السليبة. وكان أن رفعك أبناء بلدك وعشّاق الحرية في العالم إلى الذروة السامقة، ذروة الحرية التي لا يرقى إليها إلا العظماء وأولئك الذين عقدوا العزم أن يعيشوا إنسانيتهم كاملة غير منقوصة. أجل، لقد جسدت في أنظار أولئك كلهم معنى الحرية حقّ التجسيد.

وذهبت الظنون بالاستعماريين كل مذهب، ووقع في روعهم أنك ستفتك بهم فتكاً بعد نصرك المؤزّر عليهم، لكنك في تلك الأثناء رحت تستخدم لغة أخرى، هي لغة السلم. كلا، لم تنتقم منهم، بل فتحت قلبك على مصراعيه وقلت ما معناه (من دخل دار نلسون مانديلا فهو آمن)، وسلكت في هذا الشأن سلوك الأنبياء الذين سبقوا أن فتحوا قلوبهم على مصاريعها، ودخلت منها البشرية آمنة مطمئنة لا يعتريها وجل ولا خوف من مستقبل غامض.

إنني حين أستعيد صورتك وهي تتراءى لي في الصحف والمجلات وفي شاشات التلفزة العالمية، أقول بيني وبين نفسي: ألا ما أشبهك، يا مانديلا، بأولئك الأنبياء والقديسين في عصرنا هذا! لقد طوَّحْت بفلسفات الحرية التي تشدَّق بها العالم الغربي طيلة العقود الماضية، ونشرها في كتبه وفي أوساط شعوبه، ولكن دون أن يعمل على تطبيقها في الأصقاع الأخرى التي وضع اليد عليها بالحديد والنار. لقد قدَّمت الدليل على أن الحرية لا تحتاج إلى من يقولبها في أنساق فلسفية أو بيانية، ولا إلى من يدرجها في كتاب أو في خطاب سياسي، وبيَّنت بالبرهان والحجّة القاطعة أنها لا تحتاج إلى وثائق تصوّت عليها البلدان في الأمم المتحدة، بل قلت ما معناه إن الحرية شيء ينبغي أن يكون كالماء والهواء، أي جزءاً من الإنسان نفسه، من حياته العادية.

وعدت إلى رواية «ابكِ يا بلدي الحبيب» بعد هذه العقود كلها، وأحسب أنني الآن فهمت ما جاء فيها، كما أنني تمتَّعت بها حين نُقلَت إلى الشاشة الكبيرة. ألا ما أحوج أن يجيء أنبياء جدد بعدك في البيت الإفريقي وفي العالم أجمع لكي يقولوا بصوت واحد: مَنْ نَهَجَ نَهْج نلسون مانديلا فهو آمن على نفسه في كل صقع من أصقاع هذه الدنيا!

مرزاق بقطاش



الغالي مانديلا.. لا تُرِحْ رأسك

لقد تردَّدت كثيراً في كتابة هذه الرسالة، ليس خوفاً من أن تضلّ طريقها نحو السافانا، أو وسط أدغال إفريقيا التي حلمت بتفاحها الذهبي، ولكن لأنني أهاب مخاطبة المعلّمين الكبار، وأرتعد لمجرَّد ذكر أسمائهم. ولولا أنني لم أتلقَّ التشجيع الكافي من زمرة الشباب، لما تغلَّبت على ضعفي هذا. وهأنا أحمل هذه المسؤولية على عاتقي لأكتب لك هذه الكلمات باسم الكثيرين من جيل مطلع الألفية الثالثة.

الغالي مانديلا..

لا يخفَ عليك مدى المحبة التي يكنّها لك شباب العالم، وعلى الأخص منهم شباب الدول النامية التي لا تزال في خندق التنمية وكوابيس الانتقال الديموقراطي كشأن الكثير من دولنا العربية، وإنهم لفخورون بمعاصرتك في زمن لم يعد فيه للرموز الوطنية تأثير على الناس، كما أن مناضلو هذا الزمان إما يبيعون أنفسهم فيموتون وهم أحياء، وإما يختفون في العتمة. ولهذين السببين فإنهم يرون فيك صور أندادك: جيفارا، والماهاتما غاندي، وهوشي منه، والأمير عبد القادر، وعبد الكريم الخطابي... ويريدون منك بشارة رؤياك التي تعدهم بمن يتكلّم بلسانهم كما كنت تفعل. إنهم يائسون، ويخافون من أن تقتل أوطانهم نفسها، ولأنهم على قناعة حتى الآن بأنك العازف الأخير على ربابة السلام والحرية، فهم على أتمّ الاستعداد للّحاق بك مجدّداً، لكن بداً ما تعطّل آلة السفر نحو أرخبيلات الحرية التي كنت كلما نظرت في أسفلها، هناك داخل معتقلاتك الطويلة في جزيرة روبن، وسجن بولسمور، وفيكتور فيرستر، رأيت الهاوية، إنما الأجنحة التي لم تحتكرها على الإطلاق كانت تجعلك ترفرف فوق الهاوية، وهذا ما يريدون تعلُّمه منك.

الغالي مانديلا..

كما لا يخفى عنك فإن التعليم ليس ثروة وطنية عندنا، لذلك فإن معظم الناس لا يأبهون بالحرية، ولا يريدون تحمُّل تبعات تحقيقها، وإن جيلي عصبي ومتحمّس ويائس، وقد مَلَّ من المستنقع الذي يحول بينه وبين يوتوبيا الغابات التي أظلت لك مسالك القمة. والشجعان منهم على قناعة بأنه لا يوجد في الحرية حلول وسطى، وهم كلما رفعوا هذا الشعار اعترض طريقهم أعداء الطوباوية وحرّاس الغابة، لكنهم، والحق يقال، مسالمون وواقعيون ومستعدّون للتفاوض كشركاء مع أعدائهم الذين تابعت صراخهم على مَرّ نصف قرن. إنهم يؤمنون بأن الله كما وهب الحياة وهب الحرية، ولذلك يطلبون منك البَركة في سبيل تحرير الحرية حتى تقوم هي بالباقي.

لا شك أيها المعلم الثوري أنك فرحت لربيعنا العربي، ونريدك أن تحزن لتعثُّره أكثر منا، وتأكّد أن شباباً إن قلت لهم أن يصعدوا الجبال ثانية فلن يتكاسلوا. سيصعدون بكامل الصبر والتحمُّل، فقط قل لهم ذلك وستراهم يواصلون في اتجاه القمة إلى أن يقطفوا زهرة الليل. قل لهم نصيحتك في الحرية التي لا تقبل الجرعات، وأن الصعود بعد الهاوية سرّ من أسرار الشموخ الإنساني.

الغالي مانديلا..

رجاءً لا تُرِحْ رأسك، فنحن خلفك وأنت باقٍ في المقدمة، وسنعيد مثلك تجوالنا بين العالَمين، ومهما كان أحدهما ميت والآخر عاجز عن الولادة، سنحفظ نشيدك الذي سترتاح بسماعه الأمهات، وحينها فقط سيَلِدْنَنا أناساً جدداً لا يتوقون الموت إلا مرة واحدة متى كان طريقاً إلى الحياة. أشِرْ بإصبعك فقط، وسنصنع لك إكسيراً من قلوبنا، بل وسنرسل كل أرانب الدنيا إلى سطح القمر، وسننتظر تكرارك لكل الممارسات التي قمت بها! فقط لا تُرِحْ رأسك في مكان ما يا مانديلا. كيف تفعل ذلك ونحن نعمل جاهدين لإدخالك السجن ثانية!...

محسن العتيقي



سيدي الرئيس،

أكتب إليك اليوم وأنت، كما عهدك العالم كله، شامخ بعزّة وكرامة وكبرياء، شاء لك قدرك أن تتمتّع بها طيلة حياتك، وأن تضيف إليها بحكمتك وحنكتك سبيكة نادرة من الانتصار والتسامح والارتقاء. فإذا بك في نظر عدوّك قبل أصدقائك وقد ارتقيت إلى ذروة عالية ارتفعت عن الذروتين السابقتين اللتين وصل إليها تولستوي وغاندي، وأصبحت قِبلة للذين يبحثون عن العظمة الإنسانية متمثلة في اسم واحد خاض المعارك وعاناها، وفقد الحرية واستعادها، ومارس القيادة وتخطّاها، وحقّ الزعامة وزكّاها، وأصبح اسمه علماً خفّاقاً على كثير من المعاني السامقة والأخلاق الرفيعة والسلوكيات الحميدة، لكنه قبل كل شيء وبعد كل شيء أصبح رمزاً في حَدّ ذاته للإنسانية في أناها الأعلى.

أتتك الحكمة وأنت بعيد عن الحياة المضطربة والمتع المشتعلة والنفوس العاملة، لكنك تلقفتها فحوّلتها إلى كيان حيّ يشعّ ضوءه، وتشيع حرارته، فإذا شعلة الحرية في نفوس شعبك تزداد وهجاً وألقاً، وإذا الاعتزاز بالذات وبالوطن يترسّخ ويتأكّد، وإذا العمل من أجل كرامة الإنسان يكتسب أرضاً جديدة ومؤيّدين كانوا أبعد ما يكون عن فهم عقيدتك في وحدة الإنسانية والمساواة بين أفرادها، وإذا كل هذا يتضافر ويتآزر ليعزّز سعيك نحو الاستقلال الحقيقي، ونحو العمل الدائب على إنهاء سبب الفصل العنصري، فإذا المساواة ترتفع بالفصل والتمييز ليقفا معها على قمة الإنسانية، وإذا الكرامة تؤكّد ذاتها بين متقبل لها وحريص عليها، وإذا الوطن يصير وحدة واحدة بفضل شعب خاض التجربة السياسية بكل ما فيها من شرور وخير، وبكل ما فيها من انتصار وهزائم، وإذا الخير والنصر والحق والجمال والعدل والارتقاء تعبّر عن نفسها في صنيعة الأفراد على نحو ما هي عليه بدلاً من أن تنساق إلى التشرذم لتخلق صنيع الوجهات التي لا ينبغي لها أن توجد إذا ما تعلّق الأمر بإنسانية البشر وبشرية الإنسان على حَدّ سواء.

قلت لك - يا سيدي - إنك تجاوزت غاندي، وحَقّ لك أن تفخر بذلك، فقد عشت سعيداً بهذا المجتمع التي تجاوز الانقسام والفصل سعيداً راضياً، ورآك وأنت تتنازل عن مجد الرياسة بعد ما أبليت فيها البلاء الحسن، وقد نثرت حبوب التسامح في أرض خصبة، ولم تتركها تطير أدراج الرياح.

وقلت لك إنك تجاوزت تولستوي لأنك علّمْت كثيرين من المناصرين لك والعارفين بك، فضلاً عمّن ألهمتهم مع اختلاف الزمان والمكان، وتجاوزت دور الداعية الجميل إلى دور القدوة الأجمل، كما تجاوزت دور الفلسفة إلى دور الواقع الذي يتجدّد مع كل أزمة تجتازها البشرية من حيث تحتسب، أو من حيث لا تحتسب.

إذا قُدّر لنا أن نتحدّث في عالم آخر غير هذا الذي نعيشه، وسألني سائل عن نجم العصر الذي عشت فيه فسوف أقول «مانديلا». وإذا سألني عن التاريخ الذي عشت فيه فسأقول له: في التاريخ الذي لا أذكر أرقامه لكني أعرف أنه تاريخ معروف لأن «مانديلا» عاش فيه، وإذا سألني عن الفارق بيني وبينك في السنّ، فسوف أقول إنك وُلِدت قبلي، لكنك عشت حياتك كلّها أكثر شباباً مني. نعم قد كنت فتى العصر حتى وأنت على أعتاب المئة!

د. محمد الجوادي



إلى نيلسون مانديلا،

في الحقيقة، هذه رسالة أشبه بالرسائل التي تودَع داخل قنينة زجاجية، ثم يُلقى بها إلى البحر، ليحملها سطحه إلى جهة غير معلومة. ومع أنها ظاهرياً موجَّهة إلى نيلسون مانديلا، فهي بالأحرى حوله، وليست إليه، تخاطب كل من تقع بين يديه. بل هي ليست بالضبط حول مانديلا الشخص، إنما التعامل مع مانديلا كصفة، المولود في جنوب إفريقيا الذي لم يعد يعني للبعض بلداً فقط، إنما مصيراً أيضاً. أو هنا ما لا بُدّ له أن يحدث حين يتردّد اسم هذا المناضل واسم بلده في فلسطين. فها هو عمر القاسم الذي اعتقلته سلطات الاحتلال الإسرائيلي في العام 1968، يصبح «مانديلا فلسطين» حتى وفاته في السجن في العام 1989، ومن بعده تتعدَّد مانديلات فلسطين. مِنْهُم أسرى، مثل أحمد جبارة، قضوا في السجون الإسرائيلية وقتاً أطول حتى من ذلك الذي قضاه مانديلا نفسه في السجن في جنوب إفريقيا. ثم راح يتّسع حيّز استعارة الفلسطينيين من التجربة الجنوب-إفريقية في العقد الأخير، لينتهي الحديث الآن عن «أبرتايد» في فلسطين، مع أن هذا التعبير، ويعني الفصل، هو من اللغة الأفريكانية الخاصة بالمستعمرين، أطلقه النظام الأبيض الحاكم في جنوب إفريقيا في بداية القرن العشرين ليصف شكل حكمه آنذاك.

بالتأكيد، من المؤسف أن لا يكون هنالك مكان في إدراك المرء لمعاناة غيره سوى ما يمسّ تجربته الذاتية، أو أن تنقض فئة ما على مصائب الآخرين فقط لتصف مصائبها. غير أن هذه النزعة برمّتها قد لا تكون إلا إشارة لامتداد الشقاء إلى اللغة، لدرجة يصبح معها المرء غير قادر على الحديث عن معاناته بطلاقة؛ يصيبه البكم والعجز، فيلجأ، ليس فقط إلى أماكن أخرى، إنما إلى لغات أخرى وتجارب أخرى، لِيَحُدّ من بؤسه ولو بقدر بسيط.

في الوقت ذاته، يمكن لهذه الاستعارات أن تتجاوز ما يمكنه أن يشبه محاولة مجموعة ما اختطاف تجارب الآخرين المؤلمة أو السباق معها. يمكن لنا في لحظة ما أن نتخطّى هذا السلوك، لتروح هذه الاستعارات تذكّر بتقارب التجارب والمعاناة الإنسانية على العموم، بحيث يصبح من الممكن فَهْم وإدراك ما عاشه مانديلا عبر تجربة المرء الذاتية في الأسر الإسرائيلي مثلاً. فللأسف، الشقاء لا يخصّ فئة من الناس، أو يقتصر عليها دون غيرها، بل إننا نصطدم به في كل مكان؛ لا تزال السجون في كل رقعة من العالم تعجّ بالتائقين إلى المساواة والحرية، وبمنتقدي الأنظمة الحاكمة ولو في قصيدة.

مع ذلك، وبالرغم من التشابه الممكن بين أشكال المعاناة المختلفة، لا يمكن إنكار عدم التشابه بينها في بعض الأحيان أيضاً؛ ففي جنوب إفريقيا جاء اعتقال مانديلا كحصيلة لنظام الأبرتهايد، ثم أُطْلِقَ سراحه بعد سبعة وعشرين عاماً من الأسر، مع الإعلان عن فشل سياسة هذا النظام. أما في السياق الفلسطيني، فكان هنالك أولاً «مانديلات فلسطين»، ليتبعهم مؤخراً فقط «الأبرتايد الإسرائيلي»، لا العكس. أيؤكّد هذا بدوره بأن الوضع في فلسطين ليس إلا سائراً من سيّء إلى أسوأ؟ قد يشعر البعض بذلك هذه الأيام خاصة، وبأن التجربة الفلسطينية فاقدة الأمل على عكس التجربة الجنوب-إفريقية. إلا أن شيئاً من الأمل يعود خلسة ما إن يلمح المرءُ العزيمةَ في ابتسامة نيلسون مانديلا الهادئة.

عدنية شبلي



ماديبا،

آثرتُ، أيها الرجل العظيم، أن أخاطبك هكذا باسمك المُحبّب إلى شعبك. آثرتُ أن أشعرَ، أيضاً، مع كل من يحترمُ تراثك النضاليّ الفريد بإيقاع الطبول الإفريقية عند التلفُّظ باسمك هذا عارياً، هكذا، من رتابة الدبلوماسية الزائفة ورطانة المساحيق الوافدة من وراء البحار مع التجار والنخّاسين. إنّ هناك شمساً خفية وألواناً تفصحُ عنها الإيقاعاتُ الإفريقية وراء طبقات الجليد السميكة التي برع ليلُ الاستعمار والهيمنة في دهن وجه العالم المفتوح بها. ولكنني أعتقدُ أنها كانت وتظل وروداً فاقعة الحضور في مشهد العالم الذي يرفضُ اليوم، أكثر من أي وقت مضى، النمذجة والأحادية والمركزية التي طال أمدها.

ماديبا،

أنت وجهٌ من أوجه إفريقيا الخالدة المنتفضة تحت رماد التاريخ وقد ظل حكاية يكتبها المُنتصر. لقد برهنت بنضالك المجيد أنّ بإمكان الأسطورة أن تحيا، وأن تستعيدَ أمامنا سِيَرَ البطولة من جديد وأن تنتصرَ، أخيراً، لبعض القيم التي سقطت من مُعجم حضارة حديثة عرفت كيف تزاوج بين المعرفة والقوة مُشيحة بوجهها عن الإنسان؛ حضارة تنكرت لمبادئها، وظلت سكرى بقدرتها على الهيمنة والإخضاع والتمييز بين البشر على أساس من اللون والعرق والدين. أنت، ماديبا، وجهٌ نضالي انتفض ضدّ انحراف الحضارة التي لم تستطع أن تُنبّهَ نرجس الغربيّ إلى وجود الآخر الشريك في الإنسانية والكرامة من وراء التعدُّد والتنوُّع. لقد كنت ترياقاً وإكسيراً ضرورياً لأعدائك، خلّصتهم مما هم فيه من محنة غياب البصيرة. وهل البصيرة الحقيقية إلا عدالة النظر والموقف؟

ماديبا،

يُمكنني، شخصياً، أن أعتبرك أعظم رجالات إفريقيا من حيثُ الإنجاز السياسي والبطولة الأخلاقية. لقد جسّدتَ ذلك التطلُّع الحارق إلى العدالة والمُساواة باعتباره بداهة لا يُمكنُ للتاريخ نفسه أن يتجاوزها تحت أي ظرف أو تبرير.

لقد شعرت أنّ المُستقبل سيكونُ لك ولفكرك المُستنير الحامل لأشواق الملايين من المُهَمّشين وضحايا التمييز العنصريّ. كنت تدرك، جيداً، أنّ الحاضر الصعب سيحبلُ بشمس مُدهشة رغم آلام المخاض. رضيت بأن تكونَ في الواجهة مُجابهاً تنّين القبح والجريمة أعزل إلا من سلاح العزيمة والإصرار الأسطوريّ على تصحيح مسار التاريخ الذي كتبهُ الرجل الأبيضُ بسواد الفكر العنصري وسواد النوايا الاستعمارية. كان طموحك خارقاً. هل كنت تريدُ أن تقول إنّ الإنسان أعظم من التاريخ؟ هل كنت تبتغي العلوّ على كابوس التاريخ الذي فرض معقولية نظام التمييز؟ هل كنت الانتصارَ الأخير على سرديّات القوّة التي جيّشَها الاستعمار التقليدي من أجل فرض الهيمنة على بلداننا الإفريقية؟ من الواضح أنّ انتصارك كان كاسحاً ماديبا.

سنُسجّلُ، أيضاً، وباعتزاز كبير أنك علمتنا فضيلة التعفُّف إلا من العيش بكرامة تحت سماء تسعُ الجميع وعلى أرض ظمأى إلى العدالة والمساواة. سنُسجّلُ أنك علّمْتَنا التحديق في الشمس والوقوف الشامخ أمام آلهة الظلام وقلاع الهيمنة المتآكلة. سنسجّلُ أنّ عهد الثنائيات اللعينة قد ولّى إلى غير رجعة، وأنك كنت فضيحة للزمن العنصري المانوي الذي جعل العقل والحقيقة والعدالة جواريَ في فراش طغاة العصور الحديثة وقد استجاروا بلعبة اللونين الأبيض والأسود من أجل بناء ممالك تفتقرُ بشكل موجع إلى الأساس الأخلاقي في النظر إلى الإنسان. كأنك رفضت، ماديبا، تاريخاً يقومُ على ثنائية اللونِ وديانة دنيوية حمقاء لم تستطع أن تكتشفَ شمس الإنسان في فكره وفعله وقيمة حضوره على مسرح العالم.

شكراً أيها الرجل العظيم.

أحمد دلباني



ماندیلا ،

لم أُفكّر يوماً بأن يكون لي أب أسود البشرة. لكنني أظن أن ملايين العرب والهنود والصينيين واليابانيين والروس والأتراك يتمنون أن يكونوا من صلبك. سلالة الإنسان الحر السعيد بحريته وبكونه عاش عاشقاً، وسيمضي إلى ما وراء أشجار الغابة وهو عاشق.

هل هناك من دليل على البهجة أكبر من ابتسامتك العريضة، أو أجمل من قمصانك الشبابية الزاهية؟ أعرف أن هذا ليس أوان الشعر لأن لغة البرقيات تقتضي المباشرة والتقشُّف والاختزال. لكن الفرصة لا تُتاح لي كل يوم، يا بابا مانديلا، لكتابة برقية موجَّهة إليك. لاسيَّما وأن مدير التحرير سمح ببضع مئات من الكلمات، أظنها كافية لأن أقول لك ما أودّ البوح به من حكاية أنت بطلها، تدفئ خاطري منذ سنوات. وأرجو أن تعذرني لأنها لفتة صغيرة تدور حول القدمين، وقد لا تناسب قامتك العملاقة، ولا تتسامى إلى الذرا التي بلغتها بنضالك.

كنت قد تعلّمت أن أستقي دروس الحب من الروايات التي تقع بين يدي ومن الأفلام التي كانت تُتاح لي مشاهدتها. ولم يكن يخطر على بالي أنّ أرقى درس في العشق هو ذاك الذي سأتعلّمه من مناضل عجوز سجين في بلد بعيد لن تأخذني إليه قدماي ذات يوم. واعذرني، ثانية، على لفظة «عجوز». فأنا من عالم متخلّف ما زال يقيس العجز أو الفتوة بعدد سنوات العمر، وما زال يعتبر لون البشرة معياراً للتمييز بين البشر.

وما دمنا في حديث العنصرية، فلابدَّ أنك شاهدت فيلم «احزر من القادم إلى العشاء»، حين يذهب أستاذ الطب اللامع (سيدني بواتييه)، ليتعرف إلى والدَيْ حبيبته البيضاء، ويقرّر أن يكسب ودَّهما. يقول الممثل الأسود للأب الأبيض (سبنسر ترايسي): «أنت يا سيدي لا يمكنك أن تتصوَّر مدى الحب الذي يجمعني مع ابنتك». ويمدّ الأب العجوز يده، على مائدة العشاء، ليحتضن كف زوجته (كاترين هيبورن)، ويرد بأنه لو كان واثقاً من أن بواتييه يحمل لابنته ربع الحب الذي يحمله هو لوالدتها، لكان ذلك كافياً.

أنت يا سيد مانديلا، لا تقلّ وسامة وبريقاً عن النجم السينمائي في ذلك المشهد الذي يسكن ذاكرتي كواحد من الدروس المفيدة في الحب. لكن العنصرية التي حاربتها طوال حياتك المديدة لم تكن محصورة في قضية رجل أسود يحلم بأن يتزوج حبيبة بيضاء. لقد كان حلمك باتساع قارة كاملة، وأبعد بكثير مما يمكن أن تصل إليه مخيّلات كتّاب السيناريو في هوليوود، مهما برعوا في اقتناص الحكايات المشوّقة وتقديمها بإخراج باهر. هل يمكن لأحد منهم أن يتخيَّل ذلك المشهد الذي كتبته، بخط يدك، في واحدة من رسائلك إلى زوجتك ويني، من السجن؟

حين قرأت تلك الرسالة تهاوت كل القصص العاطفية السابقة من رأسي مثل وريقات ذابلة، ولم يبق سوى ذلك الأسى العميق الذي سجّلته في تلك الأسطر العجيبة. وأقول هنا إنني لم أتعود أن أحسد أحداً على حصّته من الحب. لكنني غبطت ويني لأن أحداً لم يكتب لي مثل تلك الكلمات.

أراك تدور في زنزانتك مثل أسد استبدَّ به الشوق إلى أنثاه، وأنت تستعيد تفاصيل اللحظات الحميمة بينكما لعلّها تلهمك صبراً على مشقّة فراق الحبيبة. ثم في لحظة خاطفة، يخطر على بالك أنك خذلتها حين لم تنفّذ طلباً من طلباتها الصغيرة. لقد كانت شابة جميلة ولاهية وحبلى في شهرها الأخير، تتدلّل عليك، وترجوك أن تساعدها في تلوين أظفار قدميها لأنها لم تعد تستطيع الانحناء.

بعد سنوات من تلك الحادثة، كان دمك كلّه يشتعل بين الجدران الضيقة، وأنت تتذكّر ويني وتلوم نفسك لأنك لم تهتمّ بطلبها. ثم تتكوَّم على الأرض، فوق وريقات مرتجلة، قرب الضوء الشحيح، لكي تكتب لها رسالة تعتذر فيها عن جلافتك، وتتمنّى لو تسمح لك الحياة بأن تلمح، ولو من بعيد، ظفر قدمها المصبوغ بالأحمر.

إنعام كجه جي



نواكشوط الخيمة والساحل

عبدالله ولد محمدو





تسارُع وتيرة نموّ وتطوُّر هذه المدينة الساحلية قد جعل منها قِبلة للمستثمرين.

حيثما يمّمتَ وجهك في مدينة نواكشوط تجد أمامك صرحاً من صروح الصين المهداة للشعب الموريتاني بداية من البنية التحتية الثقافية الأساسية متمثّلة في مبني وزارة الثقافة القديم، والمكتبة الوطنية، والمتحف ودار الشباب، إضافة إلى القصر الرئاسي الذي تُدار منه شؤون الحكم، وقصر المؤتمرات المُعَدّ لاستضافة الوفود الرسمية، والملعب الأولمبي المَعْلَم الرياضي الضخم والفريد، وميناء نواكشوط المستقل، المشروع الساحلي الكبير، ومستشفى الصداقة ثاني أكبر مستشفى في البلد في أكثر مقاطعات العاصمة كثافة سكانية، هنا عدا المدارس المشيَّدة هنا أو هناك، ناهيك عن إمداد الصينيين هذه المدينة بمياه الشرب من بحيرة (إديني) المعدنية العذبة، وتنضاف إلى هذه الصروح الصينية مساجد شيَّدتها دول عربية شقيقة في مدينة تتصاعد في مركزها بوتيرة سريعة حركة بناء عمودية مشكِّلة معالم عمرانية بارزة، أقدمها مبنى (أفاركو)، وأحدثها عمارة الخيمة.

تعود بداية التعاون الصيني الموريتاني مُترجَماً في نماذج فريدة من عمارة نواكشوط إلى عام 1965، تاريخ إقامة موريتانيا علاقات دبلوماسية مع الصين موازاة مع قطع علاقاتها مع تايوان. ومن الصدف أن صوت موريتانيا كان المتمِّم لثلثي الأصوات المطلوبة في الجمعية العامة لدخول الصين الشعبية الأمم المتحدة واحتلال مقعدها في مجلس الأمن الذي ظلّت تايوان تحتفظ به منذ إنشاء المنظمة، ويبدو أن الصينيين ردّوا الجميل، فقد أنجزوا من الصروح العمرانية في العاصمة نواكشوط ما يبهر المتتبِّع لثمرات علاقات الدول، ويمكن القول إن وراء هذه المباني الشاهقة حقائق وأسراراً يجدر بالبلدان التي تمدّ يد العون إلى الشعوب المستضعفة أن تستلهم بعض معانيها، وأهمّها أن مثل هذه الهبات في الغالب تصل غاياتها المنشودة، وتبلغ أهدافها المرومة، فتنتفع بها الجهة المستهدفة دون تطفيف، فلا سلطة تقتنص من مشاريع الصين العمرانية، فقد كفاهم بناة الصين المَهَرة مَؤونة ذلك، وحجبوا عنهم سرّ العمارة، فالصينيون هم من يتولّى مهام التعمير والبناء دون كلال حتى إذا استوى البناء قائماً شاخصاً استلمت الحكومات مفاتيحه، وإذا كان مسؤولون كثر قد أثْروا من مساعدات عربية وغربية لهذه المدينة فإن صروح الصين تتحدّى هؤلاء أن ينالهم من غبار تمويلها ما يزكم أنوفهم، أو يصيبهم من فتات قصعتها ما يتخم بطونهم.

إن تسارع وتيرة نموّ وتطوُّر هذه المدينة الساحلية قد جعل منها قبلة للمستثمرين قاصدين سوقها الفتية المنفتحة، ومزاراً للسياح آمّين شاطئها الطبيعي الساحر ورمالها الذهبية المتحرّكة، متزوّدين من تحف





ندوة للشاعر (أبي شجة) ضمن أنشطة المركز المصري لشهر أكتوبر

صناعات تقليدية نفيسة، أبدعتها أيادٍ ماهرة، صنعت كل ما يحتاجه بيت الإنسان الموريتاني القديم، أو خيمته البدوية الأصيلة التي يميل إلى جعلها مصدر إلهام لفن بيته المعماري الحديث.

كان تأسيس هذه المدينة امتحاناً صعباً لإرادة شعب يطمح لإنشاء دولة حديثة

التنوُّع البيئي

قد لا يصدّق الكثيرون أن مدينة نواكشوط ملتقى هاماً للتنوع الثقافي العربي الإفريقي، كانت بالأمس القريب مرتعاً للظباء ومأوى للذئاب، تكاد تخلو من الحياة، باستثناء بضع خيام منزوية لقوم بدْو، آثروا المقام في مضارب أجدادهُم مجاورين البحر، حيث لا يوجد ماء عذب يروي غليلاً، ولا مركز استقرار تجاري لاقتناء حاجاتهم، مختارينً السكنى بساحل غير ذي زرع في مفاوز لا توصل إليها طرق بريّة سالكة، أو تتجه إليها، أو حتى تحطّ قريباً منها سفن بحرية مبحرة لانعدام الموانئ، يعيش ساكنوها الرحّل على شيء زهيد مما تنتج أنعامهم، أو على ما يقذف إليهم اليمّ من أسماك، ظل معظم سكان القطر الموريتاني إلى وقت قريب يعافون أكل لحومها البيضاء بالرغم من غنى شواطئهم بشتّى أنواعها.

تحوّلت تلك المفازة المنقطعة في مجاهل الساحل الصحراوي خلال عقود إلى عاصمة عامرة، يعيش فيها أكثر من ربع سكان بلد يربو تعداده على ثلاثة ملايين نسمة، كان ذلك عندما قرّر الموريتانيون نقل عاصمة المستعمرة الفرنسية السابقة من مدينة (سانت لويس) السنغالية إلى أرض الوطن تمهيداً للاستقلال، فقد اختيرت منطقة ساحلية خالية من مظاهر التمدُّن والعمران في عام 1957 لتحتضن ميلاد عاصمة جديدة من رحم صحراء قاحلة شبه مهجورة، وتشهد على خروج بلد مستعمَر من أسر الفرنسيين، ليشكّل هذا الاختيار الصعب أكبر تحدٍّ يواجه الإنسان الموريتاني في تاريخه الحديث يوم وضع مؤسّس الدولة الأستاذ المختار ولد داداه صحبة الرئيس الفرنسي (شارل ديغول) الحجر الأساس للعاصمة في 5 مارس/آذار 1958، فقد كان التفكير في تأهيل هذه المنطقة شبه الخالية لإدارة الدولة الوليدة يشبه المغامرة.

كان تأسيس هذه المدينة امتحاناً صعباً لإرادة شعب يطمح لإنشاء دولة حديثة لا يملك من وسائل بناء أركانها غير الصمود في وجه تحدّيات الطبيعة، فالمدينة الجديدة يكاد يلتهمها الرمل الزاحف من الشرق، أو يغمرها الموج الطامي من الغرب،







لم يكن في نواكشوط مكان يحتضن أول اجتماع حكومي غير هذه الخيمة

ترافَقَ تأسيس نواكشوط مع فترة تفتُّق الاتجاهات الفكرية الإسلامية والقومية

وبين هنا وذاك شيدت صروح مثَّلت ملتقى للثقافات العربية والإفريقية.

صراع الثقافات

منذ فجر الاستقلال كانت بيئة المجتمع الموريتاني الثقافية سانحة لتقبُّل الجديد، يساعد على ذلك طبيعة هذا الشعب المنفتح، وشوقه الظامئ إلى التناغم مع محيطه العربي الإسلامي والعالمي، خاصة إذا علمنا أن التشكيلة السكانية للعاصمة قادمة من بداوة عالمة، تُخرِّج جامعاتها في أحيان كثيرة جهابذة متبحِّرين في علوم اللغة العربية وآدابها وفقه الشريعة ومذاهبها، وهي تفتقر إلى التكوين والتأطير للقيام بأدوار ثقافية في مجتمع جديد يؤسِّس أركان دولته الحديثة.

روافد فكريّة

ترافق تأسيس مدينة نواكشوط مع فترة تفتُّق الاتجاهات الفكرية الإسلامية والقومية، وكان لكل بلد عربي اتجاهه الفكري والسياسي، ولعل بلداً عربياً لم يشهد من التنوُّع والتعدُّد في المشارب الفكرية ما عرفته موريتانيا، حيث شكَّل افتتاح عدة مراكز ثقافية عربية وغربية في العقد الأول من تاريخ تأسيس هذه المدينة بيئة ثقافية لتشكيل وعي فكري سياسي متنوِّع لدى أجيال وجدت نفسها منصهرة في الحركات الفكرية السائدة في الوطن العربي والإسلامي إضافة إلى الرافد العالمي.

هذه المراكز الثقافية العربية مَثَّلت مدارس موازية، ساعدت في تدريب وتكوين أطر الدولة الوليدة، ولعل من أهم هذه المراكز وأكثرها تأثيراً المركز الثقافي المصري، والمركز الثقافي المغربي والمركزان الثقافيان الفرنسي، والأميركي.....

وقد تعرَّض كثير من هذه المراكز للغلق أو التوقُّف بتأثير من العلاقات السياسية البينية عدا مراكز قلّة من أهمّها المركزان المصري، والفرنسي، إذ ظلّ كلّ منهما رافداً للتنوير الثقافي ومصدراً لإثراء الساحة العلمية والفكرية بقطبيها المتصارعين: الإسلامي العروبي، والفرانكفوني الفرنسي.

تتحدَّث الرواية عن قصة إنشاء المركز الثقافي المصري في نواكشوط عام 1964، فقد بعث مؤسِّس الدولة الموريتانية الأستاذ الراحل المختار ولد داداه رسالة إلى قائد الثورة المصرية الراحل جمال عبد الناصر، فكان ردّ عبد الناصر أن أرسل وفداً رفيع المستوى من كبار المسؤولين



مسجد المغرب معلمة من المعمار الأندلسي في نواكشوط

لزيارة موريتانيا وإنشاء أول مركز ثقافي عربي في العاصمة الفتية.

ومنذ ذلك الوقت وحتى اليوم يقوم هذا المركز بتوفير الكتب في مختلف فروع المعرفة لقرائه، وينعش الساحة الثقافية للمدينة بعرض الأفلام السينمائية والوثائقية، وتنظيم المحاضرات والندوات الثقافية، وإحياء المناسبات الوطنية والقومية والدينية، وقد أنشأ هذا المركز فرقة مسرحية قدّمت عدّة مسرحيات، كان يسهر على تدريبها لإنتاج مسرحيات وطنية وقومية منها «جهاد فلسطين»، و«عين جالوت»، و«رؤوس في السماء»، التي خلّدت حرب 6 أكتوبر المجيدة 1973 م، ومسرحية «جهاد الشيخ ماء العينين» في المقاومة الوطنية الموريتانية. وبفضل جهود هذا المركز الثقافي المصري نمت وتطوّرت أجناس أدبية حديثة في الأدب الموريتاني، مثل القصة القصيرة، والرواية، والمسرحية.

ولئن كان هذا المركز مثالاً للتعاون الثقافي المشرقي – المغربي فإن أنموذجاً آخر مماثلاً للتعاون الثقافي المغاربي - المغاربي أنشأت ضمنه المملكة المغربية مركزاً ثقافياً في نواكشوط يعود تاريخ تدشينه إلى سنة 1987 في إطار مشروع ثقافي متكامل يضمّ مسجدَ الحسن الثاني ذا المعمار الأندلسي البديع، ويُعَدّ هذا المركز- بحسب مديره محمد القادري- أولَ مؤسَّسة ثقافية مغربية في الخارج، وهو يثري بأنشطته الثقافية شتى ألوان المعرفة في نواكشوط.

منشدون تحت ظلال الخيمة

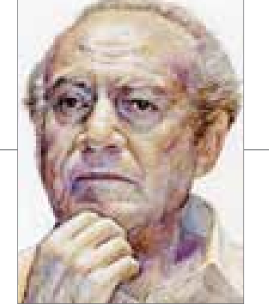
دأب اتحاد الأدباء والكتاب الموريتانيين – وهو أقدم إطار تنظيمي ثقافي أدبي – على إقامة مهرجان سنوي – في الغالب – ضاربين بإحدى ساحات هذه العاصمة خيمة بدوية أصيلة، تصدح فيها بلابل بلد المليون شاعر، وقد شهد هذا التنظيم في العقد الأخير نقلة نوعية، حيث أصبح أهمّ جهة ناشرة لدواوين شعراء، يشتكي أغلبهم من شحّ موارد النشر والتوزيع في بلد يظل أغلب إنتاجه الشعري طيّ النسيان لقلّة الجهات الراعية للنشر والتوزيع.

من القاعات المغلقة إلى الفضاء المفتوح

لعل أهمّ ما يميز الحياة السينمائية في مدينة نواكشوط هو تحوُّل قاعات عرضها الكبيرة في العقد الأول من الاستقلال إلى محلّات تجارية قبل أن تُبعث من جديد على يد فتية عشقوا هذا الفن، وأرادوا أن يعيدوا إليه ألقه وجاذبيته، فقد سعت دار السينمائيين الموريتانيين منذ إنشائها في ربيع 2002 م إلى تغيير الصورة النمطية المجتمعية عن السينما كداعية للعنف والانحلال مقدّمة هذا الفن الجميل كأداة للتوجيه والتثقيف والتسلية، ونهضت بمهام التدريب والتكوين لحرفيّين في مجالات الكتابة، والإخراج، والتصوير، والمونتاج، والصوت، والتمثيل، وتميَّزت بتوجُّهها نحو الفضاءات المفتوحة، حيث عمدت إلى نوع من السينما المبتكرة لجذب المشاهد إلى هذا الفن المتراجع تحت ضغط الصورة التليفزيونية، هو سينما الساحات، وهي شاشات متنقّلة تطوف أحياء مدينة نواكشوط مقدِّمة عروضاً لنماذج مختارة من الإنتاج المحلّي والدولي.

وكان آخر ما ألهبت به هذه الدار حماس الجمهور مهرجان نواكشوط الدولي الثامن للفيلم القصير الذي انطلق يوم الخميس 24 أكتوبر/ تشرين الأول 2013 في فضاء التنوُّع الثقافي والبيئي بمشاركة محلّيّة وعربية، ودولية واسعة، حيث شاركت فيه عشرات الأفلام المتقدمة لجوائزه الثلاث، وهي مسابقة أفلام الورشات المحلية، ومسابقة الأفلام الوثائقية التليفزيونية، ومسابقة الأفلام الدولية المتنافسة على نيلها أعمال سينمائية من تسع دول، هي:موريتانيا، ومصر، وتونس، والمغرب، والعراق، والسينغال، وفرنسا، وإنجلترا، وإسبانيا. وقد كان لمصر حضور بارز في هذه التظاهرة ترجمته مشاركة مدير مهرجان الأقصر للسينما الإفريقية السيناريست سيد فؤاد، وتُوِّج بتكريم مصري لإدارة المهرجان، فقد قَدَّم السفير المصري لدى موريتانيا أحمد فاضل يعقوب، ومدير المركز الثقافي المصري في نواكشوط الدكتور خالد غريب درع المركز الثقافي المصري لمدير دار السينمائيين الفنان عبد الرحمن ولد أحمد سالم، ومدير عام المهرجان السيناريست محمد ولد آدوم.

وتميَّزت هذه النسخة بلفتة احتفاء وتأبين لمؤسِّس الدولة الموريتانية الأول المختار ولد داداه بمناسبة الذكرى العاشرة لرحيله.



د. محمد عبد المطلب

الأنا والآخر

هذه الثنائيّة سكنت الوعي البشري منذ التكوين الأوّل في مفارقة (الخالق والمخلوق)، أو (الأعلى والأدنى)، أو (السماء والأرض)، ومع بداية التكوين السماوي ظهرت أولى الثنائيّات البشريّة في (الذكر والأنثى)، (آدم وحواء)، ثم هبطت الثنائيّة إلى العالم الأرضي لتشكّل الوجود داخلياً في مثل: (الحبّ والكره)، وخارجياً في مثل: (البياض والسواد).

وفي عالم الأرض كانت بداية الحضور الإنساني الفاعل في (اللغة) التي اعتمدت ثنائيّة (الأنا والآخر) في تكوينها المركزي (الحرف – الكلمة – الجملة)، ويمكن هنا أن نستحضر من هذا التكوين المركزي (الضمير) الظاهر والمستتر، والمذكّر والمؤنّث، والمفرد والجمع، ويكاد يكون الضمير صانع هذا العنوان الذي تصدَّرَ المقال في (أنا – أنتَ)، ثم (أنا – أنتِ)، قد ينعكس البناء في مثل: (أنتَ – أنا) و(أنتِ – أنا)، وهكذا الأمر مع ضمير المتكلم، وضمير المخاطَب، وضمير الغائب.

ثم تنبسط الثنائيّة لغوياً في أبنية محدّدة مثل (الطباق) (كبير – صغير) و(المقابلة) (رجل كبير، امرأة صغيرة)، ومثل (التخالف)، والفرق بينه وبين الطباق والمقابلة، أنهما يعتمدان التضاد، بينما التخالف يعتمد المغايرة، مثل (جميل – مشوه) والأصل: (جميل – قبيح)، ثم تقدّم اللغة ثنائيّة أخرى في (التناقض) مثل: (عادل - غير عادل)، وتستوعب هذه الثنائيّات المسلك الحياتي للإنسان خارجيّاً: (زوج – زوجة) وداخلياً: (سعيد – حزين) ثم يجتمع الطرفان في مثل: (زوج حزين – زوجة سعيدة)، وقد يزداد الطرفان تداخلاً فيما سُمّي (الأنا والأنا الأعلى) على معنى أن تكون الذات الحاضرة هي (الأنا)، وضميرها هو (الآخر).

ثم تتدخَّل ثنائيّة (الأنا والآخر) داخل العائلة بعد الإنجاب، حيث يأخذ الطفل مكان (الأنا) بينما يأخذ الأبوان مكان (الآخر)، ومع تعدُّد الأبناء تستعيد ثنائيّة (الذكورة والأنوثة) طبيعتها بوصفها ثنائيّة (الأنا) و(الآخر)، حيث يتبادل الطرفان موقعهما تبعاً للواقع الثقافي المسيطر، ثم تَتَّسع الثنائيّة لتسود في المجتمع الكبير (الذكوري والنسوي)، ومع هذه الثنائيّة تحضر ثنائيّات أخرى قابلة للتغيُّر مثل ثنائيّة (الحب والكره)، و(البعد والقرب)، و(الصداقة والعداوة)، إذ قد يصبح الحبيب مكروهاً، والبعيد قريباً، والصديق عدوّاً.

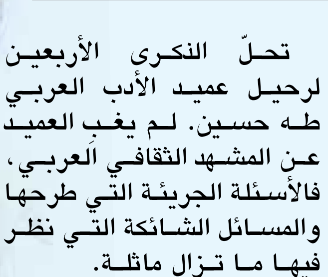
ومن الواضح أن التطوُّر الإنساني اجتماعياً وثقافياً أكسب ثنائيّة (الأنا والآخر) طابعاً ثقافيّاً وسياسيّاً وعنصريّاً، إذ ما يُسَمَّى العالم (الأوّل) والعالم (الثالث)، هو إشارة مباشرة إلى التقدُّم والتخلُّف، ومعها ظهرت الثنائيّة في سياق جديد يجمع بين (المستعمِر والمستعمَر)، والدول الغنيّة التي احتلَّت مكان (الأنا) لتحتلّ الدول الفقيرة مكان (الآخر)، وهو ما شكَّل المجتمع الدولي بكل مؤسَّساته بما يتوافق مع هذه الثنائيّة العنصريّة، ففي (مجلس الأمن) – مثلاً - الدول دائمة العضويّة، والدول التي تتبادل العضويّة دولة بعد أخرى.

ومع العولمة دخلت الثنائيّة طوراً جديداً باستحداث (الإنترنت) الذي يكاد يلغي ثنائيّة (الأنا والآخر) عندما ألغى الحواجز اللغوية والسياسيّة والجغرافيّة والثقافيّة، وهو ما أظهر هذه الثنائيّة في إطار من (المفارقة العجيبة)، إذ بقدر ما ساعد الإنترنت على التوحُّد الثقافي، بقدر ما أنشأ ظاهرة (الصدام الثقافي) أو (صدام الحضارات).

ويبدو أن كل ذلك قد تسرَّب تأثيره إلى الإبداع في أبنيته المختلفة: (الشعر – الرواية – القصة – المسرح) إذ أشعل دراميَّتها بمجموع المفارقات التي تحتضنها الثنائيّة، حيث دار الصراع بين المبدع وشخوصه، وبينه وبين مجتمعه، وبينه وبين وقائع شعره أو سرده، ثم بينه وبين منتجات العولمة الماديّة والثقافيّة، وهو ما تجلّى في النصّ الإبداعي على نحو مضمر حيناً، وصريح حيناً آخر، وربما كانت دراميّة (الذكورة والأنوثة) من أبرز أشكال الدراما التصادميّة في النصّيّة الحداثيّة وما بعد الحداثيّة، وهو ما يمكن ملاحظته في نصوص (غادة السمان)، و(نوال السعداوي)، و(وليلى العثمان)، و(فاطمة يوسف العلي)، و(أحلام مستغانمي)، ومع الذكورة والأنوثة تأتي دراميّة (الشرق والغرب) التي ظهرت جليّة في كثير من النصوص الروائيّة، مثل «أديب» لطه حسين، و«عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم، و«قنديل أم هاشم» ليحيى حقي، و«الحي اللاتيني» لسهيل إدريس، و«موسم الهجرة إلى الشمال» للطيّب صالح، وغيرها من النصوص السرديّة والشعريّة.

أدب





68
تحلّ الذكرى الأربعين لرحيل عميد الأدب العربي طه حسين. لم يغب العميد عن المشهد الثقافي العربي، فالأسئلة الجريئة التي طرحها والمسائل الشائكة التي نظر فيها ما تزال ماثلة.



نصوص

104

وردة والبلاد تنام طويلاً .... (محمد القدوسي)

واعطلتي في شقّتي .... (بنسالم حميش)

الطاحونة .... (محمّد عبّاس علي)

سفر .... (بوشعيب عطران)



58

عالية ممدوح:

اللاكمال عدّة الأجنبية وعتادها

بمناسبة إصدارها رواية جديدة في المنفى الباريسي، التقت الدوحة الروائية العراقية عالية ممدوح، التي تكشف لنا كيف تتدرّب عبر الكتابة لتغدو أكثر رحابةً، وكيف أن صداقاتها المتنوعة كانت رافعةَ إنسانية وثقافية حمت هشاشتها.



ترجمات

عن الإنكليزية قصّة لليلى أبو العلا،

عن التركيّة قصّة لمينه سويوت،

نصائح من الكتّاب إلى الكتّاب.



ملف

84

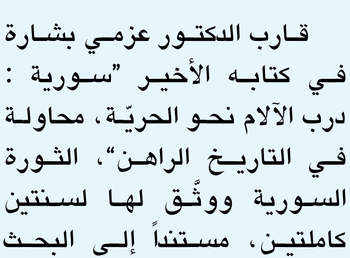
أزهار زنبق الماء

لا ريب في أن شعر ناظم حكمت بهرَ العالم بأسره، ولفتَ النظر "شِعراً" إلى تركيا، تلك البلاد الواقعة بين حدّين : شرقٌ وغرب، ورسم لها صورةً طغتْ على المشهد الشعري. بيد أن المشهد التركي شِعراً لا يُحدّ، وعصفورٌ وحيد يُبشرُ بالربيع حقّاً، لكنه لا يملك احتكاره، ها هنا على أجنحة المجاز أصوات شعرية تركية تؤلّف معه سِرباً ولا تقلّ جمالاً ولا ألقاً.



115

ما لا يمكن أن تُعبِّر عنه ألف صورة



قارب الدكتور عزمي بشارة في كتابه الأخير "سورية : درب الآلام نحو الحريّة، محاولة في التاريخ الراهن"، الثورة السورية ووثّق لها لسنتين كاملتين، مستنداً إلى البحث العلمي والتحليل العميق، ما أعطى الكتاب تميّزاً وتفرّداً.

114

يوميات الثورة المجيدة



يحضر عالم الماء بحورياته وأشخاصه الغرائبيين في رواية سليم بركات "حورية الماء وبناتها". رواية تفيض بخيال خصب، وترسم مشاهد آسرة تصلح لأن تكون ملحمة "حداثية" بامتياز.

عالية ممدوح:

اللاكمال عدّة الأجنبية وعتادها

حوار - أوراس زيباوي

في كتابها الجديد «الأجنبية» الصادر عن دار الآداب في بيروت، تتابع الروائية العراقية مسارها بين الإقامة والترحال وبين بغداد وباريس، وتلقي الأضواء على تجربتها كأجنبية مع ما تنطوي عليه هذه الكلمة من مواجهة مع تبعات الهجرة من الأوراق الثبوتية واللغة إلى مخلّفات الانتماء إلى وطن عانى ما يعاني، ماضياً وحاضراً. ولا يخفّف من هذه المعاناة إلاّ بلسَم الصداقات التي تعبّر عنها الكاتبة بكثير من الوفاء والحبّ لدرجة يصبح معها الكتاب، في أحد وجوهه، وكأنه احتفال بالصداقة.

عن كتابها الجديد وعن معنى الإقامة بين الوطن الضائع وتشتُّت الغربة، كان لـ «الدوحة» هذا اللقاء:

■ هل أردت في كتابك الجديد «الأجنبية» تصفية حساب مع معاناة الغربة، ومن خلالها معاناة الوطن على حَدّ سواء؟

- لا أفضّل أي نوع من أنواع الكتابات الثأرية أو تصفيات الحساب. إنني اتدرّب يومياً وبالمعنى الحرفي، كيف أكون أكثر رحابة مما أنا عليه. إن العيش في الترحال الطويل يجعلني أقوم بإزاحة حتى الجذور عن مواقعها. وذاك الشقّ في الروح أسير وراءه لكي لا يأخذني إلى التأثيم والانتقام. إن الحياة جدّ قصيرة، ولا تستحق إلا عيشها ولو بقفزة واحدة قد تؤدّي إلى الحتف، وربما إلى السير في طريق البهجة والمسرّات وهذا ما حاولت في كل حياتي.

■ ما هو تصنيفك لهذه الكتابة التي تبدو في ظاهرها سيرة ذاتية، لكنها تذهب أبعد من ذلك؟

- هو كتاب يحاول أن يجرف ما كتبت من قبل، ويؤسّس خطأً بوصايا من داخله، لا من الماضي ولا من المستقبل. كتاب أردت أن يغادرني إلى أصدقائي الذين بدأت بقسم منهم في رواية «المحبوبات»، لكنهم هنا حضروا بالأسماء الاعتبارية والشخصية، فهم جزء من تلك الأقلّيّة التي كنت أتصوَّرها هامشية، وإذ بها تظهر في غالبيتها من الأجانب. هكذا أرى الأمر، وبهذا المعنى كانت الصداقات التي أقمتها هنا وفي باقي أنحاء العالم، هي الرافعة الإنسانية والثقافية التي حمت هشاشتي، وقوّت معنوياتي، كنت وما زلت محظوظة بصداقاتي، وعليّ الاعتراف والفخر بذلك.

■ هناك حيّز بارز تتحدَّثين فيه عن علاقتك بالكاتبة الفرنسية ايلين سيكسو التي سبق أن أبدت إعجابها بنتاجك، وهي التي قدّمت رواية «الغلامة» التي صدرت ترجمتها عن دار «أكت سود». كيف تصفين علاقتك مع هذه الكاتبة؟

- أهديت لها روايتي «المحبوبات» الفائزة بجائزة نجيب محفوظ للآداب لعام 2004. يوم كتبتها كنت أعيش في منحة خاصة ولمدّة عام في حيّ الفنانين المجاور لمركز «بومبيدو». كان البرلمان الأوروبي للكتاب قد منحها لي، وكانت سيكسو إحدى



عضوات هذا البرلمان. أصلاً لم يخطر ببالي أن الرواية ستفوز، لكن الإهداء كان قد تقرّر بيني وبين نفسي. كانت «المحبوبات» تعمل لصالح صيرورة الصداقات التي لم ترتبط بأيّ لون أو دين أو معتقد أو جغرافيا أو تأريخ، وفي أحد المؤتمرات في لندن وأمام جمهور حاشد قالت بصوت فصيح، وبعد كتابة مقدّمتين لرواية «النفتالين» ورواية «الولع» الصادرتين عن «دار الآداب»: «إنني أدعوكم لقراءة فلانة بنت فلان...». وبدأ أحدهم يسأل الآخر من تكون هذه العراقية؟ هي لم تخبرني قطّ. وحين بدأت بشكرها أوقفتني عن الكلام. هي إنسانة ومفكّرة، ومسرحيّة، وناقدة، وروائية، ومثقّفة، وصديقة استثنائيّة باهرة في الدفع والعمل لصالح نظام حقوق الإبداع، وازدهار المواهب وابتكار طرق في تسليط الضوء على العمل الذي تراه يستحقّ دون تستُّر. لقد قدّمتني إلى القارئ البريطاني والفرنسي والأميركي. وليس غريباً أن يسلّمها جاك دريدا شعلة الكتابة والفكر من بعده لما تحمله من إبداعات متفرّدة وفذّة.

بين الوطن الضائع والتشتُّت في الغربة. أين تجدين نفسك؟

- من لا يخسر لا يربح. خسرت بيت الزوجية. لاحقت ابني كما هاجر لاحقَتْ وليدها بحثاً عن قطرة ماء، لكني لم أعش بجواره وجوار حفيديّ، فقوانين الأبناء قد تكون أقسى من قوانين بعض الأزواج. إنني امرأة كادحة بالمعنى الحرفي، ومنذ سنّ السادسة عشرة وإلى هذه اللحظة، وبعد كل هذه الأعوام من التأليف وإصدار الكتب أشعر في بعض الأحيان أن الكتابة هرست لي حياتي، كنت أريد حفنة من الأطفال، آه، اليوم أشعر بهذه الحمّى. ووحشة الوحدة تفصلني عن أسرة ابني آلاف الأميال، حتى ولدي لم أقم بأصول تربيته كما يجب. تحمّل المسؤولية مبكّراً وهو طالب في المدارس الداخلية، ثمّ الحياة في بريطانيا، وبعد ذلك، العمل والعيش في كندا. أما الإبداع فهو أمر جدّ شخصي، وهو غامض وشديد السرّيّة، ملتبس ولا يعني أي شيء للملايين من البشر من حولنا. شخصياً إنني هناك وهنا، وبسبب كل هذا لم أشعر أنني بدّدْت حياتي عبثاً. لقد استمتعت بأقل من القليل



الذي كتبت، وما عشت، لكنني أشعر أنه ناقص، هذا النقص. واللاكمال هو عدّة هذه «الأجنبية» وعتادها.

■ تركت العراق عام 1982 ،وتنقّلت بين مدن عدة. وأنت اليوم، ومنذ سنوات طويلة، تقطنين في باريس، لكن كتاباتك تهجس في معظمها بالعراق كأنك تعيشين في العراق، لكن من مكان آخر. كيف تنظرين، الآن ومن هذا البعد، إلى وطنك الأم؟

- في كثير من الأحيان أتوصّل إلى هذا الرأي المهذّب بالوطن: إن بلداننا ليست في حاجة إلينا. ليس له هدف، هذا العراق، إلاّ طردي منه وتجريب كل الطرق الكاسرة لتطهيري من مائه. في كل كتاب دوّنته كنت أتدرّب على فكّ الأسر من تلك البلاد والتعلُّم يومياً كيف أمسح آثار أقدام ألوف البشر الذين خاضوا للرُّكَب في نهريه العظيمين، ففقدناهم ما بين البطش والاستبداد والبشاعة. من هنا يكتمل يتمي التام الذي عشته وما زلت.

■ يقول أحد الكتاب إن الكاتب يعيش في اللغة التي يكتب بها. هل أنت تعيشين في باريس عبر اللغة العربية؟

- هذا صحيح بصورة أدبية، إن الكاتب يعيش في اللغة التي يكتب بها، لكن الدماغ البشري ينشر ما لديه من نظام تصويري على مائدة خارقة، اللغة أحد الشهود، لكن هناك فتنة الروائح التي تهبّ فجائياً، وتناجيك بالصور، وهي لا تمحى حين تقوم ببرمجة العطر داخل صورة ما، مثل صورة الحداد على الجدة، أو تلك الصورة لعرس والديّ وهما بثياب الزفاف. هذه، تحديداً، تبقى خارج سياق أية لغة، فلم أقدر على تدوينها في أية رواية كتبتها، فما إن أبدأ حتى أتشتَّت، لذلك وضعت الصورة أمامي على الرفّ الأعلى أطلّ عليها يومياً. الوالدان: الأم من سورية، والوالد من العراق، وأنا تلك العزلاء المحاصرة، ما زلت بينهما...

■ في كتابك «الأجنبية» تتحدثين أيضاً عن صعوبة تعلُّم اللغة الفرنسة. ما الذي يقف عائقاً دون هذه اللغة؟

- اللغة الفرنسية أشعر بها مزدحمة بين لهاتي وحبالي الصوتية، فجأة أريد الصراخ وإطلاق بعض الأغاني بها، لكني سرعان ما أشعر بالتأتأة في لساني العربي والعراقي حتى. أدري أنها تحبّ الظهور، فهي لغة مغناجة وتريد من الآخرين امتلاكها فعلاً، لكن اللغة، أية لغة في العالم، ليست هي فقط المحادثة والقراءة، أو كل هذا وغيره، هي نظام شديد التعقيد، فأشعر أنها تغادرني قبل أن أغادرها نتيجة ظروف حياتي التي أعيشها في شبه العزلة، لكني ما زلت أحاول وبجهاد مستميت، وإلى هذه اللحظة...

■ في الفصل الأول من الكتاب الذي يحمل عنوان «بيت الطاعة» تروين زيارتك للقنصلية العراقية في باريس في منتصف التسعينيات لاستلام رسالة وصلتكِ من زوجك المقيم في العراق يدعوك فيها إلى بيت الطاعة. هذه الواقعة وغيرها من التفاصيل التي تطالعنا في كتبك ورواياتك تعكس النظرة الدونية إلى المرأة في العالم العربي. كيف تختصرين هذه النظرة من خلال تجربتك الشخصية؟

- كتابات المرأة العربية قدمت حيّزاً مثاليّاً للحوار مع الذات الخرساء الأولى، أعني المرأة. عليها أولاً أن تخاطب نفسها، وعليها التقاط صوتها الجوّاني الذي لا يعرفه أحد غيرها. نحن- الكاتبات العربيات- كلّ على طريقتها، حاولنا ذلك. لم نكتبه كحوار بين أموات وأحياء، ولا يعني أننا أصبنا الهدف تماماً. من جانبي، أحاول في كل عمل أن لا أدع الكتابة عن موضوع شائك واستفزازي يعالَج بصورة تبسيطية أو اختزالية: أن أَضع نفسي أو أَضع الزوجة في موقع الشهيدة البطلة، فهذا كلام أبله. جلادون نحن بمعنى من المعاني، زوجات وأزواج، وكل منا له منطقه في الاستبداد وحيِّز طبيعي نتحرَّك وسطه. بعضنا يدّعي الرقّة والبراءة، وأنا لست منهم. نعم، كزوجة وقع عليها بعض الضرر، لكن النساء يمتلكن آليات من القهر لا مثيل لها، فنحن جميعاً نعيش وسط منظومة ثقافية واجتماعية وسياسية هائلة الاشتباك، وقد تكون الطاعة مجداً للرجل، ورفضها من قبل المرأة ليس دائماً يقتضي وحده الاستحقاق، فهناك استحقاقات كثيرة تنتظرنا.



مرزوق بشير بن مرزوق

أصل الأشياء

الأصل في الفنون أنها بدأت بالإنسان، فهو الذي أبدعها ليجعل منها وسائط اتّصال بينه وبين الطبيعة التي تحيط به، ووظّفها في عباداته وطقوسه للتقرُّب من القوى التي كانت أكبر وأقوى منه، فأبدع أغاني ورقصات يتوسَّل بها المطر أو الرياح ضدّ الأعداء أو النار أو الشمس، وغيرها من قوى الطبيعة الذي كان يرى فيها آلهته، وعندما تطوَّرت أشكال الفنون فيما بعد، استمر الفرد هو المهيمن عليها، وهو الذي يديرها لصالحة وغاياته المباشرة، وكانت تلقى تشجيعاً مادياً ومعنوياً سواء من الكنيسة في العصور الوسطى أو من الأثرياء وعاشقي الفنون في العصور التالية.

لقد بقيت الفنون مستقلّة إدارياً ومالياً، سواء من خلال جماعات يجمعها لون واحد من الفنون أو من خلال عائلات أصبحت تحتكر فنوناً بعينها مثل عائلة عاكف في مصر التي احتكرت فرقة عاكف لفنون الرقص الشعبي، أو مسرح البلشوي في روسيا، (بمعنى المسرح الكبير) الذي أسَّسه أفراد، ومع ذلك بقي بعيداً عن تأميم الحكومة الروسية بعد الثورة حيث مُنِح وضعاً شبه استقلالي، والحال أيضاً لا يختلف في دول الخليج العربي، حيث تأسَّست الفنون وازدهرت في بداياتها من خلال مجموعات مستقلّة من المجموعات الرجالية التي أنشأت مقارّاً لها تمارس فيها فنون الغناء والرقص سرّاً أو علناً، ومن خلال المجموعات النسائية التي تمارس فنونها الغنائية في المناسبات الاجتماعية المختلفة، والحال أيضاً في نشأة المسارح بهذه الدول التي تأسَّست بمجهودات فردية ومستقلّة وخارج إطار البيروقراطية الحكومية، وظل الأمر كذلك حتى وقت قريب عندما التفتت إليها الدول لتضمّها ضمن مؤسَّساتها الرسمية، والمتابع للحركة السينمائية العربية سوف يعلم بأنها بدأت وتأسَّست على يد أفراد وشركات خاصة مدعومة من البنوك، مثل دعم بنك مصر بتشجيع من مديرها (طلعت باشا)، واستمرَّ الحال حتى جاءت الثورة المصرية لتأميم قطاع السينما وإنشاء مؤسَّسة رسمية لها، والحال لا يختلف في بقية الدول العربية، وتعتبر لبنان من الدول التي تخضع فيها الفنون المتنوّعة لإدارة الأفراد وهي مستقلة عن إدارة الدولة المباشرة لها حتى يومنا هذا.

مما سبق نلحظ أن الفنون في الأصل نشأت مستقلّة عن سيطرة الدولة وهيمنتها وتوجيهاتها، والكثير من تلك الفنون نشأت قبل قيام وزارات الثقافة في العديد من الدول، ومن ثمّ يعود فضل قيام وزارات الثقافة إلى الوجود السابق لتلك الفنون وليس العكس، بل يرى الكثيرون من نقّاد الفن بأن تراجع الفنون في الدول العربية يعود إلى الإدارة الروتينية والتقليدية لوزارات الثقافة فيها، فالفنون التي أبدعها وأسَّسها الإنسان لأغراض نابعة من ذاته، ومن أجل أن يتكيَّف بواسطتها مع البيئة المحيطة به، ويحافظ عليها لأنها جزء من إنسانيته وحيويته وتطوّره، وجدت تلك الفنون نفسها جزءاً من خطط التنمية السياسية للدول وليست جزءاً من خطط التنمية الاجتماعية، فلقد تحوَّلت الفنون المسرحية، والغنائية، والسينمائية، والتشكيلية إلى جزء من أيديولوجيات الدول، وبوق دعاية لتلك السياسيات. لقد أصبحت فنوناً يتغيَّر أداؤها ومضمونها بتغيُّر السياسات والأيديولوجيات، لا بالفنون النابعة بصدق وعفوية من الإنسان، وأصبحت الفنون مقنّنة ومقيّدة بقوانين الدولة، وسياساتها المتغيّرة، ولأن الفنون انطلقت بحرية من إنسان حرّ فقد وجدت صعوبة في الازدهار والانتشار بوجود قوانين مكتوبة سلفاً، وخطط رَسَمَها سياسيون واقتصاديون وأكاديميون لا تربطهم علاقة بالفن والثقافة.

إن الدور الحقيقي للدولة ممثَّلاً بوزارات الفنون والثقافة يتجلى في سعيها لحماية الفنانين والمثقَّفين ودعمهم مالياً ومعنوياً وإصدار تشريعات لحمايتهم، والسعي بطريقة علمية، للبحث عن المواهب الجديدة، وإنشاء المعاهد الفنية، وإقامة الورش والتشجيع على تأسيس جمعيات للفنون المختلفة، وتكريم المبدعين والافتخار بهم في كافة المحافل، لا في تقييد الإبداع، لأن الإبداع نشاء بقانون فطرة الإنسان وعليه أن يبقى كذلك.

باختصار، على الإدارات البيروقراطية أن تطلق الفنون من عبوديّتها ومن حالة الرقّ التي هي فيها، لتعود الحرية إلى الفن، ويطلق الفنان طاقة الإنسان التي في داخله.

معرض الشارقة الدولي للكتاب 2013

ربيع الكتاب والفكر والأدب

الشارقة - أحمد الماجد

تدفَّقت الكلمات بحبّ عبر نافذة معرض الشارقة الدولي للكتاب 2013 (6 - 16 نوفمبر/تشرين الثاني) وهو يوقد شمعته الثانية والثلاثين تحت شعار «في حبّ الكلمة المقروءة» التي ما تزال تواجه وبشراسة حمّى التكنولوجيا والإلكترونيات التي اجتاحت العالم، ومنه عالمنا العربي. إذ تجاوز معرض الشارقة الدولي للكتاب ومنذ دورته الأولى مفهوم «سوق الكتاب» من خلال البرامج الثقافية المصاحبة للمعرض، والتي جعلت من روح المعرض متجدّدة من خلال استضافة مئات المبدعين في المجالات كافّة، الأمر الذي حقّق تواصلاً إنسانياً بين الكتاب والقارئ والمبدع.

وبتنظيم مميَّز من دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، افتُتِح المعرض يوم الأربعاء 6 نوفمبر/تشرين الثاني بكلمة لصاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى لاتحاد دولة الإمارات حاكم الشارقة، التي ألقاها في حفل افتتاح شهد حضوراً رسمياً وجماهيرياً غفيراً، أكّد سموّه من خلالها على الدور الريادي الذي يلعبه المثقفون العرب، كونهم يجسّدون حرية الحكم على الأشياء بما يملكونه من عقول نيِّرة قادرة على كشف الأكاذيب والخدع، مؤكِّداً سموُّه على أهمية أن يقوم المثقَّفون بأداء رسالتهم في نشر الفكر والثقافة. كما قام سموّه بتوزيع الجوائز على الفائزين بجائزة معرض الشارقة الدولي للكتاب 2013، وهم: فاروق عبدالعزيز حسني عن فئة شخصية العام الثقافية، ودار الكتب الوطنية عن فئة دور النشر، ومركز دراسات الوحدة العربية عن فئة أفضل دار نشر عربية، ودي سي بوكس «الهند»، عن فئة أفضل دار نشر أجنبية، والإماراتي علي أبو الريش عن روايته «امرأة استثنائية» كأفضل كتاب إماراتي لمؤلف إماراتي، وميثاء ماجد الشامسي عن «درامية الأقنعة في مسرح الدكتور سلطان القاسمي» عن فئة أفضل كتاب إماراتي في مجال الدراسات، وجائزة أفضل كتاب مترجم عن الإمارات لغريم ويسون، وحمل عنوان «زايد رجل بنى أمّة»، وأفضل كتاب إماراتي مطبوع عن الإمارات لحليمة عبد الله راشد الصايغ، وكذلك حصل محمد مهيب جبر على جائزة أفضل كتاب عربي في مجال الرواية، كما فازت جابرين جبادا موسى عن روايتها «فوكسهول» كأفضل كتاب أجنبي في الرواية، وفي جائزة أفضل كتاب أجنبي في مجال الإدارة والاقتصاد فاز خلف الحبتور في كتابته لسيرته ذاتية، وأخيراً جائزة أفضل كتاب أجنبي في مجال الطفل فازت به كورنيليا مود سبيلمان عن كتابها «عندما أشعر بالقلق».

وحلَّت جمهورية لبنان العربية ضيف شرف معرض الشارقة للكتاب في هذه الدورة، بحاضر ثقافتها وبكامل موروثها الإنساني تأكيداً على دورها الفاعل والحاضر والمؤثِّر في الثقافة العربية ودور كتّابها ومبدعيها ومثقَّفيها في تحمُّل مسؤولية إبقاء المشهد الثقافي مشتغلاً بهموم الإنسان ومتفاعلاً معه بتجديد وتجدُّد، وبلغ عدد دور النشر اللبنانية المشاركة في المعرض ما يقارب 100 دار نشر، بالإضافة إلى العديد من الضيوف من مثقَّفين وكتّاب وصحافيين من لبنان.

وبلغ إجمالي عدد دور النشر المشاركة في دورة هذا العام أكثر من 1000 دار نشر عربية وأجنبية، ولم يقتصر الحدث على العرض، بل كان أيضاً بالفعاليات الثقافية التي تجاوزت 580 فعالية، متوزِّعة بين ندوات ومحاضرات، وأمسيات شعرية، وبرامج طهي، وبرامج مشاغل فنية للأطفال فضلاً عن العروض المسرحية وحفلات تواقيع إصدارات جديدة لمبدعين إماراتيين وعرب وأجانب. وتشارك وزارة الثقافة والفنون والتراث بقطر، في دورة هذا المعرض بجناح مميَّز، ضَمَّ العديد من الكتب والدوريات التي توزعت ما بين الديني والاقتصادي والثقافي والاجتماعي والأدبي.





لقد وَفَّر المعرض في هذه الدورة بيئة علمية وصحية للأطفال، حيث تعرف الأطفال إلى تجارب جديدة من خلال مشاهدتهم لحيوانات البر والبحر، والتعامل مع البيئة الدفاعية للحشرات، إلى جانب التنقيب عن الآثار كالعلماء في منطقة الاستكشاف التي خصصها المعرض لهذا الغرض، كذلك عرّف ركن الطفل في المعرض الأشياء التي تخصّ الحياة اليومية كماهيّة عمل آلة التصوير، وكيفية استغلال الحرارة، وطرق عمل الكهرباء، وتعليم جوانب الكيمياء السهلة والممتعة. كذلك أتاح المعرض للأطفال فرصة مشاهدة أفلام ديزني العالمية، كالأفلام «إيبك»، و«المتشابك»، و«كارز 3»، و«الشجاع»، و«وحوش ضد كائنات الفضاء»، وألفن والسنجاب»، وغيرها العديد من الأفلام التي لاقت نجاحاً جماهيراً واسعاً، وحقّقت أعلى نسب الإيرادات في عالم السينما. وشهدت هذه الدورة أيضاً العديد من عروض مسرح الطفل، كمسرحية «بياض الثلج» ، ومسرحية «الاختراع العجيب» من دولة الكويت، إلى جانب فقرة «مسرح الحكواتي» .

كما استضاف المعرض شخصيات عربية وأجنبية مشهورة ومرموقة، أولهم الرئيس الهندي الأسبق (آي بي جي عبد الكلام)، والكاتب والوزير اللبناني الأسبق غسان سلامة، والشاعر والروائي الفلسطيني إبراهيم نصر الله، بالإضافة إلى كاتبة الدراما والمسرح فتحية العسال، والدكتورة فوزية الدريع، وبثينة خضر، وابراهيم عيسى، وجيفري ارتشر، ويوسف العقيد، وجيمس كنغ، وإبراهيم السعافين، وغيرهم العديد. وكذلك استضاف المعرض 26 كاتباً أجنبياً من الشرق والغرب، أهمهم الكاتبان الباكستانيان شهريار، وعلي خان، وكذلك الكاتبة البريطانية ماريا روبرتس، والروائية الأمريكية باتريشيا مكارديل، وفي أدب الطفل الكاتبة والرسامة الكندية الشهيرة ميلاني وات. وأصدر المعرض نشرة ورقية يومية باللغتين العربية والإنكليزية تغطي كافة الفعاليات التي شهدها المعرض.

ومن أجل أن تتمّ الاستفادة القصوى من هذا الحضور الورقي والإنساني والإبداعي، أقام المعرض قبيل انطلاقته، ورشة بعنوان «البرنامج المهني للناشرين»، شارك فيها أكثر من 300 ناشر عربي وأجنبي و تمحورت حول موارد التعليم في ظل التغيُرات والتحدِّيات في العالم الرقمي، وناقشت التحدِّيات التي تواجهها صناعة النشر بعد الربيع العربي، بالإضافة إلى الصعوبات التي تواجه الترجمة في الزمن الراهن، وتأثير الترجمة الإلكترونية على جودة الكتاب والإقبال عليه.

معرض الشارقة الدولي للكتاب تتسع، من سنة إلى أخرى، دوائر تأثيره، وارتقت به ليصبح محتوى ثقافياً وآلة مهمة في الحراك التنموي والاجتماعي على صعيد الوعي الثقافي في الوطن العربي. وجاءت هذه الدورة من معرض الشارقة الدولي للكتاب مكمّلة للألق الذي رافق الدورات السابقة للمعرض، إذ شكّل المعرض قاعدة ارتكازية صلبة لحركة النشر العربية، حيث تَمّ خلال الدورات السابقة منه تفعيل اتحاد الناشرين العرب وتأسيس ملتقى للناشرين العرب لكتب الأطفال، وتأسيس الملتقى الإلكتروني، كذلك تأسيس جمعية الناشرين الإماراتيين، وتأسيس مجلس كتاب اليافعين، بالإضافة إلى إطلاق مشروع «ثقافة بلا حدود»، وتأسيس رابطة مديري معارض الكتاب لدول مجلس التعاون.

معرض الجزائر

موعد للكتاب وللرئاسيات

الجزائر: هاجر قويدري

احتضنت الجزائر العاصمة، مؤخَّراً، الدورة الثامنة عشرة لمعرض الجزائر الدولي للكتاب(31 أكتوبر/تشرين الأول إلى 9 نوفمبر/ تشرين الثاني)، بمشاركة 922 دار نشر جزائرية وأجنبية، من 44 بلداً مختلفاً، استطاعت أن تستقطب إليها طوال عشرة أيام أكثر من مليون و200 ألف زائر، تبعوا جميعهم شعار هذه الدورة: «افتح لي العالم». والأكيد أن الكتاب يفتح العالم إلا أن المعرض هذه المرة فتح أكثر من جبهة.. بحيث فتح باب «الدخول الأدبي»، وكذا الجدل الخاص بمشروع الكِتاب، وأيضاً باب الترشّح للرئاسيات الجزائرية 2014 من طرف النخبة الأدبية.

دخول أدبي

يتأخَّر دائماً " الدخول الأدبي" في الجزائر إلى غاية تنظيم المعرض، وهنا لانعدام ثقافة تقديم العنوان الجديد بمعزل عن التظاهرات الكبيرة، لذا تؤجل كل الأعمال إلى حين وصول موعد المعرض، حيث تُعرَض تباعاً وبلا توقُّف.. والأمر الذي شجَّع على ذلك هو وجود برنامج أدبي مرافق للمعرض، يتيح تقديم العناوين الجديدة وكذا حفلات التوقيع من خلال فضاءات قُسِّمت بشكل منظم، فنجد فضاء «آداب»، الخاص باللقاءات الأدبية، لاسيما الروائية بمعدل جلستين إلى ثلاث في اليوم، جمعت أسماء جزائرية وعربية مميّزة على غرار واسيني الأعرج، مليكة مقدّم، مايسة باي، باروك سالامي، أمير تاج السر، وكذا سعود السنعوسي، وعالجت إشكاليات متجدّدة حاولت ملامسة عمق الكتابة الأدبية كحاجة، وهدف، ووسيلة، إلى جانب هذا نجد فضاء «تاريخ» المخصَّص لوقفات تكريمية ضمت أسماء ثورية جزائرية وأخرى صديقة للجزائر، ولعل أهمّها تكريم الصوت الشعري الجزائري الذي مَنْ غادرنا ، فكُرّمت الشاعرة «يمينة مشاكرة» التي غادرتنا ، و «جاك فرجاس» صديق الثورة الجزائرية ومحامي البطلة جميلة بوحيرد الذي أوصل قضيّتها للعالم، والشاعر السوري سليمان العيسى صاحب ديوان «صلاة لأرض الثورة» الذي قرأ له عدد من شعراء الجزائر أجمل قصائده.

الانتماء الإفريقي للجزائر كان حاضراً في المعرض من خلال فضاء «روح الباناف» الذي جمع الكثير من الكُتّاب والناشرين الأفارقة من أجل تقديم أنفسهم للقارئ الجزائري، وقد ساعد في ذلك تداول اللغة الفرنسية في الجزائر بشكل جيد.. أما الفضاء الأخير فجاء بعنوان «جديد الكُتب» المتضمِّن لقراءات في كتب جديدة غلب عليها طابع الشباب.

الربيع العربي ضدّ الرواية

ربيعة جلطي، أمين زاوي، واسيني الأعرج، وإسماعيل يبرير أسماء تَعِد القارئ كل سنة برواية، ولعل «عرش معشق» و«نزهة الخاطر» و«مملكة الفراشة» و«وصية المعتوه» لم تجد الاهتمام الكبير مثلما وجده الكِتاب الموقَّع من طرف إعلاميين عايشوا حكايات الربيع العربي عن طريق تغطيات خاصة لمؤسَّساتهم الإعلامية تَمَّ نشرها في وقتها، ثم أعادوا جمعها في كُتب مع بعض التعديلات البسيطة لأجل ضبط خيط السرد، ولعل أولها كتاب «تونس.. حالة ثورة» للإعلامي عثمان لحياني، وكذا «أيام قبل سقوط القذافي» لرشدي رضوان، نجد أيضاً كِتاب «الحراك الاجتماعي في تونس» للإعلامية فتيحة زماموش.. كما شكلت سنوات الجزائر الدموية ملفاً موازياً فتحه الإعلاميون أيضاً هذه السنة وذلك في كِتاب «الفيس من الداخل» لمحمد يعقوبي، و«أوراق ليست للنشر» لصوريا بوعمامة، وهي صحافية في التلفزيون الوطني عايشت ما تصفه بالربيع الجزائري الذي سبق الربيع العربي بعشرين سنة.

الأمن يفرِّق جمهور مستغانمي

كعادتها تصنع الحدث أينما حَلَّت، تحتلّ قلب قارئ يتبعها كالمجنون حتى يظفر بكتابها الموقَّع، ليلتف حولها حشد من المعجبين لم يتمكَّن من تفرقتهم عنها سوى رجال الأمن. أحلام مستغانمي التي وقَّعَت كِتابها الأخير «الأسود يليق بك» لساعات خطفت الأضواء بالكامل، وأكّدت بأنها ظاهرة أدبية- إعلامية متفرِّدة في



الجزائر وفي الوطن العربي، عُشّاقها القادمون من من داخلية تبعد في بعض الأحيان بحوالي 1000 كلم عن العاصمة لم يستسيغوا فكرة خروجها من المعرض من دون توقيع.. الأمر الذي جعل الطوابير تمتدّ إلى الباب الخارجي للجناح مشكّلين طوقاً لم يخرجها منه إلا تدخُّل رجال الأمن. أحلام مستغانمي تقول: «الاحتفاء بي هنا في الجزائر له طعم مغاير عن كل بقاع المعمورة».

ياسمينة خضرا رئيساً!

في الجناح المقابل، كانت تقف طوابير أخرى للظفر بتوقيع الرواية الأخيرة للكاتب والعسكري المتقاعد محمد بومسهول المعروف بـ «ياسمينة خضرا» التي تحمل عنوان «الملائكة تموت من جراحاتنا» والذي أعلن ترشُّحه لمعترك الرئاسيات الجزائرية المرتقبة في إبريل/نيسان من السنة المقبلة، في مفاجأة شغلت زوّار المعرض والفاعلين فيه. خضرا استغلَّ التغطية الإعلامية الكبيرة للحدث الثقافي حتى يُروِّج لخطوته السياسية، التي رأى فيها مثقّفون جزائريون بادرة حسنة لدخول النخبة إلى اللعبة السياسية، وهي النخبة التي لطالما اتُهِمَت بسلبيتها، فيما رأى آخرون أن الكاتب الجزائري المغترب لم يكن يهدف من خطوته هذه إلا إلى مزيد من الشهرة.

جدال حول مشروع قانون الكِتاب

كان المعرض الدولي للكِتاب في طبعته الجديدة ميداناً لتقاطع الأصوات والآراء حول قانون الكِتاب الجديد الذي صدر في الجريدة الرسمية مؤخَّراً والمنتظر عرضه على البرلمان الجزائري للتصويت، وهو مشروع قانون أثار الكثير من الجدل في أوساط الناشرين وصُنّاع الكِتاب في الجزائر الذين اعتبر أغلبهم أن هذا القانون يحدّ من حرية التعبير في الجزائر. حيث يرى رئيس نقابة الناشرين أحمد ماضي أن صناعة الكتاب في الجزائر تجد نفسها أمام «فاشية جديدة» في وسعها أن تضع العصا في عجلة حريّة التعبير، ويذهب المتحدّث نفسه إلى حدّ القول بأن الناشرين مطالبون اليوم بالوقوف في وجه مرور هذا القانون إلى واقع التطبيق، وهو الرأي ذاته الذي عاضده فيه ممثل دار الآداب في الجزائر وصاحب دار نوميديا للنشر بقسنطينة، التي ستحتضن عاصمة الثقافة العربية (2015) السيد فاتح رغيوة، رأى في بعض المواد المندرجة في القانون الجديد والمتعلِّقة برقابة الكتاب المستورد من خارج الجزائر قيداً جديداً من شأنه أن يعطِّل حركة النشر في الجزائر لأنه يفرض شروطاً لا حصر لها، ويعيق استيراد الكتاب من خارج الجزائر، الرأي ذاته تلتفّ حوله غالبية دور النشر ما عدا البعض الذين يتعاملون بصفة دورية مع وزارة الثقافة، ولا يمكنهم معارضة مصالحهم.

الكتاب الديني دائماً

حصل الكِتاب الديني على اهتمام كبير من قِبل الجمهور الزائر للمعرض، وذلك رغم تقليص حجم وجوده في المعرض إلى نسبة 20 % حتى لا يزاحم المجالات الأخرى، ومع ذلك فقد نفدت عند آخر يوم موسوعات الفقه وكُتب التفسير من الرفوف، والسبب في ذلك وجود طبقة سلفية في الجزائر تُؤمِّن حاجياتها المرجعية من المعرض، إلا أن ذلك يتمّ برقابة شديدة تمنع كل كتاب يدعو إلى التحريض والجهاد، خاصة أن الجزائر عرفت منعرجاً أمنياً خطيراً سنوات تسعينيات القرن الماضي حصد قرابة 100 ألف ضحية، وعليه تتشكَّل في كل طبعة من طبعات المعرض لجان مراقبة مختصّة تجمع وزارتي الثقافة والشؤون الدينية.

جميلة بوحيرد:
«لا أزال على قيد الحياة»

لم تحضر جميلة بوحيرد تكريم محاميها وزوجها السابق جاك فرجاس، إلا أنها حضرت فيما بعد لتكون إلى جانب صديقة كفاحها «زهرة ظريف» التي صدر لها كتاب «منكرات مناضلة بالأفلان» (جبهة التحرير الوطني) وذلك بعد رواج خبر وفاتها في بعض المواقع الإلكترونية، وشبكات التواصل الاجتماعي.. جميلة بوحيرد أيقونة الثورة الجزائرية لا تزال تفضِّل الصمت والعزلة، في حين يكتب الكثير من شهود الثورة الجزائرية منكّراتهم الخاصة.

تونس

الكتاب باعتباره لقاحاً

تونس - عبد المجيد دقنيش

بحضور نخبة من المثقَّفين والمبدعين والضيوف العرب والعالميين، انتظمت الدورة الثلاثين من معرض تونس الدولي للكتاب (25 أكتوبر/تشرين الأول - 3 نوفمبر/تشرين الثاني 2013) وسط تحدّيات كبيرة، وإصرار من هيئة التنظيم على إنجاح هذه الدورة، خاصة مع الظروف الاقتصادية والسياسية الصعبة التي تمرّ بها البلاد. ما زاد في هذا التحدي موجة العنف التي تعرَّضت لها بعض من المحافظات التونسية قبيل انطلاق المعرض بأيام. المعرض شَكَّل قاعدة للتوغُّل في أسئلة عميقة يمكن أن تخبر عن المستقبل، مستقبل بعض بلدان الربيع العربي. فهل الكتاب قادر على مواجهة الظلام والعنف؟

تتنوَّع الإجابات، وتختلف وجهات النظر لتختصر لنا مسافة هذا المعرض ورؤية ضيوفه وروّاده حول الوضع الثقافي الراهن.

الكاتب والناشر كارم الشريف:

«أعتقد أن الدورة الثلاثين لمعرض تونس الدولي للكتاب لم تكن في حجم الانتظارات وفي مستوى تاريخ هذا المعرض العريق، ونلمس هنا من حفل الافتتاح الذي لم يرتقِ إلى المأمول. وهذا الافتتاح البسيط يعكس نقص الدعاية والعناية بمثل هذه المناسبات الثقافية المهمّة وهو في النهاية يبرز استهانة وإهمال وزارة الثقافة والسلطة الحالية لدور الفكر التنويري والمعرفة الجادة في محاربة العنف والتخلُّف والنهوض بالمجتمع وبثّ روح الوعي والخلق والإبداع لديه. وغياب وعي المؤسسة الرسمية بالدور الذي يمكن أن تلعبه الثقافة».

الشاعر آدم فتحي:

«أول شيء لابد من الانتباه إليه هو أن البشرية، على الرغم من أن التاريخ لا يعيد نفسه كما تقول العبارة الشائعة، فإنها تقف بين الحين والأخر أمام محطّات متشابهة قد لا تعيد نفسها، لكنها تتكرَّر في بعض الملامح الجوهرية. نحن أمام التوحُّش بما يعني انعدام الفكر أو التفكير أساساً لأن التوحُّش هو عودة إلى الغريزة وقانون الغاب وعودة إلى حجّة القوة وقعقعة السلاح، بينما التمدُّن هو إعمال الفكر وتغليب الحوار والاحتكام إلى قوّة الحجّة واحترام الاختلاف. هذه هي اللحظة التي نعيشها اليوم ملخَّصة في ثنائية الحرية والإرهاب. وهنالك من ينهبون بالعنف حَدّ الإرهاب لمحاولة اختطاف أحلامنا وإجهاضها والنكوص بنا إلى ما يستمرؤونه من ظلمات وكهوف.

هذه المعركة المصيرية هي معركة ثقافية بالأساس والجوهر، صحيح أن المعالجة الأمنية مهمّة والمعالجة الاقتصادية مهمّة. ورغم تأكيدي على أهمّيّة المعالجة الأمنية إلا أنها في رأيي تعالج الأعراض، أما معالجة جذور المرض فهي تكون بالثقافة أساساً. والثقافة في المحور منها يقع الكتاب؛ ولهذا أصَرَّ المثقَّفون التونسيون والعرب والعالميون الذي جاؤوا في هذه الدورة من معرض تونس الدولي للكتاب على الإشارة إلى هذا المعنى: «معارض الكتاب والثقافة بشكل عام هي تنويه بدور الفكر والعقل في التصدّي لكل هذا العنف الذي نعانيه».

الناشر اللبناني عصام أبو حمدان:

«معرض تونس الدولي للكتاب من أهم المعارض، لأنه يحتوي على نسبة مهمّة من المثقَّفين والتنويريين والنخبة. وأعتقد أن وجودنا هنا في هذه المناسبة الثقافية المعرفية المهمَّة- رغم علمنا بصعوبة الوضع في تونس- هو دليل على إيماننا الكبير بدور الكتاب في تحقيق التواصل الاجتماعي والثقافي والحضاري، ودليل أيضاً على تقديرنا للدور الكبير الذي يمكن





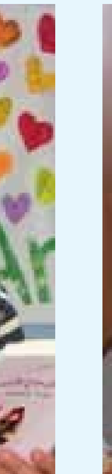

سعيف علي



جلول عزونة



عائشة إدريس



آدم فتحي

أن تلعبه الثقافة في بثّ روح الوعي عند الشعوب، ومن ثمّ مقاومة كل ماهو مبشّر بالعنف والتكفير والترهيب».

الكاتب جلول عزونة:

«نحن في قلب العنف والإرهاب، وان حاول بعض السياسيين التلطيف بالعكس. في مثل هذه الظروف الصعبة يجب أن ننظر إلى هذا الواقع بعيون مفتوحة وبمعرفة تامة حتى نستطيع أن نشخّص الحالة بصدق وبعمق لإمكانية تجاوزها بالسرعة المطلوبة وبالإصرار يمكن التغلّب على هذه الآفة، ويكون ذلك انطلاقاً من الكتاب ومن المعرفة وانطلاقاً من الفكر لأن الحضارة الانسانية منذ ألاف السنين تعلّمنا أن محطات العلم والفكر والمعرفة هي التي تقدّمت بالبشرية، وقفزت بها خطوات وخطوات، وإن تردّدت بعض الشعوب أحياناً فلأن خط التاريخ ليس خطاً مستقيماً. لابدّ من المراهنة على الكتاب وقيمته الجوهرية، ولابدّ لهذا المعرض أن يتواصل ويطوّر في فعالياته وأنشطته، ولابدّ من أن يُعمَّم على كل المدن، ويدخل المناطق الداخلية والأرياف والقرى البعيدة حتى نجتثّ الجهل، ونقتلعه من جذوره».

الكاتبة الليبية عائشة إدريس المغربي:

«المواجهة في ظاهرها بين الكتاب والمعرفة والرصاصة والتفجيرات والعنف وعداوة الحياة والتبشير بثقافة الموت تبدو في ظاهرها غير عادلة، وستهزم الرصاصة الثقافة، وسيهزم العنف الكتاب، ولكن ما تفعله الثقافة الحقيقية والمعرفة الجوهرية هو أنها تحفر عميقاً في وعينا، وتواجه موجة العنف والإرهاب التي يتعرّض لها وطننا العربي؛ وهنا يأتي بالتراكم المعرفي والعمل الثقافي الجادّ. ومن هنا يجب أن نفهم أن العنف لا يستطيع أن يهدم إلا البنى المادية الظاهرة، ولا يستطيع أن ينفذ إلى دواخلنا وعمقنا وحضارتنا العريقة».

الروائي محمد الباردي:

«في الحقيقة، هنا سؤال صعب لأن الواقع الذي نعيشه اليوم واقع معقّد كثيراً، وتهيمن عليه الصراعات السياسية والتجاذبات الحزبية والأفكار الأيديولوجية، ومن ثَمَّ من الصعب أن نواجه بصفة جذرية هذه الثقافة الجديدة من خلال ثقافة المعرفة والكتاب، ولكن رغم ذلك يبقى الأمل قائماً، ويجب أن نصمد ونواصل النضال، لعل الثقافة تنقذ ما لم تستطع السياسة أن تفعله. وأعتقد أن مُجَرَّد تنظيم معرض تونس الدولي للكتاب يُعتَبر تحدّياً كبيراً لهذا الواقع العنيف. وهنا شكل من أشكال الصمود الثقافي والمقاومة المعرفية».

الشاعر سعيف علي:

«لطالما كانت الثقافة مقاومة لأن أصلها أن تكون مقاومة، وتفتح دائماً في الثابت، وتتقدّم بالتحدّي. وكلامنا الذي يبدو وكأنه دوران حول محور هو دوران الثابت الذي يدفع كلّ طارئ غير ثابت، ولطالما كان الفكر الهدّام والذي ينادي بالعنف طارئاً وليس له أي مستقبل إذا ما وجدت ثقافة جادّة متحرّرة وتنويرية. ومن هنا أعتقد أن الغلبة في النهاية ستكون للمعرفة والثقافة لأنهما الأصل والجوهر.

ليس من المصادفة في شيء أن يحتفى بطه حسين عميد الأدب العربي في مثل هذا الظرف التاريخي الذي تمرّ به مصر، ويمرّ به العالم العربي بل العالم أجمع.. فهو علامة على رغبة ملِحّة في السعي نحو استعادة ترتيب أوراق الثقافة العربية التي سبق أن استفرغت من طاقات جيل الرواد الكثير من الجهد والكَدّ في سبيل النهوض بها، وكان من الأولى بنا نحن- أبناء الألفية الثالثة- أن نمضي بالأمور إلى الأمام.

جمال العسكري

استئناف مشروع التجديد



من هنا يصبح الاحتفاء بطه حسين وغيره من زعامات التجديد في تاريخ الثقافة العربية نوعاً من تأكيد الثبات على عقيدة التجديد مهما كلّفنا الأمر من مشقّة وعناء.. وطه حسين نفسه أحد هذه العلامات البارزة على هذا الطريق، ولعلّ في سياقات معاركه الأدبية والفكرية مجلىً واضحاً لدور المثقّف الجادّ.

وضرورة إعادة قراءة من جديد ليست على سبيل الوقوع في أسر الماضي والاكتفاء بتأمُّله والاحتفاء به، وإنما على سبيل استئناف حركة تجديد ناقد يقوم على وعي بالجدل بين الماضي والحاضر للوصول إلى جديد يرفع الركون.

ولعل أبرز وجوه طه حسين هو

أبرز وجوه طه حسين هو وجه الفارس الباحث دائماً عن التغيير والتجديد إلى حَدّ الاستفزاز أحياناً

وجه الفارس الباحث دائماً عن التغيير والتجديد إلى حَدّ الاستفزاز أحياناً، وهو الرجل الذي لم يكن يعود إلى ما كتبه بالتنقيح أو التعديل إلا في حادثة واحدة هي حادثة الشعر الجاهلي، حيث أعاد طرح أفكاره بمناورة جديدة لم تعدم الوصول إلى غايتها من رسم خارطة للوعي تستلهم العقل، وتبني يقينها على سبيل من التجريب حتى وإن دفعها إلى الشطط أحياناً.

وجانب المعارك في أدب طه حسين أوضح جوانب الرجل، بل إننا نزعم أن هذا الجانب هو الذي سيبقى منه شاغلاً الناس في كل وقت، محرِّكاً خيالهم الخلّاق في فهم الماضي وأسراره التي لابد أنها كامنة في الحاضر إن لم تكن من أهم محرِّكاته أيضاً.

لهذا لابُدَّ ألّا تحكمنا في قراءتنا لطه حسين وغيره من زعامات عصره الفكرية والأدبية - سواء في سياقنا هنا سياق المعارك أو في غيره- سوى غاية الوعي المعرفي الدقيق القائم على الفهم العلمي الذي لا يعني في النهاية سوى فهم الواقع بمعضلاته التي تحتاج هي الأخرى إلى إدراك أعمق بالماضي لاستكمال حركة الحياة في اتجاه التطوُّر المنشود.

هذا على مستوى الرؤية العامة، أما على مستوى الرؤية الخاصّة بطه حسين فلا بدّ من اعتماد عدد من المقدّمات المنهجية للوعي بالتجربة الثقافية لدى «طه حسين»، خاصة أن الرجل يملك - وحده- أكبر رصيد من المعارك الأدبية والفكرية بوجه عام، أكان حَيّاً أم ميتاً. وربما زادت المعارك حوله أكثر بعد وفاته.

وأولى هذه المقدّمات المنهجية، المقدمة التاريخية، وهي مقدمة تحاول استيعاب «طه حسين» من خلال أفكاره سواء منها ما قبلناه أو ما رفضناه- إذ يُعَدّ دفقة من دفقات الحضارة العربية الإسلامية شئنا أم أبينا، وذلك باعتباره ابناً من أبناء هذه الحضارة، ومن ثم فأفكاره في الأغلب تحمل الكثير من سمات هذا المخزون المعرفي الضخم للحضارة العربية الإسلامية بمستوياتها المتعدّدة سياسياً، واقتصادياً، ودينياً، وأخلاقياً..

ولابدّ من دراسة أفكار «طه حسين» في سياقاتها التاريخية مع مراعاة تتابعها التاريخي وذلك لعدد من الأسباب منها: أن طه حسين نفسه- بتوجُّهه المنهجي بوجه عام- كان نحواً اجتماعياً بملامح تاريخية نوعاً ما، وقد آمن مبكراً بأن الأديب ثمرة للواقع الاجتماعي المحيط به، بل إنه كان كثيراً ما يربط بين فكر الأديب وإبداعه، ومراحل هذا الأديب العمرية. وكذلك لأن إن هذه المقدّمة التاريخية منهجياً تتناسب وطبيعة طه حسين شخصياً بوصفه عقلاً مفكِّراً متمرِّداً صرفاً وبراجماتياً إلى حَدّ ما، حيث تملكه لحظة التفكير ذاتها، فيملي حاصل هذا الامتلاك من واقع تأثُره المباشر بمعطيات هذه اللحظة إن على مستوى الذات أو السياق المجتمعي المحيط به.

وليس من شكّ في أن نزوع طه حسين الدائم نحو المعرفة بدافع من رغبته في التجديد، كان وراء نهمه الدائم نحو كل جديد؛ وهو الأمر الذي أدّى به إلى الانفتاح العقلاني الدائم وإلى تعدُّد المواقف لديه.

وربّما وافقنا البعض حول تعدُّد مواقف طه حسين على نحو قد لا نجده عند غيره، فنجد منها ما هو على سبيل التجاور حيث يعضد الموقف موقفاً آخر وإن اختلفا في الموضوع، ومنها ما هو على سبيل التداخل الداعم، حيث يعضد الموقف موقفاً آخر لتشابه واضح بينهما من خلال الهَمّ أو الموضوع المشترك، ومنها ما هو على سبيل التضاد، حيث يصبح أحد الموقفين ناقضاً أو رافعاً للآخر، سواء اللّاحق للسابق، أو السابق للّاحق، ويبقى للسياق العام الفصل في الموقف النهائي.

وليس من شَكّ في أن هذه المقدِّمة التاريخية بوصفها المنهجي هي واحدة من أفضل المقدّمات المنهجية لدراسة طه حسين في سياق معاركه الفكرية والأدبية، ثم في سياق الفكر المصري، وأخيراً في سياق الفكر العربي.

إن فهم معارك طه حسين يقتضي بالضرورة وضع هذه المعارك في إطار المراحل الفكرية التي مَرَّ بها، وهي التمرُّد والثورة، ومرحلة الشعر الجاهلي، ومرحلة التردُّد والازدواجية من 1928 حتى 1938م، و مرحلة مستقبل الثقافة في مصر، ومرحلة النضج والوضوح من 1939 حتى 1967م، مرحلة مرآة الإسلام والفتنة الكبرى. كما يقتضي هذا الفهم التمييز بين الثابت والمتغيِّر في اتجاهاته الفكرية. وكذلك التمييز بين القضايا الحقيقية والزائفة لديه باعتبار حاجة المجتمع - بالنسبة للنهوض والتغيير الحضاريين الشاملين - هي المعيار الفاصل بين الحقيقي والزائف. ثم إدراك طبيعة الاتجاهات الفكرية لدى طه حسين من حيث سماتها العامة سواء في سياقاتها الجزئية أو الكلّيّة، مثل جدليّتها، وعقلانيتها وواقعيّتها، وإصلاحيّتها.

الموت في بلاد بلا رحمة

مينه سويوت*
ترجمة- د. محمد محمود مصطفى

يقولـون إنـي قـد فارقـت الحيـاة. وأنـا أتكلّـم الآن، يقومـون بحفـر قبـري فـي الخـارج. يقولون إني مـتّ. نعم يقولون إني مـتّ، ويقومـون الآن بدفني في هذه البـلاد البعيدة. يقولـون إن هناك مبانيَ مدهشـة في شـوارع هـذه البـلاد المليئة بالأشـجار الوارفة، ويقولون إن الزهور تغطّـي عتبـات النوافذ، وأن الفرحـة والبهجـة تغمر الشـرفات. قبـل أن أموت حملقت مشـدوهة في تلـك النوافذ، وإلى من يعيشـون وراءها، وإلى تلك الزهور المعلّقـة فـي الشـرفات بما تفـوح به من روائح عطرة. لقد كان هناك برج حديدي عالٍ اعتدتُ على تسلّق قمّته والنظر إلى البعيـد، كأني إن فعلت ذلك أسـتطيع أن أرى بلادي. أو كأني أسقط في فخّ حياتي القديمـة لـو انحنيت قليـلاً. كنت صغيرة عندما متّ من لحظة مضت. إنهم يحفرون قبري في الخـارج الآن. هذا المكان غريب بالنسـبة لي، لو لـم يكن مقدّراً لي أن أفر إلـى هنا. لو لم يُقَدَّر للحرب أن تندلع. لو قُـدِّر لحبـات الكرز الأحمر اللامع هذه أن تنمو على الأشجار طوال العام.

لقـد منحونـي نعشـاً. إنه نعش خشـبي ملطّـخ ببقع من الداخـل، وقد كتبت عليه كل أنـواع العبـارات. وقيل لـي: «ضعي حاجياتـك المفضّلـة هنا، فلسـوف تُدفَن معك. وأجبتهم: «لكنـي أودّ أن أدفن في بـلادي، علـى طريقتهم، كمـا دفنوا أمي وجدتي. أودّ أن أُدفن عارية في كفني بعد تغسـيلي لتفوح مني رائحة زهور الجنّة فـي مقبرة إسـلاميّة». لكنهـم أخبرونـي: «إذا كان الأمـر كذلك، فلقـد كان عليك أن تموتـي فـي بـلادك. لكن بما أنـك قد مُتِّ هنا، فسيتمُّ دفنك في مكان ما هنا. ولكن، ألـم تقولـي بأنـك ملحـدة؟ الآن تقوليـن أنـك تريديـن أن تُدفَنـي علـى الطريقـة الإسـلامية. هيّا، فلم يعد لدينا مُتَّسع من الوقت. ادخلي إلى هذا النعش».

أتساءل: ما الذي ينبغي أن أضعه في هذا النعش: هل يمكنني أن أضع فيه قضبان القطـارات في المدينـة التي وُلِـدت فيها؟ يمكننـي أن أضع فيـه بعض الحصى من فناء المدرسـة التي درسـت فيهـا قبل أن اسـتقلّ السـفينة التي حملتنـي إلى هنا. يمكننـي وضـع حفنـة مـن الـذرة لأتذكّر الذرة الذهبية اللون التي حملتها معي إلى هنا. ولا ينبغي علي أن أنسـى زوجاً من الأحذية. الحذاء ذاتـه الذي ارتديته طوال دراسـتي فـي الجامعة، فنعـلاه يحملان آثار كلّ الطرق التي ذرعتها، وبعضاً من قصص حبّي السرّيّة والسريعة...

كيـف يمكننـي أن أضـع صبـاي فـي هذا النعـش الخشـبي؟ وبالمناسـبة: هـل يعـرف أحدكم عمـري الآن؟ يقـول القسّ إني كنت سـأبلغ الخمسـين مـن العمر لو قُـدِّر لـي أن أحيا. لقد مَـرَّ وقت طويل منذ أن مُـتّ. لقد أتيت إلـى هنا عندما كنت في العشـرين، ومتّ بعد ذلك بفترة وجيزة. تركت ورائي قرية، ومدينة، ومدرسـة، وأباً كبير السـن، ومولـوداً جديداً. تركت ورائـي بلاداً تحترق. لقـد كنا فقراء ومع ذلـك فقـد دخلـت المدرسـة، بـل وحتى الجامعـة. لكـن في مرحلـة الجامعة كنت فوضويـة، فأضرمت النار في السـيارات، وكتبـت عـل الجـدران، وألقيـت بالجنـود فـي عـرض البحـر. كان في يـدي بندقية فقمت بشنّ الحروب في الشوارع، وظللت فـي مخبأ. لقـد كنت مقاتلـة، لكني عندما حملت مولودي الأول، قفزت إلى سفينة، وفررت.

سألت القسّ: «هل انتحرت؟» وكان القس يرقبنـي، فأكملت: «لو انتحرت لما أقاموا الصلاة على جثماني في بلادي. كيف هو الأمـر هنا؟ هل يقيمون الصلوات هنا على من انتحروا يا أبانـا؟»، ويضحك القس، ولحيتـه تشـبه لحية ماركـس، وعيناه تشبهان في توهُّجهما عينَيْ لينين، قائلاً: «لقـد كنـت آنئـذ سـتموتين فـي الجبال، أليـس كذلك؟ لم يكـن يتعيَّن عليك إذاً أن تحملـي، لم يكن عليك أن تفرّي. لقد كان عليك أن تظلّي في بلادك، وأن تقاتلي». أجبته: «لعلّي لم أكن أودّ أبداً أن أموت يا أبانا. لم أرغب البتة في الفرار من وطني، وأن آتـي إلى هنا. ولكني بالتأكيد وددت أن أكـون أمّاً. أن أحمـل طفلاً، وأن أربّيه هنا لا في بلادي. أين طفلي الآن يا أبانا؟ هل يعرف أحد أين هو؟».

«إن الطفـل الآن فـي البـلاد التـي فـررت منها. إنه مسـتلق على ظهره وسط كومة مـن القمامـة فـي ردهـة تطـلّ علـى أحد الشـوارع في تلـك المدينـة الضخمة. في ذراعـه بقايا إبـر وتقرُّحات. إنه يغطّ في نـوم عميق عميق. إن لديه أحلاماً تشـبه الأحـلام التي حلمت أنت بها في الماضي. إنـه يرى في نفسـه مسـافراً إلـى هنا في سـفينة فـي رحم أمه. إنه يـرى أمه تلده فـي هذه البلاد التي لا يعـرف لغتها، في فنـدق مؤقّت، وبعد ذلك يرى أمه تشـنق نفسـها بحبل فـي حمّام الفنـدق. ثم يرى رجـلاً عجـوزاً يلتقطـه مـن الملجـأ، بعد رحلـة باص طويلـة، ليأخذه إلى وطنه. يرى نفسه يترعرع بين أناس لا يتوقّفون عن النحيب، وهو يشاطرهم ذلك النحيب الأبدي. وتماماً مثلك أنت في شبابك، إنه

أن يتسلَّم ذلك الطرد، سوف يعانقني ويخلد للنوم، وسوف يدفنني في مقبرة إسلامية، ثم يستلقي على الطمي المبلَّل، ثم يرفع أكمام قميصه، فلا يتعرَّف إلى أيّ وريد، فيسعى إلى أن يجد ذلك الوريد في قدميه، لكنه لا يجده. ويرفع ذقنه إلى أعلى كمحاولة أخيرة، ثم يشد جلد رقبته ليدفع بإبرة في أحد أوردة الرقبة، فيسقط مغشيّاً عليه. سوف يحلم بالبلاد التي التقى فيها بالحياة والموت والتي دفنت فيها أمه المَرّة بعد الأخرى, وسوف يحلم بك يا أبانا. سوف يراك، لكنك لا تبدو مألوفاً بالنسبة له. لأنه لم يكن ليعرف ماركس، ولم ير لينين قَطّ، ولم يرَ أمَّه، كذلك ولم يأمل حتى في ذلك. لم يكن ليعلم بأيام سعيدة سوف تأتي، وعندما يغلق عينيه يرى ليالي الرعب. سوف يرى البلاد التي ولدته فيها أمّه قبل أن تقتل نفسها، سوف يرى في أحلامه العشاق في محطّات المترو بأسنان مدببة، وسوف يقفز المجانين حفاة الأقدام على أبراج حديدية، وسوف تُحاط المقاهي بأسلاك شائكة. سوف يكره ابني هذه البلاد، وسوف يكره البلاد التي يختار أن يعيش فيها كذلك. لن تعني المسافات أي شيء بالنسبة له. لن يحبّ الدول التي قتلت أمه. ولكن السمّ سوف يفور في دمه ليغلق كل أعضاء جسده الواحد تلو الآخر.

ولكن، ألم تلفظني هذه البلاد كما تلفظ البقايا من أحشائها؟ على الرغم أني لم أقتل أحداً. أنا مُجَرَّد لاجئة لا تضرّ أحداً، إني مُجَرَّد ثورية. لقد كنت حبلى. قالوا إن علي أن أعود أدراجي يا أبانا. أعود إلى بلادي. لقد فتحوا أذرعتهم ليرحّبوا بالجميع. لكنهم رفضوني.لم يكونوا ليعرفوا أن والدي سوف يقتلني إن رجعت مع طفل بين ذراعيّ، ومنذ ذلك الحين يدفنوني عميقاً عميقاً.

* مينه سويوت (1968) أدبية تركية معاصرة ولدت إسطنبول، وأكملت درجة البكالوريوس والماجستير في اللغة اللاتينية بجامعة إسطنبول. بدأت حياتها الصحافية عام 1990، وعملت مراسلة صحافية ومديرة تحرير في عدد من الصحف والمجلات التركية. كما عملت معدّة لبرامج وثائقية في التليفزيون التركي بين عامي 1996 و2000.



الأعمال الفنية: علي الزويك - ليبيا

وجسوراً تئنّ تحت عبء القرون، ورجالاً ونساء على استعداد لممارسة الحب كل دقيقة، وأناساً يسبحون في الأنهار عراة، ويغنون أناشيد جميلة- أغاني الحرية. لقد منحت الحياة لطفلي وتوفِّيت هنا حتى يستطيع أن يعيش في هذه البلاد التي لم يكن لديّ أية رغبة حتى في السير في شوارعها. لقد كنت في العشرين فقط. والآن وإلى أبد الآبدين سوف يدفنوني في هذه البلاد التي لا أتكلَّم لغتها، ولم أمارس فيها الحبّ مع أي إنسان، ولم أسبح في أنهارها، ولم أذهب قطّ إلى مسارحها، ولم أجلس في مقاهيها، يدفنوني عميقاً عميقاً المَرّة تلو الأخرى.

لقد ترك والدي جثماني هنا. لقد حمل الصبيّ معه ورحل. لو أردتم أن ترسلوني إلى بلادي ذات يوم فما عليكم إلا أن تضعوا كل رفاتي في حقيبة، وترسلوها بالبحر إلى هناك. سوف أعود من هنا طرداً على متن سفينة، ويمكن لطفلي

يحبّ الشوارع. لا ليحارب، بل ليموت. إن لديه أحلاماً، ولكن أحلامه لا تتمثل في إنقاذ العالم، بل في إنقاذ نفسه».

ولذا كنت سأبلغ الخمسين، ولكني شنقت نفسي في العشرين. لقد كانو يدفنوني طيلة ذلك الوقت. لقد كانوا يحفرون قبوراً عميقة من أجلي. لقد وضعوا نعوشاً تفوح منها رائحة الأخشاب هنا في بلد لا أنتمي اليه. سوف يدفنوني عميقاً عميقاً كل مرة. في هذه البلاد التي لا أتكلم لغتها ينتحبون من أجلي، ويصلّون. ويدفنون معي الأيدولوجية التي أعتنقها عميقاً عميقاً، المَرّة بعد الأخرى بكل اللغات المختلفة.

كان أوان الربيع عندما متّ. وتَمَّ هدم ذلك السور سيّئ الصيت بعد أن متّ، لقد انتشر الأمل، وارتحل الخاسرون إلى أصقاع الدنيا كلها حاملين معهم خيباتهم. لقد فررت من بلادي عل متن سفينة، ووصلت إلى هنا في قطار. ومن خلال نافذة الفندق رأيت مقاهي تعجّ بالحياة،

اسأل مُجَرِّباً

ترجمة- محمد عبد النبي

هيلاري مانتل

1- هل أنت جادّ بهذا الشأن؟ إذن أبحث لك عن مُحاسب.

2- اقرأ كتاب دوروثيا براند «أن تصير كاتباً»، وقم بكل ما تقوله لك، بما في ذلك المهام التي تراها مستحيلة. ولعلّك سوف تكره على وجه الخصوص نصيحتها بشأن الكتابة بمجرد الاستيقاظ في الصباح، ولكن إن استطعت تدبُّر هذا فقد تكتشف أنه أفضل ما فعلته لنفسك على الإطلاق. لا يترك هذا الكتاب كبيرة ولا صغيرة في مسألة تحوُّلك إلى كاتب. وقد صدرت لاحقاً الكثير من كتيّبات النصائح مُستلهمة منه. أنت لستَ بحاجة إلى كتب أخرى، ومع ذلك فإذا كنت تريد أن ترفع من ثقتك فإن كتب التوجيهية من هذا النوع لن تضرّك. فيمكنك أن تنطلق في كتابة كتاب كامل من تمرين كتابة صغيرة قمتَ به.

3- اكتب الكتاب الذي تودّ قراءته. فإذا لم تودّ أنت قراءته فلماذا سيودّ أي شخص آخر ذلك؟ لا تكتب من أجل جمهور محدَّد أو سوق بعينه. فقد يختفي هذا أو ذلك عندما يكون كتابك جاهزاً للنشر.

4- إذا خطرت لك فكرة قصة جيدة فلا تفترض ضمناً أنها لا بدّ أن تأخذ شكل السرد القصصي. فقد تكون أفضل كمسرحية، أو سيناريو، أو قصيدة. كن مرناً.

5- انتبه إلى أن أي شيء يظهر قبل «الفصل الأول» قد يفوّته القارئ. فلا تضع المفتاح الأساسي للعمل هناك.

6- غالباً ما تكون الفقرات الأولى ضربة بداية قوية. راجع فقراتك، هل هي مثل رقصة الهاكا المحفّزة على بدء مباراة قوية، أم أنك تنقّل قدميك بلا هدف؟

7- ركّز طاقتك السردية على نقطة التغيّر. ولهذا أهمية خاصة في الأعمال السردية التاريخية. حين توجد شخصيتك في مكان جديد عليها، أو حينما تتبدَّل الأمور من حولها، هذه هي النقطة التي تأخذ فيها خطوة إلى الوراء، وتبدأ في ملء تفاصيل عالمها. لا ينتبه الناس إلى تفاصيل محيطهم في روتين الحياة اليومية، ولذلك فحين يصف الكتّاب ذلك المحيط قد يبدو الأمر وكأنهم يبذلون جهداً مكشوفاً لتوجيه القارئ.

8- لا بدّ أن يكون للوصف دور في موضعه، وليس مجرَّد حيلة زخرفية. وعادةً ما يعمل على خير وجه حين يشتمل على عنصر إنساني؛ فيكون أكثر تأثيراً حين يأتي من وجهة نظر ضمنيّة، وليس من عين الراوي العليم المطّلع على كل شيء. إذا تلوّن الوصف بوجهة نظر الشخصية التي تقوم بالملاحظة، فإنه يصير -من ثَمَّ- جزءاً من تحديد معالم الشخصية، وجزءاً من فعلها وحركتها كذلك.

9- إذا وصلت إلى حائط سدّ، ابتعد عن مكتبك. امشِ قليلاً، خذ حمّاماً، قم وخذ غفوة، أعدّ فطيرة، ارسم، اسمع موسيقى، مارس التأمُّل، قم بتمارين رياضية، أو أي شيء آخر تفضّله، المهم ألّا تكتفي بالالتصاق بمكتبك مُقطّباً في وجه المشكلة. ولكن حذار من المكالمات التليفونية أو الذهاب لحفلة؛ فإذا فعلت فإن كلمات الأشخاص الآخرين سوف تنصبّ في ذهنك، وتأخذ المكان الذي يجب أن تكون فيه كلماتك المفقودة. افتح فجوة لتصطاد تلك الكلمات، اخلق المساحة لهم. تجمّل بالصبر.

10- كن مُستعداً لأي شيء. فكل قصة جيدة لها مطالبها المختلفة وربما تطرح عليك أسباباً تدعوك إلى كسر جميع القواعد، بما فيها السابق ذكرها. عدا القاعدة رقم واحد: إذ لا يمكنك أن تمنح روحك للأدب إذا كنت تفكّر في ضريبة الدخل باستمرار.

مايكل موركوك

1- قاعدتي الأولى تلقَّيتها من تي إتش وايت، مؤلِّف السيف في الحجر وخرافات أخرى من عصر الملك آرثر، وكانت كالتالي: اقرأ. اقرأ كل ما يمكن أن تقع عليه يداك. لطالما نصحتُ الناس الذي يريدون كتابة قصص فانتازية أو خيال علمي أو رومانسية أن يتوقَّفوا عن قراءة كل شيء يخصّ تلك الأنواع تحديداً، وأن يبدأوا في قراءة كل شيء آخر، بدايةً من جون بانيان «المبشرّ الإنجليزي في العصور الوسطى» وحتى «الكاتبة الإنجليزية المعاصرة» إيه إس بيات.

2- اعثر على كاتب يحظى بإعجابك (اختياري كان «كونراد»)، وانسخ حبكاته وشخصياته في عمل لك حتى تحكي حكايتك أنت. بالضبط كما يقوم مَن يتعلّمون الرسم والتصوير الزيتي بنسخ أعمال المُعلّمين الكبار.

3- انتبه من تقديم شخصياتك وتيماتك في الثلث الأول من روايتك.

4- إذا كنت تكتب رواية من النوع المعتمد على الحبكة في الأساس تأكّد من أنك قمتَ بتقديم جميع تيماتك الأساسية وعناصر

الحبكة في الثلث الأول، وهو ما يمكنك أن تسمّيه المقدمة.
5- في الثلث الثاني طوّر تيماتك وشخصياتك، ولتُسَمِّه التطوير.
6- في الثلث الأخير قم بحلّ التيمات وكشف الألغاز... إلى آخره، ولتُسَمّه الحَلّ.
7- من أجل فهم جيد للميلودراما اقرأ دراسة ليستر دينت، Lester Dent حول إتقان صياغة الحبكة، Master plot formula، وهي متوافرة على شبكة الإنترنت. لقد كُتبتْ في الأساس بغرض إيضاح كيف تكتب قصة قصيرة لمجلّات الأدب الرائج الخفيف، غير أنه من الممكن تكييفها بنجاح من أجل غالبية القصص، من أي نوع أو بأي طول.
8- إن استطعت اجعل شيئاً ما يحدث على الدوام بينما تبوح شخصياتك بأسرارها أو فلسفتها الخاصة. من شأن هذا أن يُبقي على التوتُّر الدرامي.
9- سياسة العصا والجزرة: اجعل بطلك مُلاحَقاً (من قبل هوس يسيطر عليه أو شخص شرير)، واجعله هو نفسه يُلاحق شيئاً ما (فكرة، هدفاً، شخصاً، لغزاً مُحيِّراً).
10- تجاهل جميع القواعد السابقة، وقم بوضع القواعد الخاصّة بك بنفسك، بحيث تكون أكثر توافقاً مع ما تريد قوله.

مايكل موربورجو

1- الشرط الأساسي بالنسبة لي هو أن أحتفظ بنبع أفكاري متدفّقاً وغزيراً. مما يعني العيش حياة ممتلئة ومتنوّعة بقدر المستطاع، وأن تكون قرون استشعاري مشرّعة في الهواء طيلة الوقت.
2- قدّمَ لي تيد هيوز هذه النصيحة. وهي تفعل الأعاجيب: سجّل اللحظات، الانطباعات العابرة، حواراً تناهى إلى سمعك، لحظات حزنك وحيرتك وبهجتك.
3- إن فكرة القصة بالنسبة لي هي ملتقى روافد مختلفة من أحداث حقيقية، وربما تاريخية، أو من ذاكرتي الخاصة، لخلق مزيج مثير.
4- ما يهمّ هو فترة الحمل (بالفكرة).
5- ما إن يصبح الهيكل العظمي للقصة جاهزاً أشرعُ في التحدث عنها، غالباً مع كلير، زوجتي، وأسألها عن انطباعها.
6- وحينما أجلس وأواجه الصفحة البيضاء أصبح توّاقاً للمضيّ قُدماً. أحكيها كما لو كنتُ أتحدَّث إلى أعز أصحابي أو إلى أحد أحفادي.
7- ما إن أنتهي من خربشة فصل كيفما اتفق - أكتب بخطّ شديد الصغر بحيث لا ينبغي عليّ أن أقلب الصفحة فأواجه الصفحة البيضاء من جديد. تقوم كلير بنسخه على الكمبيوتر، وتطبع منه نُسخة، وأحياناً بعد إضافة تعليقاتها الخاصة.
8- حين أكون مستغرقاً للغاية في إحدى القصص، فإنني أعيش أحداثها بينما أكتبها، وبأمانة لا أعرف أي شيء عمّا سوف يحدث تالياً. أحاول ألا أُوجّه الأمور أو أُمليها على الشخصيات. أحاول ألّا ألعب دور الآلهة.
9- ما إن ينتهي الكتاب في مسوَّدته الأولى حتى أقرأه على نفسي بصوتٍ مسموع. إن نبرة صوت الكتاب في أذني لهي أمر هائل الأهمية بالنسبة لي.
10- مع كل عملية تحرير، مهما كانت مرهفة وحساسة - ولطالما كنتُ محظوظاً للغاية من هذه الناحية - يكون ردّ فعلي الأول هو العبوس والتجهُّم، ولكني أهدأ وأستقرّ فيما بعد، وأتوافق مع الأمر، وما هي إلا سنة بعد ذلك، ويكون كتابي بين يديّ.

نقلاً عن الجارديان



رأسٌ حَليْق

خيسوس فيرنانديث سانتوس(١)
الترجمة عن الإسبانية : كاميران حاج محمود

كانت ريحاً لطيفة. أوراق الأشجار تتطايرُ وتغطّي الشارع، تعلُو مُحلقةً فوق رؤوس الأشجار لتسقطَ من جديد. كان حليقَ الرأس تماماً، داكنَ الوجه بسبب العرق والشمس، وكان يرتدي سروالاً طويلاً من مُخمل. لم يكن قد أتمّ سنواته العشر بعد. كان صبياً صغيراً. كنّا نمشي عبر ذلك الطريق الواسع، متأرجحَيْن بتأثير حفيف أشجار الكينا المُورقة، ومحاطَيْن بدوّاماتٍ من الغبار والأوراق اليابسة التي كانت تجتاحُ كلّ شيء: زوايا المقاعد، والسياج،... أوراق صغيرة ضاربةٌ إلى الحُمرة أو تُرابيّة اللون من شجر الكستَناء القزم أو البَتُولا، كانت تملأ كلّ الفراغات مهما صغُرت، وتلتصقُ بنا التصاقَ الروح بالجسد. كانت ظلالُ السيارات تعبرُ سوداءَ ومُضيئةً، ثم تشتدّ درجةُ لون مصابيحها الخلفيّة مُتحوّلةً من حمراءَ إلى أرجُوانية. ومع أنّ الطقس لم يكن بارداً إلا أننا اقتربنا من نار، كان حارسُ الأشغال في الطريق يُحرق فيها أغصاناً من الكينا، فتُشيعُ في الهواء عبقَ ريفٍ أخضرَ فسيح. مكثنا هناك برهةً نملأ رئاتنا من ذلك العبق؛ حتى بدأ الصبيّ بالسعال من جديد.

-«أتشعرُ بالألم؟»، سألتُه.

فأجاب:

-«قليلاً»، متكلّماً بمَشقّة.

-«بوسعِنا أن نبقى لوقتٍ أطول قليلاً، إن أردت».

أجاب بنعم، فجلسنا. كانت ضخمةً تلك الأشجار، تطفو من حولنا، وكانت هبّاتُ الريح تُحدِثُ في ذرواتها طنيناً متواصلاً يتصاعدُ من حين لآخر. وبعيداً، هناك وراء البركة، حيث كان خيطُ النافورة يتدفّقُ نحو الأعلى، كان بالإمكان رؤيةُ الناس

وهم يعبرون: الثيابُ ملتصقةٌ بالأجساد، والعُشاق متعانقون.
عاودَ الصبيّ الشكوى مرّة أخرى.

-«أتتألّمُ الآن؟».

-«هُنا، قليلاً...».

أدخلَ يدهُ تحت قميصه. كان جلدُه أبيضَ دون أيّ أثرٍ للزغب، متشقّقاً كأيادي أولئك الذين يعملون في الماء في أثناء الشتاء. شعرَ بالخوف من جديد. وأنا أيضاً، لكنّني كنتُ أبذلُ ما بوسعي لتهدئته.

-«كُنْ صبوراً، سيزولُ كما في الأمس».

-«وإن لم يزُل؟».

-«أيؤلمكَ كثيراً؟».

كان الحارسُ ينظرُ إلينا في ريبةٍ، إلا أنه لم يقلْ شيئاً عندما استندنا إلى صندوق الأدوات. راح يقلي سردينًا في مقلاةٍ صغيرةٍ بدتْ مثل لُعبة. في ضوء اللهبِ البرتقاليّ، كانت رائحة الدّهن تختلطُ بأريجِ الخشبِ المُستعِر.

-«إنّ هذا الصبيّ ليس على ما يُرام».

-«ماذا تقول! إنّه البرد ليس إلّا».

لم يكن الصبيّ يتفوّهُ بأيّة كلمة. كان ينظرُ إلى النار بخَدرٍ، شِبه نائم.

-«ليس بحالٍ جيّدة...».

قال الحارسُ، ولم تعدْ ملامحهُ الآن عابسةً كثيراً. بصقَ الصبيّ في النار، وبقيَ صامتاً.

-«سيُصابُ بذاتِ الرئة وهو جالسٌ هنا»، أضاف.

وقفتُ وأمسكتهُ من ذراعه، نصف نائم كما كان.

-«هيّا، هيّا بنا»، قلتُ له.

قليلاً قليلًا، ابتعدتُ به عن النار وعن نظراتِ الحارسِ. بينما كنّا نمشي، ولأشجّعهُ قليلاً فركتُ بيدي رأسَهُ الأصلعَ الناعم، وفي الوقت نفسه رحتُ أقول له:

-«لا شيء، يا رجل!»، لكنّه لم يكن يجرؤُ على تصديق ذلك. وكما لو أنه لم يكن كافياً، أتى صوتُ الآخر من الخلف:

-«يجبُ أن يكشفَ عليه طبيب».

-«لقد فحصَهُ يوم أمس».

وهذا ما حصلَ عند الطبيب: لأننا لم نكن نعرف أحداً، ذهبنا إلى المستشفى. انضممنا إلى صف الانتظار خارج العيادة في غرفةٍ عاليةٍ وبيضاء، فيها كُوّةٌ من زجاجٍ غير مصقولٍ أعلى الجدار، وبابان في كِلا الطرفين كانا يُفتَحان بصورةٍ مستمرّة. كان الناسُ ينتظرون جالسين على مقاعد على طول الحائط الأماميّ، ويتحادثون؛ بعضهم انزوى إلى الصمت، كانت عيونهم ثابتةً كسولةً تُحدّقُ في الحائط المقابل. كانت الممرضةُ تفتحُ أحدَ البابين وتقول: «التالي»، وفي تلك اللحظة كان هناك من يخرجُ، مودّعاً الطبيب: «عمتَ صباحاً، دكتور».

إمرأةٌ كانت قد نسيت شيئاً في العيادة، فدخلت مرّة أخرى. خرجت على عجلٍ من دون أن تنظرَ أو تحيّي أحداً. راحت تصرخ: «إنه يموت، إنه يموت...». كان الجميعُ يحدّقُ في بلاط الأرضيّة، كما لو أنّ أحداً لم يكن قادراً على تحمّلِ نظراتِ الآخرين؛ شابٌ هزيلُ الوجهِ راح يشتمُ عدّة مراتٍ لاعناً بصوتٍ منخفض.

كان الطبيب ينظرُ إليّ بينما كان يفحصُ الصبيّ بالسمّاعة. أعطانا ورقةً كَتبَ عليها عنواناً من أجل أن نقصدهُ في اليوم التالي.

-«أهُو أخوك؟».

-«لا».

في اليوم التالي، لم نذهب إلى العنوان المُدوّن في الورقة.

كان قد ازدادَ انحناءً، لا بدّ أنه كان يُقاسي كثيراً من ذلك الوخز في جنبه. كان يتصبّبُ عرقاً بسبب الحمّى، وكان جبينُه يلتمعُ بقطراتٍ صغيرةٍ انبجَست منه. رحتُ أفكّر: «إنهُ في صحّة سيّئة، ليس لديه نقود. لن يتحسّنَ لأنه لا يملك نقوداً. صدرُهُ يُؤلمه، إنه مصابٌ بالسلّ. إنِ استجدى المارّةَ، فلن يجمعَ حتّى عشر بيسيتات. سيلقى حتفهُ بلا شك. لا يعرفُ أحداً. سيموت، فبسبب ذلك يموت الكثير من الناس. حتى وإن مرّ من هنا الرجلُ الأكثرُ سخاءً في العالم، فإنه سيموت».

جمعنا ثلاث بيسيتات، وقرّرنا أن نشربَ القهوةَ لنشعرَ بالدفء.

-«سيزولُ الألمُ مع الدفء».

كان مقهىً خالياً سيّيء الإضاءة، الكراسي على الجوانب، ومنضدةُ الخدمة في العُمقِ تمتدُّ من الحائط إلى الحائط مُغلَقةً إحدى الزوايتين، والنادلُ العجوز الجالس، كان ينهضُ فقط ليخدم الزبائن دائمي التردُّد، فقد كان يُعاني من مرضٍ في القلب. ثلاثةُ قَرويّين كانوا يلعبون الدومينو. كانت تُسمعُ أنغامُ التانغو بين نفخِ ماكينةِ القهوة، وضرباتِ أحجارِ الدومينو على الرخام.

جلسنا لبرهةٍ قصيرةٍ فقط، بالضبطِ لما استغرقَهُ تناولُ القهوة. وعند خروجنا كان كلُّ شيءٍ على حاله: العجوزُ خلف الطاولة يتأمّلُ قدميه المتورّمتين، الآخرون الذين كانوا يلعبون، والرجلُ الذي كان يُديرُ الراديو متحكّماً بأزراره. بدتِ الموسيقى والضوءُ وكأنّهما سيتلاشيان فجأة. ناظرين إليهم للمرّة الأخيرة، بدوا لنا كذكرى أليمة سوداءَ وحزينة.

في الطريق، تحت الأشجار، عادَ ليشكوَ مرّة أخرى، وأراد الجلوس. كنّا ندوسُ العشبَ في العتمة. وجدَ لنفسه شجرةً عريضةً ومُورقة، أسندَ ظهرهُ إليها، ثم انفجرَ باكياً. داعبتُ رأسَهُ المستديرَ من جديد؛ وحين أخفضتُ يدي، كانت قد انذرفتْ دمعةٌ من عيني. كان يبكي جاثياً على رُكبتَيه، على قبضتَي يديه المُغلقتَين فوقَ التراب.

-«لا تبكِ»، قلتُ له.

-«سوفَ أموت».

-«لن تموت، لا تمُتْ...».

---

(1) خيسوس فيرنانديث سانتوس (مدريد 1926 - 1988)، واحد من أهم الروائيين الإسبان في القرن العشرين. عمل في كتابة السيناريو والإخراج في المسرح والتلفزيون والسينما، لكن عمله الأكبر كان في الأدب. شكّلت روايته الأولى (الشجعان Los bravos، 1957) إلى جانب أعمال مشابهة لكتّاب آخرين من الحقبة نفسها - إبّان مرحلة ما بعد الحرب الأهلية الإسبانية -
منعطفاً محوريّاً في الخمسينات نقلَ الرواية إلى تجديدٍ تأسّسَ على أرضيّة الواقعية الاجتماعية. حصلت أعمالٌ له على أهمّ الجوائز الأدبية، كرواية «رجل القديسيّين El hombre de los santos، 1969» التي نالت جائزة النقد الإسبانية في الأدب، و«خارج الأسوار Extramuros، 1978» التي نالت الجائزة الوطنية للآداب في إسبانيا، وغيرها العديد. وله عدة مجموعات قصصية، أشهرها «رأس حليق Cabeza rapada، 1985» التي فازت بجائزة النقد الأدبي أيضاً.

حرمــان

ترجمة - عادل بابكر

ليلى أبو العلا

خـلال الفصل الأول مـن دراسـته بالكليّة فـي لندن، كتب (مجدي) إلـى أهله يعلمهم بعجـزه عـن المواصلـة، وينذرهـم بأنـه سـيقطع دراسـته ويعود. كان على أمّه، لكـي تفلـح فـي الاتصال بـه هاتفيـاً، أن تقـوم بعدة مشـاوير إلى البريـد العمومي في الخرطوم، حيث تجلس لساعات على المقعد الخشـبي الطويل، ممسكة بطرف ثوبها تحرُكه يمنة ويسرة لعله يدفع عن وجهها شيئاً من القيظ الخانق، فيما تهشّ عنهـا أطفالاً حفـاة يتزاحمـون حولها في محاولات لا تعرف اليأس لإقناعها بشـراء مـا يحملونـه مـن علكـة ودبابيس شـعر وعلـب كبريـت عبأوا بهـا الصوانـي التي تدلّت من أعناقهم.

«ابعـدي مـن قدامـي». انتهرتْ فتـاةً ظلت تزحـف نحوهـا حتـى كادت تقـع علـى حجرها. «هسـه أنا ما قلـت ليك ما عاوزة أشـتري؟». في اليـوم الثالـث فُتِح الخط، فحشرت نفسها في إحدى الكبائن، ناسية إغـلاق البـاب الزجاجـي وراءهـا. شـعر (مجـدي) بغصّـة فـي حلقـه حيـن سـمع صوتها. في الممر البارد في النزل الطلابي كان ممسكاً بسماعة الهاتف، مسنداً رأسه إلى الحائط، مخفياً وجهه في ثنية ذراعه. زملاؤه الطلاب الذين مرّوا به حثّوا الخطى قليـلاً تحت وطـأة شـعور بالحـرج حين جاءهـم صوته مثقلاً بالدموع، أعلى نبرة مـن المعتاد، وسـمعوا كلمـات أجنبية لم يدركوا معناها تتقاذف صداها الجدران.

هنـاك فـي الخرطـوم، لـم تسـتطع هـي الأخرى اسـتيعاب كلامـه. كل هذا الحديث عن صعوبة الدراسـة كلام فارغ بلا شك. فابنها متفوق في دراسته. كان دائماً الأول علـى دفعتـه. لديها صورة له نشـرت في الجريـدة يظهر فيها وهـو يصافح رئيس الجمهوريـة الـذي تمّـت الإطاحة بـه فيما بعـد. كان حينها في السادسـة عشـرة من العمـر، وكانـت المناسـبة حصولـه على واحـدة مـن أعلـى الدرجـات في الشـهادة الثانوية السودانية. نحر والده كبشاً بهذه المناسـبة، ووزّع لحمـه علـى الشـحاذين الذين ينامون بجانب سور المسجد القريب. شـقيقاته أقمن على شرفه حفلاً رقص فيه الجميـع وغنّـوا. أمـا هي فقد أدارت فوق رأسـه مبخـراً ثـم وضعته علـى الأرض، وطلبـت مـن ابنهـا أن يقفـز فوقـه جيئـة وذهابـاً لكي يطرد عنه الحسـد والشـرور التي لا بدّ أنها تحيط به. «99 في المية في ورقـة الرياضيات». ظلت تردّد في نشـوة علـى مسـامع الأصدقـاء والأقـارب. «99 فـي المية. وعلى فكـرة، الواحد في المائة الباقية دي شالوها منه بس عشان ما ياخد العلامة الكاملة».

«شـيل فكرة الانسـحاب دي من راسـك»، قالت له خلال المكالمة الدولية.

«أنتِ ما قادرة تسـتوعبي إنو أنا سـقطت فـي امتحـان التأهيـل؟» ردّ عليها، مشـدّداً علـى كلمة «سـقطت». «دا الامتحان الكان لازم أنجح فيه عشان أسجّل للدكتوراه.».

«حاول مرة تانية» قالت بإصرار. «حتنجح إنشـاء الله. وبعديـن تعـال السـودان فـي الصيـف. حأدفـع لـك قيمـة التذكـرة. ما يهمّـك». لديهـا وسـائلها الخاصـة تلـك المـرأة. حيـن ردّت سـماعة الهاتـف إلـى موضعهـا بدأ مشـروع يختمر فـي ذهنها. تعمّدت أن تتسـكّع فـي طريق عودتها إلى المنزل لكي تعطي نفسها مُتّسعاً من الوقت للتخطيـط والتمنّـي. بعد بضع سـاعات، وبعد أن أنعشـت روحهـا بضجعـة قيلولة وكوب من الشاي بالحليب الذي اعتادت أن تتناوله بعد المغيب، جمعت أفراد أسـرتها لتدشـين حملتها الجديدة: «ولدي المسكين وحيد في لندن محتاج زوجة». هكذا تزوج (مجدي) من (سـمرة). بعد ساعات مضنية مـن السـهر والتنقيـب فـي بطـون الكتـب والمراجـع، ومعالجة الكثير من المسـائل الرياضيـة مـراراً وتكـراراً، بات مسـتعداً للجلـوس للامتحان التأهيلـي. في يونيو سافر إلى الخرطوم، وفي يوليو تلقّى خبر نجاحه، وفي نهاية الصيف كان عائداً إلى لندن متأبّطاً عروسه.

عرف مجدي سـمرة منذ وقت طويل، فهي ابنـة عم إحدى صديقـات أخته المقرّبات، وابنـة أحـد المعـارف. لـم يكـن لقاؤهمـا مفاجئاً، كما لم تربط بينهما علاقة عاطفية في فترة المراهقـة. ذاكرته عنها لا تختزن سـوى لقطـات متناثـرة: صـورة (أبيض واسود) لطفلة تُضيّق حدقتي عينيها اتقاء أشـعة الشـمس وهي تقـف مع شـقيقتها وآخريـن أمـام قفـص الزرافة فـي حديقة الحيـوان. مراهقـة ترتدي فسـتاناً أزرق، شـعرها مجدول في ضفيرة واحدة، وهي تحمـل صينية عليهـا زجاجات البيبسـي خـلال حفـل خطوبـة إحـدى الصديقـات. وهنـاك القصة المرعبـة التي كانت مصدر فزع له في طفولته، حين تعرّضت سـمرة لعضّـة مـن كلـب ضـالّ، وكان عليهـا أن تتلقى ثلاثين إبرة من مصل السّـعر تغرز في بطنها.

فـي عـام 1985، رآهـا عبر كرمـة، خلف سقيفة ظليلة تسلّقت فوقها أغصان الكرمة، وغزلت حولها شـبكة محكمة النسـج بدت كمتاهـة. كان يضغـط علـى جـرس بـاب منـزل قريـب من حـرم الجامعـة، في أحد الشـوارع الجانبية الضيقـة التي اصطفّت على جانبيها منازل أسـاتذة الجامعة. في الشارع الرئيسـي كان الطلاب يتظاهرون



احتجاجاً على حكم صدر بإعدام زعيم حزبي معارض. فيما كانوا ماضين في مسيرتهم المطالبة بالعدالة، كان (مجدي) يقصد بروفيسور سنج، المحاضر في علم الطوبولوجيا، لكي يحصل منه على خطاب تزكية في محاولة للظفر بواحدة من تلك المنح البحثية الكثيرة التي طالما لهث وراءها. من موقعه ذاك كان يسمع الهتافات، تأتي إليه كموجات تعلو تارة، وتنخفض تارة أخرى، متوازنة الإيقاع شجيّة، غير أنه لم يستطع تبيُّنَ الكلمات التي كان يرددها المتظاهرون.
إنهم لا يسمحون أبداً للطلاب بالمضيّ بعيداً. لا يسمحون لهم البتة بالوصول إلى منطقة السوق حيث يمكن أن تتضاعف أعدادهم، ويتسببوا في إحداث حالة من الشغب، حيث يمكن أن تنضم ظلامات أخرى وضغائن قديمة إلى الصيحة ضد الظلم المتمثِّل في هذا الإعدام الجديد. وقد يصحو الحرمان من سباته الطويل، ويتفجَّر في قيظ ذلك اليوم. مضوا على طريق الجامعة حتى أول تقاطع، وعندئذ انهمر عليهم الغاز المسيل للدموع ليعمي أبصارهم، ويردّهم على أعقابهم تتعثر خطاهم فوق التراب واللافتات التي سقطت على الأرض.
كانت تصرخ حين أتت مهرولة مع صديقة لها. وقفتا تحت سقيفة المنزل الملاصق لمنزل البروفيسور، تتصارخان من الغاز المسيل للدموع، وتتضاحكان. سمعها تقول لصاحبتها «شبطي انقطع. خلاص تاني ما حينفع.». أمسكت بالصندل المقطوع في يدها، فيما جرت الدموع كحاصرتين على خدين كساهما الغبار. ثوبها انحسر عن كتفها متكسِّراً عند خصرها وركبتيها، فيما تحرَّرَ شعرها شيئاً فشيئاً من إسار الضفيرة الواحدة فبرزت منه عناقيد مثلَّثة الشكل. خُلَيْقات الشعر في مؤخِّرة عنقها تلألأت بحبات العرق فبدت داكنة صقيلة، مترعة بالنداوة ترقد في وداعة، غير معنيّة بما يدور حولها: الغاز المسيل للدموع والغبار، الصندل الممزَّق، الثوب المنحسر. كان هناك (زير) أمام المنزل. راقبها وهي ترفع الغطاء الخشبي وتملأ كوز الصفيح بالماء، ثم تشرع في غسل وجهها. رطّبت شعرها بالماء ثم غرزت فيه أصابعها بحثاً عن دبابيس شعر استعانت على فتحها بأسنانها لتكبح جماح الخصل المتمرِّدة.
خلال كل ذلك الوقت كانت تضحك، وتصرخ، وتستنشق الهواء عبر أنفها بصوت مسموع. كانت تتبادل الحديث مع صديقتها بينما عمدت كل منهما إلى شدّ ثوبها حول جسمها. قالت صاحبتها w:«الشبط دا انتهى .. تاني ما حينفع أي حاجة.. ولو شبشب!».
أحسَّ بسخافة موقفه وهو يراقبهما، خاصة بعد أن أخذ طلاب آخرون يتقاطرون على الطريق، يسبُّون، ويبصقون عقب فض المظاهرة، وقد تمزقت قمصانهم وما تبقى من لافتاتهم. لم يجد في نفسه يوماً سورة غضب تدفعه للتظاهر، ولا ميلاً للتمرّد والعصيان. وفي اليوم التالي، كما توقَّع، ظهر الدليل على عدم جدوى ما قاموا به: فقد تمّ شنق محمود محمد طه صبيحة يوم جمعة.
حينما كان يرمقها عبر ثنايا الكرمة، خطر له أن يتحدَّث إليها. فهي الآن قريبة منه، متحرّرة من القيود والخجل. سوف تستجيب لي الآن. هكذا حدّث نفسه. وسوف نستعيد ذكرى هذا اليوم على مرّ السنوات باعتباره البداية. لكنه تركها تذهب، وضغط على جرس باب البروفيسور وسرعان ما سمع وقع أقدام تخطو نحوه من داخل البيت.



لا جدوى من مقاومة القدر، ولا سبيل إلى تفادي حكمه. بعد سنوات، حين قادت أمه حملتها تلك، برز اسم (سمرة). أرسلت شقيقته الكبرى لجسّ النبض. كان الاستقبال جيداً. فالعرسان الذين يقيمون بالخارج (لا يهمّ أين) كانوا محطّ الأنظار.

حين دخلا غرفته في لندن، تشاجرا. لم يكن السبب أن الغرفة ضيقة ومصمّمة لاستيعاب طالب واحد. كان قد تقدّم بطلب للحصول على سكن مناسب لطالب متزوّج لكن إدارة الجامعة لم تخصّص له شقّة بعد. بدأ التوتر منذ أن خرجت من الحمّام، قطرات الماء على شعرها وذراعيها، وأكمام بلوزتها مشمّرة إلى أعلى.

«وين سجادتك؟»

«ما عندي سجادة»، أجابها وهو مستلق على السرير، يستمتع بعودته إلى لندنً وهدوئها المميز، ومراقبة السماء الرمادية المتحركة عبر النافذة، والهسيس المنبعث من احتكاك السيارات بالطرق المبتلّة. بدا كما لو أن الخرطوم كانت تَنْفُذ مِن حوله عملية طحن مزعجة، وأن الصرير المستمر الناتج عن تلك العملية قد توقّف لتوّه أخيراً.

سألَتْه: «طيب بتستعمل بدلها شنو؟» كانت تحمل منشفة.

«وين القبلة؟»

كان عليه أن يجتهد للتعرُّف إلى اتجاه الكعبة. مكّة تقع إلى الجنوب الشرقي من بريطانيا بالطبع. إذن، من هذه الغرفة بالذات إلى أي جهة ينبغي أن تولي وجهها؟ أين، بالضبط، يقع الجنوب الشرقي؟

«ما بصدق. أنت هنا سنة كاملة وما بتصلّي؟

نعم، هو ذاك.

«ويوم الجمعة؟»

«حتى يوم الجمعة عندي محاضرات.».

«غِيْب.».

استوى جالساً. «ما تكوني غبية. وين فاكرة نفسك؟» النظرة المجروحة التي كست وجهها جعلته يندم على نعتها بالغباء. أخذها بين ذراعيه قائلاً: يعني خلاص الكورس ساهل لدرجة أنو ممكن أغيب من المحاضرات».

ابتسمت واجتهدت للتخلص من آثار شعورها بخيبة الأمل. اقترح عليها الخروج للنزهة. استقلّا الباص إلى المسجد الكبير حيث اشترى لها سجادة حمراء وبوصلة تشير إلى اتجاه مكة. كذلك اقتنت كتيّباً يبيّن مواقيت الصلاة. كل شهر في صفحة واحدة، الأيام مدرجة في صفوف أفقية، والصلوات في أعمدة رأسية.

جلست بجانبه في الباص، وراحت تتصفّح الكتيّب. قالت: «المواقيت تتغير كثيراً خلال العام.».

«بسبب المواسم» — رد عليها شارحاً. «النهار قصير جداً في الشتاء وطويل جداً في الصيف.».

«إذن في الشتاء لازم ألهث لأداء الصلاة وراء الصلاة في أوقات متقاربة، وفي الصيف سيكون الفاصل بين العصر والمغرب ساعات وساعات.». جاء تعليقها بصيغة المتكلم المفرد لا بصيغة الجمع، وقد بدا له ذلك مقبولاً وليس فيه ما يسيء؛ فهي ستواصل عبادتها وحدها سواء انضمّ إليها أم لا. سَرَّه أن الذهاب إلى المسجد قد أرضاها. كانت نزهة قليلة التكاليف، خالية من المتاعب. لم تكن ميزانيته لتسمح بالذهاب إلى مطاعم غالية أو جولات للتبضّع في المحال التجارية الراقية. من حسن الحظ أنها فتاة بسيطة، ليست مادية ولا تشتطّ في الطلبات .

مع ذلك قالت إنها تريد منه أن يعدها بأن يغيّر ما بنفسه، أن يبذل جهداً أكبر للقيام بالصلوات المفروضة. كانت عازمة على التأثير عليه، لكنه لم يكن يريد الخوض في نقاشات محمومة بشأن العقيدة والممارسة الدينية. فهما في نهاية الأمر لم يتعرّف أحدهما إلى الآخر بصورة وثيقة، بل ما يزالان في مرحلة التكيُّف، وكثيراً ما يرتطم أحدهما بالآخر بسبب صغر حجم الغرفة. كان هو، بطبيعة الحال، أول رجل في حياتها، وكانت مشاعرها متأرجحة ما بين الشعور بعدم الراحة والمتعة، بين قلّة النوم والشعور بأن الوضع الذي تجد فيه نفسها الآن ما هو إلا تطوُّر طبيعي لمرحلة سابقة كانت فيها فتاة غريرة جميلة. ها هي الآن في لندن تنعم بشهر عسل ولمّا يزل وشم الحنّاء الذي تزيَّنت به لحفل الزفاف يلتمع في راحتيها وقدميها.

كان (مجدي) في قرارة نفسه ممتنّاً لها على ما أضفته على حياته من راحة وبهجة، مفتوناً بنظراتها وضحكاتها. والآن تريد أن تفسد كل ذلك بالحديث عن الدين، وتنكيره بأن من لا يلتزم بهذه الصلوات الخمس يحرم نفسه من الهداية والحماية الربانية. أولم يكن مؤمناً؟ بلى كان مؤمناً إلى حدّ ما، لكنه كسول وتعوزه الحماسة. الصلاة هنا في لندن - في رأي (مجدي)- تصبح عائقاً، والالتزام بأدائها تكتنفه صعوبات جمّة أهمّها تغيُّر المواقيت. «ما تناقشيني في الموضوع دا تاني.». قال أخيراً وهو يجذبها نحوه. «بطّلي النقة.».

فـي الأيـام التاليـة اسـتغرقه العمـل مرة أخـرى، فـكان يحـسّ بوجودهـا بقربه، ودودة، واعيـة بتقلّبـات مزاجـه، قائمـة علـى توفير احتياجاته، رقيقة، معطاءة. تتوجّـه بين الفينـة والأخرى إلـى الحمام لتتوضّـأ، ثـم تخـرج منـه لأداء الصلاة. كان يومها مثبتـاً بأوتاد. خمس صلوات، خمسـة أوتـاد. كانـت حركـة الشـمس موسـومة بعلامـات، وخريطـة اليـوم واضحـة المعالـم، وأحـسّ (مجـدي) بأن حياته أضحت أكثـر تنظيماً، وأيامه غدت محفوفـة بالبركـة. فـي غرفتهمـا الضيقة احتلّت سـجادة (سـمرة) رقعـة كبيرة من الأرضية، وقـد تكوّم عليها الثـوب القديم الذي تتلفع به عند أداء الصلاة. في بعض الأحيان كانت تؤنّبه بنظرة أو كلمة، وفي أحيان أخرى كانت تبدو حزينة قلقة عليه، بيد أنها واصلت في مسارها حريصة على أداء التزاماتهـا علـى الرغم مـن أنها بعيدة عن وطنها.

كان يريـد لهـا أن تتمتّـع بحيويـة لنـدن ومدنيّتهـا، وأن تبيـن لـه بالامتنـان على إنقاذهـا من الخرطوم وتخلّفهـا. قدّر أنها، مثله تماماً، سـتجد الأمر صعباً في البداية لكنها سـتتكيّف معه مع مرور الوقت. لكن ما حدث هو العكس تماماً. فخلال الأشـهر الأولى انطلقت في شغف السائحين تتعرّف إلى لندن، فراحت تمتّع عينيها بمتاجرها. كـم أعجبتها السـهولة الفائقـة التي تنجز بهـا الأعمـال المنزليـة. فهي تسـتطيع أن تشـتري لحماً تمّ تقطيعه مسبقاً وتجهيزه على الكيفية التي تريد. والبقالات تحتشـد بـكل أنـواع البسـكويت والحلويـات لكي تختار منها ما تشـاء، وهي ليست باهظة الثمـن علـى الإطـلاق. حتـى الصيدليـات تزخـر بأدويـة بشـتى الألـوان والنكهات حتـى كادت تتمنّـى لـو أنهـا مرضت لكي تنـال حظّها منها. كل شـيء تلمسـه متقن الصنـع، الجودة والإتقان يشـعّان من كل شـيء. «بنسـات» الشـعر لا تتقصـف عند ملامسـة أظافرهـا كمـا كان يحـدث دائماً. و(اللبـان) لا يمتّ بصلـة إلى ذلك القضيب المتقصـف الـذي يـنوب في فمهـا عند أول عضة. جـرار المربى جميلة التصميم. بعد نفاد محتوياتها، كانت تغسلها، وتجففها، ولا تطاوعهـا نفسـها علـى التخلّص منها. علب البسكويت المعدنية قررت أن تجمعها لتأخذها معها إلى أهلها. ستستخدمها أمّها كأوعيـة لتخزين الدقيق أو السكر، وربما اختارت أن تضع فيها شيئاً من الخبيز الذي تصنعـه بيديها، ثم تبعث بهـا إلى جارتها التـي تعيدها إليها بعد أيام وبداخلها هدية من نوع آخر.

ازداد وزنهـا، هكـذا كتبـت، في سـعادة، إلـى أهلها تخبرهم. أخذها (مجدي) لزيارة مكتبـة الجامعـة: طوابـق عديـدة حتـى احتاجت إلى مصعد داخلي بل وحمامات! أعجبتها غـرف الكمبيوتر المتألقة. أعطته الشـعور بأنـه متّقـد الـذكاء، والحقيقـة أنـه في قرارة نفسـه كان دائمـاً موقناً من أنـه كذلك. ثـم تقاصرت الأيـام وأضحت رتيبة. أصبحت أشـبه ما تكون بسـائحة بدأ يدبّ إلى نفسها الشعور بالوحشة إزاء وسـط غريب عنها. كل ما حولها أخذ يبدو مؤقّتاً، معزولاً عـن الحياة العادية. حدث ذلـك حينما بدأ (مجدي) يتحـدث عن نيّته الحصـول على رخصة عمـل بمجرّد انتهاء صلاحية تأشـيرة الدراسة، وعن اعتزامه البقاء وعدم العودة إلى بلاده بعد حصوله على الدكتوراه.

استمرارية الأشياء هي أكثر ما كانت تجده غريباً موحشـاً. يهطل المطر فيرفع الناس مظلاتهم وينطلقون لا يلوون على شيء. أرفـف البقالات ما تـكاد تصبح خاوية من البضاعـة حتى تمتلـئ من جديد. سـاعي البريد لا يني يأتي بالبريد كل يوم.

«ألا تُلغـى محاضراتكـم أبـداً؟ ألا يمـرض محاضروكـم، ألا تلد نسـاؤهم؟ هـل تُعلَن عطلة عامة حين تموت الملكة؟»

«سـتموت يـوم أحـد» يقـول لهـا ضاحكاً من أسـئلتها. ثـم يضيف: «هـنا هو معنى الحضـارة. الأمـان الـلازم لكـي يبنـي النـاس حيواتهـم، ويحقّقـوا طموحاتهم. أن لا يظلّـوا دائماً تحت رحمـة الانقلابات العسكرية والقوانين الجديدة. أن لا يقضوا سـحابة يومهم فـي صفـوف البنزين. أن لا يعجـزوا عن أخذ أطفالهـم المرضى إلى الطبيـب لأن الأطباء قـد دخلوا في إضراب عن العمل.».

كانـت تصغي باهتمام لكل مـا يقوله، تهزّ رأسـها موافقة وإن كانت عيناها ما تزالان تشـعّان بالحـذر. لكنها حين تتحـدّث عن المستقبل تتخيّل أنهما عائدان إلى الوطن، كمـا لو أن آماله فـي البقاء محض أحلام، أو كمـا لـو أن آمالـه قـدرٌ محتـومٌ تود لو تسـتطيع التنصّل منه. تقول لـه: «أتخيّل أنـك تعود إلـى المنـزل مبكـراً.. لا حاجة للعمل ساعات طويلة كما هو الحال هنا.».

«نأخذ نومة القيلولـة تحت المروحة التي تدور بسرعة لا نكاد معها نميز من ريشاتها سـوى لونها الرمادي. الشـمس الساطعة تبسط سطوتها علينا حتى في داخل الغرفة عبـر ثنايـا «الشـيش» المغلق. أشـرع في محاولـة إغاظتك – هل طالباتك جميلات؟ هـل يأتيـن إلى مكتبـك بعـد المحاضرات يـردّدن فـي غنـج ودلال: يا أسـتاذ أنا ما فاهمـة الموضـوع الفلاني.. أسـتاذ أنا ما فاهمـة الموضـوع الفرتكاني. يا أسـتاذ: أرجوك لا تقسُ علينا عند تصحيح أوراق الامتحـان؟ تضحـك أنت من حديثـي وتهزّ رأسك مردداً أن هذا كلام فارغ، لكنني أقرأ في عينيك أن غيرتي عليك تقع من نفسك موقعاً حسـناً. نصحو علـى جلبة الأطفال وهـم يلعبـون على السـطح، يطغى وقع أقدامهـم على طنين المروحـة. ألم نمنعهم من الطلوع إلى السـقف مخافة أن تصيبهم جروح بسـبب شـظايا الزجاج المغروسة على جوانبه لصدّ غائلة لصوص المنازل؟ تستشـيط غضبـاً. تخـرج إليهـم. تقـذف (شبشـبك) صوب ابنك الذي كان في تلك اللحظـة ينزل من الشـجرة وقد ثبّت إحدى قدميه على عتبة النافذة. هو أكبر أولادنا، الرأس المدبّرة، كثير المشـاغبة. يفلح في تفـادي الشبشـب الطائر صوبـه فتصيح فيـه: جيب الشبشـب دا. مـن مكاني داخل الغرفة أسـتطيع سـماع ضحكاتـه كتدفّق الماء مندفعاً من برميل سـقط على وجهه. تقرر يومـاً أن تقتني سـوطاً لعقاب هذا الولد. تشتريه من سـوق أمدرمـان حيث تباع أنواع جيدة من السـياط. تبدو مزهوّاً ذلك اليوم. تجلد بـه الهواء لإخافة الأولاد فيتلوّى في الفراغ كالثعبان. لكن لا تسنح لـك فرصة لاسـتخدامه، لأن ابنـك يأخذه ويرمي به فوق سطح الجيران حيث يبقى هناك وسط ركام الغبار وشفرات الحلاقة وغيـر ذلـك ممـا حملتـه الرياح إلـى ذلك السـقف. أعدّ أنا الشـاي بالنعناع. الشمس تـأوي إلى مخدعها، هذه أسـخن فترة في اليـوم.. لا نسـيم.. لا حركـة.. كأن العالم كله قـد حبـس أنفاسـه انتظـاراً لمغادرة الشمس. يأتي جارنا يتناول معك كوباً من

الشاي. يجلب معه آخر الشائعات.. هناك فضيحة سياسية جديدة. تطرب أنت، ويعتدل مزاجك. ابنك يتصرَّف بطريقة لائقة أمام الضيوف. يترك اللعب ويأتي ويصافح الضيف. ينطلق نحيب يشقّ سكون المساء، كسرب من الغربان يحلّق فوق رؤوسنا مصدراً زعيقاً متواصلاً. لا بد أنه جارنا العجوز الذي يقطن المنزل في الجانب الآخر من الميدان. منذ فترة لا يخرج من المستشفى حتى يعود إليها. أخطف ثوبي، وأنتعل شبشبي، وأهرع لتقديم واجب العزاء.».

«أنت تهنين يا امرأة.». تلك كانت إجابة (مجدي). كان عنده دليل يعضد قولته تلك. «أولاً لن يكون في مقدوري، بالراتب الذي تدفعه الجامعة للمحاضرين، أن أحصل لنا على منزل أو شقة خاصة بنا، إلا إذا سرقت أو قبلت رشوة.. وهما احتمالان كلاهما أبعد من الآخر ما دمت في هذا المجال الذي أعمل فيه. الاحتمال الأرجح أن نقيم مع أهلي، وستضيقين ذرعاً بأمي عاجلاً أم آجلاً. ستشكين لي منها آناء الليل وأطراف النهار، وستغضبين مني لأنك تتوقَّعين مني الوقوف في صفك لكنني لا أفعل. ثانياً: كيف أصل إلى سوق أمدرمان بدون بنزين. وفي الغالب لن تكون هناك كهرباء لتشغيل مروحتك. أخيراً: لماذا تفترضين أنه ما من شيء يدخل البهجة في نفسي كاحتساء الشاي والثرثرة مع الجيران؟ هذا إهدار للوقت وهو بالضبط ما أريد تجنُّبه. كل هذه الأجواء التي يبدّد فيها المثقفون المزعومون وقتهم في الجدل في شؤون السياسة. كل محاضر يُعرف بمعتقداته السياسية، كل ترقية تعتمد على الميول السياسية لا على البحوث التي أجراها أو الأوراق التي نشرها. زملائي يتصوَّرون أن مسؤوليتهم هي إدارة البلاد. يكثرون من الجدل في كل صغيرة وكبيرة. الإنجليز تركوها لهم ورحلوا دون جلبة أو قتال. والسودانيون يساورهم اعتقاد بأن هذا البلد المجنون المترامي الأطراف سينهض يوماً من هوّة التخلف ليصبح شيئاً يشار إليه بالبنان.».

أحياناً كانت تجادله حين يردّد مثل هذا الكلام، فتتَّهمه بعدم الولاء وانعدام الشعور الوطني. وأحياناً أخرى كانت تلوذ بالصمت، وتكبت مشاعرها، ولا تتحدث عن المستقبل ولا عن الماضي. ثم لا تلبث أن تُقبل على الكلام، كإقبال صائم عن الطعام حان موعد إفطاره، فتمطره بسيل من الذكريات والحكايات، ثم تنتظر منه أن يتقبَّلها. تنتظر بنفس صبر ومثابرة الفتيات الصغيرات في مكتب البريد العمومي إذ يحاولن أن يبعن والدته اللبان ودبابيس الشعر.

قالت له ذات مساء إذ يتمشَّيان على جانب شارع تلتمع أرضيته بالمطر وأضواء المصابيح الصفراء: «سأحكي لك حكاية وقعت بالفعل وليست من نسج خيالي. بعد اتصالها بك هاتفياً من مكتب البريد العمومي، ظلت أمُك واقفة ساعة كاملة بانتظار حافلة أو عربة أجرة دون جدوى. كانت هناك أزمة مواصلات بسبب انعدام الوقود. هوت الشمس على رأسها بسياط من لهب وبلغ بها الإعياء مبلغه فما كان منها إلا أن خطت إلى منتصف الشارع، ووقفت في الوسط تماماً رافعة يدها. أوقفت أول سيارة. فتحت الباب الأمامي وانحشرت فيها قائلة للسائق: يا ولدي.. أنا تعبت من انتظار المواصلات وما قادرة أمشي خطوة تاني. عليك الله توصلني بيتنا. حأوريك الطريق. وقد أوصلها إلى البيت، مع أن مساره كان مختلفاً. في الطريق تبادلا أطراف الحديث وكان يخاطبها ب (يا خالة).».

«وفي شهر يوليو.. المطر والبرك الفضية في كل مكان. الشمس تتوارى طوال اليوم، والأرض تفوح منها رائحة الدعاش. لا عمل ولا مدارس في ذلك اليوم. والسيارات جزر متناثرة على الشوارع المترعة بالمياه.». يجيبها: «لأنه لا توجد قنوات تصريف ولا شبكة مجاري. تذكَّري رائحة المياه الراكدة بعد أيام من هطول المطر. تذكَّري البعوض الذي يهبط بجيوشه ينشر المرض.».

ترد: «البرك الفضية تحت سماء غريبة ملبَّدة بغيوم داكنة.».

ذكرى أخرى. قدّمتها له كأنها تدسّ في يده وردة. في الأسبوع الذي سبق الزفاف، ذهبا لزيارة عمه. انقطع التيار الكهربائي فتحوَّل هدير مكيِّف الهواء إلى خرير خفيض، اصطفقت ريشات مروحته، ثم سكن الصوت تماماً. هكذا استحال المكان فجأة إلى ظلام وسكون. جلسوا يستمعون لصوت قطرات الماء المتساقطة من القش الجديد الذي لُقِّم به المكيف قبل أيام قلائل. فتحوا النوافذ لاستقبال شيء من النسمات المسائية الخفيفة والشذا الذي يضوع من شجيرات الياسمين. ضوء القمر ملأ الغرفة بظلال رمادية ضاربة إلى الزرقة.

الحلويات الملوَّنة الموضوعة على الطاولة برزت كخطوط كفافية سوداء. الثلج بدأ في النوبان في أقداح عصير الليمون. في أثناء انشغال أصحاب الدار بالبحث عن شموع وبطاريات، مالَ (مجدي) على (سمرة) وقبّلها لأول مرة.

«لكن يا سمرة، هل تريدين أن ينقطع التيار الكهربائي في لندن؟ تخيلي: المصاعد، إشارات المرور، القطارات. الفوضى والخوف. سيكتبون عن ذلك في الصحف، ويتحدثون في التلفزيون. أما في الخرطوم فهذا حدث عادي، واحد من المنغصات، جزء من بؤس الحياة. الثلّاجات تتحوّل إلى خزانات، ويتعفَّن الطعام في داخلها.».

أحياناً كان ينظر إليها في شفقة. يشعر بأنها فعلاً لا تنتمي إلى هذا المكان. ينظر إلى حليقات الشعر في مؤخرة عنقها، أصبحت الآن جافة وخفيفة، لم تعد مبلَّلة بالعرق.. قدّر أنها ربما خُلقت للشمس الساطعة والملابس القطنية الخفيفة. أسنانها الصغيرة ربما خُلقت لتقشير أعواد قصب السكر. غمازتاها ربما خلقتا للصديقات والجارات. يستطيع تخيُّلَها مستغرقة في أحاديث عقيمة مع إحدى صديقاتها، تزجي الوقت تحت ظلال أشجار النخيل والأشجار المتسلّقة، في مكان الساعات فيه طويلة طويلة.

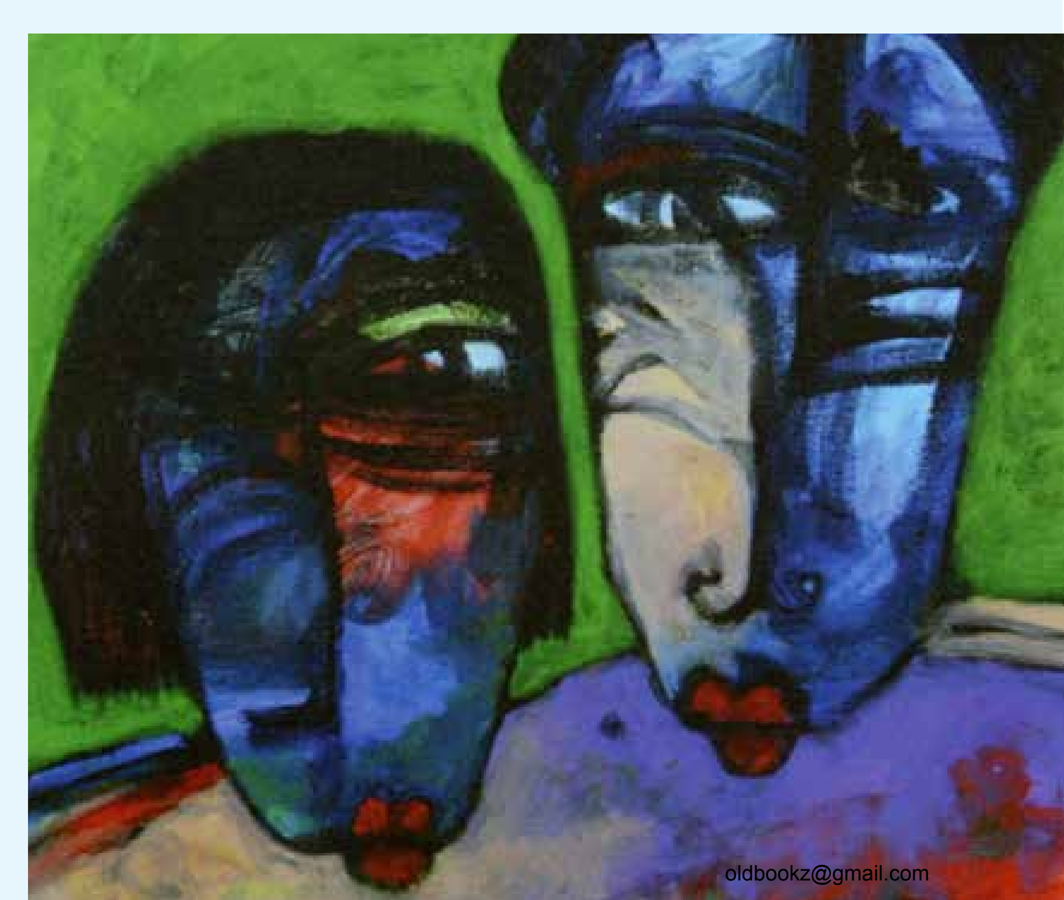
غير أنه في معظم الأحيان كان عاجزاً عن استيعاب سرّ عدم تحمُّسها للفرص التي تتيحها لها حياتها الجديدة. كيف لا تعجب بالسلوك المتحضِّر للناس هنا:كفاءتهم في العمل وأدبهم الجمّ.. سيارات الإسعاف والإطفاء حاضرة على الدوام لا تخذل أحداً أبداً. انزلاق البطاقة المصرفية عبر شق في جدار لا يلبث أن يتمخَّض عن أوراق مالية صقيلة؟ هذه الأشياء أعجبتها لكن ليس لوقت طويل. تعجَّبتْ كيف يُترك الحمام والبط في الحدائق دون أن يتعرَّض له أحد. لا أحد يحاول القبض عليه لكي يصنع منه وجبة دسمة. دائماً تنصرف عن التمتع بجمال هذه الطيور بالتفكير في

أهلها وفقرهم.

بدأ يميل إلى الاعتقاد بأن الحنين إلى الوطن الذي تعاني منه ما هو إلا نوع من المشاكسة، وأن نفورها التام من التكيُّف مع حياتها الجديدة عناد ليس إلا. بدأ يتضجَّر من تعلّقها العاطفي بالوطن وعجزها عن التغيير أو افتراع مسار جديد لحياتها. التعلّق بالوطن أصبح عائقاً دون تقدُّمها، يعميها عن تبيُّن المكاسب التي يمكن أن تجنيها. ثمة فرص كثيرة وأبواب كثيرة لكنها ما تزال مشدودة إلى الماضي، تحنُّ إلى السودان بينما يتسلَّل الحاضر من بين يديها. لقد التقى، إبان إقامته في لندن، بسودانيات كثيرات تأَلَّقن في وسطهن الجديد. شاهدهنّ يرتدين بناطيل ضيقة ما كُنَّ ليجرؤن على ارتدائها في الوطن. في أصابعهن تتراقص لفافات التبغ. لم يكن يتوقَّع منها ولا يريدها أن تقلِّدهنّ في هذه الأشياء، إلا أن ما يحزنه أنها لم تكتسب تلك الروح نفسها، بل غدت أكثر عزلة وتحفُّظاً مما كانت عليه في الخرطوم. كانت تريد أن ترتدي ثوبها السوداني، وأن تغطّي شعرها، لكنه كان يمنعها قائلاً: لا. لا. ليس هنا. لا أريد أن يصنِّفونا ضمن المتشدِّدين والمتخلّفين.

كم هو مروِّع أن تعود إلى المنزل في نهاية اليوم لتجد زوجتك جالسة وهي ترتدي قميص النوم، شعرها غير مسرَّح، في الحالة نفسها التي تركته عليها في الصباح. بعد أن كانت تنتقل من مرآة إلى أخرى لا تكفُّ عن النظر إلى نفسها من زوايا مختلفة، ولأجلك ترشّ شعرها بعطر الصندل، وتكحِّل عينيها. ها هي الآن قابعة في مكانها والمكان كله قابع في موضعه لم يحرِّكه أحد. لا رائحة طعام تفوح، والسرير غير مرتَّب، أكواب عليها بقع الشاي، بقايا من رقائق الذرة منتفخة في الإناء. صامتة هي، تنظر إليك كأنك غير موجود، لا تستسلم، ولا يلين جلدها للمسات. مرِّرْ يدك على شعرها، وافرك يديها، وفتِّش عن الكلمات المناسبة، الكلمات التي تحبّ أن تسمعها. تحدَّثْ عن حدائق الياسمين، عن رقصة الزفاف، وعن فيضان النيل إلى أن تجهش بالبكاء. في الأيام التي تلت ذلك، كان (مجدي)، قبل أن يدخل المفتاح في القفل ويديره، يستجمع قواه، ويستعد لمشاهدة المنظر نفسه، كان يخاف من تكرار السيناريو ذاته. في ذلك اليوم كان سعيداً. فبينما هي جالسة في بيتها كسيرة الخاطر، أبصر هو قبساً من نجاح متواضع: تقدُّم طفيف في عمله. ورقة علمية كان يبحث عنها، كتبت منذ خمس سنوات في مجال عمله نفسه، تمَّ العثور عليها في مكتبة أخرى. هرع إلى هناك، إلى تلك الكلّيّة في الجانب الآخر من لندن، وكان ذاك حدثاً في حدّ ذاته؛ لأنه كان دائماً إما قابعاً في المكتبة أو يستخدم الكمبيوتر المركزي. وجدها. نسخها، ثم قفل راجعاً لا تكاد تسعه الفرحة والإعجاب بهذا النظام المعرفي الدقيق، والتقنية التي تتيح للمرء تقصّي مكان وجود المواد المكتوبة. نحن متخلِّفون بعدة قرون، سيقول لها فيما بعد. في أشياء كهذه، الشُقّة بيننا والآخرين أوسع من أن تُردَم. وبينا هي جالسة في قميص نومها، جامدة، غير عابئة بجوع ولا عطش، كان هو قد نفذ إلى عقل ذلك العالم الرياضي، متتبِّعاً استدلالاته المنطقية، وعندما يعثر على خطأ ما (الرمز الدليلي أسفل الحرف «لامبدا» كان ينبغي أن يكون (t-1) وليس (t)، أو خطأ طباعي أو هفوة أكبر من جانب الكاتب، تمتلئ جوانحه طرباً. حتى عندما استلقى بجانبها وسألها عن سبب تعكُّر مزاجها، كانت المعادلات الرياضية تتقافز في ذهنه وخطر له أن اسمها، إن أنت تجاهلت أصل معناه العربي، بدا شبيهاً بهذه الحروف الإغريقية، هذه الرموز الغامضة ذات التشكلات المعتدلة والانحناءات الخفيفة. ألفا، لامبدا، سيغما، بيتا، سمرة..

اقترح حلّاً عمليّاً لمشكلتها. لا بدّ لها من أن تشغل نفسها بشيء. فهي قد ظلت عاطلة منذ مجيئها.. وبما أنه لا يسمح لها بالعمل دون ترخيص فلا أقل من أن تنخرط في دراسة ما. لغتها الإنجليزية جيدة؛ ولذا فمعالجة الكلمات اختيار مثالي. يمكنها أن تنسخ له أطروحته. تحمَّسَ للفكرة: دورة تدريبية في معالجة الكلمات لبضعة أسابيع. سيتاح لها الالتقاء بآخرين من أنحاء العالم وتكوين صداقات وتزجية أوقات فراغها. ها هي (سمرة)، التي احتملت ذات يوم الغاز المسيل للدموع وتغضُّن القدمين بسبب الركض على الإسفلت، تجد نفسها إزاء مدرِّسة في منتصف العمر، امرأة ثرثارةَ كانت قد سافرت مؤخراً إلى تونس لتعود من هناك متدثِّرة بطبقات من المعاطف والملافع. اندفعتْ تحدِّث (سمرة): «لا بد أنك تشعرين براحة عظيمة لكونك هنا.. بعيداً عن كل



تلك الحروب والمجاعات في بلادك. لا بد أنك تشعرين بالراحة لأنك لست هناك الآن.». شعرت (سمرة) بالنفور من تلك المرأة. ومثل طفل مدلّل عنيد، رفضت الاستمرار في الكورس.
في فورة الغضب التي تملكته، اقترح (مجدي) أن تسافر إلى السودان لقضاء بضعة أشهر. جفل حين لاحظ محاولتها إخفاء اللهفة من صوتها وهي تقول: «طيب. كويّس.». ثم الأسئلة من شاكلة: أليست التنكرة باهظة الثمن؟ وهل يستطيع تَدَبُّر أمره وحده؟ ثم غادرت، في سهولة ويسر، كما لو أنها لم تأت أصلاً، ولم تغرس جذوراً تحتاج لاقتلاع.
بدونها بدأت الحياة فجأة تبدو شبيهة بالسنة التي قضاها وحيداً في لندن قبل الزواج. أيام تعدو مسرعة الواحد إثر الآخر. ما من سبب للعودة إلى المنزل في المساء. كل شيء حوله ساكن هامد. بدونها لا يعرف كيف ينظّمّ يومه: أيعمل في المنزل أم في المكتب؟ أيعمل إلى وقت متأخر من الليل أم يصحو باكراً في الصباح؟ كان يعرف أنه لا يهمّ بأي الخيارين أخذ، ولكن تأثير تلك الحرية التي صبغت الأيام الأولى التي أعقبت سفرها، ذلك الشعور بالراحة، بالتحلُّل من المسؤولية، سرعان ما خبا وتحوّلت الحرية إلى عبء ثقيل.
في أثناء غياب (سمرة)، أصبحت لندن مألوفة أكثر بالنسبة له. بات يعتبرها وطنه الجديد، وبدا كما لو أن المدينة قد بادلته الشعور. شعر بأنها خفضت له جناحها، وألانت له جانبها. صيفها يزداد سخونة.. هي سخونة من نوع جديد، مشبعة بالرطوبة، ليست كتلك التي تلسعك بجفافها في صحراء السودان. الناس يملؤون الشوارع والميادين. انفجار سكاني.. كما لو أن موسماً للحبس قد انفضّ لتوّه فخرجوا ينطلقون في الأرض الواسعة. يرقدون على مفارش بسطوها على العشب، يقودون سيارات بلا سقف، ويتدفّقون من المقاهي على الأرصفة.
المتسوّلون يجلسون القرفصاء حول المحطات، على طريقة العالم الثالث. منظر المتسولين يضايقه، لا يستطيع أن ينظر إليهم مباشرة. لا يستطيع أن ينفحهم مالاً. ليس من اللائق البتة أن يكون البيض فقراء. كم هو مخجل أن يكونوا مشرَّدين يتسوَّلون الناس. أمر غير طبيعي أن يكون هو أفضل حالاً منهم. ينكر أنه عرف ذات يوم، لا ينكر متى بالضبط، أن التسوّل مُحَرَّم في أوروبا. كان ذلك اكتشافاً منهلاً بالنسبة له، واعتبره جزءاً من سحر العالم الغربي.. مكان العيش فيه مكفول للجميع، ولذا يعتبر التسوُّل جريمة.
قال لـ (سمرة) ذات مرة إن هذه البلاد تفترس إيمان المرء افتراساً بطيئاً، لكنه بدأ الآن يميل إلى الاعتقاد بأنها إنما تفترس كافة المعتقدات، بل حتى الإيمان ذاته تفترسه. وبما أن هذه البلاد قد قبِلَتْه الآن، واستوعبته، فإن إعجابه بها قد استقرّ، وإيمانه بها قد اهتزّ وتذبذب. لم يعد كافياً، كما كان الحال سابقاً، كونه موجوداً هنا، متمتِّعاً بامتياز المشي في طرقات لندن وشمّ رائحة الكتب في مكتباتها وإمتاع ناظرَيه بمرأى السيارات الجديدة اللامعة. يمشي في شوارع مبتَلّة لم يحدُثْ أن فاضت يوماً، ويدرك أنه لن يتسنّى له أبداً أن يستشعر مغزى القول بأن «أسلافي شادوا هنا.. جدي لأبي استعار كتاباً من هذه المكتبة.». إن لندن تختزن شيئاً لن يكون له أبداً، يستحيل التطلّع إليه.
هاتفته أمُّه، جاءه صوتها يعلو على ضجيج مكتب البريد العمومي. «ليه رجعت سمرة بسرعة كده؟ حصل شيء بيناتكم؟» باغته السؤال. «لا. أبداً». زواجه من (سمرة) أشعره بالاستقرار والراحة. وجد مَنْ يطعمه، ويعتني به. أحبَّ العمل إلى وقت متأخِّر من الليل، مستأنساً بقربها بجانبه.. طقطقة الملعقة وهي تذيب السكر في كوب الشاي.. حفيف أسورتها.. حركتها إذ تنهض لأداء الصلاة في دغش الفجر في فصل الصيف. «هل اشتكت من شيء؟».
«لا.». قالت في نبرة لا مبالية. «بس قالت انت ما بتصلّي.».
غمغم دون أن يهتدي إلى جواب. الممرّ في النزل الطلابي كان خالياً حينئذ. حدّق في الآلة التي تبيع الطلاب الشوكولاتة والمشروبات بعد أن يدسّوا في جوفها عملات معدنية. كانت (سمرة) مفتونة بهذه الآلة أيّما افتتان. حاولت مرة أن تقحم فيها عملة معدنية سودانية. إنه يشتاق إليها.
«صحي انت عاوز تقعد في لندن بعد الدكتوراه؟» — هنا هو سبب اتّصالها. بداية القلق.
«أيوه صحي. أحسن لي». درجة الدكتوراه باتت الآن قريبة المنال.
لقد دُعي مؤخراً للمشاركة في مؤتمر في مدينة «باث». إنه يكاد يصل إلى مبتغاه.. بعد كل هذا الجهد يريد أن يبقى ليحصد ثمار غرسه.
قالت له بصوت متهدِّج: «كيف تتركني وحيدة في هذا العمر؟»
ارتسمت ابتسامة على مُحَيّاه. لديه إخوة وأخوات يعيشون في الخرطوم. لم يكن ثمة حاجة لهذه الميلودراما من جانب والدته. «إنتي مش عاوزة لي الخير؟ انتي كنتي دايما تشتكي إنو السودان ماشي من سيّء إلى أسوأ.».
تنهدت أمّه. في البدء هدّد بقطع دراسته والعودة دون الحصول على الدكتوراه، والآن يهدِّد بعكس ذلك! لقد زوّجَتْه لكيلا يجرفه التيار بعيداً عنها. «لكن يا ولدي أفرض الأمور اتحسَّنت هنا؟ لو اكتشفوا البترول أو حقَّقوا السلام.. مش حتكون خسران؟»
«أنا ما ممكن أبني مستقبلي على تخمينات.». منهجه في العمل مختلف: إنشاء نظام تمثيل رياضي.. بناء أنموذج.. إدخال مجموعة من المتغيرات.. مراقبة ما يحدث عند إحداث صدمة. ذلك هو نهجه في العمل.
عند عودته إلى غرفته انتبه (مجدي) إلى السكون المخيّم على المكان. الأرضية بدت أكبر من المعتاد. فقد طوت (سمرة) السجادة ووضعتها في الجزء الخاص بها من الخزانة. لم تكن ثمة حاجة لأن تأخذها معها. فالسجادات في الخرطوم كثيرة. سجادات اهترأت في مواضع السجود، وحيث يصطفّ المصلّون بأقدامهم المبتلة. فتح (مجدي) الخزانة ولمس السجادة المخملية الناعمة. أثارت فيه تلك اللمسة إحساساً طفولياً بالإقصاء.. بالحرمان.. مثل متعة حرم منها نفسه، ثم نسي الآن الأسباب التي دعته لذلك. كان اليوم معها مشدوداً إلى أوتاد: ليس يومها فحسب بل يومه هو أيضاً. خمسة أوتاد. أما الآن فالوقت ينسرب سريعاً: صبحٌ يفضي إلى عصر يفضي إلى مساء.. دورة لا تحسّ بها، ولا تسمع لها ركزاً.



أمير تاج السر

عن النمر الأبيض

قرأت أخيراً رواية «النمر الأبيض» للكاتب الهندي الشاب أرافيند أديغا، التي صدرت في ترجمة عربية عن الدار العربية للعلوم في بيروت، وكانت أولى روايات الكاتب، وحصل بها على جائزة مان بوكر البريطانية عام 2008، وذاع صيتها في معظم اللغات بعد ذلك، لتصلنا أخيراً.

الرواية من النوع الواقعي المرير، ويبدو أنها حصيلة دراسة متعمِّقة للهند من كاتب وُلِد في أوروبا، وعاش فيها، وكتب باللغة الإنجليزية، وليست مُجَرَّد رواية عادية كُتِبت بخيال كاتب. هنا لا فنتازيا، ولا لغة شعرية، ولا عبارات منمقة إلا ما ندر. ولأنها بلسان راوٍ لم يتعلَّم إلا بمقدار قليل فقد كان مناسباً أن تكتب كذلك. وهنا الراوي (بالرام حلوي)، هو داخل النص، رجل أعمال من بنغلور صعد من الظلام إلى النور. والظلام هنا هو الفقر، أو البؤس الذي يغلِّف تلك القرى المنكوبة، في كل شيء، القرى التي نهبت عقولها بحشوها بمعتقدات وأساطير، ولعنات. نهبت هيبتها، بتقسيم سكّانها إلى أسياد، وخدم، وفي النهاية لا بُدّ من ابتكار الشر، وجعله أسلوب حياة حتى يخرج واحد مثل حلوي من ذلك الظلام إلى إشعاع النور.

ما يشدّ في الرواية ليس أسلوبها، وقد كتبت في شكل رسائل ليلية يخاطب بها الراوي، رئيس الصين بمناسبة زيارته للهند، ويقارن بين حال البلدين، ولكن ذلك الكم الهائل من المعلومات الجغرافية، والتاريخية، والاجتماعية، والسياسية التي تتبادل المواقع على طول صفحات الرواية، وتبين الصراع الفوقي والتحتي لشخوص الظلام، وشخوص النور، ففي كل سطر، لا بد أن تعثر على معلومة كنت تجهلها عن الهند، تتوافر لديك الآن في عمل أدبي.

ما لفت نظري، أن الرواية بالرغم من تعرُّضها للطوائف المهولة التي تسيطر على مجتمع الهند، وأن لكل طائفة معتقداتها الخاصة، إلا أنها لم تغلب طائفة على حساب أخرى، ولم تسئ إلى دين أو عقيدة، وهنا قمّة الحياد في وصف مجتمع وعر كهنا.

رواية «النمر الأبيض» هي بالضبط ما يبحث عنه القارئ البعيد الذي ربما لا تسنح له فرصة أن يرى الهند كما يراها أهلها، حتى لو زارها سياحة، نوع من الروايات التي أسميها مرايا عاكسة أكثر مما هي روايات تسلية وتقضية للوقت، ولا بد أن معظم أدبنا العربي، وآداب أميركا اللاتينية تتبع لتلك المرايا، حين تكتب بنزاهة وإخلاص وبعيداً عن الأيديولوجيا وتدخُّل الكاتب الشخصي، ولم أستغرب أبداً أن تحصل «النمر الأبيض» على جائزة بوكر الكبيرة، بالرغم من أنها لكاتب مغمور وفي بداية حياته الكتابية مزيحة أعمالاً لكتّاب مضيئين وكبار. وأجزم أنها النزاهة في التحكيم التي تعتمد على النص لا على الكاتب.

أخيراً، لا بد من شكر الدار العربية للعلوم التي تنقل لقرّاء العربية باستمرار، أهمّ الأعمال المعاصرة، بعيداً عن الكلاسيكيات التي نُقِلت إلينا عشرات المرات، وما زالت تُنقَل في كل يوم.

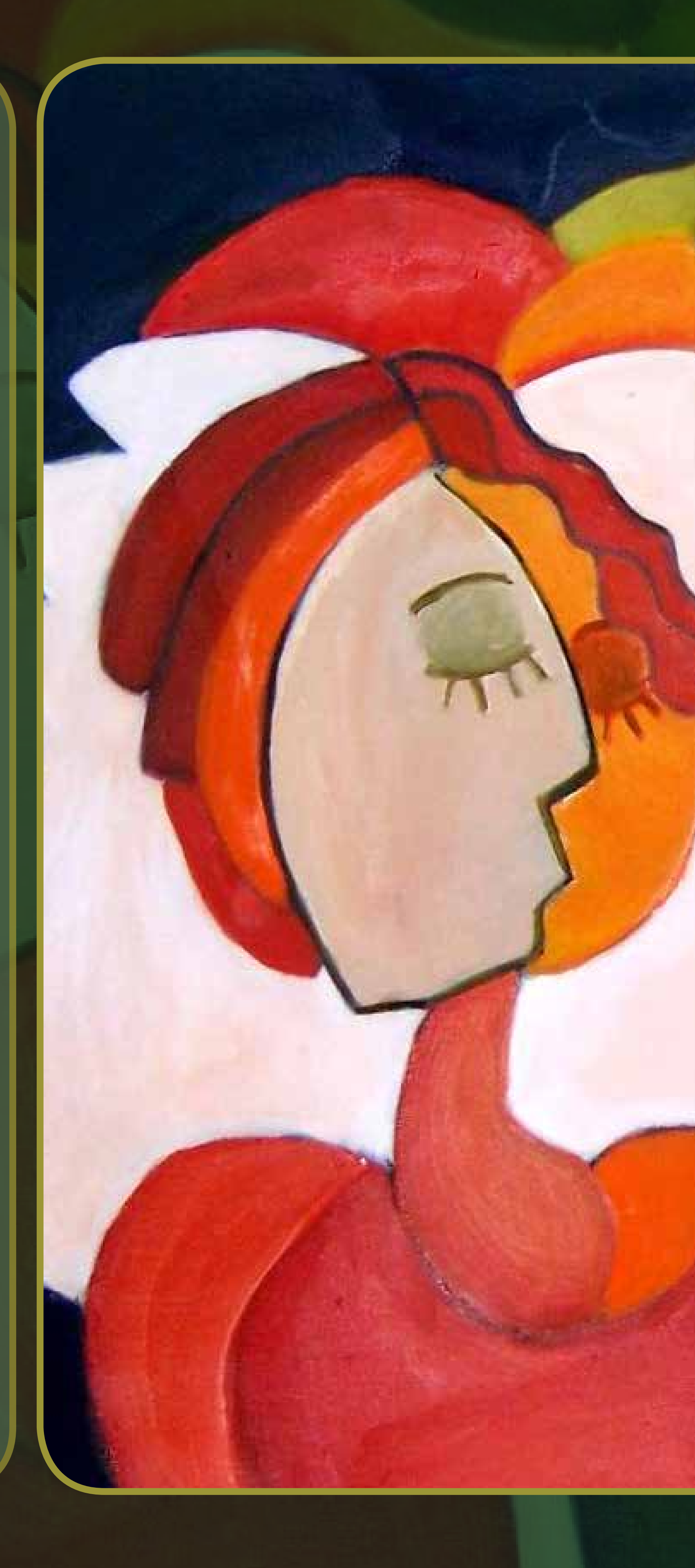


الأعمال الفنية:Gazem Saka - تركيا

أزهار زنبق الماء

طغى صوت ناظم حكمت على الشعر التركي طويلاً، إذ هو في الأصل مَنْ أطلقه خارج حدود تركيا، البلد الشاسع المحاط من البحار بأربعة، والمترع من الجمال والتنوُّع بما لا يُعَدّ أو يُحصى من مناظرة طبيعية وآثار عمرانٍ متنوِّع المشارب متعدّد الجنور. مكانٌ بهيّ التاريخ، ثريّ. بيد أن صوت الشاعر «آه يا وطني» وَسَم تركيا بميسم مختلف، وأضحى معادلاً لقدرة الفرد على تمثُّل صوت «غير رسمي» للمكان. الصوت العالي المميّز، يُصعِّب على الأصوات الشعرية، من بعد، السير في الطريق، لكنه لحسن الحظّ يدفعها إلى أن تشقّ دروبها الخاصّة، سواء أتشبّهت برجع صوت ناظم، أم ابتعدت كليّاً عن نبرته. وفي الحالتين تنبت للشعر أجنحة قوامها الحريّة في القول والإبداع فيه.

تقدّم مجلة «الدوحة» هذه المرّة ملفّاً عن الشعر التركي فيه ناظم لِصقَ إخوته من الشعراء الأتراك، إذ إن الشعر في النهاية يتّسع للأصوات كلّها، ويغتني بالتنوُّع: بين علوّ الصوت وخفوته، بين تدفّق الصور ولجمها، بين بساطة القول وتعقيده، بين سحر المجاز وتألّق الاستعارة، بين سرّ السرد وعلانيّته. وها هنا تنوّع المكان المحاط من البحار بأربعة.



العودة إلى ناظم حكمت

تنكُّر شعراء الكون شعراءَ الإنسانية ليس في حاجة إلى مناسبة بعينها كذكرى ميلاد أو رحيل، ذلك لأن من خرجوا من رحم الحياة ينشدون للحرية والعدل لا يغيّبون كلماتهم الأبقى من الموت خالدة على الجدران وفوق أرصفة الزمن وفي الميادين، مثلما هو باق عزفهم على الكمان للصامدين في المعركة الأخيرة. والعودة إلى شعراء بحجم ناظم حكمت الذي تحلّ الذكرى الخمسين لرحيله هذا العام (1902 - 1963) ضرورة واحتياج، فهي ضرورة تبقى فينا جنوة الأمل والثقة في المستقبل الأفضل واليوم الأجمل الذي لم يأت بعد.

طلعت الشايب

كان ناظم حكمت يغنّي لكي لا يتبقّى وطن واحد أسيراً، ولا إنسان واحد مستعبداً على وجه الأرض، فإذا كانت جذور شعره ضاربة في عمق تراب وطنه الأم، فإنه يريد أن يستطيل بأغصانه إلى كل أرض، إلى «تلك الأراضي الواسعة دون حدود في الشرق والغرب، في الشمال والجنوب، إلى الحضارات التي شُيِّدت فوق هذه الأراضي، إلى عالمنا الكبير». [1]

لم يكن ذلك رأيه في وظيفة الشعر وهدف القصيدة فحسب، بل وفي وظيفة الشاعر الذي عليه أن يبتكر في شعره صورة جديدة للعالم المفكّك من حولنا، ويعيد تركيبه ويعطيه معنًى جديداً انطلاقاً من الواقعي، ووفقاً لتجربة ورؤية خاصة، وبذلك تغدو قصيدته «ممارسة كيانية وأخلاقية، ممارسة في معرفة أغنى للعالم، وفي كشف أوسع عن جمال الحياة وفي تحويل الوجود إلى نشيد». [2]

جاء ناظم حكمت إلى الشعرِ من عائلة أرستقراطية مثقّفة. كان جدُّه ناظم باشا المولوي يكتب الشعر الديني والتعليمي مستخدماً لغة تركية بها قدر كبير من الكلمات العربية والفارسية، كما كان والده حكمت ناظم باشا قنصلاً في هامبورج ومديراً في الخارجية التركية، وواحداً من أبرز قيادات حزب الاتحاد والترقّي، أمّا أمّه «جليلة» فكانت رسامة وقارئة جيدة ومحبّة للشعر – على عكس والده – وذات اطِّلاع على الثقافة الفرنسية ومولعة بالشاعر «لامارتين».

يتذكّر ناظم أنه كتب قصيدته الأولى في إسطنبول وهو في الثالثة عشرة من العمر؛ كان حريق هائل قد شَبَّ في المنزل المقابل لهم، فتملّكه الفزع، وبعد أن تحول المنزل إلى رماد، كتب قصيدة بعنوان «الحريق».

يقول إن وزنها كان مطابقاً لتلك الأصوات الباقية في مسمعه من قراءة جَدِّه لأشعاره. قصيدته الثانية كتبها وهو في الرابعة عشرة تقريباً وكانت عن الحرب العالمية الأولى التي قضى فيها خاله، وكانت بالتركية ذات الكلمات العربية والفارسية القليلة. بعدها جاءت قصيدته الثالثة وهو في السادسة عشرة على الأغلب، وكانت هذه المرة عن قطّة شقيقته. عرض القصيدة على الشاعر التركي الكبير يحيى كمال أستاذه في مدرسة البحرية وصديق الأسرة، الذي طلب أن يرى تلك القطّة التي وصفها في قصيدته، وكان تعليقه عندما لم يجد شبهاً بين القطّة الحقيقية وتلك التي في القصيدة أنه سيكون شاعراً، بما أنه أجاد



تجميل تلك القطّة القذرة.
في السابعة عشرة من عمره سوف يقوم الشاعر بتنقيح قصيدة له بعنوان «غابة السرو»، أول قصيدة له تجد سبيلها إلى النشر، وموضوعها الموتى الذين أحبّوا في حياتهم ويبكون في القبور:
ترامى إلى سمعي أنين ينبعث من غابة السرو /سألت نفسي: أيبكي أحد في هذا المكان؟ أم أنها الرياح وحيدة / تردّد ههنا ذكريات حبّ عتيق؟ ظننت أن الموتى يضحكون / حين تسدل فوق عيونهم الستارات السود/ أم أن الموتى الذين أحبوا في حياتهم مازالوا، بعد موتهم، ينوحون مع أشجار السرو؟.
بعد احتلال إسطنبول، كتب قصائد ضدّ الاحتلال مواكبة للنضال في الأناضول.
درس ناظم لفترة قصيرة في ثانوية جالاتساري في إسطنبول، ولفترة أخرى في مدرسة البحرية التي تركها لاعتلال صحته. وهناك في الأناضول بعد أن غادر إسطنبول الرازحة تحت نير الاحتلال، كان الشاعر الشاب يكتشف أن بلاده تخوض حربها ضد الجيوش اليونانية بخيول هزيلة وأسلحة عتيقة: «اكتشفت الأمة وحربها، ذهلت، خفت، فأحسست بضرورة كتابة كل ذلك بصورة مختلفة، ولكنني لم أفعل. كنت لا أزال بحاجة إلى هَزّة عنيفة أخرى». [3]
عمل ناظم بالتدريس فترة من حياته في بولو، حيث جعله الاتّصال المباشر بالشعب وبالفلاحين بخاصة، وسماعة المباشر لما يحدث في روسيا السوفياتية، جعله يشعر بضرورة التعبير شعراً عن أشياء جديدة مسكوت عنها. في البداية، كان مهتمّاً بإيجاد شكل جديد يتناسب مع ذلك المضمون الجديد، ثم أصبح المضمون أكثر أهمية بالنسبة له من الشكل.
تعرَّف إلى الشعر الروسي الحديث في العشرينيات، كما تعرّف إلى التيارين المستقبلي، والبنيوي، ورغم أنه لم يستوعب أثرهما تماماً، «نجح في صهرهما ضمن نزعته الغنائية التي وسمت أعماله الأولى» [4].
اكتشف ناظم في آخر الأمر أن النموذج الذي يريده يتحقّق عندما يكون الشكل متطابقاً مع المضمون «إلى درجة أنني أريد من هذا الشكل أن يعطي المضمون مزيداً من الوضوح، شريطة ألا يصبح هو طافياً على السطح. مثل جورب ناعم يكاد لا يرى، ومع ذلك يزيد من روعة ساق الحسناء الجميلة». [5]
لذا نجد الشكل يتبدَّل عنده حتى في أقصر القصائد بحسب تموُّجات المضمون وتطوُّراته.

ناظم حكمت هو الشاعر الذي حقَّق الثورة الأهم في الشعر التركي المعاصر، وهو زعيم حركة التجديد التي أفادت من حركة التجديد الفرنسية والحداثة الروسية، جاء بلغة جديدة ومفردات لم يسبق أن استخدمها شاعر قبله، وفي الوقت نفسه هو المناضل الصلب الذي عرف الملاحقة والاضطهاد والمنفى والسجن والموت في الغربة. بعد عمله لفترة قصيرة بالتدريس في مدينة بولو، ذهب إلى موسكو (1922) حيث درس الاقتصاد والعلوم السياسية في «الجامعة الشيوعية لعمال الشرق» لمدة ثلاث سنواتٍ، عاد بعدها إلى بلاده، وفي 1924 حكم عليه بالسجن 15 عاماً بسبب قصائده ومقالاته التي كان ينشرها في الصحف، إلا أنه تمكَّن من الهرب ومن العودة مرة أخرى إلى الاتحاد السوفياتي (1926)، وبفضل قانون للعفو صادر عام 1928 عاد إلى تركيا، إلا أنه وجد نفسه مرّة أخرى (في 1932) في مواجهة حكم بالسجن أربع سنوات لم ينقذه منه سوى القانون العاشر للعفو العام.



ظلَّ الشاعر يفرّ من حكم إلى حكم حتى العام 1938 إذ حكم عليه بالسجن لمدة 28 عاماً وأربعة أشهر لقيامه بنشاط معاد للنازية ولـ «فرانكو»، قضى منها 12 عاماً في سجون مختلفة، قبل أن يُطلَق سراحه على أثر موجة احتجاج عالمية واسعة للإفراج عنه، نظَّمتها لجنة في باريس، كان من بين أعضائها «بيكاسو»، و«بول روبسون»، و«سارتر». كانت التهمة المباشرة الموجَّهة إليه هي تحريض جنود البحرية التركية على التمرُّد عن طريق قصائده التي وجدوها معهم، وبخاصة ملحمة الشيخ بدر الدين (نشرت في 1936)، وهي عن فلّاح ثائر على الحكم العثماني في القرن الخامس عشر؛ وقد وصف فيها صديقه «بابلو نيرودا» معاملة السلطات له بعد القبض عليه ومحاكمته وتعذيبه على سفينة حربية، وكيف كان ناظم يقاوم ذلك كلّه بالغناء! نعم بالغناء، فقد استطاع أن يقهر معذِّبيه بترديد أناشيد الجنود ومواويل الفلاحين كما يقول في روايته: «العيش شيء رائع ياعزيزي»[6].

في رسالة إلى زوجته من السجن، يقول إنه في الأيام الأولى لم يكن يعرف شيئاً عن الذين يشاركونه السجن. لم يكن مسموحاً له بالكلام مع أحد. كان يكلِّم نفسه، وعندما يكتشف أنها ثرثرة ذاتية فارغة يتحوَّل إلى الغناء، وبعد وقت قصير تحوَّل السجن إلى ساحة عمل وإبداع، «فقد حول صموده وحبُّه للحياة السجناءَ والسجّانين من حوله إلى أصدقاء» كما يقول «سارتر». كانت قصائده تهرب من سجن «بورصة» لتنتشر في أرجاء البلاد سرّاً، ومنها إلى العالم الواسع، بعد أن خصَّص لها «أراجون» زاوية بارزة في مجلة «ليتراتير فرانسيز». أما عن فترة سجنه الثانية التي امتدت اثني عشر شهراً متصلة، فيقول إنها بقدر ما كانت مريرة، كانت مبدعة. كان

يعرف أنه حتى بعد اندحار الفاشية في الحرب العالمية الثانية، أن فاشية جديدة سوف تظهر، وأن سجنه سوف يطول. كان يوصي بالعمل من داخل السجن، ورغم المرض والأبواب الحديدية، والجو الرصاصي الثقيل الذي يطالعه من النافذة، والحر الشديد الخانق في الصيف، ومرض ابنه محمد بالسّل، والتواطؤ على قتله بيد بعض السجناء، برغم ذلك كله ظل متفائلاً محبّاً للحياة والناس. وبعد الإفراج عنه في 1950 هرب في قارب صغير خوفاً من محاولة اغتياله. تتذكره «سيمون دي بوفوار» فتقول:

«روى لي ناظم أنه بعد عام من الإفراج عنه كانت هناك محاولتان لقتله بسيارة في شوارع إسطنبول الضيقة، وبعدها حاولوا إرساله لأداء الخدمة العسكرية الإجبارية على الحدود الروسية بالرغم من أنه كان في الخمسين من عمره، لكن الطبيب الذي فحصه وقال إنه يمكن أن يموت بعد نصف ساعة في الشمس، أعطاه شهادة إعفاء طبي».

هرب ناظم عبر البسفور في ليلة عاصفة قاصداً بلغاريا، حيث التقطته سفينة شحن رومانية، وفي كابينة الضباط وجد نفسه أمام مفارقة ساخرة: ملصق كبير عليه صورته وتحتها عبارة «أنقذوا ناظم حكمت».

والمضحك المبكي، كما يقول، هو أنه كان قد أطلق سراحه قبل عام. في الخامس والعشرين من يوليو/ تموز 1951 أسقطت عنه الجنسية، وعاش حتى آخر العمر بين «صوفيا» و«وارسو»، وأخيراً «موسكو»، وبالرغم من إصابته بأزمة قلبية حادة ثانية في 1952، كان كثير الأسفار «حاملاً أحلامه معه». ذهب إلى روما، وباريس، وهافانا، والقاهرة وبكين وغيرها.. «الأميركيون فقط هم الذين لم يعطوني تأشيرة دخول»... «كنت مسحوراً بالناس على الدوام» ها هو يخاطب كتّاب آسيا وإفريقيا فيقول:

جاء بلغة جديدة ومفردات لم يسبق أن استخدمها شاعر قبله

«إخوتي / لاتنظروا إلى شعري الأشقر/فأنا آسيوي/ لاتنظروا إلى عينيّ الزرقاوين/ فأنا إفريقي / الأشجار عندنا لا تظلّل جذوعها تماماً كما هي حالها عندكم/ كسرة الخبز في بلادي عالقة بين شدقي الأسد /عند المناهل تنام الغيلان /يأتي الموت قبل بلوغ الخمسين في بلادي أنا /تماماً كما يفعل عندكم...»

ظلّ ناظم حكمت حتى آخر يوم في حياته محبّاً للحياة وللإنسان، ممتلئاً بالأمل والتفاؤل، لم تستطع قضبان السجون الصدئة أن تمنعه من رؤية أبعد نجم في السماء... «أحبّ وطن إليّ هو الأرض... حين يأتي أجلي، غطوني بسطح الأرض».

قبل وفاته بعامين كتب (في سبتمبر/ أيلول 1961)، وكان في برلين (الشرقية آنذاك) قصيدة بعنوان «سيرة ذاتية» ينهيها بعبارات تقول:

خلاصة الكلام أيها الرفاق/
هي حتى لو كنت اليوم سأموت غمّاً في برلين/ فإنني أستطيع أن أقول بأنني عشت إنساناً / أما كم سأعيش / وماذا ينتظرني../ فلا أحد يعرف!

وقبل وفاته بفترة قصيرة كتب (في إبريل/نيسان 1963) قصيدة بعنوان «مراسيم جنازتي»:

«ستحملون جنازتي من دارنا.. أليس كذلك/ كيف ستنزلونني من الطابق الثالث/غرفة المصعد لن تتّسع للتابوت/والسّلَّم ضيّق هو الآخر... قد تكون الباحة مملوءة بالشمس والحمائم /وقد تهطل الثلوج مملوءة بصيحات الأطفال/ قد تهطل الأمطار غزيرة لتغسل الإسفلت/ في الباحة ستكون سلال القمامة واقفة كعادتها /إذا كنتم ستحملونني في الشاحنة مكشوف الوجه /حسب العادة المحلية / فقد يسقط على جبهتي شيء من إحدى الحمامات/ فأل خير!

سواء أتت الفرقة الموسيقية أم لا /فإن الأطفال سيأتون../ الأطفال مولعون بالموتى../ نافذة مطبخنا ستودّعني بنظراتها/ وشرفتنا سترفع الغسيل المنشور قليلاً حتى أمرّ /لقد عشت سعيداً في هذه الدار.../ أيا جيراني.. / أتمنّى لكم جميعاً عمراً مديداً...»

وفي السابع من مارس/آذار 1963 توقّف قلب الشاعر الإنسان، تلك التفاحة الحمراء على أثر أزمة قلبية ثالثة. لم تودّعه نافذة المطبخ بنظراتها، ولم ترفع الشرفة الغسيل المنشور قليلاً حتى يمرّ جثمانه. دفن ناظم حكمت في موسكو. وتصاعدت الحملة التي كان يقودها شقيقه في تركيا لإعادة الاعتبار والجنسية إليه واستعادة رفاته لكي يضمّ تراب قرية صغيرة من قرى الأناضول جسد شاعر إنسان، عاش الحياة نضالاً وشعراً، ولم يعشها نزوة عابرة.

الهوامش

(1) من مقدمته للأعمال الشعرية الكاملة (الجزء الأول) – ترجمة فاضل لقمان – دار الفارابي – 1987.

(2) أدونيس – من كلمته في حفل تسلُّمه جائزة ناظم حكمت الدولية للشعر – إسطنبول – 15 يناير/كانون الثاني 1995.

(3) من مقال أملاه ناظم حكمت على صديقه الناقد الروسي أكبر باباييف (نوفمبر/تشرين الثاني 65) لإحدى دور النشر الإيطالية لكي يتصدّر مجموعة أعماله الكاملة.

(4) عبده وازن – مقال بعنوان «كيف نقرأ اليوم الشاعر الذي أحدث ثورة في الشعر التركي والأممي؟» – جريدة الحياة – 27 يناير/كانون الثاني 2002.

(5) مصدر سابق (رقم 3).

(6) توجد لها ترجمة عربية بقلم نزيه الشوفي – دار الحقائق – دمشق – 1989.

ملحوظة: الاقتباسات والقصائد المتضمّنة في المقال من ترجمة فاضل لقمان.

الشاعر الذي قهر سجنه

ديمة الشكر

«الجيش يخاف الشعر»، هكذا قال الشاعر التركي ناظم حكمت (1902 - 1963) ساخراً في مواجهة اتهامه بالتحريض على الجيش، إذ يبدو أن قصائده «الممنوعة» وجدت طريقها إلى الجنود وبخاصّة قصيدته الشهيرة «ملحمة الشيخ بدر الدين» (1936). ويروي صديقه الشاعر التشيلي بابلو نيرودا في منكّراته، كيف جرت محاكمة ناظم على ظهر بارجة عسكرية، وكيف «قاوم» النّل - إن جاز التعبير - عبر إلقاء قصائده. كان ذلك في عام 1938، حين أُودِع حكمت السجن التركي للمرّة الأخيرة ولمدّة ثلاثة عشر عاماً، ثم أُطلِق سراحه على أثر موجة احتجاج عالمية وحملة واسعة للإفراج عنه نظّمتها لجنة في باريس كان من بين أعضائها بابلو بيكاسو، وبول روبسون، وجان بول سارتر الذي رثاه قائلاً: «إن أشعار ناظم حكمت ستعمل على حمايته من النسيان . لقد انتزع ناظم نفسه من القبر بكلّ كلمة كان يكتبها».

ولعلّ تلك السنوات التي أمضاها سجيناً شهدت، مثلما يتّفق النقّاد، أفضل أشعاره. ويظهر أن وجوده في السجن مع فلّاحين وفقراء ومهمّشين من الأناضول، أعاد إليه ذكرى طفولته ويفاعته هناك، ومدّ له يد الإلهام السريّة التي ربطته ثانيّة بشعر الأناضول الشعبي. ويروى عن تلك السنوات أيضاً كيف كان الفلاحون السجناء يبكون تأثّراً وهم يصغون إليه وهو يلقي عليهم أشعاره بأدائه الساحر والمميز، فتتبدّد – ولو بالمجاز- تلك القضبان الحديدية التي لم تستطعْ احتجاز روح «العملاق ذي العينين الزرقاوين» ولا قصائده. تدل حكايا السجن هذه وغيرها، على أهمّ ما ميّز ناظم حكمت: الكتابة انطلاقاً من التجربة الحيّة، إذ لطالما بدا وكأنّه استمدّ من السجناء «أخوته» كلماته. لم يعشْ شاعرٌ قصيدته، ربما، مثلما فعل ناظم، الذي أمضى عمره القصير بين السجن والمنفى، لكن من دون أن يتخلّى عن «طريقته» في تصوّر العالم شعراً، وعن بثّ الأمل في نفوس المقهورين والمهمّشين، وعن «مقاومة» الاستبداد بأشكاله كلّها، إخلاصاً منه للشيوعية والاشتراكية اللتين أسرتاه وطبعتا، خصوصاً، النصف الأوّل من القرن العشرين.

صحيحٌ أن «صورة» ناظم حكمت كشاعرٍ ملتزم مقاوم صارخ (آه يا وطني!)، طغت إلى حدّ كبير على دوره الرئيس ومساهمته الخاصّة في نقل الشعر التركي من التقليد إلى التجديد، لا بل إنها طغت على أصوات الشعراء الأتراك من بعده، فصوّرته شاعراً عالي الصوت، متمسّكاً بأفكار إيديولوجية أممية (الشيوعية والاشتراكية)، طواها التاريخ بقسوة، فلم تصمد مثلما لم يصمد جدار برلين الشهير، إلا أن ذلك لا يكفي لتبرير رسوخ حكمت في وجدان الأتراك، وفي وجدان شعوب كثيرة مقهورة ومظلومة أشار إليها الشاعر صراحة في قصائده. فهذا الشاعر استطاع النفاذ إلى «الأممية الإنسانية» - إن جاز التعبير - من خلال قصائده التي يمكن وصفها بالسهل الممتنع، إذ هي تجمع البساطة إلى الوضوح، وتفيض بالحب، ولا ينقصها عمقٌ يسمو بالنفس البشرية نحو الحقّ والعدالة وإنصاف المظلومين والمقهورين، ودفعهم إلى التمرّد على واقعهم البائس ومقاومته عبر يد الشاعر التي لا تشير إلا إلى حقّ الإنسان بالعيش الكريم والحرية.

الآن وقد مضت وانقضت أيام الأممية بمعناها السياسي، سيكون مفيداً لو تأمّلنا عن كثب مساهمة ناظم حكمت المميّزة في نقل الشعر التركي (وحده تقريباً) من التقليد إلى التجديد، خلال سنوات قصيرة قياساً إلى «عمر» تطوّر الأشكال الشعريّة. أحدث ناظم في الحقيقة «ثورة» على صعيد الشكل والمضمون، أو المبنى والمعنى وفقاً للتعبير العربي القديم. وقد آثر على ما يبدو أن يرجح كفّة المضمون على الشكل، فعلى هذا الأخير «أن يتبع المضمون كي يغدو أوضح». ويظهر هذا الهاجس في الوضوح والبساطة في استعمال حكمتٍ للكلام اليومي في قصيدته، الأمر الذي يبرز - ربما - مأثرة عمله الكبرى التي تكمن في التفاته إلى مواضيع «جديدة» كلّ الجدّة: إذ لم يحظ الفلاحون والمزارعون والعمال – باعتبارهم ممثلين عن الأممية الاشتراكية والشيوعية - بحضور واسع أو مماثل مثلما حضروا في قصائده. حتّى إنه كتب لعمال النفط في باكو السوفيتية: «وددت معانقة العمال المبدعين بمعاطفهم المزفتة/ وعيونهم السود/ وأن أجثو على ركبتي/ فوق ثرى باكو المقدّس/ وأحتضن النفط براحتي/ وأشربه/ كخمر أسود». ولم تكن الزوجة أو الحبيبة مطالبة بإشهار موقف سياسي هي أيضاً: «أخرجي من الصندوق ذلك الفستان/ الذي كنت ترتدينه حيث التقينا أوّل مرة/....ارفعي جبهتك العريضة/ في مثل هذا اليوم/ينبغي لزوجة ناظم حكمت أن تكون رائعة الجمال/كواحدة من بيارق الثورة». مع ذلك، فإن المقطعين السابقين يظهران سلاسة انتقال حكمت من الغنائية في مستهلّ القصيدة إلى



المباشرة في ختامها، تلك المباشرة التي طبعت كمّاً لا بأس به من أشعاره، وأدّت إلى سجنه في قالب الالتزام السياسي. ولعلّ القصائد لتي كتبها في سجنه الأخير وفي منفاه في موسكو تفصح بشكل أجدى عن تلك الغنائية المتوارية وراء بساطة التعبير: «لقد أدركونا يا منوّر/ فنحن -الاثنين - في السجن/ أنا داخل الجدران وأنت خارجها/، أو «في كلّ ليلة أيها الطبيب/ عندما ينام السجناء ويغادر الكلّ المستشفى/ يطير قلبي/ ليحطّ على منزل مهدّم في إسطنبول.»

حكمت شاعر المشهدية الهادئة والنبرة الحزينة نجح في تنويع أدواته: إذ مزج بين النثر والشعر، خاصّة في قصائده الملحمية، واستفاد من التراث القديم المحكي والمكتوب والشعر الشعبي، وكان يخفّف أو يكثر من الصور الشعريّة وفقاً للمعنى العامّ للقصيدة: «قضبان حديدية متصالبة/ تمزّق الشمس إلى قطع/ دفنت في إطار من الحجارة السوداء»، فضلاً عن ذلك استند حكمت في أحايين كثيرة إلى السرد في بناء قصيدته، ومن بين تتالي الجمل الإخبارية التي يفرضها السرد، اقتنص استعارات ومجازات تأتلف مع «رؤيته» الإنسانية: «اليوم هو الأحد/ للمرة الأولى اليوم/ سمحوا لي بالخروج إلى الشمس/ وأنا/ للمرة الأولى في حياتي/ أندهش أن تكون الشمس بعيدة عني هكذا/ أن تكون جدّ زرقاء هكذا/ أن تكون واسعة/ نظرت إلى السماء من دون أن أتحرك/ ثم حتى إني جلست على الأرض باحترام/ واستندت الى حائط أبيض/ في تلك اللحظة لا مجال للتفكير العميق/ في هذه اللحظة لا معركة ولا حرية ولا امرأة/ الأرض والشمس وأنا/ سعيدٌ أنا».

ويمكن التماس أثر المنفى في شعره من خلال قصائد كثيرة دارت تارة حول تحديد صريح لجنسيات مقهورة – علّها تعوّضه عن نزع جنسيته التركية منه عام -1951 وتارة أخرى حول تخيّل حكمت لموته وجنازته على غرار كثير من الشعراء :«أنا أريد أن أموت قبلك/ هل تعتقدين بأن القادم / وراء ذاهب سيلتقيه / أنا لا اعتقد بهذا/ الأفضل أن تأمري بحرقي / وأن تضعيني في وعاء / فوق الموقد في غرفتك».

جدّد ناظم حكمت في شكل القصيدة التركية، وعدّ من قبل النقاد رائد «الشعر الحرّ»، المختلف قطعاً عن قصيدة النثر الفرنسية، وقد قال هو بنفسه ذلك، إذ كان يتقن الفرنسية -ومطّلعاً على آدابها- وكذلك الروسية (ترجم رائعة تولستوي الحرب والسلم). ويبدو مثيراً للاهتمام أن ناظم حكمت عمد أولاً إلى معالجة القافية، ففي الأمر إشارة لطيفة إلى تشابه مسار الانتقال من شكل موزون مقفّى إلى شكل أقلّ صرامة، بين الشعرين العربي والتركي. يقول ناظم: «مسألة الشكل الجديد المتوافق مع المضمون الجديد لطالما أثارت اهتمامي قبل أي شيء آخر، في هذا الصدد ، بدأت بالقافية، وبدلاً من أن أضعها في نهاية الأبيات الشعرية جرّبتها في البداية وفي النهاية». إذ يبدو أن الهاجس الذي سكن شعراء الحداثة العربية في الخروج من بنية البيت التقليدي نحو التفعيلة وقصيدة النثر من خلال التركيز على القافية (الشعر المرسل، تنويع القوافي على سبيل المثال)، كان حاضراً كذلك في الشعر التركي، خاصّة وأن هذا الأخير بشكله التقليدي، يسيطر عليه العَروضان الفارسي والعربي؛ فقد كان «الشعراء الأتراك مضطرين من أجل أوزان العَروض أن يبدّلوا الكلمات التركية في لغة أشعارهم بالكلمات العربية والفارسية على الأغلب» (د. شاكر الحاج مخلف)، وتعود المحاولات الأولى للخروج عن الشكل القديم إلى توفيق فكرت، الذي «جعل العروض أوزاناً حتّى للغة التخاطب التركية البسيطة» (د. شاكر الحاج مخلف)، وطوّر وزن المستزاد الحرّ. وقد أدخل حكمت مع أورهان فيلي التفعيلة الحرّة في الشعر التركي، ثم هجر الوزن التركي المعروف باسم هجا، الذي يعتمدّ على تكرار عدد معين من المقاطع الصوتية. من هنا يبدو انصباب اهتمام حكمت بالقافية ناجماً عن طبيعة العَروض واللغة التركيين، الأمر الذي أتاح له أن يقطّع الكلمات، وأن يتوصل إلى مقطع واحد، ذلك لأن بنية اللغة التركية تسمح بذلك. ويرجع نقّاد كثيرون عمل ناظم «العروضي» إلى تعرضّه باكراً لتأثير الشاعر الروسي فلاديمير ماياكوفسكي إبان لقائهما في موسكو عام 1922، وتنبّهه إلى «الشعر الحر»، وهذا صحيح، بيد أن حكمت يقول في ذلك: «أشعار ماياكوفسكي نظمت في بحر المستزاد الروسي، أمّا أوزان أشعاري فليست سوى إيقاع محض»، إذ يدرك الشاعر اختلاف العروضين نظراً إلى اختلاف اللغتين قبل أي شيء آخر. ويظهر أن الترجمات لا تسمح – كما هو متوقّع للأسف- بالإحساس بالتدفّقات الإيقاعية التي ابتكرها حكمت، لكن تلك الموجات المتدرجة أسرت مستمعيه على الدوام. ومما لا شكّ فيه أن ناظم حكمت أثّر في الشعر العربي الحديث، بيد أن الأمر لا يتعلّق بقصة التأثّر والتأثير شعراً فحسب، إذ زار حكمت القاهرة عام 1962 بدعوة من اتحاد كتاب آسيا وإفريقيا، كما يذكر مرسي سعد الدين، وطلب وقتها زيارة بور سعيد، فألهمته كتابة قصيدة عن منصور ماسح الأحذية الأسمر النحيل «خمسة عشر جرحاً في صدري/ خمسة عشر نصلاً/ سود مقابضها/ وقلبي لم يزل يخفق»، إذ لعله لم ينس البتة أن أولى دواوينه الشعرية كتبها بالحروف العربية، قبل أن يصدر أتاتورك قراره الشهير باعتماد الحروف الأجنبية، أو ربما لعلّنا نحب أن نرى في قصائده شيئاً من صورنا وأصواتنا.

الشعر بعد ناظم

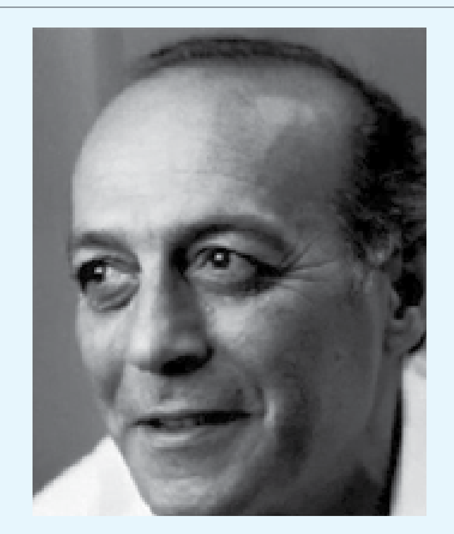
عبده وازن

لماذا يجهل القارئ العربي الشعر التركي الحديث والراهن على خلاف شعر الكثير من الدول، لا سيما الغربية منها، التي ترجمت أعمالاً ومختارات لشعرائها؟ هذا السؤال لا جوابَ شافياً له، ما دامت المكتبة العربية نفسها تجهل معظم التراث الشعري التركي في شتى مراحله منذ ما قبل الاسلام حتى المرحلة الجديدة، وفي سائر تجلّياته، الشفوية والمكتوبة، الكلاسيكية أو «الديوانية» (القرن الوسيط) والمعاصرة. ولعل المختارات القليلة التي صدرت متضمّنة ترجمات لقصائد تركية لا تسمح للقارئ العربي أن يكتسب فكرة شاملة عن هذا الشعر المهمّ. وقد تحتاج كل مرحلة من المراحل الشعرية التركية المتعاقبة إلى أن تدرس وتقدّم منها مختارات. عرف القراء العرب من الشعراء الأتراك الجدد أكثر ما عرفوا الشاعر الكبير ناظم حكمت، منذ أواسط الستينيات، وقرأوا أعماله الشعرية في ترجمات عديدة قبل أن تصدر كاملة عن دار الفارابي، والسبب معروف وواضح، ويعزى مباشرة إلى انتماء حكمت الشيوعي والاشتراكي وهويته اليسارية. وكان اليسار العربي هو من سعى إلى نشر شعره وتبنّي قضيّته. وقد استقبلته عواصم عربية مثل بيروت ودمشق وسواهما. ولعلّ هذا ما ساهم في جعل صورة ناظم حكمت مهيمنة على ذاكرة القراء العرب دون سواه من الشعراء الأتراك الذين جايلوه أو أعقبوه.

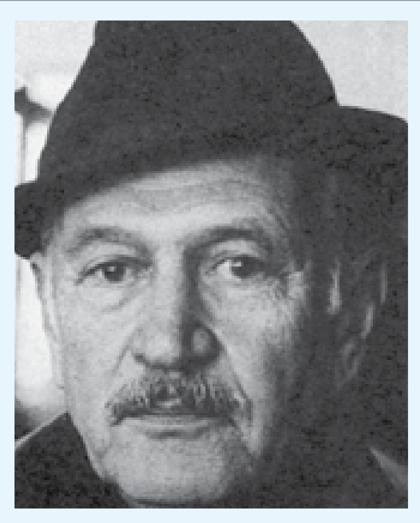
إلا أن من يتابع الترجمات الاجنبية وبخاصة الفرنسية والإنكليزية للشعر التركي الحديث والراهن يكتشف أن هذا الشعر ظُلم عربياً بعدما تمّ اقتصاره على ناظم حكمت الشاعر الكبير الذي يُعَدّ واحداً من الأصوات البارزة والمجدّدة، لكن ليس الوحيد بتاتاً. ومن يطّلع على بعض المختارات الصادرة بالفرنسية مثلاً (رأيت البحر - أنطولوجيا الشعر التركي المعاصر، منشورات بلو أوتور- باريس 2010، أنطولوجيا الشعر التركي المعاصر، منشورات بروشيه -باريس 1991،أنطولوجيا الشعر التركي: من القرن الثالث عشر إلى القرن العشرين، دار غاليمار -باريس، 1994) يدرك كم أن المشهد الشعري التركي الراهن مهمّ وفريد بأصواته وتياراته الحداثية وما بعد الحداثية، وبجماليّاته وأساليبه والقضايا التي يعالجها، وهي تتراوح بين مشكلة الانتماء، والتاريخ، والميتافيزيق، والسياسة والالتزام، والحُبّ، والهموم اليومية، وسواها.

وإن كان الشعر التركي القديم والكلاسيكي يحتاج إلى دراسة مسهبة ومعمّقة، فالشعر الحديث يحتاج بدوره إلى قراءة شاملة تلقي ضوءاً على علاقته بالتراث اللغوي والإيقاعي. لكننا هنا إنما نسعى إلى تقديم المشهد الشعري القائم اليوم والذي غالباً ما تُحَدَّد باياته بمرحلة ما بعد الحرب العالمية الأولى التي عرفت تركيا من جرّائها تحوُّلات جذرية، حينذاك شعر الأتراك أنهم بدأوا ينفصلون عن ماضيهم العثماني، ويسعون إلى حياة جديدة، لا سيما مع بروز الزعيم مصطفى كمال باشا (أتاتورك). وفي هذه الأعوام تحديداً راح الشعر التركي الجديد ينطلق نحو أفق حديث وغير مألوف، ولكن من غير أن ينقطع الشعراء المحدثون كلياً عن تراثهم العثماني. وبرزت ظاهرة «التخضرم» بوضوح لدى شاعرين كبيرين هما يحيى كمال، وأحمد هاشم اللذان ارتكزا إلى مراسهم الشعري المشبع بالروح العثمانية لغوياً ورؤيوياً وجمالياً، وإلى ثقافتهم الشعرية العالمية وإلمامهم بحركة الشعر الرمزي التي رفدتهم بأبعاد ورؤى لم تكن رائجة. شرع هذان الشاعران في نحت أسلوب جديد قائم على الصور الصافية والبناء المتهادي والإيقاعية السيّالة. وهذان الشاعران هما اللذان مَهّدا لظهور ظاهرة ناظم حكمت والظواهر الاخرى التي تلته. وهي على مقدار كبير من الأهمّيّة والريادة التحديثية.

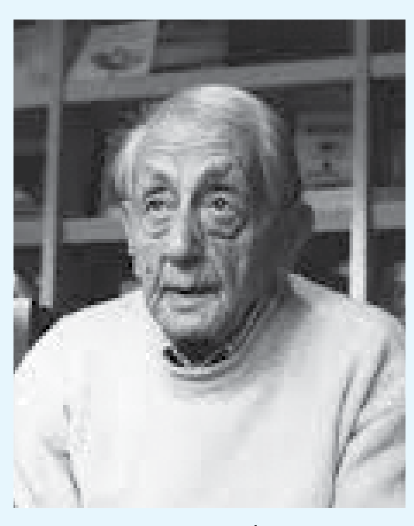
كان على الشعر التركي بعد ناظم حكمت أن يشهد مفترقين: إما أن يواصل الشعراء الجدد الخطّ الواقعي أو السياسي والملتزم، أو أن يشتقوا سبلهم الخاصة المنفتحة على آفاق الشعر العالمي الحديث انطلاقاً من انتمائهم التركي الوجودي العميق. كان لا بدّ للكثيرين منهم أن ينقلبوا على شعريّة حكمت ليحقّقوا تجاربهم، ويرسّخوا مشاريعهم الشعرية الخاصة بهم. هكذا أطلّ شاعر عاصَرَ حكمت، وبدا غريباً عنه في آن، وهو آصاف خالد الذي اختار كنية «جلبي»، يقول في إحدى قصائده الصوفية وعنوانها «منصور»: «الألوان انبثقت من الشمس / الألوان نفذت إلى الشمس / الألوان ماتت بلا شمس / لا اللون أريده / ولا عدم اللون». وتمكّن هذا الشاعر أن يؤاخي بين الصوفية المولوية (مدرسة جلال الدين الرومي)، والبوذية



جمال ثريا



أوقتاي رفعت



ألهان برك

في صيغة شعرية فريدة. أما الخطوة اللافتة والصادمة في حركة هذا الشعر، فتمثّلت مع جماعة «غريب» التي ضمّت شعراء بارزين منهم: أورهان ولي، وأوقتاي رفعت، ومليح جودت أنداي. وكانت إطلالتهم الجماعية عام 1941. وبدا شعراء هذه الموجة على شيء من العبثية المطعّمة بمقدار من البعد السوريالي المتمثّل في الحكاية، ولكن من غير أن يغوصوا في عالم اللاوعي والحلم على غرار ما فعل السورياليون، واعتمدوا ما يسمى «تكرلم» وبعض ملامح الحكايات الطريفة والغريبة. في قصيدة عنوانها «القطط» يقول أنداي: «في الليل يستيقظ الأطفال/ يبحثون عن شيء في الظلام/ في الليل تستيقظ النسوة/ ويضعن الخواتم في الظلام/ في الليل تستيقظ القطط/ وتحدّق إلينا في الظلام». وإن أحدثت هذه الجماعة ما يشبه الهزّة في الوسط الشعري التركي، فهي ما لبثت أن تصالحت مع هذا الوسط، وانخرطت في فعل التحديث. لكن بعض الذين تأثروا بها في البداية سرعان ما انصرفوا عن المعطيات التي أرستها، مُتّجهين نحو الحدث الشعري ذي الطابع الثقافي. ولم يكن من هؤلاء الشعراء، لا سيما بعد وفاة أورهان ولي عام 1950، إلا أن يميلوا إلى استيحاء قضايا الإنسان الجديد على ضوء ثورات العصر وأفكاره الحديثة. ويكتب أوقتاي رفعت في إحدى قصائده: «في الكأس أشرب نفسي/وأقضم نفسي في التفاحة».

لم تمض أعوام حتى شهد المعترك الشعري التركي حركة جديدة، انطلقت في منأى من الآثار التي تركها ناظم حكمت وجماعة «غريب»، بل من المعطيات التي رسَّخها الشعراء السابقون. إنها «الحركة الشعرية الثانية». وبدت هذه الحركة كأنها ردّ فعل ومواجهة إزاء موقف مجلة «الوجود» أو «وارلاق» بالتركية التي لم تعترف بما تكتب كوكبة من الشعراء الشباب التقدميين، وترفض نشر قصائدهم تبعاً لما تحمل من سمات غير معهودة. وكان الهمّ الذي يجمع هؤلاء الشباب هو تغيير شكل القصيدة، والتركيز على قوة المفردات والزخم اللغوي، وتطوير المضامين. وتشريع آفاقها على موضوعات غير مطروقة مثل الحرية، والحبّ، والجسد. ولم تتحاش هذه القصائد لعبة التجريد الشعري. وعرف هؤلاء الشعراء أن الكلمات ذات القوالب المغلقة لا أهمية لها داخل الصنيع الشعري، ووضعوا معجماً خاصّاً للمفردات لديهم، كانت تتلاقى وتتشابك في ما يشبه الموزاييك، وفي صميمه كانت الكلمات نفسها تختصر الجمل مركّزة على التكثيف ومبتعدة عن السرد والإفاضة. وبرز من شعراء هذه الموجة: ألهان برك، مظفر أردوستو، جمال ثريا، نجاتي جمعة لي، طورغوت أويار، ايجي أيهان، أحمد عارف، وسواهم. يقول الشاعر ألهان برك: «بيَدي أتمدّد صوب الشمس/بيَدي تُضاء ليَالٍ/ أشتاق، أرغب، أضطرِب/ بِيَدي أبكي الفرح/ بِيَدي لمست النار/ يَداي كلّ همومي».

إلا أن الشعر التركي الذي توالى بعد هذه الحركة الشعرية، ظلّ يشهد موجات متعاكسة كان الشعراء يستعيدون من خلالها خلاصات التجارب السابقة ويحيونها، ولا سيما التيار الاشتراكي الذي شهد نوعاً من العودة إلى أفقه، ولكن مع كثير من التطوير والتحديث حتى أعوام السبعينيات ومطلع الثمانينات من القرن العشرين.

وفي العقود الأخيرة ازدهر الشعر التركي الشاب والحداثي وما بعد الحداثي، وراحت تصدر مجلّات شعرية هي أشبه بالمساحات الشعرية الرحبة والمفتوحة أمام المحاولات التجريبية الجديدة التي تواكب حركة الشعر العالمي وتستفيد من التحوّلات التي يشهدها هذا الشعر. وساعدت الترجمات في فتح أبواب الشعر التركي على رياح التغيير كما حصل ويحصل مثلاً في الشعر العربي.

وإن اعتاد العرب على ترداد مقولة: إن الشعر ديوان العرب، فيمكن بسهولة أيضاً ترداد: إن الشعر هو ديوان الأتراك. ويبدو الشعر التركي وليد تراث رهيب يمتدّ منذ العصور القديمة التي شهدت الملاحم الشعرية إلى الاسلام والحقبة العثمانية، ثم إلى العصور الحديثة التي عرفت تيارات وحركات شعرية وثورات تتجدّد باستمرار.

ليس من المستهجَن أن يعترف النقّاد والشعراء والقرّاء العرب أنهم يجهلون الشعر التركي بمراحله كافة، ما عدا ناظم حكمت الذي لمع نجمه عربياً في الستينيات والسبعينيات جرّاء نهوض حركات التحرُّر العالمية، غير أن الشعر التركي يتخطّى هذا الشاعر على رغم حضوره الساطع، ممتدّاً في عمق التاريخ ومنفتحاً على آفاق شعرية فريدة تضعه في مرتبة عالمية عالية.



أجنحة المجاز

شعراء من تركيا

ناظم حكمت

قلبي

في صدري خمسة عشر جرحاً !
..وخمس عشرة سكّيناً ذاتَ
مقبضٍ أسود في صدري أيضاً !
قلبي يقفُ!
قلبي سَيَقِفُ من جديد!

خمسة عشر جرحاً في صدري هناك !
فالمياه المظلمة في الأرض
مثل ثعابين الظلام

البحر الأسودُ يريد خَنْقِي
يريد خَنْقِي أنا
كقناة مظلمة .

خمس عشرة سكّيناً ذاتَ
مقبضٍ أسود عالقة في صدري
قلبي يقف!
سيقف قلبي من جديد !

يوجد هناك خمسة عشر جرحاً في قلبي
اخترقت صدري ذات مرة
كان الغوغاء يظنون أن قلبي



الأعمال الفنية: GIZEM SAKA - تركيا

لن يبادلهم إطلاق النار

كي لاتزيد فَجَائِعُه

قلبي يقف من جديد

قلبي، هل سَتَدَقُّ مِنْ جديد ؟!

أحرقتْ النارُ خمسة عشر صدراً وقلباً

حَطّمَ القلبُ خمس عشرة سكيناً ذات مقبض أسود

قلبي ؟ !

سَيَدُقُّ كَرَايَةٍ من الدم

س

ي

د

قّ

شجرة الجوز

رأسي كرغوة سحاب

وغيم ،

في وطني

وفي آخر البحر، أيضاً

أنا شجرة الجوز

ورقة ورقة

غصناً غصناً

مثل أسماك

تسبح كثيراً داخل الماء

أنا شجرة الجوز في حديقة الورد

كيف لا تعرف ذلك !

والشرطي أيضاً لايعرف !

أنا شجرة الجوز.

في حديقة الورد

تسيل الدموع من العيون،

ارتفعْ

احذف العمر من الحياة



في يدي مئة ألف ورقة من بلدي

وبلدي في يدي

أنسجُ آلاف الأوراق

وأضعُ

الأوراق في عيني، لأدرك المفاجأة.

مئة ألف عين تراقبك في إسطنبول

مئة ألف قلب جاهز للانفجار

أنا شجرة الجوز.

كيف تعرف ذلك؟

ما أنت أعلم من الشرطة.

نجيب فاضل كيصاكوريك

المتوقّع

لا ينظر المريض إلى الصباح

ولا القمر الميت الجديد

ولا الشيطان للذهاب

كما انتظرت نفسك للمجيء

وجدتك في غيابك

وعندما جئت

لم تكن هناك ضرورة

لحضورك .

(ترجمة: أحمد الصغير)

متين جنكيز

زهور الربيع ومسدّس فارغ

بمسدّس فارغ بارزتُ

أعدائي دائماً

مددتُ لهم باقةً من زهور الربيع

عندما قابلتُ معذِّبي بعد سنوات في المستشفى
حيث أخفى وجهَه خجلاً
قلتُ له: سلامتكَ
سألته: ماذا بكَ؟
ثم وضعتُ في كفه زهورَ الربيع التي
اقتنيتُها في الزّنزانة

خضتُ مَعاركَ، ليس في ذلك كَذِب
ضدّ الفاشيّة والإمبرياليّة والرأسماليّة
لكنّني لم أقتل أحداً ولم أجرَح
أطلقتُ زهورَ الربيع في الميادين

قال الأصدقاء: لا فائدة من حَمل مسدَّسٍ فارغ
هو أخطَرُ من مسدّس مشحون
فهمتُ قصدَهم
دفعتُ زهور الربيع في أنبوبة

عندما أفرطتُ في الشراب
تذكّرتُ همومي
تنهّدتُ
حَدَثَ لي أنْ بكيتُ سيلاً جارفاً
ولكن لم أبال بالأوهام
وشاهدتُ زهورَ الربيع في السماء

أطلقت ضحكات كثيرة
ملتُ إلى كل جميلة رأيتُها
فاقترحت لهنّ العشق
وعلى وجهي شيء من الوقار
أعرف أنني سأُرفَض
وتخيلتُ أنني أضع زهورَ الربيع في شعرهن

وعندما تركتني عشيقاتي
لأسباب تافهة، قائلات إنني لا أُحتمَل
لم أزعل، ولكن قدمت لهن
زهورَ الربيع التي اقتنيتها على حافة هاوية

أحببت الأزقة المسدودة، لأنني أشبهها
بحثت عن الشمس في هذه الأزقة أيضاً
لذلك وجدني أصدقائي وقِحاً
فاقتنيت زهورَ الربيع من أعضائي المتألمة
ومسحت بها أفواههم ليسكتوا

غنيتُ أغاني الخلاعة
الملقّنة درساً عن العشق
مع أنني تجاوزت الخمسين من سنين
ولا أزال أقتني زهورَ الربيع

أشبه مسدّساً فارغاً في النهاية
لجأ إلى زهور الربيع
لا جدوى في المبارزة
ولا في الشعر .

وصايا الشاعر

افرضوا أنني في طريق بلا عودة
لن تقع الطرُق التي احتست حزني في خطأ بعد الآن
هكذا سيكون أصدقائي
طائفة من الجانّ
هكذا العدَمُ حقيقةٌ، وكذلك نبضاتُ الله
وليس حتماً أن توجَد هذه الأريافُ وظلالُ الأشجار

اتْركوني هنا دون أن أبكي
عند العودة أَدُّوا صَلاتي بركعتين من العَرَق
ولاطِفوا حشرةً نبَّتَت برعمها في العَرَق لإحياء ذكرايَ
فلْتتابعْ خطواتُكم صفّاراتِ الإنذار الصادرةِ من داخلكم
لا تتوقّفوا، فليكن الحُبّ سجدتَكم

أأخطُر ببالكم وأنتم يحبّ بعضُكم بعضاً؟
فبالهناء والشفاء ذكرياتي لكم!

افرضوا أنني شجرة منخورة بلا جذع ولا أوراق
ولْيَكُنْ دَوِيُّ الحشرات نغمةً للعدم
تخيّلوا أنني بحر لا بداية له ولا نهاية
تخيّلوا أنني سفينة تبحر في نور

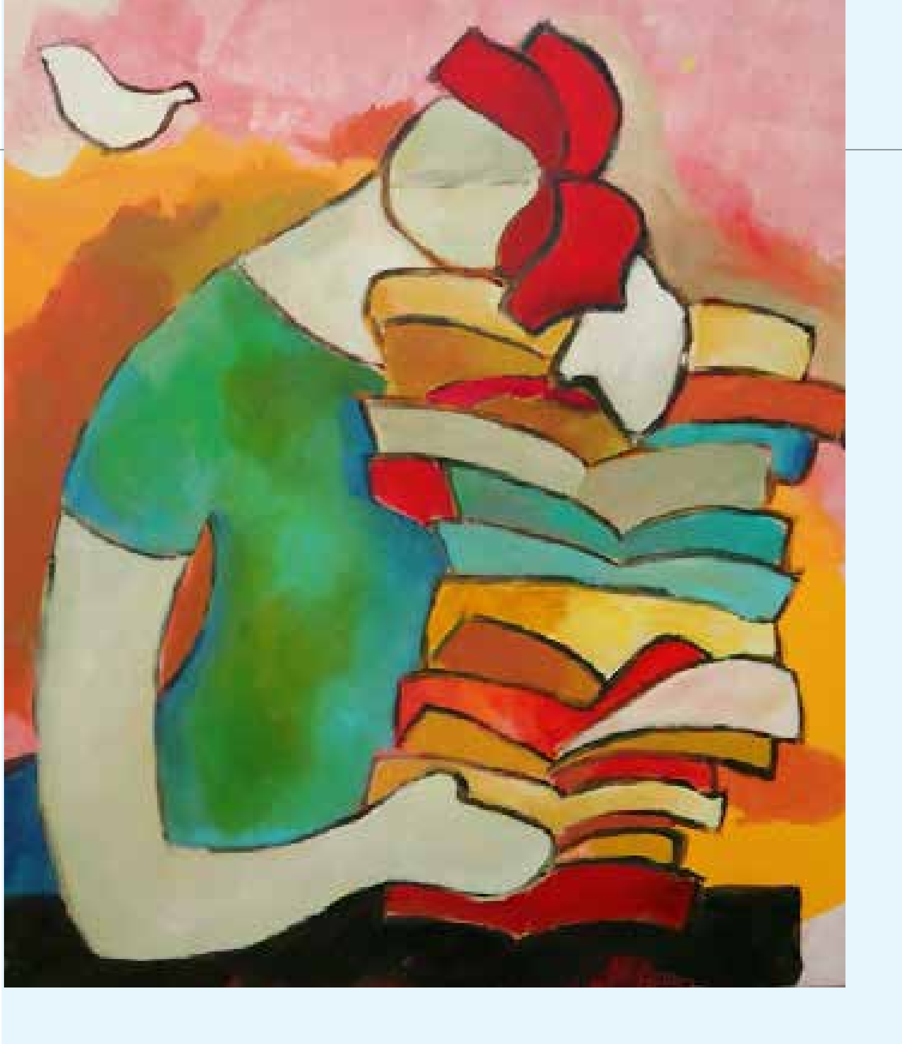
حلمي ياووز

ناظم حكمت

الحزن يليق بنا أكثر
وربما نحن أكثر فهماً له

نحن أولئك الصامتون الشجعان
الذين أُرسلوا من سجن إلى سجن
ونحن نحلّ كُبّةَ صيفٍ
ونغطّي الموتَ علينا مثل فروة راعٍ
والواديَ، مدوَّرين بلا توقّف
كحصان عربي يسيل ممخّضاً
والأيّامَ التي هي مهماز حادّ
أو عجلة حظّ من نسيج أطلس

نحن الذين ينادون: يا «ناظم» المنافي!
متحمِّسين ومتودّدين ووحيدين
ننسج الشِّعرَ مثل العصفور
من ريش الحزن
وفي المنسج الكحلي لليالي
ويقول شعبنا، وهو ينثر صوت الوردة
ليفوح منه زعتر أغنية شعبية:
هكذا يُكتَب عشقنا



الحزن يليق بنا أكثر
وربما نحن أكثر فهماً له

مدينة من الشرق

سِعِرْد مدفنٌ بدون شجر
مدينةٌ طفولتها جبصين طبيعي
هناك كلُّ بئر
تعرف الماء مثل وليّ
مدينةٌ طينٌ للحزن ورملٌ للغضب
هناك يملأ العاطفةَ
دِفْلى طولاً وعرضاً

سِعِرْد رياحها صرعى
مدينة شبابها خان يعجّ بالناس
يفرز متسوِّلُها الزمانَ
مثل أرز الخوف
مدينةٌ نرجسٌ أعمى

تَدْفن عسلاً ميّتاً
في النحلة، بدون خليّة

سِعِرْد، مدينةٌ
عِنَبُها مرآة
شيخوختُها من خُزامى من الإسمنت المسلّح
هناك يجفّ حتى الخريف
من الألم
تبلى الغربةُ في الخزانة
والموتُ، مثلَ أُسرة كبيرة
يتناثر من مساكنها .

مؤثّر يني آي

كانت هناك صحراءُ قبلَ وجودي

قِفا نَبْكِ من ذِكْرى حَبيبٍ ومَنْزِلِ
بِسِقْطِ اللِّوى بين الدَّخولِ فَحَوْمَلِ
(امرؤ القيس)

كانوا يأكلون صدري جيفةً، رأيتهم
لستُ مَن طلب قائلاً: «جابوني على الدُّنيا!»
لكنني وجدتُ نفسي حولَ النارْ
مِثلَ أسْنِمةِ الجِمالْ
تكوّرْتُ عندَ العُبورِ عَبْرَ العالَمْ

جمَعوا حَفْنَةً من الرّمْلِ في كَفِّهِمْ
ونَثَروها...
نمتُ على أثَرِ أقدامِ البهائِمِ في الليالي
وكان جِسْمي متموّجاً
عندَ انْتهاءِ الرمالْ
فوجدتْ عينيَّ من خلال وِشاحي
«أين العالَمْ؟»
- ما دمتُ بدويًّا في صحراءِ الهُيامْ –

انسكبتِ التمورُ في عقلي بين يَدَيِ الليلْ
لم أجِدْ صوتاً لآذاني
«نظرتُ» إلى قلبي نظرةً تُضاهي الصحارى .

قرية الزهور

تعلّمتُ من زهرةٍ
أنْ ألْزَمَ حيث أنا

لم أرَ شمساً أخرى
ولم أشربْ ماءً آخرْ

نظرتُ إلى الضَّيْعةِ حيث إنها ضُلوعي
وإلى ترابي حيثُ رأيتُ سمائي

عليَّ مرَّتِ الفُصولْ
ونملةٌ صديقةٌ مع وكرِها

تعلّمتُ من الوقوفِ بلا توقُّفْ
أنْ أكونَ زهرةً.

(ترجمة محمد حقي صوتشين)

ألتشين سيفغي صوتشين

اقتلوني عندما تنتهي قصيدتي

إلى فريدريكو كارثيا لوركا

اقتلوني عندما تنتهي قصيدتي أيها السادة
في الضحى أو العصر

لا فرق.

اقتلوني عندما تنتهي قصيدتي أيها السادة
في غابة أو في صحراء أو على ضفة نهر
لا فرق.

اقتلوني عندما تنتهي قصيدتي أيها السادة
بحلقة حبل أو بسبطانات بنادق
لا فرق.

اقتلوني عندما تنتهي قصيدتي أيها السادة
أنا قصيدة
معفاة من الموت
أتدفَّق كشلّال
من أرض الأندلس.

اقتلوني عندما تنتهي قصيدتي أيها السادة
أنا شاعر
وقصائدي لا تنتهي
لهذا، متّ أم لم أمت
لا فرق.

اقتلوني بقدر ما تشاءون أيها السادة
سأولد من رمادي
وفي عيني ورد.

نافذة مفتوحة على الوحدة

إلى فَرّوغ فرخ زاد

أُطلُّ من النافذة المفتوحة على الزرقة
«وعلى ارتباط بالشمس»
أحلم أحلاماً خضراء
على شعر شجرة سرو، طويل.

كأن قدمي على النجوم
وشعري في الرياح
كأنني زهرةَ كرزٍ وشقائقَ بيضاء
في حديقة يانعة الخضرة.

لم تُغلق النافذة بعد
هلموا، هلموا يا أولاد
إذا لم نلحق باجتماع المساء
سيشنقون الحرية.

أطلّ من النافذة المفتوحة على الزرقة
«وعلى ارتباط بالشمس»
أحلم أحلاماً خضراء
على شَعرِ شجرة سرو، طويل.

أجمع النرجس من نافذتي
أضع الربيع الأخضر
في عينيّ عندما يمرّ
لكي لا تجفّا حتى الربيع الحقيقي

أطلّ من النافذة المفتوحة على الزرقة
والحرية في حضني
أغذيها بالدم والقيح
وسيأتي الحليب إن صمدت.

أخرجتُ النرجس قبل قليل
من محجري عيني
سأضعه على شعرِ الحرية
فالربيع حقيقة على بابي.

أطلّ من النافذة المفتوحة على الزرقة
«وعلى ارتباط بالشمس»
أحلم أحلاماً خضراء
على شعر شجرة سرو، طويل.

إذا سأل أبي عن الغبار على وجهي
في اجتماع المساء
سأقول له: كنت في الحلم، وسقطت
في اجتماع للشعب.
أطلّ من النافذة المفتوحة على الزرقة
«وعلى ارتباط بالشمس»
أحلم أحلاماً خضراء
على شعر شجرة سرو، طويل.



إلى الأولاد أزهار زنبق الماء

أنا شاهد إجباري
أنا لاعِنُ العيون
أنا عدوّ العنف
والموت
والصراعات كلّها.

تغيّرتُ في الصورة التي تعكسها المرآة،
غيرّت هدفي وغضبي
وتحوُّلي في سنتي الألف إلى حجر يلعن الإنسان.

قال الولد: «عينا الحجر تتحرّكان.».
قالت أمه: «ما هذا الهراء!»
قال الولد: «الحجر يبكي.»
قالت الأم: «ما هذه المبالغة!»

شعرت بالضيق، فأسلمت نفسي للأرض
لم يستهجنّي جذر الشجرة
شربتني حمامة
غزال لمس وجهي بقائمته
مرت يدا حنان من قلبي
أبيض

أزرق

تحوّل إلى زنبق ماء سريع العطب.

محمد فيدانجي

لا علاج

استيقظت على ذلك الفصل

قرع المطرقة كدر، واحتسيت المرّ

يسوط الريح صدري

فهذه العين جريحة، صامتة غالباً

في زقاق قدر يظلله الظلام

تسألني ابنة المدينة عن اسمي

ما أنت فاعل في غياب رغبتك بالحياة؟

أنزع عظامي وأشفّيها من القماش

القمر يشكو همّه، والألم حبل مضروب على قلبي

وماءُ بحرِ قلبي العنيد يفيض بلا توقُّف

أتمنى أن تتزلزل الأرض إذا كانت تلك اللحظة

ستستمرّ في جسد تعتبره خرائط الرمل والنمل

والصور المتبرعمة والنجوم المدفونة

والذكريات الصائحة وطناً.

أذوب شوقاً لجوار نار الآن

بعيداً عن أمهات تمشين إلى الحنطة

يا إلهي، ما هذا العلاج الجامع بين السمّ والسعادة !

أجلس، وأهذي بنبرة مشاكسة:

نزف الفراشات ليس طبيعياً

وما إذا كانت يدي الأخرى تنفجر أيضاً!

سقطتُ بينكم من حريق، هذا صحيح

كنت شبحاً تحت شجرة صفصاف

اشتعلت الناي التي أنفخ فيها، وصداي رماد

دخان المدينة ولهب الورق، نعم آمنّا

نعم، إنها آية، إنها آية لتملأ المغارات





آمنت بالجمال منذ عهدي بالفحم
وكما آمنت بالرب، فقد شُغفت به.

تسألني ابنة المدينة عن الوحدة
وهي تقف، وتنظر إلى وحدة المحطة.

محمد جان دوغان

طيران في مستوى عالٍ

هل يعود أحدنا للآخر مع مرور الأيام؟
وهل تعيد الحياة ما أخذته
بالرماح والسهام والحراب؟
تعال تمدَّدْ بجانبي، واحكِ لي بهدوء.

لم أرَ جسدي
قد ارتاح قطّ
لو أرى الماء على طرفه هذا
والهاوية على طرفه ذاك.

كأن الإنسان شيء مكسور
شيء يتبدّد إذا انكسر غلافه
يُفقد في الصيف
ما أُهدي في الخريف
لولدين غجريين:
أحدهما صبي، والأخرى بنت.

يجمع آدم بذور الفضّة
وتندم الفتاة لوقوعها في الفخ/ البعد.
يبرد الطقس، وتشتدّ برودته.

لو أعرف أين هو
لوجَّهت وجهي نحوه
واستمدَّ لونه من هناك وشحوبه أيضاً
وذاب نسيج الوجود هناك.

قُطعت إمكانيّات خلاصي.

كلَّما أتيتك بشعور الموت
كورقة جافّة
منفصلة عن شجرتها
تعيد الحياة إليّ
بقبلة لشعري وعيني.

إذا رأيتَ شجرتك في الأرض
فأنت ابن الفراق
أنا لا أستطيع أن أنفخ عليك
أنا لا أستطيع أن أشتِّتك
أنا لا أستطيع أن أقسو عليك
لتحلِّلك الأرض.

إذا كنت قد رأيت شجرتك مغروسة في الأرض
فأنا أعرف ما بين الغصن والأرض.

(ترجمة : عبد القادر عبد اللي)

وردةٌ والبلاد تنام طويلاً

محمد القدوسي

ورق القرنفل في دمي
هَدَلَ الحمام
والزهرُ أوُّله البلادُ
أُحدِّثُ الآتين رمزاً قبل إتقان الرطانةْ
كيف التحدُّث قبل إتمام الحقيقة بالكلام؟
والواقفين على الغناءِ من البداية لا أعاشرهم طويلاً
في الانفلاتِ من الزنازنِ للختامْ
وازنتُ بين هويّتي وهواية الشمس التحدّي بالقِدَمْ
(فوجدتُها أكبرْ)
(ووجدتُني أظهرْ)
وازنتُ بين هويتي وبساطة الليل الطويلْ
(فوجدتُهُ خِلّاً)
(ووجدتني ظلّاً)
بلدٌ تكوَّن فجأةً
من غير فجرٍ
ثم صار له المَلِكْ
فتقرَّبت منه الرعايا
بلدٌ تُكَوِّنُهُ الشظايا
دلتاهُ تملؤني وأسكبها
وجدوا التموُّجَ فوق صفحةِ نيلها يخبو
فتعاهدوا أن «يستقرْ»
وتعارفوا بالصبرِ
والحِكَم المعادةْ
بلدٌ تعاشرهُ الرمادةْ

فاستعصمي بالسرِ أو قومي لسرِّكِ يا بواكير الأفقْ
لا تكشفي عينيكِ
فالسهم المراوغُ قد يجيء من الشفقْ
أو قد يجيء من الحقولْ
لا أمن بعد اليتمِ
إنا قد فقدنا فجرنا
والليل خِلٌّ خاننا
وانحاز في صفّ الفَلَكْ
لا شيء إلا أن تغامر وردةُ الحزن النبيل والانتظارْ
للقادمين عذابهم، كَتَبَ النهارْ
والبرد أوسمةٌ لأبنائكَ
مجمرةٌ لإطلاق البخورْ
لن تنجب الرعشات قلباً
فالتجئ للصهدْ
أو دعني أصارحهم ببردٍ
سوف يَحْطِمُ كلية الرجل المدَّد في العراءْ
كيف اصطبرتَ على الشتاءْ؟
من كم يعرّيكَ الشتاءُ ولا دثارْ؟
لا عيد إلا العيدُ
دعني أمتثلْ للقلب مرةْ
المطلقاتُ جميعها وطنٌ تغادره المسرّةْ
ماعدتَ أماً أو حناناً أو قطوفاً دانيةْ
هو للرجالِ الغائبينَ نشيدُهم
والطفلُ زهرةْ

تنمو على قضبان قلبٍ
كيف طاوعتَ الأكابرَ ثم أنَّبْتَ الصغار؟
خيَّرتني بين الإصابة وارتحالي
فاخترتُ أن أبقى بقبريَ، أو أموت على الطريقْ
وخبرتني، فانحزتُ للشجر العتيقْ
وسألتني، فأجبتُ: يا سقم العشيقْ
نَمْ وانتظر
لا شيء يرجى حين يمتد السؤالُ يبتّ أوصال احتمالي
كم مرة أسلمت محراثَكَ وجهيَ
فانخلعتَ
ولم تكن ـ أبداً ـ مزارعْ؟
كم مرة تركت ملامحها الوجوهُ ونَزَهْتكَ عن النظرْ؟
كم مرة؟ أرجوك: قل
كيف انحبستَ وأنت تبلعنا جميعاً؟
كيف انتهيتَ وليس تعرفكَ الشوارعْ؟

الصبح قنديل بدا
وأنا قد اخترتُ الحديث المستمرَّ
فأوجزوني
أدعوكَ يا بلدَ الرغيفِ
وحفنةِ الطمي المبلَّل بالعناءْ
لا ترسل العشقَ البواحَ إلى المراقبِ سدَّ نافذةَ الهواءْ
الليل اسم لا يضاءْ
وغداً ستجتاح الشوارعَ
قبلةُ الحزنِ الجديدةُ
ثم تمضي
في انفعالات المرور إلى الخلاءْ
فأضيء اسمي
أو أجَنُّ من التحدُّث بالإشارةِ في الظلامْ
أشعَلْتَنا، ثم انتهيتَ، وقلتَ لا تتعشَّقوني
بلدٌ يريق لنا المحبةَ في كؤوسِ الأضحيةْ
والأمنُ أوَّلُهُ العصا والتعميةْ
وتمزُّق الأسماءِ في رقمِ النداءْ
ورق القرنفل في دمي
وفروعه في معصمي
قال الفتى لفتاته في السابعةْ:
قد نلتقي عند افتتاح الجامعةً
قال الفتى لفتاتهِ في الثامنةْ:
بلدٌ تَفَرَّقَ بيننا
قال الفتى لفتاته في التاسعةْ:
قد نلتقي، بعد الفصولِ الأربعةْ
قال الفتى لفتاته في العاشرةْ:
لن نلتقي، نامت عيون القاهرةْ
عن وردةٍ
كتبت بشارتها
وغنَّت في الدماءْ



الأعمال الفنية: إبراهيم بوسعد - البحرين



واعطلتي في شقّتي!

بنسالم حِـمّيش

مضى عليّ زمنٌ اعتبرتُ فيه الحبّ بين ذكرٍ وأنثى تلازماً بالروح وحسنَ التلاحم، حتى صرت من بين المحبّين الهاتفين: تلازمنا بالحواس والجوانح كلها، وتلاحمنا حتى توحّدنا؛ بل ادّعيت أن محبَّيْن إذا اشتكيا من الرتابةِ والأضجار، فلأن حبَّهما أمسى لغواً ولهواً وهراء...

ثم أتى عليّ زمنٌ آخر، وأنا في سنّ الأربعين، رأيت فيه من الأصْوَب تعليق حكمي في الحبّ والتحلّي بالحياد حيال شأن شائك ومتحوّل بحسب النوازل والحالات، وما تفعله بالقلوبِ والمصائر تقلُّبات الدنيا وصروف الأيام.

أما عن حالي، فلي مع الشأن ذاك من الكبوات والخيبات ما ينسيني ما عرفته فيه من لحظاتِ أنسٍ وألفة، مرت جميعها مرّ السحاب، ولا داعي لذكر هاته ولا تلك، بسببِ ضيق الوقت وانتفاء الرغبة، أو قل لأني أريد لنفسي الطمأنينةَ والراحة، خدمةً لصحتي ورعاية. ومن ثمة تدرَّعت بالتفاؤل ديناً وقِبلة، وجنحت إليه مدّعياً أن الناهض من مهاوي التشاؤم هو من لامَسَ قيعانَ اليأسِ وعتماته، كما هو حالي، لكن لا

حكم لي في أناس، وهم كثرٌ، تحصل لهم تلكم الملامسة، فإما أن يثبوا لأجَلٍ وجيز، وإما أن تنكسَّر حيوياتهم تحت وطأة المثبِّطات والأوجاع المستدامة؛ لا حكم لي ولاسعة سوى أن أدعوَ لهم بالصبر على الرزايا والفرج بعد الشدّة.

كذلك سننتُ لي سلوكاً سلامياً لا استسلامياً، ومن تلقاء ذاتي، لا تحت ولاية معلّم أو شيخ، ودأبت على ريِّهِ بأفكار، ككظم الغيظ، ولفظِ الغصص، واستصغارِ الإنايات والمكاره، والتريُّضِ البدني، وتبنّي الحِمْية في التغذية وضدّ الشهواتِ والمطامعِ والعلائق العبثيّةِ المهلكة. أما إذا شعرت ببوادر الوهن تدبّ في أوصالي وخاطري، وتتهدّد خطّتي ونوابضي، فلا ترياقَ إلا في السياحة ما استطعت.

عن أسفاري إبان عطلي في أرجاء الأرض الرحيبة، حكيتُ لمن تبقى لي من أصدقاء. بعضهم كانوا بالكاد لا ينصتون، وآخرون مني يسخرون. ومن ثم، حكاياتي أخذتُ أرويها لنفسي على انفراد.

لم تكن تنقص لوحة رحلاتي سوى واحدةٍ إلى الصحراء.

آهٍ يا صحراء!

لكنْ على عتبة عطلتي السنوية الجديدة، منعني عن ذلك عجزٌ ماليٌّ قاهر، فقرّرت قضاء مدّتها الشهرية على طريقتي في شقّتي، مكتفياً من القوت بما ادّخرته في مطبخي وثلاجتي، ومن خرجاتي بما قلّ ونفع ليلاً أو وقت السحر.

الخيال على كل حال، قلت، قائم لكي نسخِّره ونستثمره. فالحلّاج حَجَّ إلى مكة على توهُّم، من دون أن يبتعد عن بيته ولو بقدم واحد، هذا ما علِمته عنه من تسكّعاتي في قراءة الكتب المفيدة، عملاً بإرادتي في تقوية عصاميّتي.

في ما يخصّني، المهمّة بالغة السهولة، إذ لا حاجة بي إلى أن أقطع بدرّاجتي الناريّة الكبرى مسافات ومساحات شاسعةٍ رتيبة، متعرِّضاً لمخاطر مميتة، كالزوابع الرملية المفاجئة، والتيه، والعطش، وضربات الشمس، والسرابات والهذيانات، علاوة على لدعات العقارب والثعابين الرقطاء السامة، ولسعاتِ الحشرات الضارة، ومن بين هاته ذبابة تْسي-تسي في مستنقعات الواحات، تصيب الملسوع بالنعاس مدى الحياة، وإذا ما أفاق برهة هَمْهَمَ: من أنا؟ من أنتم؟ ثم تخبَّط في لجج سباته المتّصلِ السّحيق، يتقلّبُ فيها، ويفوت حتى يموت.

والواقع - أعترف - أن بقعاً صحرائية توجد سلفاً في باطني، وبالخصوص في نزوعي المكتسب إلى التأقلم مع الاعتزال والتخندق، تأقلمٌ صرتُ معه عند اللزوم أقلّص وسائلي المعيشية إلى الحدّ الأدنى، فألغي الحضور في المواسم والمناسبات الاحتفالية، وأمحو كل أثر قد يدلّ على مأواي الذي ألهو بإطلاق ألقابٍ متنوّعة عليه، تلتقي كلها في معنى واحد: مأوى مراودةِ التأمُّلِ المعمَّق.

مع مرّ الأيام التي انتهيتُ إلى فقد أسمائها وتواريخها، كأني بيَ أخذت شيئاً فشيئاً أتخلّص من عبء جسمي الذي كان يتربَّص بي الدوائر، وكذلك من سيول الكلام وزخارفه اللصيقة بمحيط مبنيٍّ على الفقاعات، وللمجهول.

في ليلِ يوم مخصوص، رأيتُني فيما يرى النائم أني على حافة هوّةٍ سحيقة، يصيبني النظر إليها بدوار حادّ، فلا أبدِّده إلا بالرجوع القهقرى والوقوعِ في هنيانٍ عنيدٍ كثيف، أراني الحميرَ ديكة، والغربانَ حمائمَ، والأحجارَ جواهر. ومن رأسي تظاهرت رؤى أخرى غريبة، زئبقية، كانت كالفراشِ المفتون تفنى سريعاً في اصطدامها بيقظاتي المباغتة، مخلِّفةً لي ذكرياتٍ متلاشية يربطها خيط عنكبوتي واهن. إحداها: مُسِختُ حشَرةً سامّة تعيث وخزاً في الأطراف الحميمية لذئبة تائهة، تشبه عيناها - واعجباه! - عينيّ زوجتي القديمة، التي ما زالت حيّة تُرزَق!

وعلى ذكر هذه المرأة، كان أن توافقنا، بعد أن استفحل أمرنا، على طلاقٍ بالتي هي أحسن. وغداة فراقنا بلا رجعة تسرَّبت إليّ إشاعاتٌ، أمَضُّها أن الطالق باتت تدَّعي لصاحباتها وخلّانها، في أثناء مجالسِ الخلاعة والنميمة، أن الحجّة الوحيدة التي بها كانت تلقِّمني الحجر، وتقمع مقاومتي، هي حين تصير مثل فيلة هائجة في متجر للخزفيات، فتقلبُ طاولة الأكل، وتمعنُ بكثير من الدقّة والإصرار في تهشيم الأواني والأثاث، وكل ما تصادفه يداها ورجلاها... وإذا ما سُئلت عن سبب فعلها التهشيمي هذا، أجابت على الفور: حتى أتجنَّب ضرب بعلي بحزمة حرير أو، إن لم أجد، بكمِّ فستاني.

بعد تلك القديمة، لم يتيسَّر لي العقد على أخرى جديدة، وذلك لأني في طوري هذا، صرت متَّخذاً موقف من يتعشَّقُ ما لا يوجد، وربما مدى زماني لن يوجد.

خلا تلك الرؤيا المرعبةِ الزائلة، كنت في الأيام الأخر في شرفتي أستحمّ بدوشٍ بارد ثم بأشعّة الشمس الساخنة. وتحت الأنوار الطليقة التي يعجز أيٌّ كان عن نهشها أو بعجها، بحثت لحسابي عن تملُّك فضائلها وأسرارِها، مستعيناً في هذا بأفكار شعراء وحكماء مستنيرين، مسطَّرة في كتب بينة أحطتُ بها نفسي وآنست، ونهلت منها في شرفتي أو على فراشي.

كذلك مرَّت عطلتي الصيفية في فضاء شقَّتي. ولما استأنفت عملي في مصلحة بريدية، رأى بعضُ زملائي متأسِّفين أني هزلت جسمياً، لكنهم في المقابل هنَّأوني على كون جلدي تشمَّس وتَبَرْزَن.

وهني واحدة منهم، زميلتي في المكتب، ذات الجلباب الملوَّن والحجاب الشفيف، دنت مني، فباست على خدَّيَّ سمرتي المكتسبة، ثم سألتني عن سرّ ولعي بالأسفار، ففبركت لها عفوَ الخاطر تبريرات عصت إجمالاً على فهمها، فلم تطلب توضيحات، واكتفت بتقويس حاجبيها وفَغْر فيها. وحين همَّت بالخروج رددتُ عليها بوستها، فانصرفتْ وهي تنبئني أن بعض الزملاء يفترضون أني قد أكون أمضيت عطلتي في إحدى الجزر اليونانية، أو ربما في ميامي، أو هونولولو.

الطاحونة

محمد عباس علي

كنت أعرف جيداً أن هناك من يراقبني، يرصد تحركاتي بدقّة متناهية، ينتظر الفرصة المناسبة لينهي مهمّته ويعود مرفوع الرأس، عيناه خلفي، أمامي، ويداه على زناد أعمى لا يعرف التردُّد ولا البطء. الهرب منه ضعف لا أقبله، ومواجهته خطر لا قبل لي به. أمَرَه أهله (عائلة الرواتب) في قريتنا أن يثأر مني، حمل السلاح وفروض الطاعة وزحف إلـيّ، العودة الآن إلى قريتنا جنون، البقاء في القاهرة أيضاً خطر داهم، والاختباء ضرب من المستحيل. قرَّرت استخدام سلاحي الوحيد وهو العقل، ركبت القطار عائداً إلى قريتنا (آخر مكان في الوجود يجب أن أفكِّر في اللجوء إليه) كان مزدحماً كالمعتاد، القفف تتراص على الأرفف، وربما جاورها بعض الشباب العائد في أجازة إلى قراهم في الجنوب، أما على المقاعد فقد تلاصقت الأجساد في نغمة نشاز وبصورة لا يكاد يصدقها إلا من يراها رأي العين، فالزحام يصل إلى حَدّ التلاحم، وفي الوقت ذاته يتحرَّك بائعو المأكولات و المشروبات المثلَّجة والمشروبات الساخنة بحريّة كاملة وسط الممرّ الصغير بين صفَّي المقاعد المكتظّة، منادين على بضاعتهم بأصوات تختلط بلغط الركاب، ومعهم صوت صفير القطار في بداية التحرُّك، أو صراخ عجلاته الذي لا يهدأ من ثقل حمولتها وطول المسافة التي تقطعها.. أعرف أن ذلك المترصِّد يركب القطار معي الآن. أدرت عيني سريعاً في الوجوه المتلاصقة حولي، حددت مكانه، ذهبت إليه، وكلما اقتربت لاحت لعيني صورة لا تكاد تفارقها، صورته وهو يخرج مسدسه وسط الخلق، يحدِّد باتجاه القلب، يضغط الزناد، أغرق في بحر الدماء، تغرق القرية - الغارقة أصلاً في الدماء - معي، ونحن جميعاً لا ننطق بحرف. حمدت الله أنني وصلت إليه سالماً، لم ينتهز فرصة وقوفي في الممر رغم الإصبع العنيد على الزناد الأعمى تحت جلبابه، تعمَّدت الجلوس بِجواره محاولاً السيطرة على قلب لا يهدأ صراخه، ولا يملّ هلعه وتنمّره مما أفعل.

جلست بجواره، بدا متوتِّراً مشدوداً بحكم الفعل المقدم عليه، ارتديت قناع الهدوء المطلق، وبدأت أتحدث إليه، حدَّق في وجهي بعينيه الواسعتين بحدقتيهما السوداوين وهو يتلفَّع بصمت متنر. أخذت أسابق اللحظات كي أعرض عليه ما لديّ، أحادثه عن قريتنا، عن طفولتنا وعن صبانا، عن تلك الطاحونة الملعونة التي لا ترحم بعيداً أو قريباً، وتمنياتي أن يجيء اليوم الذي يتمّ فيه القضاء عليها. ولأنني مملوء حتى حافّتي بالفكرة التي جئت من أجلها فقد وجدتها فرصة لأعرض عليه ما وصلت إليه غير خائف ولا وجل من ذلك السلاح المتربِّص تحت جلبابه، والذي يضع إصبعه على زناده استعداداً للحظة التنفيذ. كانت كل خشيتي ألا يقتنع، ولحظتها أكون قد منحته رقبتي طائعاً، مسهّلاً عليه المهمّة بأكثر مما كان يتمنى؛ لذا تكلَّمت ربما لاقتناعي بفكرتي، وأيضاً لأنه متعلِّم وسيفهم ما أقول، وكذلك لتأكدي أنه يعرف جيداً أنني أدرس في الأزهر. وهنا له مكانته في قريتنا، حدَّقت في عينيه بالكاد، فقد كنّا تقريباً متلاصقين جنباً إلى جنب وسط القفف والجوالات والأجساد الناعسة أو المتحاورة حولنا، قلت له بهدوء إنني أعرف مهمَّته، وأدرك جيداً حرج موقفه، لكنني لديّ حديث خاص له قبل أن يبدأ مهمّته التي لن أقاومها بحال.. بطبيعة الأمر حدّق في وجهي بعينيه الواسعتين بحدقتيهما السوداوين



قائلاً بصوته الغليظ كلمات ساذجة محاولاً بها التملُّص من الاتّهام. شرحت له وجهه نظري بهدوء وكيف أن الأمنية الغالية بالقضاء على تلك الطاحونة الملعونة يمكن أن تتحقّق على أيدينا، حَدّق في وجهي متشكِّكاً، عدت أشرح ما لديّ، أظهرت انفراجة قسماته وبريق عينيه أنه بدأ يعي ما أقول، رفع يده عن الزناد، ارتمى قلبي لاهثاً محاولاً التقاط أنفاسه من جديد، مددنا أكفّنا نحن- الاثنين- بالسلام، تعاهدنا على تنفيذ خطّتنا.. وصل القطار بأسرع مما تصوَّرت، هرولت حسب الاتفاق إلى شوارع القرية، اتصلت بشباب عائلتنا دون شيبتها، تواعدنا على لقاء فوري، بدأت أشرح ما لديّ، بطبيعة الحال تقابلني الاعتراضات، وربما الرفض، غير أن الأمر يحسم أخيراً لصالح الفكرة. نتّصل بالآخرين من شباب عائلة الرواتب، يؤكّدون أنهم نجحوا في مسعاهم أيضاً، أصبح كل شباب عائلتهم تقريباً في صفِّهم، نتّفق على اللقاء فوراً، ينتشر الخبر بسرعة البرق في الأنحاء، يهرع الكبار إلينا، نسير معاً يداً بيد، ندور في حارات القرية وبيوتها مارّين بعائلاتنا جميعاً غير مبالين بنظرات الاستهجان ولا نظرات الرفض وكلمات الويل والثبور، نهتف بقوة وبإصرار:

الشباب يريد إسقاط الثأر..

سفر..

بوشعيب عطران - المغرب

صمت ثقيل يلفّ الجميع إلا من أزيز المحرّك الذي يشاغب الفضاء، السائق في وضع لا يُحسَد عليه، متضايق من شيء ما، يقبض على صدره. بعد نهاية تنقُّلاته المكّوكية بين المدينة وضواحيها، أوقفه شخصان في طريق عودته إلى بيته، وألحّا عليه أن يوصلهما إلى ما وراء التل، ويقف حيث يبزغ القمر..

قلّما سلك تلك الطريق لوعورتها فهي شبه خالية من السكان، وتزيدها الغابة المترامية على أطرافها وحشة مع حلول الظلام، لكن أمام إلحاحهما وإغرائه بمبلغ مالي لم يرفض طلبهما..

رجل وامرأة في منتصف العمريجلسان وراءه جنباً إلى جنب، حدّق فيهما من خلال المرآة.. المرأة بدينة شيئاً ما ترتدي ملابس سوداء مثل الرجل، وجهها يعلوه الشحوب، وعيناها فارغتان، لولا اهتزازها وقبضة يدها على الحزام المتدلّي لحسبتها من الأموات.. أما الرجل فقلّما يرفع عينيه المركّزتين باستمرار على يديه اللتين يفركهما بعصبية، فكلما التقت نظراتهما أخفضها السائق بسرعة رهبة من شرارتها، أحسّ بالجبن، وساورته الشكوك من العبارة التي بدأت تتردّد في داخله على إيقاع غريب (قف حيث يبزغ القمر..).

الطريق كان وعراً زلقاً بسبب الأمطار التي تساقطت في الصباح، كان يسوق حذراً رغم أنها كانت محفورة في ذاكرته، ويعرف جيداً كيف يجتاز المنعطفات التي تمتلئ بها..مع بداية الغروب الذي بدا كئيباً يحمل بين طياته حزناً عميقاً، اجتاحته رهبة اقشعرَّ لها بدنه، وتفصّد العرق من مسامه، رغم أن الجوّ كان بارداً، وريح خفيفة تلج إلى الداخل من النافذة نصف الموصَدة. امتدّت يده ليشغل المذياع، ويبدّد هذا السكون الخانق.. ما إن حرّكها نحوه حتى أشار إليه الرجل بالنفي، أراد الكلام، لكن لسانه انعقد من الخوف، لهول نظراته القاسية..

سارت السيارة ومن فيها كقطعة من الظلام تمشي على هذه الطريق الخالية، كأنها الوحيدة التي تتحرّك في هذا العالم.. عند المنعرج الأخير بدا التلّ كشبح يسدّ الطريق، ورسمت أضواء السيارة الباهتة المسلّطة عليه ظلاً عملاقاً بجانبه، أما الأشجار فقد بدت كوحوش رابضة تحرّك الريح أغصانها كأيادٍ تبطش بالفضاء.. بَدّد الصمت زفرات المرأة المتتابعة كأنها عادت إلى الحياة، وتزحزح الرجل من مكانه كمن يريد أن يفلت من نفسه.. استولى الخوف والارتياب على السائق فهمَّ بالعودة، إلا أن الرجل حطَّ يده على كتفه قائلاً بصوت رصين: لا تخش شيئاً، لم يبق إلا القليل..

أحسَّ بشيء غير واضح وملتبس يكتنفه، وكأنه يسافر في أعماقه، ويكرّر مشهداً للحظة عاشها من قبل.. هذه الرحلة الغامضة، هذان الوجهان بملامحهما المألوفة لديه..

فجأة بزغ القمر من وراء التل فأضاء المكان، أشار إليه الرجل بالوقوف، نزلا على مهل متشابكي الأيدي، لم يلتفتا إلى السائق الذي ظل يراقبهما حتى غابا عن بصره..تنفَّس الصعداء بعد رحلة مضنية محفوفة بالخوف والقلق، اتكأ على المقود وهو يشحذ ذهنه ليتذكّر وجهيهما، لحظة قفز من مكانه.. فالمرأة تشبه زوجته، والرجل هو نفسه.





أمجد ناصر

أَرِني الآن كيف ستخرج!

كحلم، أو رؤية زرت تلك الواحة. لا أعرف متى حدث ذلك، إن كان قد حدث فعلاً. تختلط على المرء، أحياناً، التواريخ والصور، الوقائع والأحلام إلى حَدّ التشوُّش. برهاني الوحيد على واقعية تلك الزيارة صورة تجمعني بعدد من الأشخاص في خلاء رملي يتراقص فيه سرابٌ خلّاب. كأننا في رحلة، لكني لا أعرف هؤلاء الأشخاص. كيف تسنّى لي أن أقوم برحلة مع أشخاص لا أعرفهم، لا يعنونني في شيء؟ لا أعرف كيف حصل ذلك. إنه حلم إذن!

***

بالقرب من تلك الواحة تبدأ الصحراء الرهيبة. من يغادر الواحة، التي لم تَعُدْ محطّة على طرق خالية من الحياة كما كانت من قبل، سيعرف ماذا تعني الصحراء. ماذا يعني الفراغ الهائل الذي لا تنبت فيه شجرة، ولا يرتفع ظلّ. في تلك المتاهة لا تنفع العلامات. الصحراء مثل البحر. فمن يضع علامة في البحر؟ بأيّ شيء تهتدي في تلاطم المياه وانفتاح الأفق على المجهول؟ الصحراء كالبحر. متاهة وعطش. الفارق أن هناك ماء في البحر لكنه لا يشرب. إنه صحراء إذن. فما نفع ماء لا يُشرَب؟ لم أبتعد كثيراً خارج واحة الواقع أو الحلم. إذ لا شيء يوحي بذلك. هناك خضرة انبثقت كالمفاجأة في قلب الرمل. شعرت بالضياع والعطش. الفكرة نفسها. فكرة أنني كنت هناك أصابتني بالظمأ، وأشعرتني بالضياع. بدوت في تلك المفازة غير النهائية من أمواج الرمل الساكنة مثل ذَرّة رمل.

***

أتحدّر، شخصياً، من بلدة صحراوية. لكن ما نسمّيه في بلادنا «صحراء» ليس شيئاً قياساً بتلك الصحراء التي بدت في الصورة، أو التي رأيتها في الحلم. هنا يستعيد الفراغ سيادته على المدى. يخرج المرء من عمودية البناء، من حركة السابلة، من تزاحم العلامات التجارية الفاقعة الألوان، من تدفّق السيارات في شرايين المدينة، إلى الفراغ المنتظر ضيوفه الطارئين. الفراغ سيّدٌ. العمران يزحزحه بهمّة الجرافات والإسمنت والحديد المسلّح عن عرشه. يدفعه إلى الوراء، يرمي في أحشائه عضائد الخرسانة، لكنه، مع ذلك، يظلّ موجوداً.

الفراغ أصل.

الموجودات طارئة.

لا مكان كهنا يصول فيه الفراغ ويجول.

اتركِ الواحة المفاجئة، وامشِ قليلاً في أي اتجاه. ستجد الفراغ بانتظارك هناك، بصمته العظيم، أو بصفير الريح في جنباته المترامية. ستلفظ عيناك فوضى الصور، الألوان، هرطقة الكونكريت، مخطّطات الهندسة وارتجالاتها، لتكون أمام هندسة أحادية الضلع.

سيدبّ بك شعور متقلّب بين الزهد والسكينة وربما الضياع. أما إذا ابتعدت أكثر داخل ذلك الفراغ العظيم فسوف يدبّ بك الذعر، وستدرك، إن كنت قرأت قصة بورخيس (ملكان ومتاهتان)، ماذا يعني أن تضيع إلى الأبد من دون أن يعثر عليك أحد. فأين متاهة الملك البابلي النحاسية التي أمر كل مهندسيه وصُنّاعه ببنائها من متاهة الرمل الإلهية هذه؟

***

كان ملك بابل قد طلب من مهندسي بلاده وصنّاعها المَهَرة أن يشيّدوا متاهة من نحاس. أكبر وأعقد متاهة عرفها العالم. ففعلوا. بعد أن أتمَّ بناء متاهته النحاسية دعا العاهل البابلي ملك الجزيرة العربية لزيارته. أراد، على ما يبدو، أن يسخر من ضيفه العربي، بل أن يذلّه، فطلب منه دخول المتاهة. قضى الملك العربي فيها يوماً كاملاً حائراً ذليلاً بين قضبان النحاس وممراته المفتوحة بعضها على الآخر، وفي المساء دعا ربَّه أن يخرجه منها، فألهمه الله سبيل الخروج. لم يقل الملك العربي لنظيره البابلي شيئاً مما اعتمل في صدره، فعاد، بحسب القصة، إلى بلاده. حشد جيشه، وغزا بابل. مسح قلاعها عن وجه الأرض. حطّم قصورها. أسر ملكها وحمله مقيّداً على جمل سريع إلى الصحراء. بعد أن توغّل الملك العربي ثلاثة أيام في الصحراء قال للملك البابلي: يا ملك الزمان وجوهر العصر والأوان، لقد أردت أن تذلّني بمتاهتك النحاسية التي أشهد أن لا مثيل لها، ولكن العليّ القدير شاء عكس ذلك.

وهما في قلب الصحراء التي لا علامة فيها تدلّ على اتجاه أو طريق حلّ الملك العربي وثاق الملك البابلي وقال له: أرني، الآن، كيف ستخرج!

***

تلك قصة قرأتها في كتاب. ولكن ماذا عن الصورة التي تجمعني بأشخاص في قلب المتاهة الرملية التي ضاع فيها الملك البابلي إلى الأبد؟ أهو حلم حلمته بعد أن قرأت القصة؟ أم هي الأثر المادي الملموس على رحلة قمت بها إلى تلك الصحراء مع أشخاص امّحَت وجوههم وبقيت، في رأسي، ذكرى العطش؟

قد لا تكون تلك الخبرة لي. قد لا يكون عطش الصحراء قصتي الشخصية ولكني، مع ذلك، أدرجتها في إضبارات رأسي كخبرة خاصة بي. خبرة عشتها. ألا يحدث هنا عندما نقرأ كتاباً أو نعيش أحداث الكتب وشخصياتها؟ من قال إن الخيال ليس واقعاً؟ لِمَ لا يكون الخيال هو الواقع المرجوّ الذي نحلم بتحقيقه ولكنا، لأسباب كثيرة، لا نتمكّن من ذلك.

اليهود والسينما في مصر

من الاحتكار إلى الحنين

ياسر ثابت

يتحرّى الناقد السينمائي أحمد رأفت بهجت في كتابه «اليهود والسينما في مصر والعالم العربي» (سلسلة آفاق السينما – الهيئة العامة لقصور الثقافة – ط مزيدة ومنقحة - القاهرة) دور اليهود في صناعة الفن السابع في عدد من دول العالم العربي، ويقدّم فيه رؤية تحليلية راصدة للمستجدّات في مجال التعامل مع الشخصية اليهودية في السينما المصرية خلال العقد الأخير، وهو ما يمثل إضافة رئيسية إلى مضمون الطبعة الأولى.

كان من المأمول أن يغطي الكتاب كافة الأنشطة السينمائية في شتّى البلدان العربية، لكن يبدو أن المؤلِّف واجه صعوبات حالت دون ذلك. ربما كان من أبرزها ضآلة ومحدودية تلك الأنشطة في بعض البلدان العربية، أو لعدم توافر المواد والمعلومات التاريخية الراصدة لها. لذا ربما اقتصر الكاتب على السينما في دول المغرب العربي (الجزائر، وتونس، والمغرب) إلى جانب كل من فلسطين، والعراق، ومصر. ولو كان المؤلّف قد أضاف إلى هذه القائمة سورية لكان الكتاب أكثر اكتمالاً، خاصة أن مساحة الكتابة عن اليهود في السينما العربية ظلّت في حدود 84 صفحة من الكتاب.

وينبّه المؤلِّف في مقدّمته إلى أن التجربة العربية مع الأنشطة السينمائية اليهودية، أتاحت فرصة اكتشاف الدور الذي لعبه اليسار اليهودي في مسيرة السينما المغاربية. في ظلّ ظروف سياسية بالغة الأهمية والحساسية، ما حتّم عليه العودة مرة أخرى إلى السينما المصرية لتتبُّع انعكاسات دور اليسار اليهودي في مصر وتأثيره على السينمائيين اليساريين المصريين، سواء في مجال السينما الروائية أو التسجيلية، وذلك في فصل كامل يرصد انعكاسات التجربة حتى بداية خمسينيات القرن العشرين. يعود الكاتب إلى المراجع والكتب السينمائية، والرسائل العلمية، بالإضافة إلى المجلّات القديمة، ومجموعة من المصادر الحَيّة من شهود الحقب السابقة ليصل إلى حقائق تختلف عما ذهب إليه من اعتمد على النشرات الدعائية.



يصحّح الكتاب كثيراً من المعلومات، ويكشف عن سيطرة اليهود على دور العرض وشركات الإنتاج والتوزيع بمصر، فقد تأسَّست عام 1897 «شركة التياترات المصرية» من اثني عشر شخصاً: سبعة منهم من اليهود، من أسر تحمل جنسيات إيطالية وبريطانية ونمساوية ومجرية. وكان اليهود السبعة هم أربعة من عائلة منشة، وآخر من عائلة روبينو، واثنان من عائلة رولو وسوارس. واستحوذت عائلات يهودية على التوكيلات الأجنبية لأجهزة العرض السينمائي وآلاته في مصر، منها عائلات جرين، وموصيري، وكوربيل، وليفي. كما سيطرت الرأسمالية اليهودية على قطاع دور العرض، فبعد أن صدرت لائحة المحلات العامة عام 1911 كانت سينما «جوزي بالاس» التي أسّسها إيلي موصيري عقب صدور اللائحة النواة الأولى لتكوين أول شركة لدور العرض في مصر، شركة «جوزي فيلم» تحت إشراف جوزيف موصيري. وقد امتلكت وأدارت 11 دار عرض في الإسكندرية والقاهرة وبورسعيد والسويس.

يربط بهجت بين سيطرة الرأسمالية اليهودية على دور العرض والحركة الصهيونية، حيث أسَّس جاك موصيري أول فرع للمنظمة الصهيونية، في حين أصدر ألبرت موصيري مجلة «إسرائيل» المعبرة عن نشاط الحركة الصهيونية في مصر. ومن ثَمَّ لم يكن مستغرباً أن يكون من بين الأفلام التي عرضت في مصر عقب إعلان وعد بلفور 1917: «المستوطنات اليهودية في فلسطين» و«سفر الخروج» و«حياة العبرانيين» و«قمر إسرائيل» و«بن هور».

وما يثير الأسف أن المثقّف المصري لم يلتقط الأبعاد الصهيونية لتلك الأفلام، فقد كتب حسن جمعة عن فيلم «بن هور» أنه يدور حول اضطهاد الرومانيين لليهود، بل إن الجمهور قد أقبل على مشاهدة فيلم «بن هور»، ولم يدرك الأهداف الصهيونية التي شُيّدت على أساسها أحداث الفيلم وشخصياته.

في باب آخر، يتَّجه المؤلِّف إلى قضية «المبدع المصري وأساليب الاحتواء»، حيث يستند إلى ما ذهبت إليه د. سهام نصار في كتابها «صحافة اليهود في مصر» من موقف الصهيونية في تجنيد بعض اليهود المقيمين في مصر، من المتمكّنين من اللغة العربية وذوي الميول الأدبية والصحافية، لتتبُّع ما ينشر في الصحافة المصرية وتقويمه والردّ عليه، بالإضافة إلى الكتابة في الصحف المصرية بدعوى تنوير المصريين في ما يتعلّق بالحركة الصهيونية.

تؤكد د. سهام أنه قد أتيح لهؤلاء الكتّاب الصهاينة النجاح في مهمّتهم،

لأنهم كانوا على اتّصال وثيق ببعض أصحاب الصحف ومديريها. ويتجاوز الاتّهام الصحافيين اليهود إلى صحافيين فنّيين مصريين روّجوا لبعض الفنانين، وفي مقدّمتهم اليهود من ذوي الاتجاهات الصهيونية وخدمة الشركات السينمائية الأجنبية.

ويرى بهجت أن حسن جمعة هو أول من تخصّصوا في الكتابة عن السينما في صحافة مصر الفنية، وارتبط بالنشاط السينمائي اليهودي في مصر، وكان مدير دعاية لأفلام الأخوين لاما، وكاتباً لحوار أفلامهما، مثل فيلم «الهارب» عام 1938. كما أشاد جمعة بالتجارب اليهودية السينمائية ذات الطابع الصهيوني مثل «أرض الميعاد»، خلال رئاسته تحرير مجلة «الكواكب»، حيث ساند النجوم اليهود في مصر، وضخّم صورة كل من كاميليا وراقية إبراهيم.

في فصل آخر، تناول المؤلّف فترة ما بعد قيام دولة إسرائيل. وفي هذه الظروف تنتج عزيزة أمير بعد النكبة مباشرة فيلم «فتاة من فلسطين»، الذي نجح في أن يقدّم لأول مرة الحالة المؤلمة للّاجئين العرب ومعاناتهم من جراء اعتداء الصهاينة عليهم.. وقد ظلت أغاني الفيلم تؤثّر في المتلقّي العربي.

وفي ما يتعلّق بفترة ما بعد ثورة يوليو 1952، يقول بهجت إنه في إطار ما يبدو أنه تخطيط صهيوني منظّم طلبت معظم شركات السينما الأمريكية في وقت واحد من السلطات المصرية السماح لها بتصوير أفلام روائية ضخمة التكاليف، من بينها «الوصايا العشر» لسيسيل دي ميل الذي استقبله الرئيس جمال عبدالناصر.

كما حضر عبد الناصر عرض بعض المشاهد التي تمّ تصويرها من فيلم «أرض الفراعنة» الذي يرجع بناء الهرم الأكبر إلى اليهود وعلمائهم الذين استبعدهم الفرعون الطاغية خوفو. الغريب أن أغلب هذه الأفلام مُنِعت من العرض في مصر بعد أن تَمّ تصويرها على أرضها.

ولكن مع أحداث التفجير التي قام بها عملاء الموساد في ما عرف بفضيحة «لافون»، بدأ تعامل آخر أكثر حدّة مع الشخصية اليهودية في السينما المصرية، كما في فيلم «شياطين الجو» 1956 لنيازي مصطفى و«أرض السلام» 1957 لكمال الشيخ.

وفي سياق حديثه عن الشخصية اليهودية في الفيلم المصري، يقول المؤلف إن الشخصية اليهودية لم يكن لها وجود ملموس في بدايات السينما المصرية سوى في أفلام توجو مزراحي الكوميدية خلال الثلاثينيات التي قام ببطولتها الممثّل اليهودي شالوم. ويوضّح أن شخصية شالوم بإجادة مزراحي لرسمها تؤكّد على مدى الاندماج الذي كان يعيشه اليهود في المجتمع المصري.

أما موقف السينما المصرية من حرب 1973 فكان بشكل عام هزيلاً، حيث لم يتجاوز عدد الأفلام خمسة اتّجهت إلى إثارة الشجن وكراهية الحرب، فيما كان يجب أن يكون هدفها هو الإحساس بالفخر ووردت الشخصية الإسرائيلية مُجَرَّد ظلال تتوارى خلف الحواجز والمعدّات العسكرية.

ولم يستطع سوى مشهد واحد في فيلم «الرصاصة لا تزال في جيبي» أن يعكس واقعة تَمَّ تجاهُلها لسنوات طويلة، وهي واقعة المذابح الإسرائيلية التي ارتكبت في حق الأسرى المصريين في سيناء بعد هزيمة 1967.

وفي أعقاب زيارة السادات لإسرائيل تعرَّض فيلمان لإمكانية التعايش مع اليهود وهما: «الصعود إلى الهاوية» لكمال الشيخ 1978 و«إسكندرية ليه» ليوسف شاهين 1979، ويشير الأول إلى صعوبة التعايش بين الجانبين، أما الثاني فقد تعرَّض لتعايش اليهود قديماً مع المجتمع المصري كجزء من نسيجه مشيراً إلى أن رحيلهم عن مصر كان اضطرارياً.

وفي تسعينيات القرن العشرين، شهدنا فكرة الجاسوسية في أفلام «فخ الجواسيس» إخراج أشرف فهمي عام 1992، و«مهمة في تل أبيب» (1993) و«48 ساعة في إسرائيل» إخراج نادر جلال (1994)، تُقَدِّم في مجملها صورة الجاسوسة التي تقع في مصيدة المخابرات الإسرائيلية، وتتعامل مع شخصيات يهودية تتباين في سلوكياتها. ويتكرَّر هذا التباين في فيلم «الكافير» إخراج علي عبد الخالق عام 1999، و«عيش الغراب» إخراج سمير سيف عام 1997.

وعلى امتداد العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، وجدنا صعوداً واضحاً للأفلام التسجيلية التي تتحدَّث عن حياة اليهود في مصر بأسلوب أقرب إلى الحنين، مثل «يوسف درويش.. راعي الأمل» إخراج عمرو بيومي عام 2010، و«عن يهود مصر» إخراج أمير رمسيس عام 2012، وفيلم «سلطة بلدي» سيناريو وإخراج نادية كامل 2007 الذي يتناول مسيرة الكاتبة اليسارية المصرية اليهودية الأصل ماري إيلي روزينتال – وهي والدة المخرجة - التي اعتنقت المسيحية في أثناء الحرب العالمية الثانية، وتحوَّلت إلى الإسلام بعد زواجها من الكاتب اليساري سعد كامل، لتُعرَف باسم نائلة كامل.

ما لا يمكن أن تُعبِّر عنه ألف صورة

أحمد عمر

في رواية «حورية الماء وبناتها». (المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت) يتابع القارئ خطّين سرديَّين متوازيين في فضاء مائي. سليم بركات الروائي يحاول ارتياد أماكن روائية عذراء، لم يطأها قلم.

الخط الأول يتابع سيرة وسِيَر حوريات الماء. في الفصل الأول من الرواية المَعْنْوَن بعناوين لاتينية: حورية الماء وبنات جنسها التي «تلد من تلقاء رحمها بلا ذَكَر يسافدها»، ونوع طعامهن «الخس الريحاني والأسماك.. «أما موطنها فهو» الثغرة الدائرية في عرض بحر تريتوبنفال، «في الوهدة العميقة التي أحدثها صدم نيزك للأرض».

في الفصل الثاني تعريف بشخوص الرواية الأنسيين الصاعدين في رحلة استجمام على سفينة تيتانك حديدية، إنها سفينة لا تشبه سفينة نوح، فهي سفينة متعة لا سفينة حياة، مسافروها من الطبقة العليا، وهي سفينة غير متوازنة الأزواج أو العدل. إنها نخبة أوروبية متخمة بالترف والمغامرة حيث (الوقت مغانم الكسل)، قيل:الحاجة أمّالاختراع الإيجابي. وعليه: فالترف أبو البدع السلبية. وقيل أيضاً: الحيوان يخيف عند الجوع، أما الإنسان فعند الشبع.

الحوار سيّد في الرواية على عناصرها الروائية الأخرى مثل الوصف والسرد، وهو عند النقّاد مفتاح الشخصيات وكاشف دواخلها، والشخصيات تتشابه عند بركات في نبرها النبوي وكلامها ولغتها العارفة، فليس لها بيئة وطبقة بالمعنى الاقتصادي والاجتماعي، وتتشابه في منطوق اللغة الفكرية والأيديولوجية والشعرية.

هذه هي صورة أوروبا الحداثة أو في عصر ما بعد الحداثة. في الثلث الأول من الرواية: فصلان لتعريف القارئ بالشخصيات وما بين الشخصيات نفسها، وفصلان ملوَّنان: واحد لزيارة حورية الماء وبناتها إلى أطلنتس مكتبة المياه المتخيَّلة التي رسمها بركات رسماً يذكّر بأفلام الأنيميشن والأفاتار، والثاني لعلاقة مثلّية بين ليسما وناعومي، وبدقّة لا يمكن أن تعبِّر عنها ألف صورة. وفصل رابع لوصف آثار معارف الكتاب السلطان المائي في المكتبة. في الفصول تتوالى الحوارات بين المسافرين مترعة بالمعاني والحكمة العنيفة، تتوالى، أيضاً، أفعال سادومية في السفينة: آكل لحوم العاملين، والمسافرين المنتخبين، تحريضات شائنة، وأفعال عابثة.. إلى أن نصل إلى لحظة وصول الحوريات إلى الدقيقتين الموعودتين، فتقوم كاليس، بدلاً من الرقصة الموعودة، بقتل بناتها الخمس واحدة واحدة نهشاً في الأعناق.

محاولة لمقاربة الرموز

تقول إحدى التفسيرات الواقعية لأسطورة كائنات السانتور (نصفها حصان، ونصفها الآخر بشر) إنّ أهل قبيلة السانتور كانوا فرساناً لا ينزلون عن خيلهم، وجرى وصفهم مجازاً، فذهب مذهب الحقيقة الواقعة. بهذا الفهم يمكن إدراك رموز بركات في رواياته التي توصف بأنها روايات رموز. يقوم بركات بتصحيف للمعنى أو للفظ، أو إخفاء بعض عناصره ورتبه. يمكن أن يكون الكاتب قد شارك في إحدى رحلات الطبقة الغنية لمشاهدة عرض دلافين أو حيتان أو فقمات، فنقَلَ ما رأى إلى معمل البصيرة والخيال روائياً. القباقيب الحديدية التي ينتعلها المسافرون، والتروس التي لا تفارق أيديهم إلا عند النوم هي بعض متاع الإنسان المعاصر الثقيل: هاتف جوال، آيفون، ساعة تغلّ الإنسان بأغلال الزمن...

التروس تعيدنا إلى عصر الكاوبوي المستجدّ، يدافع به المسافر عن نفسه، لكنه قادر على القتل أيضاً. الحداثة عادت أربعة قرون إلى الوراء ،والويسترن لكنه مُجَمَّل، أما الرسوم على التروس فهي بطاقات تعريف وإعلان «هوية» شخصية يمكن أن نجد أصلها في شيوع النقوش والأوشام على أجساد الأوروبيين. القباقيب الحديد، ثقالة ارتضاها الأوروبي حتى لا يغرق في الأرض اليابسة بعد أن فقد المعنى. الحديد هو البرهان على الوجود في رمال الترف البالعة. حمّامات اللهب هي كومبيوتراتنا، جوّالاتنا، حجرات تصفيف الشعر الزجاجية الكاوية.. أكل لحوم البشر يجري يومياً بشكل غير مباشر عبر التجارة الرأسمالية أو مباشرة، كما وقع في أحد البرامج التليفزيونية الغربية الشهيرة! أما سبب قتل الحورية كاليس لبناتها فيمكن أن يفهم من خلال انتحار شبه يومي للحيتان أو بعض أنواع الأسماك، أو أسراب الطيور على السواحل احتجاجاً على فساد البَرّ والبحر بما كسبت أيدي الناس، أوّلهم الأوروبي، الذي يُصَنِّف أرقى البشر رتبة تبعاً لقدرته على الاستهلاك والقتل الناعم!

في الرواية حسّ ديني كامن.. أجواء الرواية تثير الحنين إلى ملاحم شكسبير ومآسيه، ربما هو وقع حافر على حافر، مصير على مصير.

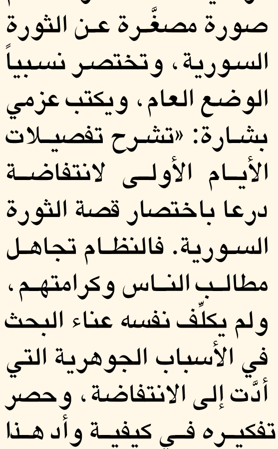
يوميات الثورة المجيدة

سالم ناصر

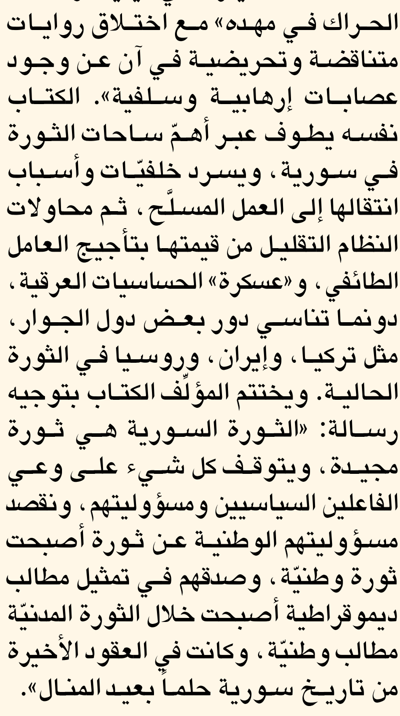
الثورة السورية لم تنتهِ، والحديث عنها ما يزال مستمراً. لكن توثيق الحدث والمعلومة في اللحظة الحالية الحرجة ليس مهمة سهلة، فالأحداث تتوالى، والثوابت تتغيَّر دونما توقُّف. مع ذلك، فقد حاول د.عزمي بشارة، «فهم الثورة السورية قبل أن تكتمل»، في كتاب «سورية: درب الآلام نحو الحرية، محاولة في التاريخ الراهن» (المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات - الدوحة)، وقدَّم قراءة في سنتين من تحوُّلات الثورة، مع مطابقة المصادر، وتحليل هادئ لما جرى ويجري على أرض الواقع.

الكتاب يقوم، بالأساس، على التوثيق (هو صادر عن المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات)، وعلى عرض مسار انتقالات الثورة السورية، وأهم المحطات التي مرت بها، خلال الفترة الممتدَّة ما بين مارس/ آذار 2011 إلى مارس/آذار 2013، مع عودة، من حين لآخر، إلى تاريخ البلد المعاصر، من أجل الحفر في تسلسليّة الحقائق، وفهم أوضح لخلفيّات الخطاب السياسي الرسمي، ودوافع ردود الفعل الشعبية المختلفة.

يعيد بشارة تصويب بعض الآراء المتسرِّعة والقناعات الهشة، ويكتب: «من أبرز أوجه القصور في فهم مسبِّبات الاحتجاج في سورية ودوافعه الاستناد إلى السبب المباشر الذي دفع السكان في مدينة درعا إلى الاحتجاج. ومن أبرز أوجه القصور أيضاً الاعتماد على العوامل الاقتصادية والسياسات الاجتماعية وحدها في تفسير اندلاع الاحتجاجات في مناطق مهمَّشة، وتجاهل التأثيرات التي رسَّختها تفاعلات المحيط العربي في مرحلة ثورية مثل التي عاشتها المنطقة منذ نهاية عام 2010». هو يربط الحراك السوري بسياقات إقليمية، ويقدِّم مقارنة بين نظام دمشق وأنظمة عربية سقطت مع الربيع العربي، ودور أنظمتها الأمنية، ويحرِّر الثورة من فكرة «المؤامرة» التي سعت الدوائر الرسمية إلى الترويج لها، وهو ما ظهر جلياً في خطاب الأسد (30 مارس/ آذار 2011) أمام مجلس الشعب. بشارة لم يخض في التعليق على خرجات النظام السوري، بل بالردّ الموضوعي من خلال العودة إلى وقائع وأحداث من داخل البلد، تثبت تعارض «منطق القصر» مع «تطلُّعات الشارع». «ويكفي أن ننكر أن النظام لم ينجح طوال الثورة في تنظيم مسيرات في أيام العطلة الأسبوعية، حيث لا يمكنه إخراج موظَّفي الوزارات والطلاب والمدرِّسين والعمال للتظاهر» يضيف.

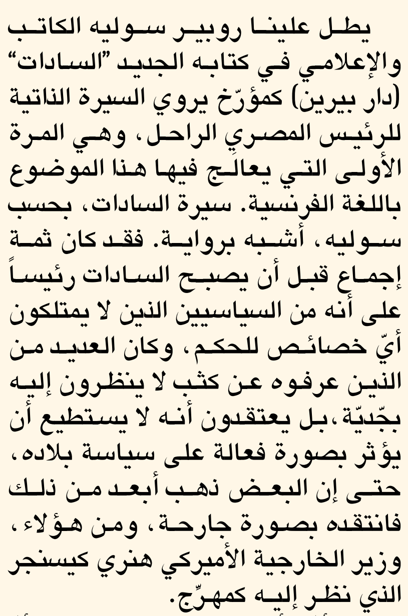


التطرُّق إلى مجريات الأحداث يستوجب التعريج على الإعلام الرسمي، الذي أدى دوراً في التلاعب بالرأي العام الداخلي، من جهة، ومحاولة مغالطة الرأي العام الدولي، من جهة أخرى. «خطاب تتبنّاه وسائل الإعلام السورية في التعامل مع أفراد الشعب بصفتهم أطفالاً، ووظيفتها أن تربيهم باللين حين يلزم الأمر، وبالدعاية والكذب لمصلحتهم عند اللزوم، وهي وظيفة تكمل عمل الأجهزة الأمنية التي تربِّيهم بقسوة كي يتعلَّموا الدرس، لئلا يتجرَّأوا ويثوروا على أسيادهم» يكتب المؤلِّف. فالإعلام الرسمي كان وما يزال يمثل الواجهة الناصعة لنظام «عنصري واستبدادي»، نظام تفاءل به كثيرون، لحظة وصول بشار الأسد لسُدَّة الحكم عام 2000، خصوصاً بعد وعود الإصلاحات التي أطلقها في أولى خطاباته، وتزامنها مع حراك سياسي أطلق عليه «ربيع دمشق». لكن سرعان ما انقلبت المعطيات وعادت آلة «القمع» إلى سابق عهدها باعتبارها «الآلة الرئيسة التي تحكم تعامل النظام مع معارضيه.». حالة درعا تقدِّم صورة مصغَّرة عن الثورة السورية، وتختصر نسبياً الوضع العام، ويكتب عزمي بشارة: «تشرح تفصيلات الأيام الأولى لانتفاضة درعا باختصار قصة الثورة السورية. فالنظام تجاهل مطالب الناس وكرامتهم، ولم يكلِّف نفسه عناء البحث في الأسباب الجوهرية التي أدَّت إلى الانتفاضة، وحصر تفكيره في كيفية وأد هذا الحراك في مهده» مع اختلاق روايات متناقضة وتحريضية في آن عن وجود عصابات إرهابية وسلفية». الكتاب نفسه يطوف عبر أهمّ ساحات الثورة في سورية، ويسرد خلفيّات وأسباب انتقالها إلى العمل المسلَّح، ثم محاولات النظام التقليل من قيمتها بتأجيج العامل الطائفي، و«عسكرة» الحساسيات العرقية، دونما تناسي دور بعض دول الجوار، مثل تركيا، وإيران، وروسيا في الثورة الحالية. ويختتم المؤلِّف الكتاب بتوجيه رسالة: «الثورة السورية هي ثورة مجيدة، ويتوقف كل شيء على وعي الفاعلين السياسيين ومسؤوليتهم، ونقصد مسؤوليتهم الوطنية عن ثورة أصبحت ثورة وطنيّة، وصدقهم في تمثيل مطالب ديموقراطية أصبحت خلال الثورة المدنيّة مطالب وطنيّة، وكانت في العقود الأخيرة من تاريخ سورية حلماً بعيد المنال».



السادات أسير صورته

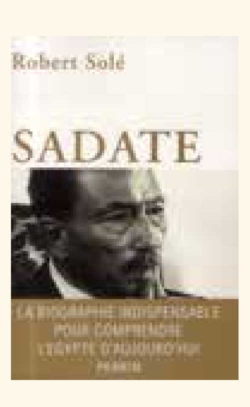
أوراس زيباوي



يطل علينا روبير سوليه الكاتب والإعلامي في كتابه الجديد "السادات" (دار بيرين) كمؤرّخ يروي السيرة الذاتية للرئيس المصري الراحل، وهي المرة الأولى التي يعالج فيها هذا الموضوع باللغة الفرنسية. سيرة السادات، بحسب سوليه، أشبه برواية. فقد كان ثمة إجماع قبل أن يصبح السادات رئيساً على أنه من السياسيين الذين لا يمتلكون أيّ خصائص للحكم، وكان العديد من الذين عرفوه عن كثب لا ينظرون إليه بجّديّة، بل يعتقدون أنه لا يستطيع أن يؤثر بصورة فعالة على سياسة بلاده، حتى إن البعض ذهب أبعد من ذلك فانتقده بصورة جارحة، ومن هؤلاء، وزير الخارجية الأميركي هنري كيسنجر الذي نظر إليه كمهرّج.

غير أنّ الأمور جرت بشكل مختلف، لأنّ السادات الذي حكم مصر إحدى عشرة سنة لعب دوراً حاسماً في تاريخها الحديث، ولا يمكن فهم ما يجري اليوم في مصر ومراجعة مرحلة حكم الرئيس حسني مبارك من دون الرجوع إلى سنوات حكم السادات.

يستعرض الكتاب سيرة السادات منذ مولده عام 1918 في قرية ميت أبو الكوم في محافظة المنوفية حتى اغتياله عام 1981. فيحدّث عن طفولته في بيئة فقيرة غير متعلّمة، كما يتناول أثر الريف المصري عليه وكذلك تنشئة جدّته من جهة والده له، وما تركته من أثر في تكوينه الشخصي. ثمّ دخوله الكلّيّة الحربية في القاهرة مستفيداً من الاتفاق الجديد الذي عقدته الكلية مع المحتلّ الإنكليزي عام 1936، والذي بموجبه فتحت أبوابها لأبناء العائلات الفقيرة والمتوسطة . ينطبق ذلك أيضاً على زميله في الكلّيّة جمال عبد الناصر



الذي كان يكبره بحوالي عام، وكان مثله ناقماً على الإنجليز وعلى الطبقة المصرية الحاكمة الفاسدة والمتواطئة معهم.

يتوقّف روبير سوليه في حديثه عن شباب السادات عند عقدته من بشرته شديدة السمرة التي ورثها من والدته ذات الأصول السودانية، كما يشير إلى حبه للتمثيل حتى أنه بعث برسالة الى المنتجة السينمائية أمينة محمد التي كانت من رواد السينما المصرية في الثلاثينات من القرن الماضي وتبحث بين الشباب عن ممثلين هواة. وفيها يصف نفسه بأنه" ليس أبيض البشرة لكنه في الوقت نفسه ليس بالأسود... وهو رشيق الحركة وقويّ البنية". وهنا يلاحظ سوليه أنّ حب التمثيل سيطبع السادات طوال حياته، كما أنه سيتجلى في خطاباته ولقاءاته الصحافية وفي الأزياء التي سيرتديها التي عكست أحياناً ميله للتنكر.

لم يكن السادات لامعاً في دراسته ولا مثقفاً على نسق الزعماء الكبار كشارل ديغول، و ونستون تشرشل، ولم يكن يملك كاريزما عبد الناصر. رسم لنفسه صورة وعاش فيها. كان يتقن الظهور على هيئة الشخص البسيط والساذج ما دفع الكثيرين إلى الاعتقاد بأنه سيكون رئيساً مؤقتاً بعد وفاة عبد الناصر، لكنه فاجأ الجميع بقراراته الفردية وإرادته وهذا ما مكّنه من البقاء في السلطة حتى اغتياله. ومن المؤكد أن تجربة السجن تركت أثرها الحاسم في تجربته ومساره، فقد أكسبته الصبر والقدرة على الخداع. فضلاً عن أن تجربة السجن والمعاناة من الفقر والحرمان والتشرد لمدة ثلاث سنوات، مما طبع حياة السادات الروحية، وساهم في بلورة معتقداته الدينية والسياسية. كان متديناً ويجهر باستمرار بهذا التديّن. ولم يتعلم من الكتب بل من الشارع ومن الحياة.

منذ تولّيه الرئاسة، عمل على هدم إرث عبد الناصر، فسجن أتباعه، وطرد ألوف الخبراء السوفيات. قام بما سماه "ثورة التصحيح" وأراد التقرب من الأميركيين لأنه كان مفتوناً ومنبهراً بالولايات المتحدة. لم يكن ذا مقومات قيادية، بل كان يبدو، قبل تولّيه الرئاسة، شخصية جانبية وتابعة لعبد الناصر وغير قادرة على اتخاذ القرارات والحسم. لكن مفاجآته ذات الطابع الاستعراضي توالت بعد تولّيه السلطة وتمثلت في تبنيه لسياسة اقتصادية وثقافية مناقضة تماماً لسياسة سلفه. وهنا يكمن سرّ شخصية السادات بحسب كتاب روبير سوليه. لقد كان صديقاً لعبد الناصر لكنه أثبت فيما بعد أنه مختلف تماماً عنه، فكرياً وسياسياً. تمرَّدَ على النظام الاشتراكي الثوري الذي أرساه عبد الناصر واختار النظام الرأسمالي الليبرالي. قام بتعديل الدستور مع تبنّي مادة تؤكّد أن الشريعة الإسلامية هي مصدر أساسي للتشريع، وبدأت معه هيمنة مظاهر التطرف الديني في المجتمع المصري.

من المحطات الكبرى التي طبعت حكم السادات ، حرب أكتوبر عام 1973فهو الذي أرادها وخطّط لها، وزيارته للقدس عام 1977، ومن بعدها توقيع اتفاقية السلام مع إسرائيل عام 1979.وهي اتفاقية ما زالت قائمة إلى اليوم، ولم تتأثر على الإطلاق بالتحُولات الكبرى التي تعرفها مصر منذ سقوط نظام مبارك. كان السادات لاعباً من الطراز الأول،وقد فاجأ الإسرائيليين كما فاجأ هنري كيسنجر وغيره. باختصار كان هو المؤلّف والمخرج والبطل لمسرحية أعَدَّها بنفسه مؤكّداً من جديد على مقدرته الكبيرة على التمثيل والكذب، بحسب المؤلّف.

يتوقّف الكتاب عند تفاصيل زيارة السادات للقدس ومباحثات ما قبل اتفاقية السلام مبيّناً عدم إصغائه إلى أقرب المقرّبين إليه في الحكومة المصرية وكذلك أعضاء الوفود التي كانت ترافقه في مفاوضاته. وفي هذا الصدد، يورد ما كتبه عنه الرئيس الأميركي جيمي كارتر، عَرّاب عملية السلام: "لقد كان يعطيني الانطباع بأنه يعتبر نفسه وريثاً للفراعنة الكبار، وعلى نحو ما أداة للعناية الإلهية". وقد تضاعف شعوره بالعظمة بعد أن صار نجماً إعلامياً ترد صوره على أغلفة أبرز المجلات الغربية. كان يتصرّف بصفته "سوبر ستار"،ويريد باستمرار تأكيد نفسه. كتبَ منكّراته عام 1978 حين كان لا يزال في قمّة السلطة، وعدّل وفقاً لمزاجه رواية بعض الأحداث حتى تتناسب مع الصورة التي رسمها لشخصيته، وقد رأى نفسه مزيجاً لشخصيتين تاريخيتين: المهاتما غاندي، و الجنرال نابليون بونابرت. كان يؤمن بأنه مثل الأول رمز السلام على الأرض، ومثل الثاني كقائد عسكري عبقري. كان يتحدّث عن الجيش المصري كأنه ملكيّته الخاصة وعن جنوده كأنهم أبناؤه.

أورد روبير سوليه الكثير من تفاصيل الحياة الشخصية للسادات وبيئته الأسرية. وبخلاف والده الذي تزوّج سبع مرات، تزوّج السادات مرتين فقط. أنجب من زواجه الأول ثلاث بنات، و من زواجه الثاني ثلاث بنات وصبياً واحداً. كشف المؤلف عن تناقضات السادات العميقة وكيف كان شخصاً تقليدياً جداً ورجعياً في علاقته مع بناته من زواجه الأول. ابنته كاميليا، مثلاً، تزوجت وهي في الثانية عشرة من عمرها على الرغم من اعتراض زوجة عبد الناصر لأنها كانت طفلة. وعندما كانت تشتكي له من سوء معاملة زوجها، لم يكن يريد الإصغاء إليها على الإطلاق حفاظاً على المظاهر الاجتماعية. وقد بلغت معاناتها حدّاً دفعها إلى القيام بمحاولة انتحار، ظلّت تعاني بعدها،ولم تتمكن من الطلاق إلاّ بعد عشر سنوات على زواجها. أما عند اقترانه بجيهان فقد أظهر، على العكس، وجهاً تقدمياً في علاقته بالمرأة. كان السادات يقدّر جيهان كثيراً،ويفتخر بشخصيتها وثقافتها، ويترك لها حريّة الكلام والفعل. وقد لعبت السيدة الأولى دوراً أساسياً في حياته،وتجلّى دورها في إصدار العديد من القوانين لصالح المرأة المصرية، كما تميزت، بخلاف زوجها، بانفتاحها على الآخرين ولقائها مع كتّاب وصحافيين. وكان مندهشاً من نشاطها وزخمها وإرادتها القوية. كانت تستيقظ يومياً عند الخامسة صباحاً، أما هو فكانت توقظه عند التاسعة لأنّ السادات لم يكن من المدمنين على العمل. ويروي سوليه ما قاله عنه الكاتب والصحافي أحمد بهاء الدين الذي عرف السادات عن كثب من أنه لم يشاهده يوماً وهو يعمل في مكتبه، كذلك لم يشاهده أبداً في منزله أو حديقته وفي يده ملفّ أو كتاب. كان يدير البلاد بينما يتحدّث بالهاتف. ودائماً، في إطار الحديث عن كسل السادات واعتماده على العنصر الشفهي في تعاطيه مع الأمور، يثبت سوليه شهادة جاك أندرياني، السفير الفرنسي في القاهرة في عهد الرئيس الأسبق جيسكار ديستان. إذ يروي أنه حين كان يحمل رسالة من الرئيس الفرنسي إلى السادات، كان هذا الأخير لا يقرؤها بل يضعها أمامه على مكتبه، ويطلب منه أن يعرض له محتواها.

يقدّم الكتاب إحاطة شاملة لشخصية الرئيس المصري الراحل،ويكشف عن مدى اطّلاع سوليه على كافة المصادر المتعلّقة بهذا الموضوع باللغات العربية، والفرنسية،والإنكليزية، مؤكّداً، أنّ حكمه الذي استمرّ إحدى عشرة سنة لم يكن عابراً بل، على العكس، ترك أثراً بالغاً على مصر والعالم العربي، وكان أكثر تأثيراً من حكم حسني مبارك الذي استمر حوالى ثلاثة عقود. لقد شكّل نظام مبارك، بصورة عامة، امتداداً لنظام السادات، وكرّس الاتفاقات التي عقدها، كما كرّس تبعيّة مصر للولايات المتحدة. أما جرأة السادات فقد قامت على الاستعراض والحسابات الخاطئة، وكان من نتائجها السماح بهيمنة الحركات الدينية المتطرّفة ووضعها في مواجهة الناصرية والاشتراكية والشيوعيين. يكشف كيف أن بطل السلام الحائز على جائزة "نوبل" لم يكن أبداً رجلاً سياسياً ديموقراطياً،بل كان مزدوج الشخصية ومتهوّراً، وقد ارتكب مجموعة من الأخطاء الفادحة التي دفع حياته ثمناً لها.

ندبة تكشف جراح الجزائر

محمد الأمين سعيدي



تستمدُّ رواية « ندبة الهلالي: من قال للشمعة: أح» لعبد الرزاق بوكبة، (المؤسسة الوطنية للنشر والاشهار - الجزائر) خصوصيتها من بنائها وطبيعة تشكُّلِه، وتنهلُ ملامحَ معماريتها من حياة الشخوص، والعلائق التي تربط بينهم، وتبني الوشائج بين مصائرهم المختلفة، وأيضاً من خلال طبيعة زمن السَّردِ على امتداد الرواية، بصورةٍ تجعل الزمن نفسه ذا دلالة ومعنى.

تدلّ لفظتا العنوان الرئيس على الماضي، أولاً: من حيث ما للندبة من معاني القِدَم، إذ هي جرح تماثل للشفاء فلم يبقَ منه غير أثره، ذكرى جسدية أو ذاكرة شاهدة على ما جرى. وثانياً؛ من حيث ما تحيل عليه لفظة الهلاليّ، وما تحمله من تاريخ معروف، حين تشير إلى قبائل بني هلال الذين وصلوا إلى الجزائر من طريق الفتوحات الإسلامية. والمقصود بالهلالي هنا "منصور"، ما دامت الندبة المقصودة، هي ما بقي على جبينه يوم قاد موكب الجازيّة، فانهار عليه الكوخ وشجّه عودٌ حادٌ في رأسه. لكنّ هذه الدلالة، تنفتح على زمنيْن متعارضين تماماً: الماضي، من جهة الأصول العرقية التي تعود إلى بني هلال وأثر الجرح القديم وتمظهراته الجسدية وما يترتّبُ عنها من آثار نفسيّة مختلفة، لكن دلالتها تستمر في الحاضر، وبالضبط في آلجي (الجزائر العاصمة)، لجهة تواصل أحداث الماضي القديم، من خلال حكايات ذياب بن منصور الحكواتي، وأيضا من خلال ذكريات الطفولة في قرية أولاد جحيش، واستمرارها عبر شخصية منصور الذي يبيع الكتب في ساحة البريد المركزي وهو ممتلئ بكثير من العواطف، لعلّ على رأسها الانجذاب إلى القرية، وصدر الجازيّة وشجر الزيتون. كما تستمر حكايات قديمة أخرى على مستوى آخر من خلال شخصيته، وقد حملها وعبّر عنها، المخطوط العتيق الذي سُرق منه واستمر في البحث عنه، وكأنه بطريقة رمزية يبحث عن ذاته وهويته وتاريخه، ويحفر عميقاً، وهذا ما يرمز إليه المخطوط، في تمثلات حياة تتكرر بعض أشكالها السابقة في زمن العاصمة الحاضر.

افتتح الروائيّ عمله عبر حوار دار بين شخصيات الرواية بصورة استثنائية، وربما غير مألوفة في كثيرٍ من الروايات، التي تحاول أنْ تبدو كأنَّها حاصلة في واقع الحياة. لهذا أسفر الحوار عن إقرار الشخصيات للكاتب بأنّ الراوي غضب كثيراً وهرب تاركاً الحكاية بلا لسان. ثم إذ تتضارب أقوالهم أمام صاحب الشأن، - وهو الكاتب-، يقترح أنْ يروي كل واحد منهم حكايته من دون حاجة إلى راوٍ واحد، شرط أنْ يروي الكاتب-بوكبة نفسه- هو الآخر حكايته وحده. وهذا في الحقيقة ما يسوّغ دخوله فيما بعد، كشخصية تتراسل مع أحد شخوصه. ويفسرّ هذا الحوار الحكايات المتداخلة في النص، التي لا تكاد تُنهي منها واحدة حتى تنهش بانتقالك إلى حكاية أخرى وإلى راوٍ جديد، وكأنّك داخل حلقات لا نهاية لها. ومهما تعددتْ هذه الحكايات فهي تعبّر عن جرح واحد ذي وجهيْن؛ الواقع المرّ في بداية التسعينيات، أي في المرحلة الدموية التي تحوّلت فيها البلاد إلى مشهد لوليمة ذبح أليم، والوجه الثاني هو الأنثى المفقودة، إذ لكلّ واحد من هؤلاء الشخوص حبيبته. وليس النص رواية واحدة بل ثلاث روايات: رواية ذياب بن منصور الحكواتي، الآتية من زمن ماضٍ مستمرّ في الحضور داخل السرد، وضمن شخصيتيْ منصور والجازية، ورواية ندبة الهلاليّ وهي الأفق الذي اجتمعتْ فيه كل تلك الحكايا، ورواية المخطوط المفقود.

المكان في هذه الرواية واحد، بالخصوص المتصل منه بزمن حديث، والمقصود به هنا ساحة البريد المركزيّ التي اجتمع في باحتها شباب عديدون يبيعون كتباً متفرقة؛ مثلاً حسين علامة السجود بكتبه الدينية، وما يحمله من أفكارٍ منغلقة تحاكم الآخر وتبني أمامه جدارَ الحظر والإقصاء. تلك الكتب التي لمْ تلبثْ أنْ رسمتْ له طريقه مباشرة إلى الجبل؛ صوب التحوّل إلى مصاص دماء، وكان لتلك الكتب المجرمة دور كبير في تحويله إلى هذا الكائن إضافة إلى ظروف أخرى. من جهة مغايرة نجد (هبهاهة) وهو بائع المجلات الجنسية بامتياز، يختفي ليظهر في صفوف الجيش مقاتلاً التطرّف. وسينتبه القارئ إلى (الونّاس) الفنان الذي شقّ طريقه من الساحة إلى القبو مباشرة، لينتقل إلى عالم آخر يشبه فجيعته، وليعبّر بالانسحاب عن روح ملحمية حين يغادر الفن رصيف حياة لا يؤمن بالعطر في أجساد العابرات.

بركة من لهب ورعب

أنيس الرافعي

روبرتـو بولانيـو (1953 / 2003)، الكاتب التشيلي الأكثر بروزاً وحداثةً بين أبناء جيله إلى جانب خوسي دونوسو، وأنتونيو سكارميتا، ولويس سبولفيدا، وصل أخيراً إلى مرافئ لغة الضّاد، وقد تولّى هذه المهمة المترجم المصري أحمد حسّان، الذي نقلَ عن الإسبانية روايته المعروفة «تعويذة» (دار التنوير، القاهرة).

في مستهلّ هذا العمل السردي الممتع والمؤثر، الذي تهيمنُ عليه ذكريات وأحلام وأوهام وهذيانات الشخصية الرئيسية أوكسيلو لاكوتور، تخبرنا الساردة المتطابقة مع البطلة، بأننا سنكونُ في مواجهة «حكاية رعب. حكاية بوليسية، قصة من مسلسل جريمة ورعب. لكنها لن تبدو كذلك، لن تبدو كذلك لأنني أنا من يحكيها. أنا من يتحدث، ولذا لن تبدو كذلك. لكنها في العمق حكاية جريمة بشعة».

في الواقع، هذا التصريح مُجَرّد تضليل متعمّد، أو ولع مخاتل بالإيهام، أو بالأحرى استعارة عن الجرائم السياسية الكبرى التي اقترُفت في حق جيل بأسره من الشبان اللاتينيين ممن ضُحّي بهم على مذبح الوطن والمنفى والتيه الوجودي.

في موضع آخر من الرواية، تصيرُ هذه «الجريمة» أنشودةً حزينة أو مرثية للمكلومين، مما يتقاطعُ مع ما صَرّح به بولانيو نفسه في حوار له؛ بأنه كان «يودُّ لو لم يحترف الكتابة، كي يعمل محقّق جرائم قتل، ليكونَ الشخص الوحيد الذي يعودُ إلى مسرح الجريمة ليلاً، غير خائف من الأشباح».

هل معنى هذا أنّ «تعويذة» رواية سياسية من روايات فضح الدكتاتورية و تعرية القمع على طريقة «خريف البطريريك» و«حفلة التيس» و«أنا الأعلى»؟ بالتأكيد لا, إنّها رواية شبه سيرية، أو نمط من التخييل الذاتي الذي يستعيدُ بشكل غير مباشر الفترة ما بين 1973 و1977 حين عاش بولانيو في منفاه المكسيكي، وانضمَّ إلى مجموعة من الشعراء التجريبيين. المدهش أننا لا نعثرُ على حياة بولانيو الشخصية بين ثنايا السرد لأنه جعلها مثل فيل ينام على الضفة الأخرى، من الصعب الوصول إليه لإيقاظه.

إننا أمام عمل مركّب وأفعواني، يستعصي على أي حكاية إطار، لأنهُ مشغول بتقنية المرايا السردية المتقابلة، وكذا لكون لغته جوّانية ومترعة بالابتكارات الأسلوبية، بالغة الدفق اللفظي، وشديدة القرب من تداعيات ذهن ممسوس، بل تدنو أحياناً من الغمغمات. ففصوله تنبني على إطنابات الساردة، وفردها لذكرياتها وشجونها مع الأماكن والشخوص «كفرد الزمن مثل جلد امرأة غائبة عن الوعي في غرفة عمليات طبيب جراحة تجميل».

إنّ أوكسيلو لاكوتور أو «النسخة النسائية من الكيخوتي» كما وصفتها سطور الرواية، تنفض الغبار عن واقعة مفزعة من حياتها حين وجدت نفسها وحيدة ومحتجزةً في مرحاض بعد مداهمة قوات الجيش للجامعة وقتلها للجميع بلا رحمة. وبما أنّ «الغبار توافق دائماً مع الأدب»، فإن عملية «النفض» المشار إليها، ستغدو بمثابة المثير التحريضي والتوليدي الذي «سيجعل الصور تصعد من أعماق البركة». وكلما صعدت الصور، وطفت ازدادت قروح الروح، و اشتدّ أوار الألم.

أرتورو بيلانو، الشخصية الثانوية التي يضعها بولانيو معادلاً سردياً لأناه المتخيلة، تحضر في رواية «تعويذة» كما حضرت سابقاً في روايات «نجمة تائهة» و«معزوفة ليلية لتشيلي» و«المحقّقون المتوحّشون»، وتؤدي دوراً محورياً في كبح انثيال هواجس وخبل الساردة الرئيسية، وهجرتها اللانهائية صوب اللّيل الأشدّ حلكة من دواخلها.

أرتورو هنا، يمزّقُ الزمن، يجمّدُ الإيماءات والأفعال، يرمّمُ الحماقات التي يتعذّر إصلاحها، ينشيء الصمت، ويمنع جريان الحكي وتسكّعه في اتجاهات متعدّدة في وقت واحد. بولانيو بطرافته وألمعيّته المعهودتين يطلقُ على هذه التقنية مسمّى (وضع راقصة الباليه الميتة).

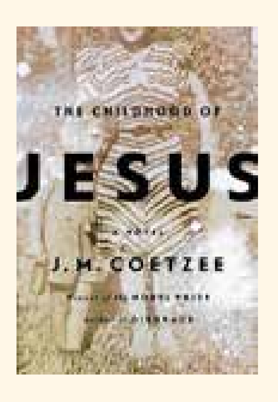
«فيما أعتقد، لا أستطيع الجزم» عبارة أثيرة لا تكف الساردة الرئيسية عن ترديدها على امتداد الرواية، لأنها مسكونة بمنطق الاحتمال ونسبية الافتراض، ولكون ما ترويه ملتاث كما لو أن أحداثه تتصارع في ما بينها، وتنزلق على سطوح ملساء. وذلك نهج روبرتو بولانيو في كل أعماله الروائية التي تنظر إلى التاريخ على أنه «قصة رعب قصيرة»، وإلى الحياة باعتبارها «أياماً تمضي كأنها مريض، لا يأكل تقريباً، ونَحَلَ حتى العظم»، وإلى الحكي بوصفه «حالة تفرض على المرء الإلقاء بنفسه، وعيناه مغمضتان، في بركة من اللّهب، ثم يفتح عينيه».

رواية «تعويذة» هي بمثابة تجديد لهذه الحالة، وما على القارئ سوى أن يفتح عينيه على سعتهما، لأن ما سيراه سيكون مرعباً ومريعاً ومهلوساً على الإطلاق.

إنقاذ الجمال

جويس كارول أوتس

ترجمة: نوح إبراهيم



كما في روايات جي إم كويتزي الرمزية المبكرة، «في انتظار البرابرة» و«حياة وأزمنة مايكل كي»، تغرقنا روايته الجديدة «طفولة المسيح» المسرودة بصرامة في أرض غامضة شبيهة بالأحلام. وبينما كانت تلك الكتب تستفزّ موطن كويتزي الجنوب-أفريقي، وجنون التمييز العنصري ضدّ السود، -غامرةً القارئ في حالات لا تُحتمَل من التوتُّر-، تدور أحداث «طفولة المسيح» في جوٍّ من النسيان اللاحق للموت، حيث غلالةٌ من النسيان أوهت معظم الشخصيات، كما في غمامة دخانية تسبّب حالة من الشلل. نصل في قارب إلى مدينة تُسمى (نوفيلا)، في بلد لا يرِد اسمه، -لكنه قد يكون بلداً من جنوب أوروبا- نصل برفقة رجل اسمه (سيمون) أخذ على عاتقه حماية طفلٍ يدعى (ديفيد): «هو ليس حفيدي، ليس ابني، ولكني مسؤول عنه». سيتضح لاحقاً أن المسافرَيْن لاجئان أتيا من معسكر/ مكان يدعى (بيلستار)، حيث تلَقَّيا دروساً في الإسبانية، ومُنِحا هويَّتين. الطفلُ منفصلٌ عن والديه. لا يبدو أبداً أن لسيمون عائلة. مجرّداً - مثل كل رفاقه من المسافرين- من ذاكرته في رحلته إلى (نوفيلا)، يصل سيمون إلى مكان غير معروف، وعليه أن يؤسِّس نفسه، عليه أن يجد مَسكناً، وأن يعمل ليعيل نفسَه والصبيّ. إن كان لدى سيمون حرفة أو مهنة في حياته السابقة، فإنه لا يستطيع أن يتذكّرها؛ يمتَنٌ للعمل كحمّال سفن، وهو بالكاد مؤهَّلٌ للقيام به. سيتبدّى أن هاجس إيجاد والدة ديفيد مستحوذٌ على سيمون، لا يعرف اسمها ولا يعرف شيئاً عنها، ولا يعرف حتى إن كانت قد وصلت إلى هذا البلد الغريب عديم الاسم.

بمرور الوقت ندرك أن (سيمون) و(ديفيد) اسمان عشوائيان؛ لا أحد هنا يعرف اسم ميلاده أو اسم ميلادها؛ حتى الأعمار وتواريخ الميلاد موزّعةٌ اعتباطياً: «الاسماء التي نستخدمها هي الأسماء الممنوحة لنا،... ولكن كان من الممكن أن نُمنحَ أرقاماً. الأرقام والسماء متماثلة في اعتباطيتها، في عشوائيتها وعدم أهميتها».

إنها رواية «ديستوبيا» (مكان يمثِّل نقيض اليوتوبيا، حيث كل شيء سيّء ومريع) غير عادية، حيث البطل سلبيّ جداً في تقبُّله لمصيره. لكن سيمون لا يُظهر أي فضول تجاه قراراتٍ كهذه أو تجاه الهوية المحتملة للسلطة المجهولة التي تحكمهم. قد لا تكون الرواية المُعَنْوَنة بشكلٍ غامض «طفولة المسيح» رواية ديستوبيا على الإطلاق.

الإسبانيةُ هي اللغة الرسمية للبلد الجديد، ولا يتكلَّم، أو يُعلّم أحدٌ لغةً أخرى. مثلما يحاول سيمون أن يشرح لديفيد الذي بدأ باللجوء إلى الثرثرة مع نفسه بكلمات خاصة لا معنى لها: «الكل يأتي إلى هذا البلد كغريب... أتينا من أماكن مختلفة وماض مختلف، باحثين عن حياة جديدة. لكنّنا جميعاً معاً الآن في القارب نفسه. لذا علينا الانسجام فيما بيننا. إحدى الطرق التي ننسجم بها هي التكلُّم باللغة نفسها. هذه هي القاعدة. إنها قاعدة جيدة وعلينا أن نتبعها... إن رفضتَ، إن تكلمت بفظاظة عن الإسبانية، وأصررت على التكلُّم بلغتك الخاصة ستجد نفسك تعيش في عالم خاص».

هذا الصراع بين العالم الفرديّ الخاص، المخيّلة الطفولية (التي تقترحها نسخه من «دونكيشوت» يتعلَّق بها ديفيد)، والعالم العام، الأكبر وغير الشخصي، الذي يتطلَّب الانسجام بين جميع المواطنين، سيتبدّى كثيمة طاغية على رواية «طفولة المسيح».

ليس هنا، الرعبَ البارد المتصاعد لرواية أورويل «1984»، ولا حتى الضبابَ الناعس لرواية هكسلي «العالم الجديد الجَسور»، بل هو حالةُ شبه اجتماعية يتجسَّد فيها الانسجام والاعتدال وانعدام الهوية كقاعدة ومُثُل عليا في الوقت ذاته. لا يبدو أن ثمة تهديداً بالعقاب، فمصطلح «الشرطة» يُستخدم فقط لمرة واحدة كتحذير، حين يرفض ديفيد الحضور إلى المدرسة مثلَ الأطفال الآخرين؛ لا يظهر ضباط الشرطة على الإطلاق. يَطرحُ الجوُّ الغامض الشبيه بالحلم الموصوف بتقشُّف، صورةَ مدينة كافكاوية أو خشبة مسرح بيكيتية.

تشرف بيروقراطيةٌ غير مرئية، ولكن أيضاً غير ضارّة، على الحيوات الفردية من بعيد. معظم المواطنين شاكرون لطعامهم وسكنهم في مجمعات سكنية موحَّدة؛ البعض يشاهد مباريات كرة القدم، بعضٌ آخر يحضر دروس المدرسة الثانوية في سبيل تطوير الذات. يبدو الجميع راضياً بأن يعيش حياةً أدنى من مستوى الحياة الذي سمّاه هنري ديفيد ثورو بـ «اليأس الهادئ». الملل؟ التوق الجنسي؟ المعاناة؟ الاحتضار؟ الموت؟ لِمَ القلق؟ مثلما يشير

مواطنٌ بشكل نموذجي «إن مات، فسوف يتابع إلى الحياة التالية».

يعاني سيمون من صعوبةٍ في التكيُّف. فقد ذاكرته ولكنه يحتفظ بعدم ارتياح «ذاكرةِ انعدامِ الذاكرة». رغم أنه يحاولَ أن يتكيَّف معَ مجتمع النمل العامل، إلا أنه يشعر بالاغتراب عن وسط (نوفيلا): «الكرَم المعمَّم»، «غيمة النيّة الحسنة». لا شيء يبدو طارئاً هنا، لا شيء مخصّص. كل شيء عامٌ وكونيٌ ولا شخصيّ.

في نثرٍ واضح بسيطٍ وصريح، حيث لا رفاهيةً تفوق استعارةً تنبثقُ توظيفاً صاعقاً للنحو أو كلمةً يزيد طولها على مقطعين صوتيين، لا يطرح كويتزي أي نوع من القومية أو التقليد الديني. لا توجد كنائس، أو هياكل أو جوامع في هذا البلد المنهك. تبدو دولةً علمانية بالكامل، لا دولةً بأجندة اجتماعية متسيّدة وتفتقر إلى التاريخ. كل مواطنيها فاقدو الذاكرة. الحبّ، الرغبة وحتى الصداقة القوية. هي أشياءٌ مجهولةٌ عملياً. حين يشتكي سيمون من أن الإرادة الطيبة، «البلسم الكوني لأمراضنا»، ليست بديلاً عن «الاتّصال الجسدي الواضح القديم»، يتلقّى ردّاً مربكاً: «إن كنت تعني الجنس حين تتحدَّث عن النوم مع شخص ما، فهذا أمرٌ غريبٌ أيضاً. من الغريب أن يكون المرء منشغلاً بهذا».

يسأل سيمون بأسى وهو محاط بوحوش خيّرة: «هل سألت نفسك قَط ما إذا كان الثَّمن الذي ندفعه لأجل هذه الحياة، ثمن النسيان، قد لا يكون عالياً جداً؟». إنه الشخص الوحيد الذي يثور ضدّ فقدان الإنسانية الكاملة: «أتقول إننا إذا قضينا على جوعنا، سنكون قد أثبتنا أننا نستطيع التلاؤم، وأننا سنكون سعداء بعدها؟ لكني لا أريد تجويع كلب الجوع، أريد أن أطعمه!». حرفياً، يريد سيمون أن يأكل اللحم: شريحة لحم عجل مع بطاطا مهروسة وصلصة... شريحة لحم عجل تقطر منها عصائر اللحم». إنه غير سعيد بكون معظم الطعام في (نوفيلا) يتكوَّن من مكسّرات، خبز ونوع باهت من عجينة الفاصوليا، يكاد لا يوجد تنوُّع في هذا البلد، وحتماً لا يوجد تهكم: «هذا عديم الحيوية للغاية، كل من قابلته مهذبٌ للغاية، لطيفٌ للغاية، ذو نوايا حسنة للغاية. لا أحد يشتم أو يغضب. لا أحد يَسكر... كيف يكون هذا، من ناحية إنسانية؟ هل تكذبون، ولو حتى على أنفسكم؟».

كتب كويتزي -باعتباره نباتياً ملتزماً- بحماسة وقسوة عن عادة أكل اللحم. وطرح في روايته الاعترافية الساخرة من الذات أن هولوكوست أوروبا القرن العشرين لا تختلف كثيراً عن هولوكوست ذبح الحيوانات اليومي، وأن آكلي هذا اللحم لا يمتازون عن النازيين الذين صنعوا الصابون من البشر، ومظلات للقناديل من جلدهم. مع ذلك، يميل القارئ في هذا المشهد، مثلما في مشاهد أخرى من «طفولة المسيح»، إلى افتراض أن سيمون يتحدَّث باسم المؤلِّف، في استعراض نادر للمشاعر في رواية كثيراً ما تكتمها.

قد تكون حالة عدم السعادة التي يعاني منها سيمون حالةً فلسفية: لا يتعلَّق الأمر بالجنس أو الحب ذاته، بل بظاهرة الشغف التي يجب أن تُختبَر، كما في هذه المحاضرة المتزمّتة التي تلقيها المرأة «الكئيبة» على سيمون الذي كانت تربطه بها علاقة روتينية: «حسب الطريقة القديمة في التفكير، مهما كان ما لديك، يبقى دائماً شيءٌ ما مفقود. الاسم الذي تختاره لهذا «المزيد» المفقود هو الشغف... عدم الرضا اللانهائي هنا، هذا التوق إلى المزيد المفتَقَد، هو طريقة في التفكير تخلَّصنا منها جميعاً... لا شيء مفقود. اللاشيء الذي تحسبه مفقوداً وهمٌ. أنت تعيش بوهم». هذه مفرداتٌ من الأبستمولوجيا البوذية والهندية: عالمُ الروابط الزائلة والرغبات وهمٌ، وأن تحرّر نفسك منه يعني أن تتحرَّر من الوهم. لكن أن تبلغ هذا التنوُّر يعني بشكل ما أن تتخلَّى عما هو إنساني تماماً؛ إنه نوعٌ من الموت. كثيراً ما يوبّخ سيمون كسانج أبله. يخبرونه أن «هذا ليس عالماً ممكناً، إنه العالم الوحيد».

تواقاً إلى «الجمال الأنثوي» كما إلى شريحة لحم، يحاول سيمون أن يسجِّل في خدمة تُسمى «سالون كونفورت»، حيث سيحصل على جلساتٍ مع العاملين في مجال الجنس. حين يُرفَض طلبه، يُقترح عليه بفظاظة أن «ينسحب من الجنس. أنت عجوزٌ بما يكفي لتفعل ذلك». يتماثل سيمون هنا بوضوح مع «بروفيسور التواصل» الجائع في إحدى أشهر روايات كويتزي «خزيّ» والذي يعجِّل رفضُ مرافقته المأجورة لسنوات له في كارثة- خزي- حياته.

يوماً ما، وعلى حين غرّة، في عرض لانعدام المنطق الذي يبدو غريباً على الشخصية، يقرر سيمون أن المرأة التي يلعب معها التنس -وهي شخص غريبٌ عليه تماماً- هي أمّ ديفيد، «عرفتها حين أبصرتها». المرأة التي تُسمّى إينيس (لوحٌ فارغٌ، لوحٌ بكر)، يستطيع سيمون أن يُسقط عليه المعنى الشخصي وشديد الخصوصية الخاص به. لو لم تكن «طفولة المسيح» حكاية عبثية بعيدة

عن الرواية الواقعية، لكان من الصعب معرفة كيف، أو لِمَ تصرَّف سيمون بهذا الشكل المتهوِّر. يرتِّب سيمون بشكل مناسب إقامةَ إينيس «البلهاء التي لا تتمتَّع بحسّ الفكاهة» مع ديفيد في الشقة التي يسكنها مع الصبي ليعيله. بهذه الطريقة تتكوّن عائلة مرتجَلة من لا شيء.

قد يتساءل القارئ هنا: إن كان ديفيد، هو المسيح الطفل بشكل ما، فهل البلهاء إينيس هي مريم العذراء بشكل ما؟ في هذه الحال، هل سيمون هو تجسُّدٌ ليوسف الكتاب المقدس؟ إن كان وقار هذا التطور غير المرجَّح ممكناً، فقد يكون ممكناً أيضاً أن كويتزي يسخر بلطف من انتشار الأوهام المسيحية بين أناس لا يملكون أي عزاءٍ آخر.

تنشغل باقي الرواية بالصراع المديد بين الوالدين الزائفين لديفيد عليه، بشكلٍ لا يختلف كثيراً عن الصراع بين والدينِ عاديين مع أطفال «مشاكسين». تعامل إينيس ديفيد كطفلها، «كضوء حياتها» وتريد أن تبقيه في المنزل معها، بينما يريد سيمون إرساله إلى المدرسة. كلاهما متأكِّدٌ بعناد أن ديفيد «استثنائي».

يبدو ديفيد، طفلاً غير مقنِع، ورمزاً في مخيلة المؤلِّف «للطفولة» بالمعنى الرومانتيكي الووردسورثي، أي الطفل قريباً من الإله، «يطارد سُحُب المجد». لذا يجد القارئ صعوبة في تكوينِ صورة متماسكة عنه. ويبدو مشوَّشاً عاطفياً أحياناً، متوحِّداً، ربما، أو فصامياً باعتدال؛ لا أصدقاء له في المدرسة، ويجده معلِّمه غير قابل للتدريس بسبب حضوره المشوّش في الصف. رغم هذا، قد يكون سلوكه غير الناضج نتيجةً لتساهل البالغين. يكون ذكياً للغاية أحياناً، ومن ثم عنيداً وساخطاً. وإن كان القصد حقاً تمثيلُ ديفيد على أنه الطفل المسيح، فإن كويتزي لم يزيِّن حياةً سابقة مناسبة له، لأن اهتمام ديفيد ينحصر فقط في نفسه وليس في الآخرين، بل إن ديفيد يبدو وكأنه لا يدرك وجود الآخرين، مقتنعاً، بعنادٍ، بأن كل ما يعتقده صحيح. وسرعان ما يبدأ الطفل بإصدار تصريحات طنّانة: «ليس لدي أمّ، وليس لدي أبٌ. أنا فقط أنا...أنا الحقيقة». يقرِّر عالِمٌ نفسي أن الصبي يعاني من عدم الانسجام مع بيئته: «الحقيقي... هو ما يفتقده ديفيد في حياته. تجربة انعدام الحقيقي تتضمن تجربة انعدام الوالدين الحقيقيين. لا يملك ديفيد ملاذاً في الحياة. «لكن لا ملاذ لأحد في (نوفيلا) لأنه لا ذاكرة لأحد لحياة قبل (نوفيلا)». في الحقيقة، تبدو (نوفيلا) وكأنها بالكاد موجودة، إنها صورةٌ مرسومة، مكان خيالي قد يكون خشبة مسرح بيكيتية، يعتليها ممثِّلون يقرؤون نصوصاً لا يفهمونها تماماً، بتوصية من مُخرج يبقى متملصاً، ويبدو أنه هجر مسؤولية الإخراج.

«طفولة المسيح» حكايةٌ مجازية، قد يقول البعض إنها صدىً لميلفيل، «حكايةٌ مجازيةٌ بشعةٌ ولا تُطاق»، لكنها ليست حكاية مجازية بشفافية حكاية أفلاطون عن الكهف، أو شفافية بانيان في رواية «رحلة الحاج»، أو شفافية أورويل في رواية «مزرعة الحيوانات». ولا هي حكاية بالكثافة الشعورية والنفسية العميقة نفسها لروايتي كويتزي «في انتظار البرابرة» و«حياةُ وأزمنةُ مايكل كي».

يُترك القارئ مع تلميحات قليلة ليتساءل: هل (نوفيلا) يوتوبيا اجتماعية أم أنها سخريةٌ من يوتوبيا اجتماعية؟ هل تجسّد إدراكاً للزهد البوذي، انتصارَ الانعزال الروحي على الشهية الحسِّيّة؟ أم أنها كما يقترح العنوان؛ النكران المسيحي للجسد؟ هل سكان (نوفيلا) لاجئون سياسيون؟ هل هم أحياءٌ أم أرواحٌ ضائعة هائمة؟ هل هي حالة باردو التي تلي الموت كما تخيّلها «كتاب الموتى التيبيتي»؟، لكن لِمَ فقدوا ذاكراتهم؟.

لوهلة فكرتُ أن «طفولة المسيح» قد تكون روايةً فكرية، يتمّ فيها شرح التباين بين سكون الرؤية البوذية للتنوُّر والكفاح لأجل الخلاص المسيحي: أحدها دائريٌّ في الجوهر، والآخر «قيد التطوُّر»؛ هدف إحداها محوُ الشخصية الفردية في عالم خاوٍ، وهدف الأخرى خلاص الشخصيةً الفرديةً بوضوح وضمانها لحياةٍ أبدية واتحادٍ مع الأحبّاء في الجنة. بعد تمهُّل، تبدو «طفولة المسيح» على الأرجح حكايةً مستلهمةً من كافكا في بحثٍ عن المعنى بذاته، عن أسبابٍ للاستمرارية، حين تفتقر الحياة «الدنيويّة» للشغف والغاية. وحدها مهمّةٌ اعتباطية (البحث عن أمّ طفلٍ يتيم، الإيمانُ بمخلِّص يهبط من السَماء) يمكن أن تركِّز على حياة مبهمةٍ وعشوائية في نواحيها الأخرى.

إنها رؤية كئيبةٌ وعنيدة، ذكرى للنهاية المؤلمة في رواية «خزي»، لأن إمكانية «حياة جديدة» في مدينة أخرى تبدو مجرَّد وهم آخر، وهم مثالي ودونكيشوتي. وما دور دونكيشوت في الرواية؟ ولأن هذا ليس دونكيشوت سرفانتس، ولأن الكاتب هنا، كما في تحوُّل بورخيسي محيِّر، هو شخص يُدعى «بينينغيلي» يرتدي «ثوباً طويلاً، وثمة عمامةٌ على رأسه». قد تهدينا إليزابيث كوستيلو يوماً ما.

"عن النيويورك تايمز"

ميدان جاكسون والسودان المشظّى

أحمد يونس

صدرت رواية «الورد وكوابيس الليل» للروائي السوداني عيسى الحلو، (دار مدارك – الخرطوم) لتضيف تجريباً على تجريبه الذي بدأ منذ أول إصدارته «ريش الببغاء»، حتى روايته «العجوز والأرجوحة»، وتواصلَ في كافّة أعماله ورواياته، ليبلغ ذروته في مفارقة الجمع بين «الورد وكوابيس الليل».

تدور الأحداث وسط الخرطوم وتحديداً في «ميدان جاكسون»، وهو مكان يماثل سرّة المدينة، تنطلق منه المواصلات العامّة باتجاهات متباعدة ومتفرّقة لتعود إليه من جديد. كأنه تجسيد لفكرة «دائرية المكان في الواقع المحلي»، الكل يذهب ليعود إلى النقطة ذاتها التي تركها أمس أو بعد قليل، في ترميز بديع للواقع السوداني الذي يراوح منذ آماد بعيدة، أو هو يفعلها بعد جفاء طويل مع أية «مواقف سياسية» مباشرة في أعماله الإبداعية التي تتضمَّن القصة، والرواية، والكتابة النقدية.

تبدأ الرواية بحوار مع «الذات الكاتبة». يقول الكاتب أو ربما البطل الملتبِّس«عبدالمنعم ياقوت»: «أبدأ بكتابة الجملة الأولى، ورغم إني لست كاتباً، إلاّ أني أعرف أن نهايات الأحداث تفرضها منذ البدء الجملة الأولى»، ويواصل: «بما إنني لست الشاهد الوحيد على الأحداث، فهناك الكثيرون الذين أحاطوا بالرجل الذي تدور حوله الأحداث».

والرجل الذي تدور حوله الأحداث جثّته مسجّاة في الميدان، و«تتمدَّد في كل الاتجاهات، تنتشر في كل الساحات في المدن الثلاث»، ويمتدّ صدره العالي مثل جسرٍ نهري حتى الحدود الجنوبية، أما الفخذان والرِّجْلان والقدمان فتستقران عند مدن السودان الجنوبية، عند ضواحي مدينتَيْ «ملكال وجوبا»، أما الذراعان فيصل الأيمن منهما إلى مدن الغرب حتى «الجنينة»، أما الأيسر فيصل شرقاً حتى «سواكن وبورتسودان».

لعلّ السارد أراد بهذه الجثة الضخمة، أن يرمزَ إلى «حال وطن»، يموت أبطاله وتتحوَّل أشلاؤهم إلى «نسغ» يروي عطشاً تاريخياً تعيشه البلاد، وهذا أول تسلُّل لعيسى الحلو إلى عالم السياسة الذي كان يتجنّبه طوال سيرته الروائية.

بيد أن «عبدالمنعم ياقوت» يتداخل في متن الرواية مع «سعيد كمبال»، ويلتبس الأمر بلا فكاك، حتى إن أجهزة الاستخبارات التي تبحث عن ياقوت لا تستطيع التفريق بينهما، بل إن كمبال نفسه يلتبس عليه الأمر، فيظن أنه هو. أما «روجينا وراقية» التوأم الملتبس هو الآخر، فيعيش الخدعة ذاتها، من هي ومن الأخرى؟ أتحبّان عبد المنعم ياقوت أم سعيد كمبال؟.

ولا تتبيّن لكل الشخوص -بمن فيهم الكاتب- حدود الأنا والآخر، بينما يمارس عبد المنعم ياقوت قيادة التنظيم السرّي الوهمي الذي يتحكّم في المدينة، متخفّياً عن كل عين، لكن أفعاله، تُلمَس لمس اليد. فالراوية، وبترميز معهود وغرائبية معروفة عن عيسى الحلو، تحاول رسم ما يحدث هنا في السودان من تشظٍّ ومخاطر، وكأن تشظّي شخوص الرواية، تماهٍ في تناثر الواقع وانفراط عقده الاجتماعي.

يقول عيسى الحلو عن روايته إنها تسعى لتجديدِ شكل العمل الروائي ومضمونه، منطلقاً من أن الكتابة أصبحت تُعَدّ نقلاً «فوتوغرافياً» للواقع، وليست خطاباً إيديولوجياً مباشراً، بل رؤية تحاول كشف العالم، وإنه استعان بأبطاله السابقين في ظرف جديد.

وللحلو رأيّه الواضح في ما يخصّ عوالم الرواية إذ صرحَ مرّة :«في مراحل متأخرة اكتشفتُ أن الرواية الحديثة التي جاءت في أوائل القرن عند موزيل، وكافكا، وبروخ وحتى التشيكي ميلان كونديرا، والإيطالي ألبرتو مورافيا، هي عبارة عن أسئلة وجودية عميقة حول مقولات فلسفية، ولعل هذا يظهر بوضوح في روايتي الأخيرة «الورد وكوابيس الليل»، وكلّ الكتّاب الناضجين هم كتّاب أصحاب عوالم، وليم فوكنر الأميركي عالمه المسيسيبي الأدنى، أرنست همنغواي عالمه تحمُّل الأذى والألم، عالم كافكا هو غرابة هذا العالم وغربة الإنسان المعاصر وعزلته، أما ماركيز فهو الذي يبحث بشكل دائم عن الروح التي تختفي وراء الأشياء».

وفي الرواية وكما في الواقع، لا تفلح أجهزة الاستخبارات في كشف الوقائع والالتباس «السياسي»، مثلما تفشل في كشف مسارات العلاقة بين الشخوص، مَن العاشق؟ ومَنْ يعشق مَنْ؟ أين الوطن؟ وأي الرايات رايته..؟ هل البطل وطني من طراز فريد، أم عميل لمخابرات الدنيا جميعها، أم أنه يخوض الحرب التي يخوضها فقط لتحقيق ذاته وغاياته النبيلة أو الدنيئة؟.

هكذا فجّر عيسى الحلو في سرديَّته «الورد وكوابيس الليل»، كل المحرَّمات والممنوعات التي كان يتحاشاها طوال عمره الفعلي والروائي، لكنه كمخاتل عتيد ترك النهايات ولملمة الأوراق لقارئه، علّه يرى في شعث الأشياء بصيص أمل.

أنشودة فلسفيّة للفَنّ

عاطف محمد عبد المجيد

السؤال الأساسي الذي يعالجه كلايف بلْ في «كتاب الفن» هو: ما الصفة التي تميِّز العمل الفني عن الأعمال العادية والأشياء الطبيعية؟.. إننا نشير إلى قطعة موسيقية لبيتهوفن، أو لوحة لسيزان، أو قصيدة لابن الرومي، أو رواية لنجيب محفوظ، أو تمثال لبرانكوزي، أو مسرحية لبرنارد شو.. وأعمال أخرى كأعمال فنية. هذا ما يقوله أستاذ الفلسفة وعلم التاريخ د. ميشيل ميتياس في مقدّمته لكتاب (الفن) الذي ألّفه (كلايف بل)، وترجمة د. عادل مصطفى، وصدر حديثاً عن (دار رؤية للنشر والتوزيع - القاهرة). هنا ويضيف د. ميشيل أنه في العادة يتمّ «تذوُّق» الأعمال الفنية جمالياً بينما يتمّ «استخدام» الأعمال العملية. إن كليهما يُعتَبر «عملاً»: العمل الفني عمل، ولكن ليس كل عمل عملاً فنياً. ويرى د. ميشيل أن صورةً والده على الطاولة هي عمل ولوحة الموناليزا لليوناردو دافنشي هي أيضاً عمل، لكن الأولى عمل عادي، والثانية عمل فني. إذن ما هي الصفة التي تميز الموناليزا كعمل فني؟ يجيب د. ميشيل بأن الأعمال الفنية تختلف في ما بينها، فالسيمفونية تختلف بجوهرها ووجودها الفيزيائي عن القصيدة أو المسرحية أو التمثال أو العمارة أو الفيلم السينمائي أو الحديقة.. لكننا نشير إليها جميعاً بكلمة «فن»، ونميزها عن الأشياء الطبيعية والأدوات العادية التي نصنعها ونستعملها في تأمين حاجاتنا الإنسانية. ثم يذكر د. ميشيل أن (بل) مؤلِّف الكتاب يرى أنه لو لم تكن هناك صفة مشتركة تشمل الأعمال الفنية جميعاً لكان حديثنا عن الأعمال الفنية نوعاً من الثرثرة. ثم يضيف أننا نعرف أن عملاً ما هو عمل فني إذا أثار فينا انفعالاً خاصاً يسمّيه (بل) الانفعال الجمالي. أما الصفة التي تثير الانفعال الجمالي فهي كما يرى بل الشكل الدالّ، وهو الكيْف الذي يميِّز الأعمال الفنية عن الأعمال العادية أو اللافنية. أما ما يعنيه بالشكل الدالّ فهو نمط و طريقة و أسلوب تنظيم العناصر الحسّيّة للعمل الفني. إن كل عمل فني يمثّل تشكيلاً فريداً. يفصل كلايف بل بين الشكل الدالّ و«التمثيل»، والذي يشير عادة إلى موضوع أو مضمون العمل الفني. ومن ناحية أخرى يرى (بل) أن العمل الفني موجود مستقلّ بذاته، عناصره متكاملة ودلالته الشكلية تنجم عن هذا التكامل. هنا ويتساءل د. ميشيل: تُرى هل يمكن للفنان أن يتخلّى عن تمثيل الواقع؟ ويجيب: كلا! فالفنان ابن ثقافته، إنه يرى ويفهم ويؤوِّل الواقع حوله كفرد، كإنسان عيني موجود في ثقافة معينة وفي زمان ومكان معيَّنين.

يختتم د. ميشيل مقدمته هذه قائلاً إن هذا الكتاب يُعَدّ من أهم الأعمال الفلسفية التي كُتِبَتْ في فلسفة الفن. ولا يمكن لأي مفكِّر أن يُنَظِّر في طبيعة الفن بدون استيعاب سليم لنظرية (بل). أما د.عادل مصطفى مترجم الكتاب فيقول إن هذا الكتاب أنشودة في الفن صدح بها في أوائل القرن العشرين صوت من أعذب الأصوات الفلسفية وأعمقها. مضيفاً: «هذا كتاب كلاسيكي نقل النظرية النقدية في الفن من القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين. كذلك يرى المترجم أن هذا الكتاب يقدِّم خلاصة النظرية الشكليّة في الفن التي يرى أنها أعمق النظريات الفنية، وأقربها إلى الصواب، وأشدّها إمساكاً بجوهر الفن لو أُخذت بمعناها الحقيقي، وفُهِمت على وجهها الصحيح.». كذلك يضيف أن الفن هو أقدر صنوف النشاط البشري تعبيراً عن التواصل بين الأفراد وبين الأجيال وبين الأمم، لأن الوجد الإستطيقي لا يحدُّه الزمان، ولا تردّه التخوم الجغرافية. إنه انعتاق من كل صنوف المركزية وانطلاق من كهوف التحيُّز والتعصُّب والتحزُّب، وأذان للأرواح بأن تنعطف، وتأتلف، وتتقاسم رحابة الوجود. والفن بوظيفته المعرفية التي أشار إليها كلايف بل، وسوزان لانجر، وهربرت ريد، وغيرهم يفتح لنا مغاليق العالم الوجداني. فإلى جانب العلم الذي يزيد من تمكُّننا الفكري والتصوُّري للعالم، فإن الفن يزيد من تمكُّننا الإدراكي والانفعالي. هنا ويرى المترجم ضرورة التنبيه إلى أن التماس أية منفعة للفن من طريق آخر غير طريق الدلالة الإستيطيقية هو إبطال للفن ونفي لماهيَّته ذاتها. والإصرار على توظيف الفن لخدمة أغراض حياتية مباشرة هو خسران لوظيفة الفن الحقيقية التي لا يقدر على الاضطلاع بها أيّ نشاط آخر.

مغرب اللعبي

سعيد بوكرامي

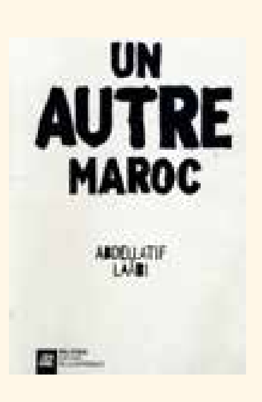
يشغل الشاعر والروائي والمترجم عبداللطيف اللعبي حيّزاً مضيئاً بين حلقة المثقّفين المغاربة. الرجل مازال صامداً منذ الستينيات، فبعد مروره بتجربة الاعتقال المريرة التي عاشها خلال السبعينيات (1972 - 1980)، ثم سنواته في المنفى بفرنسا، وحتى في أثناء عودته إلى المغرب ثم رجوعه إلى فرنسا، حافظ على مبادئه السياسية والإنسانية، ولم يتراجع عنها قيد أنملة. خلال الشهور القليلة المنصرمة أعاد صوغ مواقفه النقدية في كتاب أطلق عليه «المغرب الآخر» (دار الاختلاف- باريس)

رسالة من مواطن مغربي إلى المواطنين المغاربة محمَّلة بالكثير من القلق تجاه الأوضاع المغربية الحالية والمشاكل الراهنة، وهي موجَّهة- على الخصوص- إلى الشباب المغربي عامة وشباب 20 فبراير الذين ألهموا وأيقظوا الأحلام الدفينة. وموجَّهة أيضاً إلى النساء المغربيات اللواتي ينتظرن «الكثير من التغييرات الحقيقية.».

يكشف اللعبي بِصوت حميم وصادق الأسئلة التي تقضّ مضجعه ، وتدفعه إلى مناقشتها واقتراح حلول لها كي يرى في المستقبل القريب مغرباً آخر، المغرب الذي صاحبه ورعى حلمه طوال حياته. منشداً إياه تارة في دواوينه: «عهد البربرية»، و«قصة مغربية»، و«أزهرت شجرة الحديد»، و«قصائد تحت الكمامة»، أو سارداً تفاصيله وطقوسه تارة أخرى في رواياته: «العين والليل»، و«مجنون الأمل»، و«تجاعيد الأسد» و«قاع الخابية». أو مجسِّداً حرارة قضاياه وحيوية أفكاره في مسرحياته: «التعميد الثعلبي» و«تمارين في التسامح».

الكتاب مراجعة نقدية لمسار اللعبي الأدبي والفكري والسياسي منذ الاستقلال إلى الآن، وهو تأمل في الوضع الحالي أو ما يعتبره مأزقاً سياسياً واجتماعياً واقتصادياً.

نقاش صريح لآراء واقتراحات حلول ممكنة الهدف منها خلق دينامية جديدة، لتحقيق تقدُّم في مسار البناء الديموقراطي، ومن بين الحلول التي يقترحها بشكل أساسي: الاهتمام المكثف والمعقلن بالبعد الثقافي في المغرب.



وقبل الدخول في تفاصيل القضايا الجوهرية، يقوم باسترجاع ضروري، يتذكَّر من خلاله معارك الماضي، والأحلام التي رافقت سنوات النضال، ووحَّدت جيلاً كاملاً في فترة ما بعد الاستقلال. ومن بين هذه الأحلام إنهاء استعمار عقول المغاربة الذين حصلوا للتوّ على الاستقلال. يرى اللعبي أن المغرب كان يحتاج إلى تحرُّر عقلي من أشباح الاستعمار، ورسم معالم هويَّتهم الحقيقية. ويذكر أيضاً مرحلة تأسيس مجلة «أنفاس» سنة 1966، التي كرَّست حلم الأنتلجنسيا في مغرب جديد لكن ملاحقة هذا الطموح، استُبدلت بملاحقة المخابرات، فأقبِرت الأحلام خلال ما يعرف (بسنوات الرصاص).

يستعرض اللعبي مجموعة من القضايا المطروحة بإلحاح، التي تهمّ قطاعات استراتيجية لبناء الإنسان المغربي، والتعليم، والثقافة، والبحث العلمي. ويرى أنها لم توضع في مكانها الصحيح داخل المشروع الديموقراطي الذي يُعاد صوغه من جديد . يعترف اللعبي بأن السنوات الأخيرة كانت مليئة وغنيّة بالأحداث، ويرى أن أكثرها أهمّيّة «الربيع العربي»، لكن نتائجه كانت دون المستوى المطلوب والطموحات المرجُوّة؛ بحيث ظهر غير قادر على تقديم أجوبة موثوقة أو ذات صدقية للقضايا الشائكة التي يمرّ بها المغرب.

لا يخلو الكتاب من انتقادات موجَّهة إلى المثقَّفين الذين يعتبرهم مسؤولين مسؤولية مباشرة عن الركود والجمود اللذين يعرفهما المجتمع المغربي. ولكي يرسِّخ محاولة تكسير الصمت يتوجَّه في كتابه إلى قارئ مستبعَد عادة من طرف المثقَّفين، بيد أن السياسيين يحاولون دائماً الوصول إليه. وهنا يكمن السبب في الاختلاف بين خطاب المثقَّف وخطاب السياسي، فالسياسي يسعى إلى حشد الجماهير وتسخيرها لقضاياه ومحاولة إرضائها ولو شفهياً، بينما لا يضع المثقَّف البتة الجمهور في حسبانه، ولا من بين أهدافه.

ومن بين القضايا المهمة التي يرى عبداللطيف اللعبي أن النقاش حولها يجب أن يستمرّ ويتعمَّق هي قضية الحرّيّات؛ فمن أجل تحقيق الحريات المدنيّة لا بدّ من النضال المتواصل، فالمجتمع لا يمكن أن يحقّق السِّلم والتعايش والتسامح دون حريّة المعتقد والفكر وتكريس ثقافة التعدُّدية واحترام الاختلاف.

يشير اللعبي إلى الفراغ الثقافي والوضعية المهينة للمثقَّف المغربي، يتأسَّف لأن المجتمع لا يمنح المثقف قيمته ومكانته الاعتبارية بينما في المقابل يحظى السياسي والإداري بمكانة رفيعة. ويلاحظ اللعبي أن مكانة المثقَّف في مجتمعه تعكس تقدُّم المجتمع أو تخلُّفه، ويخلص إلى أن الثقافة والتعليم قطبان أساسيان لبناء أي مشروع مجتمعي، وبدونهما ينهار المجتمع ومؤسَّساته إن عاجلاً أم آجلاً؛ لأن الاختيار الديموقراطي، والحداثة، والتنمية البشرية المستدامة، والمشروع الثقافي المجتمعي الجديد، ليست نزوات سياسية وانتخابية بل خيارات استراتيجية للدول التي تصبو إلى تحقيق التقدُّم الثقافي، والسياسي، والاقتصادي.

سيرة فبراير

معابر الثورة

محمد الأصفر

في ثورات الربيع لا يكتفي المناضل والمشارك فيها بالهالة الإعلامية التي تصحبه أو المهام والمناصب والتعويضات المالية التي يتلقّاها نتيجة هذه المشاركة المحظوظة التي وجدت قبساً من ضوء الظروف يرفعها إلى أعلى، بل إن الأمر يتعدّى ذلك بالدفاع عن هذا النضال وترسيخه من خلال المقابلات المرئية والمسموعة، والظهور في معظم المحافل والندوات المتغنية بالثورة، والمشاركة في كل الائتلافات والروابط والاتّحادات والواديات وجمعيات الخير ومنظمات المجتمع المدني ولجان إعداد الدستور وغيرها بطريقة القذافي «لقد دفعت ثمن بقائي»، بل تجاوز الأمر ذلك إلى إصدار الكتب التي تحكي سيرة الثورة منذ بدايتها ودور المناضل المحوري والمهمّ فيها.

ضمن هذا السياق السابق صدر كتاب «سيرة فبراير، تجربة شخصية» (دار النهضة العربية – بيروت) للناقد الليبي إدريس المسماري الناشط السياسي وصاحب الصرخة الشهيرة في قناة الجزيرة يوم 15 فبراير 2011 المؤجِّجة حسب وجهة نظره لنار الثورة في كل أرجاء ليبيا.

مكث إدريس في سجون القذافي حوالي عشر سنوات 1978 – 1988، صحبة العديد من رفاقه المناضلين اليساريين الذين تحوَّل معظمهم بعد تجربة السجن إلى كتّاب ونقاد وشعراء وروائيين ومسرحيين أثروا الحياة الثقافية في ليبيا بإبداعات متفاوتة في قيمتها الفنية.

يسرد المسماري قصّته مع ثورة فبراير، ويبدأ بخبطات على باب بيته من قبل أعضاء اللجان الثورية، يصاحبها سباب وتهديدات نتيجة مداخلة المسماري لقناة الجزيرة وقوله إن الشعب في بنغازي ثار، ويتعرَّض للقمع من الشرطة ومن مؤيِّدي النظام من أشرار تمّ إطلاق سراحهم من السجن ومدّهم بالمال والسيارات للمساعدة في قمع الثورة.

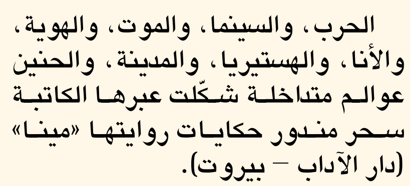
ثم ينتقل إلى ثورة تونس وفرحه بنجاحها، وثورة مصر وفرحه بنجاحها، وخروجه للاحتفال في الشارع مطلقاً منبِّه سيارته ومحرِّضاً الشباب في الشوارع على الخروج للثورة مثل التوانسة والمصريين، ثم يعود إلى قصة مهاجمة بيته واختبائه في الدور العلوي استجابةً لنصيحة أسرته بعدم النزول لمقاومة مقتحمي البيت وكيف اتّصل - بعد مغادرة المهاجمين - بزميله السجين السياسي السابق الشاعر إدريس الطيب الذي اتّصل بدوره بصديقه رئيس الأمن الخارجي الأستاذ بوزيد دورده، الذي طالبه بضرورة تسليم نفسه للأمن حفاظاً على حياته، وربما لإمكانية الاستفادة منه في إطفاء جذوة المظاهرات حيث يتمتَّع إدريس بعلاقات جيدة ومؤثِّرة بمعظم الناشطين السياسيين في بنغازي من أكاديميين ومثقّفين. وافق إدريس على تسليم نفسه، وتمّت مفاوضات لآلية التسليم بين الشاعر ابن الطيب والأمن، وسرعان ما حضر ابن الطيب مع ضبّاط من الأمن الداخلي، ورافق صديقه حتى السجن، وأوصى ألا يُمسّ بسوء وأخذ وعداً صريحاً عبر الهاتف من رئيس الأمن الخارجي المعروف بصدق وعوده ومروءته وتقدير العقيد القذافي له.

يصف ادريس المسماري لحظة خروجه من البيت لتسليم نفسه، وركوبه في سيارة البوليس: «لم يمضِ إلا وقت قليل حتى كان إدريس الطيب في مدخل البيت ومعه اثنان من رجال الأمن أحدهما بلباس رسمي. اطّلعت زوجتي أم العزّ على هوياتهم، حين بادرت أم العزّ بإعطائي الحقيبة قال أحدهما : «مافيش داعي.. بكرة إن شاء الله يروَّح»، وكأنها ترجو ذلك في نفسها....من خلف زجاج سيارة إدريس رأيت دموع أم العز وابنتيها ومصطفى وخالد وعلي ومفتاح تنهمر، وهم يقفون وحيدين في الشارع يودّعون غالياً لديهم إلى المجهول. أشحتُ بوجهي كي لا تنفجر عبراتي أنا الآخر، ومن مرآة السيارة الجانبية، شاهدت أم العز ترمي ورائي بماء العودة سالماً».

يقول القاص جمعة بوكليب، وهو من زملاء إدريس في سجنه سابقاً: «سيرة إدريس المسماري رغم مرارتها وآلامها تستحق القراءة، وتميُّزها الواضح عن غيرها مما صدر من كتابات وروايات عن انتفاضة 17 فبراير يجعلها جديرة بأن توضع على رف خاص بها في مكتبة تاريخنا الوطني». لكن يمكننا أن نسجّل بوضوح نبرة البطولة المطلقة التي استخدمها الكاتب في معظم أحداث الكتاب حيث مجّد نفسه ووطنيته وشجاعته وتاريخه الوطني في مقارعة النظام الدكتاتوري عن طريق إصدار البيانات أو المجلّات المنتقدة للوضع،من دون التطرُّق إلى نقاط أخرى قد تشوّه وطنيَّته قليلاً كتعاونه مع النظام في كل النشاطات الثقافية وتلقّي الدعم منه، ونيله جوائزه الأدبية كجائزة القذافي، والمساهمة في طبع كتب للنظام، وكثير من المثالب الأخرى التي قد تفسد وجبة النضال، وتجعلها حامضة قليلاً أو مالحة أكثر من اللازم.

عوالم مينا والتباساتها

لنا عبد الرحمن



الحرب، والسينما، والموت، والهوية، والأنا، والهستيريا، والمدينة، والحنين عوالم متداخلة شكّلت عبرها الكاتبة سحر مندور حكايات روايتها «مينا» (دار الآداب – بيروت).

تروي «مينا» قصة حياة فنانة سينمائية في الثلاثينات من عمرها حملت اسم ملك فرعوني، حكايتها تبدأ مع والدها العاشق للحضارة الفرعونية والذي انتظر بفارغ الصبر لينجب أطفالاً كي يطلق عليهم أسماء ملوك وملكات الفراعنة، وبين رغبته في أن يسمّيها مينا على اسم الملك الفرعوني، أو على اسم الملكة الفرعونية حتشبسوت يقع الاختيار العائلي على اسم « مينا» لأنه يحمل جرساً موسيقياً عند النطق به.

لا تتجرّد البطلة من سلطة الاسم الثاني، وتعيش موزَّعة بين ملكين: رجل وامرأة. ولعلّ هذا الالتباس الذي تقدّمه الرواية، يبدو مستنداً من أجل تبرير الاضطراب النفسي الذي تعاني منه مينا منذ صغرها، ويكتمل مع علاقتها المثليّة مع صديقتها كرمة. تنشغل الرواية بتقديم شخصية مينا بكل تفاصيلها وأبعادها، خاصة الجوانب النفسية الملتبسة سواء في علاقتها مع مدينة بيروت، أو في علاقتها بمهنتها كممثِّلة وارتباط كل فيلم تقوم ببطولته مع حدث موت يهزّ كيانها.

بين الخيوط المتداخلة تنهض الحرب اللبنانية في خلفية الأحداث، عبر شخصية رابعة حاضرة غائبة هي شخصية نايلة، الكاتبة التي تعمل على تأليف نَصّ عن الحرب، من وجهة نظر ذكريات الناس عنها ضمن من هم في سنّ الثلاثين، أي أن ذكرياتهم عن الحرب ستنطلق من سنوات الطفولة لا كشهود على واقع سياسي معيَّن بقدر ما هي استحضار لما نقشته الحرب في وعيهم



الطفولي. من هنا تبدو رمزية الفكرة مرتبطة أيضاً بالخراب النفسي الذي تعاني منه مينا، والذي حضر ضمن خط سردي يتوارى داخل الأحداث.

تبدو فكرة الرواية التي تتناول ذكريات الحرب من أكثر النقاط أهمية في الرواية، رغم أن الكاتبة تناولتها بشكل فرعي كجزء من حياة كرمة وعملها. تكتب نايلة إلى كرمة أنها تودّ نشر رواية تكون الحرب عبر حضورها في الذاكرة نواة أساسية لعمل أدبي. تردّعليها كرمة: «أحببت فكرة ذكريات الحرب، توسَّعي فيها. ابحثي عنها في مناطق لبنان، ارسمي خريطة للحروب... اختزليها في ذكريات شخصية».

لعلّ العلاقة بين نايلة والحرب وكرمة توقظ الحنين الداخلي عند كرمة نحو بيروت، فيصير هاجس العودة إلى بيروت مُلحّاً عندها.

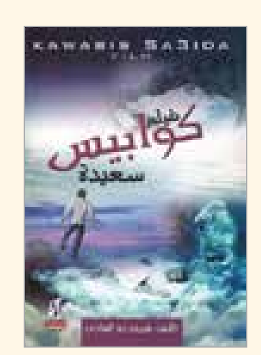
ولا تختلف علاقة كرمة مع بيروت كثيراً عن علاقة مينا معها، وكأن بيروت تواطأت ضدّهما في وقت ما لتسبِّب لهما فضيحة، وتلقي بهما إلى باريس. ورغم هذا يظل الحنين طوقاً أبديّاً يشكّل النواة الأساسية في تماهي التباس علاقتهما مع مدينة تقدِّم ذاتها أيضاً بشكل ملتبس. من هنا يبدو التشكيل النفسي لشخصية كرمة أكثر توازناً وصدقاً مع الذات،

مقارنة مع شخصية مينا التي تعرف ما تريده في داخلها، لكنها على الجانب الواقعي تتخبّط بين ذاتيّة مفرطة، وارتباك حائر في كيفية التعامل مع العالم الخارجي. بيد أن الجانب المشرق في شخصية مينا يتّضح أكثر في نهايات النص مع اختيارها البقاء إلى جانب بيار خلال مرضه.

استخدمت الكاتبة تقنيات التقطيع السينمائي في بعض مواضع السرد، مثل استحضارها المشهد الأخير من فيلم «موعد على العشاء»، ومع طغيان حدث الموت على المشهد، تعيد الكاتبة توظيف هنا الحدث بما يتواءم مع طبيعة السرد في الرواية. فضلاً عن توظيف حكايات تاريخية تبدو- بشكل ما- جانبية، لكنها تتصل بدلالة رمزية مع شخصية مينا تحديداً، كما في الحديث عن علاقة النساء مع الهستيريا عبر التاريخ، واعتبار النساء المصابات بالهستيريا مسكونات بأرواح شريرة، يتمّ حرقهن خوفاً منهن وعقاباً لهن، وتطهُّراً من أجسامهن في آن واحد. قصة الهستيريا، وعلاقتها بالنساء ستتضح أكثر في نهاية الرواية حين ستؤدي مينا دوراً صغيراً لا تتجاوز مساحته عدة دقائق في فيلم بيار الجديد «صيادو الساحرة» عن امرأة تُتَّهم بالسحر، ويتمّ حرقها، ويبكيها العالم فيما بعد.

طغت على الرواية العديد من الحوارات العامية، لكنها بدت غير عميقة، ولا تؤدّي إلى فكرة معينة أكثر من تقديم جلسة عابرة بين أصدقاء، في حين كان من الممكن توظيف تلك الحوارات للإضاءة أكثر على الجانب النفسي للأبطال. فضلاً عن وجود بعض التكرار في مشاهد جوّانية من حياة مينا، كان من الممكن الاستغناء عنها، أو تكثيفها.

نجوم السينما في «كوابيس سعيدة»



يقدم كتاب «كوابيس سعيدة»، لشريف عبدالهادي، تجربة جديدة من نوعها، تحاول مدّ جسور بين الكتابة بشكلها المعروف، والأعمال الفنية ممثلة بنجوم السينما، ليصبح أمام القارئ ما يشبه الأفلام المكتوبة، بأسلوب قريب من المجلّات المصوَّرة التي ذاع صيتها في سبعينيات القرن العشرين. لذلك ربما رأى بعضهم الكتاب كأوّل فيلم مقروء، يشارك في بطولته مجموعة من الممثلين.

يوّضح المؤلف أن كتابه يقدّم أنموذجاً لـ «أفلام للقراءة»، يمزج بين طريقة عرض السينما ولغة الرواية، ويقوم ببطولته نجوم السينما، بحيث يعرف القارئ قبل بداية القراءة كل شخصية في العمل، والفنان الذي يؤدّيها». يقول عبد الهادي عن ظروف إنتاج هذه التجربة الجديدة: «كتبت سيناريو هذا الفيلم منذ نحو ثلاث سنوات، وتواصلت مع عدد كبير من النجوم والكيانات الإنتاجية في مصر لإنتاجه، لكنني لم أوفّق في ذلك؛ ولذا قررت أن أفكّر في بديل جديد حتى يخرج العمل إلى النور، ولا يظلّ حبيس الأدراج».

هكذا شرع شريف عبدالهادي في تحويل السيناريو إلى قالب جديد، تبدو الفكرة واعدة بشكل عام؛ إذ سيصبح بوسع كل كاتب سيناريو عرض مضمون نصّه المكتوب للسينما مباشرة للجمهور.

سيميائات الأنساق

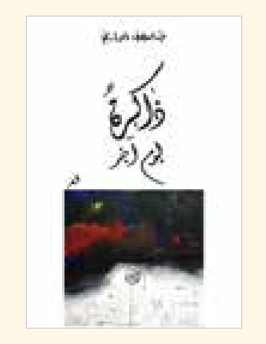
يتناول كتاب «وهج المعاني: سيميائيات الأنساق الثقافية» (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء) للناقد المغربي سعيد بنكراد، مجموعة من «الوقائع» الإنسانية التي لا تُصنَّف عادة ضمن اهتمامات الباحث «الأكاديمي »، لأنها تنتمي إلى المعيش اليومي الذي تخفيه البداهة أو يغطي عليه الاستعمال اليومي. ينقسم الكتاب إلى ثلاثة أبواب كبرى حملت عناوين: «حقائق الدين ونسبية الثقافة»، «واقعية الافتراض ووهم الحقيقة»، و«اللغة والأحكام الثقافية». يعود الاهتمام بهذه «الوقائع» إلى اعتبارات كثيرة متداخلة «لأنها ليست جزءاً من محيط «صامت»، وهي تنترج ضمن أنساق دالّة تحيل على «مضامين موغلة في أعماق لا يمكن أن تستوعبها عين ألِفت محيطها وتماهت معه».



ويدرج سعيد بنكراد تلك «الوقائع» من قبيل (الحجاب، الملابس الطائفية، القرصنة الرقمية.. إلخ) ضمن الأنساق الثقافية المتنوّعة التي لا يستطيع المرء التحكّم فيها «لأن كل منتجات قوله وجسده وطقوسه لا تلبّي حاجات صريحة»، وإنما هو ضحية لـ«تجارة العلامات»، التي تسوق كل شيء، اللغة والمعتقدات، واللباس، والألعاب، بل قد تسوق حتى أفعال الإنسان وجسده وأخيلته.

هجاء لأرض السواد

صدر ديوان جديد للشاعر المغربي عبد اللطيف الوراري "ذاكرة ليوم آخر" (دار التوحيدي – الرباط). فيه نكتشف صوت شاعر واحد ومتعدد، يجمع في قصائده بين الذاكرة الشعرية التراثية وبين لغة مجاهدة منتفضة تجسدّ سيرة الألم والفجيعة لأماكن (مراكش، أغادير، الأندلس، بابل، مصر، تونس) وشخصيات أثيرة لديه المعتمد بن عباد، جلجامش، المعري، المتنبي، أمل دنقل، سركون بولص). وكتب الناقد والشاعر العراقي علي جعفر العلاق، كلمة الغلاف الأخير: "يحضر الزمن بكثافة مؤلمة في هذه المجموعة. إن للماضي وللفقدان، وللشجن القديم حضوراً فاجعاً، وهو ينحدر إلينا قيماً ومتجدداً، من ينابيعه النضّاحة باليتم الفردي والإنساني: من الأب الجسدي الشخصي إلى آباء الفجيعة الكبار..".

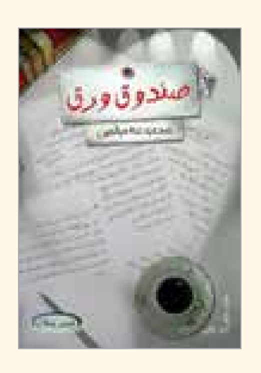


يمدّ الوراري يده إلى الأسلاف، ليقاوم من بعدهم الرياح والعواصف والموت، بالحب والنشيد والنكرى؛ نكرى الجمال والاغتيال وشعراء أبدعوا وأحبوا الحياة، لكنهم مُشوا أو قُتلوا، كما يهديه إلى شعوب عشقت الحرية، لكنها عاشت مهانة ومغلوبة: "إنا الشعب يوماً أراد الحياة"/ رمى الشعب بالليل في سلة المهملات، / وفكّ عن المستحيل القيود، ولبّى القدر/ وفي الفجر ردّد لحن أبي القاسم الصعب/ في جملتين، وقال:/ إلى النار هنا البريد الكنوب، / إلى الريح رؤيا السفر!/ "إنا الشعب يوماً أراد الحياة"/ نما الدم نوّارة في الجراح/ وبين الكوى والشقوق/ وعند حواف الشتاء".

أصوات داخل «صندوق ورق»

كتاب «صندوق ورق» كتاب جماعي يضمّ كتابات خمسين شاباً وشابةً التقوا في الفضاء الإلكتروني، ونضجت فكرتهم على مهل. يبدو مضمون الكتاب كالصندوق؛ حيث يضم ألواناً أدبية عدة، ويتكلّم بلسان جيل الشباب، إذ يعبّر عن طموحاتهم وإحباطاتهم وأفكارهم ومشاعرهم بأسلوب سلس وبسيط.

يتألفّ الكتاب من أربعة أجزاء: القصة، والخاطرة، والمقالة، والشعر. ولكل كاتب من شباب الصندوق حريّة في الكتابة في أي منها. نقرأ في قصة لرحاب صالح: «تقف في وسط حجرتها، وتنثر قطرات من عطر يعشقه في فراغ الغرفة، وتسير عبر العطر المتناثر لتغرق في العطر، ويغرق العطر فيها». أمّا محمد جمال عبد الغني فيكتب: «كانت الحافلة مزدحمة كعادتها في ذلك الوقت من اليوم، شَقّ جابر طريقه بصعوبة وسط الزحام.. وكما اعتاد أن يفعل دائماً، تجاوز المحصّل دون أن يدفع الأجرة. ودون أن يلفت نظر المحصّل إليه بمهارة يحسد عليها.».

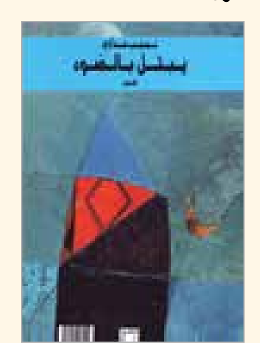


وتكتب حورية محمّد في قسم الخاطرة: «ماذا تكتب؟

- أكتب عن إحدى الحضارات
- أي حضارة؟ هل قامت قبل حضارة عشقي لك أي حضارات؟. ضحك وقهقه.. يعشق ترانيم العبارات. أضع الكوب أمامه وأجلس أتبتّل في وجهه بالنظارات».

الشعر «يبتلّ بضوء» الفرنسية

صدر ديوان «يبتلُ بالضوء» (Imbibé de lumière) للشاعر المغربي نجيب خداري مترجماً إلى اللغة الفرنسية (منشورات مرسم – الرباط). وتولّى الترجمة التي جاءت مرفقة بالنص العربي للديوان الناقد والمترجم عبدالرحمن طنكول.



النفس السوريالي الصوفي حاضر في التجربة الشعرية لخداري، إذ نلمس البعد التأمُّلي الصوفي العميق والموغل في الرمزية. يقع الشاعر، مدفوعاً بغريزة شعرية متوقّدة، على رمز الباب، والأرجح أنه يستفيد من الإرث الصوفي على نطاق واسع في استشراف تجلّيات هذا الرمز لشحن الذاكرة بطاقة مستجدّة تأتيها من الداخل ومن الخارج في آن.

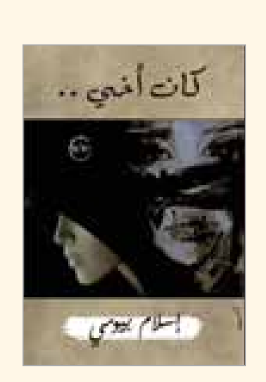
يقسم خداري ديوانه الشعري إلى قسمين كبيرين، ويفتتح الأول الذي يحمل عنوان «باب يبتل بالضوء» بقول دالّ لمحيي الدين ابن عربي: «مَنْ قرب فقارعُ باب، فمن فتح له وصل أمله، ومن سدّ دونه اتّهم ظنونه»، وبآخر للنفري: «أوقفني في الأبواب وقال: الأبواب إلي كلمات»، وبثالث لإبراهيم الجبلي: «إن استطعت أن تقرع الأبواب فلا تكسل». ويظهر أثر هؤلاء المتصوّفين في قصيدته، إذ يكتب: «في زرقة الليل/ حين طار الباب في هوائي/ دخلت النار/ وما دخلت/ في أوان الزرقة،/ اشتدَّ أمري/ وسال مني كلام/ ودعاء/ سال مني صمت/ وبكاء/ صرت الباب/ صارني». ويقول في قصيدة «ليس لي»: «لم أرَ نصف الطريق/ لم أر أوّلها./ وها هو النوم/ يمهم أصابع الرجلين/ ويدهم سيارة محشوة بالحنين/ الرحلة/ أخضرها مورق/ في القلب/ وأزرقها فسيح».

«كان أخي».. ثمرة الموهبة

تتّسم رواية إسلام بيومي الثانية «كان أخي» بالصوفية واللغة الشفيفة التي تخاطب الروح والعقل. فهو يبني شخصيات روايته على مهل وبتأنٍّ شديد، ويمهّد للأحداث بحكايات وتفاصيل دقيقة عن حياة أبطاله الرئيسيين والهامشيين. بيومي مشروع موهبة تنمو وتنضج، لتقدّم المزيد من الأعمال الإبداعية المميَّزة، ويتوقَّع أن يكون لها شأنٌ في مقبل الأيام.

يقول بطل الرواية: «ما ذبحني الحزن عندما دُعيت للسفر... لم أجد سبباً وضيعاً واحداً يلتقطني من الفكرة الصارمة... وها هي حياة المادة الفارغة تعود من جديد... لا أتطيَّر من وقفة قطار، ومعارضة أحداث.

ليس الحظ غبياً لكن سائق القطار». يتوقّف السارد عند حكايات وبشر، لم يكن وجودهم في حياته عند تلك اللحظة عبثاً. انظر إليه وهو يحكي عن مفارقات مضحكة مبكية في رحلة القطار: «يُقال إن سائق القطار يزور خالته في البيت القريب الذي أراه من النافذة على يساري.



وسخر الواقفون، وضحكت السيدة الجالسة أمامي عندما رأيناه يُغادر قطاره الرابض مُتعثّراً، يحمل تحت إبطه إوزة، وفي يده حقيبة ثقيلة أعيت مروره عبر الأرض الزراعية. وإلى يميني رجل يداه أقذر من قعر حذائه... وأمامي سيدة سمينة لها لُغد كبير تهتزّ عندما تضحك، وجارها شيخ أعمى، أو أظنه أعمى!».

وردة نبتت في النار

صدر للشاعر الفلسطيني «يوسف القدرة» ديوان «وردة نبتت في النار». حفل الديوان بقصائد بوحية يقف فيها الصوت الشعري الناطق متأملاً عالمه وملاحقاً حركة الكون: «يتكوّر الفرح قرب ضوء النيون فيما أنتما في غرفة النوم تُداعبان قناني العطور وأغنيات من إسفنج يمرّ عليكما كما تمرّان على معرض لفنان تشكيلي جاء من الوهم وإلى الوهم يمضي».



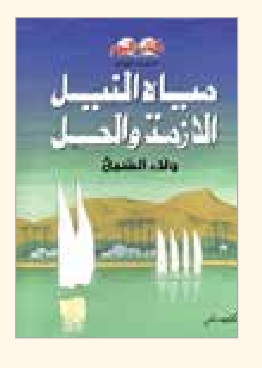
تتسم المقاطع الشعرية ليوسف بامتدادها وبطول جملها كما تتّسم الصور الشعرية بالطول بما يعكس حالة شعورية ممتدّة من الخواطر والتداعيات النفسية التي تراود الوعي الشعري المدرك.

يبدي الصوت الشعري من الحساسية والرهافة مدى يدفعه لاستنطاق الصمت:

«الآن يبدأ صمت ذو عيون ناعسة في ترجمة الهيولى إلى أنّات خافتة ومخفيّة». وتمتلك الرؤية قدرة على ترجمة حركات الموجودات الكونية وتعليلها، كما تمتزج الذات مع الطبيعة في حالة من التماهي والتزاوج بما يمنح الوجود تفسيراً لحركته واستيعاباً لأفعاله.

«مياه النيل».. الأزمة والحَلّ

صدر مؤخراً للكاتب الصحافي ولاء الشيخ كتاب «مياه النيل.. الأزمة والحل» (سلسلة كتاب اليوم – مؤسسة أخبار اليوم – القاهرة) وهو يقع في ثمانية فصول، فيها يعالج الكاتب نشأة نهر النيل وتطوّره من الناحية الجيولوجية، ويبحث في مسألة اكتشاف منابعه، فيرصد رحلته المثيرة من منابعه الاستوائية والإثيوبية وحتى مصبّه في البحر الأبيض المتوسط. ويتناول الوضع المائي في دول حوض النيل، والأصول التاريخية لأزمة مياه النيل.



يكشف الكتاب أسراراً تُنشر لأول مرة عن خلافات دول حوض النيل على مياه النهر في اجتماعات كينشاسا والإسكندرية وشرم الشيخ وأديس أبابا، وينبّه إلى مخاطر الوجود الأجنبي في دول منابع النيل على أمن مصر المائي. فيكتب في المقدّمة كيف تصاعدت حدّة الخلافات بين مصر والسودان من ناحية، ودول منابع النيل من ناحية أخرى، وتطوّرت هذه الخلافات لتصنع أزمة حقيقية ماتزال تداعياتها مستمرّة حتى الآن. من ينظر إلى هذه الأزمة لأول وهلة يعتقد أنها طارئة، لكنها في الواقع ذات جذور تاريخية وإن كانت كلمة السر فيها «الاتفاقيات التاريخية لمياه النيل»، التي تعطى مصر والسودان حقوقهما في مياه النيل، في حين ترفضها دول المنابع لأنها- في ظنها- وُقّعت وهي تحت الاحتلال، ومن ثمَّ تعتبر لاغية وباطلة.



عبد السلام بنعبد العالي

اللغة هي التي تكتب.. وهي التي تترجم

ماذا لو طرقنا مسألة الترجمة بالوقوف عند العلاقة التي تربط لغة الأصل بلغة الترجمة؟ كلنا نعرف ما يقوله الجاحظ في كتاب الحيوان في هذا الشأن: «ومتى وجدنا الترجمان قد تكلّم بلسانين علمنا أنه قد أدخل الضيم عليهما، لأن كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى، وتأخذ منها، وتعترض عليها». الضّيم كما نعلم هوالظلم والقهر. تنشأ إذاً بين اللغتين علاقة قوة، وعلاقة توتر، علاقة «شدّ الحبل»، علاقة تجاذُب وتنازُع.

هل تكفينا هذه المعاني إجابة عن سؤالنا؟ قبل البتّ في ذلك، ليسمح لي القارئ أن أحكي قصة صاحبي مع مراجعته لترجمة أحد مؤلّفاته.

لم يكن صاحبي يقبل عادة مراجعة ترجمات مؤلّفاته. بل إنه طالما رفض الانخراط في تلك العملية التي يدعونها «مراجعة الترجمة»، حتى وإن لم يكن الأمر يتعلّق بمؤلفاته. كان يحرص على ألا يتورّط في عملية كان يعلم مسبقاً أن تهمة الخيانة لاصقة بها، فكان يخمّن أن المترجم، عندما يَطلب منه «المراجعة»، فإنما يهدف من وراء ذلك مقاسمته مسؤولية الترجمة وليحمّله عبء عواقبها. لديه شبه اقتناع أن استغاثة المترجم به، لا يمكن أن تكون إلا حيلة لإيهام المتلقّي أن الترجمة أمينة كل الأمانة، وأن المترجِم، بلجوئه الى صاحب النص، قد حسم كل تردُّد، وأوقف كل اعتراض. كيف لا، وهوقد استعان بـ «المؤلف»، «الحجة الدامغة»، واضع النصّ الأصلي الذي لا تغيب عنه أسرار؟ بإمكانه حينئذ أن يردّ على كل معترض: «أنتَ لستَ أدرى من صاحب النصّ بمعانيه وخفاياه، فهو قد صادَقَ على الترجمة، و«أجازها».

لم يكن الشك إذن ليُساور صاحبي في كون هذا التواطؤ الضمني مُجَرَّد تحايُل، بل احتيال. وهو يتأكد من ذلك كلما حاول هو نفسه نقل أحد نصوصه إلى لغة أخرى، إذ سرعان ما يصطدم بالصعوبات التي يطرحها نصّه، فيتبيَّن اشتراك ألفاظه، ولَبْس معانيه، وتعدُّد تأويلاته. والغريب أنه يحسّ أنه لم يكن ليدرك كل ذلك لولا سعيه إلى النقل إلى لغة أخرى. فكأن اللغة المترجِمة هي التي تسلِّط الأضواء على النص الأصل، فتكشف، حتى للمؤلِّف نفسه، ما تضمره اللغة الأصلية.

لا معنى، والحالة هذه، للاعتماد على دعم المؤلِّف و«مؤازرته»، ما دام يبدو أن الترجمة تتجاوز المؤلِّف والمترجم معاً، بل إنها تتجاوز النص ذاته. هذا بالضبط ما تبيّنه صاحبي هذه المرّة التي رضخ فيها لعملية المراجعة. فقد وجد نفسه، ليس أمام الصعوبات المعهودة التي يتطلَّبها انتقاء الألفاظ وتدقيق العبارات وضبط المعاني، وإنما أمام ضرورة استبدال تراكيب النص الأصلي ذاته. لقد اقتنع أن مراجعة الترجمة تستلزم إعادة النظر في الأصل، فكأنما امتدَّت المراجعة إلى الأصل ذاته الذي اتَّضح أن لغته محشوّة إطناباً، وأنها في حاجة، على غرار اللغة المترجمة، إلى صقل وتهذيب. لقد كشفت الترجمة نواقص الأصل، أو على الأقل استحالة مجاراة اللغة الناقلة لبلاغة الأصل وتراكيبه، واقتنع صاحبي أنه إن أصرّ على تلك المجاراة، وتواطأ مع المترجم، لن يصل إلا إلى نصّ مهلهل شديد الإطناب، كما تأكّد أن ثمن وفاء الترجمة لن يُؤدّى إلا بخيانة اللغة. لذا انصبَّ كلّ مجهوده في المراجعة على إبعاد لغة الترجمة، وتطهيرها مما علق بها من لغة الأصل.

ما الذي يمكن استخلاصه من ذلك؟ النقطة الأولى هي أن الأمانة رهينة إلى حد ما بابتعاد الترجمة عن لغة الأصل وخيانتها لها بمعنى من المعاني. النقطة الثانية، وهي التي تعنينا هنا، هي أن كشف خصائص الأصل لم يكن له أن يتمّ لولا الترجمة، وأن العلاقة بين اللغتين لا تقف، كما كتب الجاحظ، عند كون إحدى اللغتين «تجذب الأخرى وتأخذ منها وتعترض عليها»، وإنما هي تسعى أيضاً لأن «تفضحها». لاينبغي أن نفهم الفضح هنا على أنه فضح عورات وعيوب بقدر ما هو كشف وتعرية une mise à nu.

سنحاول فيما يلي أن نحدّد طبيعة هذه التعرية، ومن أجل

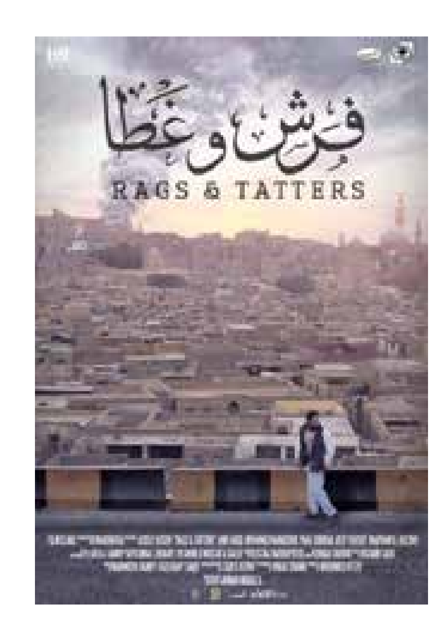
ذلك، لا مفرّ لنا من أن نعود إلى علاقة القوة الذي يومئ إليها الجاحظ، وبصفة أعمّ الى طبيعة العلاقة التي تربط الأصل بالترجمة. ولعل من المفيد، في هذا المضمار أن نستعين بما يقوله أحد الفلاسفة الذين أوْلوا هذا الموضوع كبير العناية.
في «أبراج بابل» ، وفي معرض حصره لمعاني عنوان تمهيد فالتر بنيامين la tâche du traducteur الذي ننقله عادة الى اللغة العربية بـ «مهمّة المترجم» يقول جاك دريدا: «إن هذا العنوان يشير ابتداء من لفظه الأول la tâche إلى المهمة التي أناطنا الآخر بها، كما يشير إلى الالتزام والواجب والدَّيْن والمسئولية... إن المترجم مدين... ومهمته أن يسدّد ما في عهدته». إلا أن دريدا سرعان ما يدقّق عبارته لينزع عن المسئولية كل طابع أخلاقي فيؤكّد أن المدين في هذه الحالة ليس هو المترجم. فالدَّيْن لا يلزم المترجم إزاء المؤلف، وإنما نصّاً إزاء آخر، ولغة أمام أخرى. لكن هل يقوم هذا الدين في اتجاه واحد؟ فمن الذي يدين للآخر؟ أو على الأصح: ما الذي يدين للآخر؟
من عادتنا أن نجيب، ودون تردُّد، أن الأبناء مدينون لآبائهم، والفروع لأصولها، والنسخ لنماذجها، والترجمات للنصّ الأصلي. ولكن بما أن النصّ يطلب ترجمته، ويحنّ إليها فهو أيضاً يكون مديناً لترجماته، ويغدو الدَّيْن في الاتجاهين معاً. ذلك أن الأصل، كما يقول دريدا: «هو أول مدين، أول مطالَب، إنه يأخذ في التعبير عن حاجته إلى الترجمة وفي التباكي من أجلها».
إنها، إذن، رغبة في الخروج، وفيما قبل قال بنيامين: رغبة في الحياة، في النمو والتزايد، رغبة في البقاء survie، فكما لو أن النصّ يشيخ في لغته، فيشتاق إلى أن يهاجر، ويُكتب من جديد، ويتلبَّس لغة أخرى، وكما لو أن كل لغة تصاب في عزلتها، بنوع من الضمور، وتظلّ ضعيفة مشلولة الحركة، متوقّفة عن النمو.
يكتب دريدا: «إن العمل لا يعيش مدّة أطول بفضل ترجماته، بل مدّة أطول، وفي حلة أحسن، إنه يحيا فوق مستوى مؤلِّفه». بفضل الترجمات إذن فإن النص لا يبقى ويدوم فحسب، لا ينمو ويتزايد فحسب، وإنما يبقى ويرقى sur-vit. كيف نفهم هذا الرقيّ، هذا الارتقاء؟ غنيّ عن البيان أن الأمر لا يتعلّق، ولا يمكن أن يتعلّق بارتقاء قيميّ بمقتضاه تكون الترجمات أكثر من أصولها جودة، وأرقى قيمة أدبية، وأعمق بعداً فكرياً. المقصود بطبيعة الحال بذلك: فوق ما يقوى عليه المؤلف، فوق طاقته. المعنى نفسه يعبِّر عنه أ. إيكو في حديثه عما كان يخالجه عندما يقرأ نصوصه مترجَمة. يقول:
«كنت أشعر أن النصّ يكشف، في حضن لغة أخرى، عن طاقات تأويلية ظلت غائبة عني، كما كنت أشعر أن بإمكان الترجمة أن ترقى به في بعض الأحيان.».
لعل أهم ما في اعتراف إيكو هو أن هذه الطاقات التأويلية التي ينطوي عليها النصّ تظل غائبة عن صاحبه مغمورة في لغته. وهي لا تنكشف إلا في حضن لغة أخرى، لا تظهر إلا إذا كُتِبت من جديد وبلغة أخرى. ربما كان هذا هو المعنى ذاته الذي يعنيه دريدا حينما يقول إن النص عندما ينقل إلى اللغات الأخرى فإنه يحيا «فوق مستوى مؤلِّفه». فوق مستواه، يعني أساساً: خارج رقابته، وخارج سلطته (autorité) من حيث هو مؤلِّف (auteur). فوق مستواه يعني أنه لا يملك أمامه حيلة. ذلك أن المؤلِّف سرعان ما يتبين عند كل ترجمة أنه عاجز عن بسط سلطته على النصّ لحصر معانيه وضبطها، والتحكُّم في المتلقي مهما تنوّعت مشاربه اللغوية والثقافية. فالترجمة ترسّب بقايا تنفلت من كل رقابة شعورية، وتجعل المعاني في اختلاف عن ذاتها، لا تحضر إلا مبتعدة عنها مباينة لها. هذه البقايا هي بالضبط ما يظلّ فوق الطاقة، وهي ما يتبيَّن كلما جاءت لغة إلى لغة لتعترض عليها، وتأخذ منها و«تفضحها» مؤكِّدة أن اللغة هي سيدة الموقف على الدوام، فهي التي تكتب، وهي التي تترجم.

«فرش وغطا»
بطولة الصورة

لنا عبد الرحمن

لم يبتعد آسر ياسين تماماً في فيلم «فرش وغطا»- الذي نال مؤخراً جائزة أنتيجون الذهبية كأفضل فيلم بمهرجان مونبلييه لأفلام دول البحر المتوسط - عن آدائه في فيلم «رسائل البحر» لداود عبد السيد، رغم الاختلاف التام بين مضمون العملين، إلا أن مَنْ شاهَدَ «رسائل البحر»، و«فرش وغطا» للمخرج أحمد عبد الله، سيتمكَّن من إيجاد ثيمات فنية تتعلَّق بأداء آسر ياسين؛ ولعل أبرزها الاعتماد على الحركة الجسدية وتعابير الوجه أكثر من الكلام. وإذا كان بطل فيلم «رسائل البحر» يعاني من مشاكل في النطق تجعله عاجزاً عن التعبير، فإن التقنية الفنية في «فرش وغطا» تجعل الكلام غائباً في مقابل الانحياز الرؤيوي للصورة، والنشيد الصوفي في مقابل غياب العبارة المحكيّة؛ أي حضور المرئي والمسموع على حساب الحوار، وهذه التقنية تُعتبر نادرة في السينما المصرية، وتبدو نخبوية إلى حَدّ كبير حيث التركيز على المشهد والقدرة على التقاط التفاصيل. هذا على الرغم من أن مضمون الفيلم بعيداً عن النخبة تماماً، إلا أن اعتماد المخرج على أسلوب نخبوي في مقاربته الفنية من دون الارتكاز على الحوار العامي التقليدي منح فيلمه مزايا مؤثِّرة كانت السبب في استحقاق النجاح والتتويج.

«فرش وغطا» عنوان يدلّ على نوع من الغناء الشعبي الصعيدي الخاص بالرجال وهو شبيه بالزجل لأنه يقوم على منافسة بين طرفين بترديد أشعار معينة، مع صوت موسيقي يرتكز على الناي والدف، ومقام الصبا، أما كلمات هذا النوع من الغناء فتقوم على غناء الأهازيج والنواح والعتب على الفراق في أسلوب صوفي. ويلاحظ المشاهد أن هذا النوع الغنائي له حضوره في الفيلم، كخلفية حزينة ترتكن إليها الصورة أحياناً. وربما بعيداً عن المعنى المجازي لهذا النوع من الغناء فإن أول ما يتبادر إلى الذهن عند سماع عنوان الفيلم الفرش والغطا المرتبطان بمكان النوم، أو الحصول على سقف ما للمبيت تحته، بل إن هذا التفسير ينسجم مع مشاهد الفيلم التي ركزت على تكثيف صور معاناة الطبقات المسحوقة في المجتمع المصري.



تقوم الحبكة الرئيسية في الفيلم على حكاية هروب أحد المساجين في حادثة فتح السجون التي تمَّت خلال أحداث ثورة يناير، تحديداً في 29 يناير 2011. وعبر هذا الحدث تتابع الكاميرا حركة آسر ياسين الهارب من السجن: كيف سيتصرّف؟ ما الذي سيفعله؟ وإلى أين سيذهب؟ خاصة حين نعرف أنه يحمل تسجيلاً مصوَّراً لعملية اقتحام السجون. الكاميرا تتحرَّك في الشوارع المضطربة، غياب الحوار والتركيز على الشارع يعزِّز بطولة المكان. ولعله من الجائز القول هنا إن تصوير الشارع المصري خلال ثورة يناير يشارك آسر ياسين بطولة هذا الفيلم، خاصة وأن العتمة وضبابية التصوير في غالبية المشاهد تبدو منسجمة مع اعتبار إنجاز التصوير بكاميرا هاتف محمول. من هنا من الممكن ربط الكثير من التفاصيل التي التقطتها حركة الكاميرا لتعبِّر عن أحداث معينة على أنها دلالات واضحة على التحوُّل الاجتماعي أيضاً، تحوُّل فرضته أحداث الثورة على شوارع المدينة وناسها، ليس بالنسبة لبطل الفيلم فقط وفراره من السجن بسبب قيام الثورة، بل للمجتمع كله، فالبطل الهارب الذي يبحث عن وسيلة مواصلات تنقله إلى مكان آخر بعيداً عن السجن، يبدو الخوف واضحاً في حركاته وفي ملامح وجهه، أيضاً ظهور البلطجية في الشارع، واللجان الأمنية التي هي جزء من

التحوُّل الاجتماعي المفروض، أما سكان المقابر وأحياء الزبالة يبدون عبر الفيلم منشغلين بسير حياتهم، وقد حاول المخرج أن يوهمنا أن مسارهم يمضي بعيداً عن الأحداث، لكن هذا غير دقيق لأنهم في النتيجة جزء من التحوُّل الاجتماعي الواقع على جميع الطبقات، إلى جانب المطاردات في الشارع وإحساس التوجُّس المبثوث على مدار الفيلم والذي بدا منسجماً جداً مع سياق الدراما الإنسانية للسجين الهارب الذي يظلّ من دون اسم، وهذا ما بدا مقصوداً في تحويله إلى حالة أو رمز أكثر مما هو شخص بعينه، ولعل الأهمّ وجه المدينة التقليدي الغائب عن حركة الكاميرا؛ القاهرة هنا ليست المدينة التي نعرفها، بل هناك إيغال في رؤيتها عبر حركة الكاميرا للوصول إلى الطبقات التحتية وغير المرئية منها. وهنا ما يبدو أن مخرج العمل أحمد عبد الله كان حريصاً على توضيحه، بالتخلي شبه التام عن الحوار، وتركيز الصورة والحركة على ما يجري في الشارع في لحظة تاريخية مفصلية، مع رصد واقعي للطبقة المهمَّشة والمسحوقة، وكأن هذه الطبقة حضرت بوضوح الآن، أو كأنها خرجت من أماكنها المنهارة لتعلن عن وجودها، وعن أثرها فيما يحدث.

تتتابع الأحداث حتى يتمكّن البطل من إيصال الفيلم المصوَّر الذي بحوزته إلى أحد الصحف، لكن في المقابل يلاقي البطل حتفه خلال ذهابه إلى منطقة «منشية ناصر»، فالهدف من ذهابه كان إيصال رسالة إلى عائلة صديقه المسيحي الذي قُتِل في السجن. و في اختيار مخرج الفيلم موت بطله هنا دلالة واضحة على أن الرسالة لم تصل، ربما رسالة الفيلم، أو رسالة الثورة. ولعل اختياره للصديق المتوفَّى أن يكون مسيحياً، حمل نوعاً من الافتعال أراد منه المخرج توضيح الموقف الإنساني والأخلاقي لبطله، وهنا إيجابي جداً، كدلالة على عدم وجود انحياز ديني في شخصيته، لكن كان من الجائز التغاضي عن هذه النقطة لصالح توضيح موقفه الإنساني الأكثر شمولية في إخلاصه لصديقه بغضّ النظر عن الانتماءات الدينية.

الجدير بالذكر، أن مخرج فيلم «فرش وغطا» أحمد عبد الله، سبق له أن قَدَّم «هليوبوليس» و«ميكرفون»، وكما يتَّضح من هذين العملين أنه يمتك رؤية إخراجية مغايرة ومختلفة تنزع للتجريب السينمائي سواء في اختيار الموضوع، أو في طريقة التصوير، وحركة الكاميرا والإضاءة، مع ملاحظة عدم ميله للحوارات المطوَّلة؛ ففي عمليه السابقين تظهر شخصية ما داخل الفيلم قليلة الكلام أو شبه صامتة، وللتأكيد على الأسلوب نفسه وصف المخرج فيلمه «فرش وغطا» بقوله: «حاولت اللعب في منطقة جديدة بعيداً عن التقليدية على مستوى أفكاري وقواعدي لأن السينما المستقلّة تساعد على ذلك، والفيلم من الأعمال الصعبة التي أعتبرها مغامرة في كل شيء، خاصة أن معظم مشاهده صامتة، ولا يعتمد على الحديث، لذلك اعتمدت على الأناشيد كنوع من التصوُّر التأمُّلي لأحداثه، لأنه من النوعية التي تحتاج إلى تركيز دقيق وتمعُّن حتى يستطيع المشاهد الوصول إلى محتواه».

«فرش وغطا» من إنتاج شركة (فيلم كلينيك) وللسيناريست والمنتج محمد حفظي، بالتعاون مع شركة «مشروع» التي أسَّسها مخرج الفيلم أحمد عبد الله. وشارك في بطولته عمرو عابد، ويارا جبران، عاطف يوسف، ومنى الشيمي.



مشهد من «فرش وغطا»



سليم البيك

أُسدِل الستار مؤخراً عن الدورة الخامسة والثلاثين للمهرجان الدولي لسينما البحر المتوسط الذي يُقام في مدينة مونبيلييه الساحلية جنوبي فرنسا. المهرجان المعروف بـ «سينيميد» امتدَّ تسعة أيام، وشمل برنامجه هذا العام أفلاماً عديدة من دول حوض البحر المتوسط، استطاعت العربية منها حجز مواقعها في صالات المهرجان، كما في جوائزه.

«سينيميد»

تتويج عربي في المتوسِّط

لطبيعة البدايات التي أسَّسها المهرجان منذ انطلاقته عام 1979 على يد جان فيغو، يحتفظ «سينيميد» بطبيعته وغايته الثقافية المكرّسة لصالح نشر المعرفة السينمائية للدول المطلّة على البحر المتوسط، يُضاف إليها الدول المطلّة على البحر الأسود ودولتَي البرتغال، وأرمينيا، والمكرَّسة كذلك لصالح نشر النتاجات السينمائية لهذه الدول، وهو بذلك يستمرّ في عقد المؤتمرات والندوات كما يقيم العديد من الدراسات للتعريف بالمكوّنات المشتركة للنتاجات السينمائية لهذه الدول.

وفي هذا العام، كان للأفلام القادمة من الدول العربية مشاركة ملفتة تُوِّجَت بجوائز المهرجان. وقد شملت «الاختيارات الرسمية» ثلاثة وأربعين فيلماً ضمن المسابقات، واثنين وأربعين فيلماً خارج نطاق المسابقات ضمن عروض «بانوراما». وقُسِّمت المسابقات إلى الأفلام الروائية الطويلة (اثنا عشر فيلماً)، والأفلام الروائية القصيرة (واحد وعشرون فيلماً) والأفلام الوثائقية (عشرة أفلام). أما عروض «بانوراما» فقد قُسّمت إلى فئة الأفلام الروائية الطويلة (ثلاثة عشر فيلماً)، والروائية القصيرة (أربعة عشر فيلماً) إضافة إلى فئة الأفلام التجريبية ومقاطع الفيديو (خمسة عشر فيلماً).

بالنسبة للمشاركات العربية ضمن فئة الأفلام الروائية الطويلة، حضرت مصر من خلال المخرج أحمد عبدالله بفيلم «فرش وغطا»، كما قدّم المخرج السوري محمد ملص فيلمه «سُلَّم إلى دمشق» وهو فيلم سوري/لبناني/قطري، كما حضرت أفلام أخرى منها فيلم «هم الكلاب» لهشام العسري من المغرب، والفيلم الفلسطيني/الفرنسي «جيرافادا» لراني مصالحة. أما الأفلام العربية المشاركة في باقي الفئات فكان منها فيلم «يوم عادي» للمخرجة الجزائرية باهية علواش، ومن لبنان فيلم «يوم في 59» للمخرج نديم تابت، وفيلم «كوندم ليد» الفلسطيني للأخوين عرب وطرزان ناصر، وفيلم «يد اللوح» للمخرجة التونسية كوثر بن هنية، وفيلم «محمد ينجو من الماء» للمخرجة المصرية صفاء فتحي، وفيلم «كاميرا/امرأة» من المغرب للمخرجة كريمة زبير، وغيرها من الأفلام القصيرة والتجريبية التي جلبت معها نتاجات تتراوح في جودتها، وفيما أوصلته من صور مختلفة عن المجتمعات العربية على طول البحر المتوسط.

لجنة التحكيم الرئيسية في مسابقة الأفلام الروائية الطويلة ترأَّسها المخرج المصري يسري نصرالله صاحب «باب الشمس» و«جنينة الأسماك» و«بعد الموقعة».

جائزة المهرجان الكبرى الـ «أنتيغون الذهبية» (المأخوذ اسمها عن مسرحية سوفوكليس الشهيرة) كانت من نصيب الفيلم المصري «فرش وغطا» للمخرج أحمد عبدالله. أما جائزة الجمهور فكانت من نصيب الفيلم الأميركي/الفرنسي/التركي «فقط في نيويورك» للمخرج غازي البليوي، وجائزة النقّاد ذهبت للفيلم الإسرائيلي «عزاء عند الظهر» للمخرج آدم ساندرسون، وجائزة



الشباب نالها الفيلم الإيطالي/الفرنسي «الحكم» للمخرج باولو زوتشا.

في صنف الأفلام القصيرة، كانت الجائزة الكبرى من نصيب الفيلم البرتغالي الفرنسي «الهاغيس البرّي» للمخرج خواو نيكولاو، وجائزة الجمهور كانت للفيلم التونسي/الفرنسي «يد خشبية» للمخرجة كوثر بن هنية. أما جائزة الأفلام الوثائقية «أوليسس» فكانت من نصيب الفيلم المغربي «كاميرا/امرأة» للمخرجة كريمة زبير.

الفيلم الحاصل على الجائزة الكبرى في المهرجان حصل على مكافأة مالية من مدينة مونبلييه قدرها خمسة عشر ألف يورو إضافة إلى حملة دعائية للفيلم تقدّمها شبكة «+cine» الفرنسية، وخدمات تقنية متنوّعة تُمنح لوكيل التوزيع بقيمة ألفين وخمسمئة يورو.

يمتدّ «فرش وغطا» إلى ما يقارب الساعة ونصف الساعة، وقد أخرجه وكتب السيناريو له المصري أحمد عبدالله صاحب «هليوبوليس»، و«ميكروفون». وكان الفيلم قد شارك في مهرجانات أخرى كمهرجان لندن السينمائي الدولي التابع لمعهد السينما البريطاني ومهرجان تورونتو السينمائي الدولي، حيث شهد الفيلم عرضه الأول عالمياً، إضافة لمهرجان أبوظبي السينمائي حيث عُرض الفيلم للمرة الأولى في الشرق الأوسط.

وتبدأ أحداث الفيلم في الثامن والعشرين من يناير/كانون الثاني حين تَمّ فتح السجون المصرية إبان ثورة يناير التي أسقطت لاحقاً حسني مبارك عن كرسي الرئاسة، ليخرج من السجن بطل الفيلم (يقوم بدوره آسر ياسين) وصديق له من ديانة أخرى، فتبدأ أحداثه من خلال حالات التوتّر والاضطراب التي يظهرهما الفيلم في شخصياته كما في الأجواء والحالة العامة لمصر آنذاك.

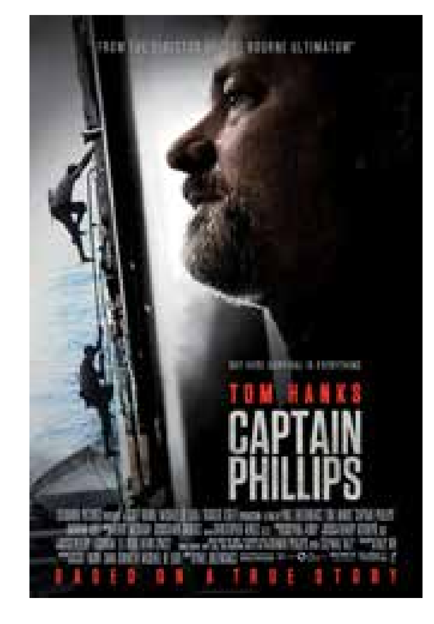
من المشارَكات العربية الملفتة في هذا المهرجان، وإن لم تنل إحدى جوائزه، هو فيلم المخرج السوري محمد ملص «سُلّم إلى دمشق»، الذي شارك في مهرجانات سينمائية عالمية من بينها مهرجان تورونتو الدولي. يصوّر الفيلم علاقة عادية تتحوّل إلى حالة حبّ تجمع بين فتاة تأتي إلى دمشق فتستقرّ فيها، وبين مخرج شاب يعيش في المدينة، لتتداخل هذه العلاقة مع حالة الاضطراب السياسي والأمني التي شهدتها سورية خلال الأيام الأولى لثورة غيّرت العلاقات الشخصية والاجتماعية.

يحظى «سينيميد» بتغطية واسعة من الإعلام والصحافة الفرنسيّيْن، يُضاف إلى ذلك ما يميّزه عن غيره من المهرجانات من مَنحه الأولوية للأفلام المستقلة أو البديلة أو التجريبية بعيداً عن الـ «ماين ستيرم» أو التيارات السائدة في السينما العالمية وهي التجارية المدرّة للأرباح. وهو ما يشكّل فرصة ممتازة للسينما العربية غير التجارية، كي تُعرّف بنفسها وبالمجتمعات والقضايا التي تصوّرها، وتطرحها من خلال هذه المدينة الجنوب-فرنسية المطلّة على وطن عربي شاسع.

في السابع والعشرين من شهر سبتمبر/أيلول الماضي بدأت صالات السينما الأميركية بعرض فيلم «كابتن فيليبس» Captain Phillips الذي يقوم بدور البطولة فيه توم هانكس. حتى وقت كتابة هذا المقال حصل على تقييم 8.1 من أكثر من 26 ألف مُصَوِّت في موقع IMDB المتخصِّص في السينما، ويجري الآن حديث حول احتمالية ترشيح توم هانكس للأوسكار، على الرغم من أن الفيلم لا يصل إلى أن يكون فيلماً ملحمياً كعادة الأفلام التي تحوز الترشيحات.

نورة محمد فرج

قبل أن يبكي الكابتن فيليبس



الفيلم مأخوذ عن قصّة حقيقية وقعت أحداثها عام 2009، إذ اختطف القراصنة الصوماليون سفينة شحن أميركية كانت مغادرة من ميناء صلالة، ولما لم يتمكّنوا من إحكام سيطرتهم عليها، فقد أخذوا القبطان ريتشارد فيليبس رهينة عندهم، وفي النهاية- عبر خدعة المفاوضات- تمكّن فريق الإنقاذ الأميركي من تحرير القبطان بعد قتل القراصنة. هذه الحوادث جرى تدوينها في كتاب بعنوان «A Captain's Duty: Somali Pirates, Navy SEALs, and Dangerous Days at Sea» كتبه ستيفن تاتلي، وصدر سنة 2010، ومنه أُخِذَت تفاصيل الفيلم الذي أخرجه البريطاني بول جرينجراس.

الأنموذج البطولي المستعاد

يبدو الفيلم دعائياً بامتياز، فهو يقدّم نموذج المنقذ البطولي الأميركي، وإن بشكل أقل فجاجة عن أفلام سوبرمان أو أفلام توم كروز التي اشتهر بها في سلسلة «المهمة المستحيلة»، حيث البطل الذكي الذي لا يعوقه شيء يخرج منتصراً سالماً من غير خدش على الرغم من كل الحوادث التي يمرّ بها. في هذا الفيلم سيكون البطل منتصراً بفضل ثباته وذكائه وإنسانيته، وفي النهاية بفضل قوّة بلاده العسكرية، القوّة التي ستكون الملجأ حين لا ينفع الطيب مع الأوباش!.

عملياً، فإن البطل ليس منقذاً، بل هو نصف منقذ! لقد أنقذ سفينته وطاقمها أو افتداها بنفسه، لكنه لم يستطع إنقاذ نفسه، والفيلم سيقدّمه لنا على أنه رجل طيب يستحقّ الحياة فيما أولئك الضائعون سيموتون في النهاية.

بعض الأفلام عند تناول «الآخر» المتضادة معه قد تقدّم جانبه الإنساني في لحظة ما قصيرة عبر جعله يقول الأسباب التي دفعته للمقارعة، وهي أسباب بالضرورة واهية من وجهة نظر الطرف الأميركي، ويجري تمريرها سينمائياً باعتبارها خيارات قسرية ومغلوطة، لكننا في هذا الفيلم أمام لحظات نظن فيها أننا نتعرّف إلى الجانب الآخر الإنساني لهؤلاء القراصنة من خلال الكشف عن السبب الذي يدفع هؤلاء إلى القرصنة، والذي قد يكون الفقر والمجاعة، ولكن يتّضح أن السبب هو السلطة القبلية التي لا تدع لهم فرصة الاختيار، فهم مدفوعون إلى ما يقومون به بسبب زعماء قبائلهم الذين يفرضون عليهم ذلك بلا هوادة، وعليهم أن يأتمروا بأوامرهم دون أخذ ورَدّ، إذا ما أخذنا أيضاً مسألة التغرير بهم لأن أعمارهم متفاوتة بين 17 و19 سنة.

الأبيض والأسود مُجَدَّداً

في لقطة ما يظهر توم هانكس عارفاً ببواطن القرصان الشاب حين يقول له: «لست مجرّد صياد»، وسينظر له القرصان نظرة محيّرة ومحتارة في آن، لكنه لن يجيبه على سؤاله.

في هذا الفيلم يظهر الكابتن فيليبس الأبيض ذو اللحية الرمادية، مقابل الصومالي الأسود ذي العينين البيضاوين اللتين تشعّان في الليل، لتظهر حيرته


فيليبس تحت رحمة القراصنة

دوماً. هذه التبادلية الطفيفة لجزء من الأسود عند الأبيض وبالعكس، لا تكسر الصورة النمطية للأبيض الناضج الحكيم- تجاه الأسود الذي لم يبلغ سن الرشد بعد، وبالتالي فهي لا تكسرالرؤية الاستشراقية المستعادة باستمرار.

إن مشهد الكابتن فيليبس وهو يقول للآخر بأنه يفهمه، هو- بشكل ما- استمرار للخطاب الغربي تجاه نفسه حيال الشرق، فالغربي يقول لنفسه أنه يفهم الشرق، وأن ما يحتاجه هذا الشرق هو الحرية، هو منفتِح ليتحاور مع الشرق حول الشرق، وليس حول نفسه هو، فيما الآخر منغلق لا يريد أن يتبادل حوار (المتفاهمِين).

نحن غير متفاهمين، الشرق لا يفهم الغرب كما لا يفهم نفسه، هذا ما يقوله الغربي لنفسه.

هذه الحالة سيتمّ تشكيلها والكابتن فيليبس في مركبتهم، أو بالأحرى مركب النجاة الذي استولوا عليه لينقذوا أنفسهم بعد فشل محاولتهم لاختطاف السفينة، الكابتن فيليبس واحد مقابل المجموعة السوداء. وبقدر ما هم مشغولون بورطتهم هو مشغول بنفسه وبهم أيضاً. نفسها ثيمة المختطف الأبيض في الأدغال الأفريقية، إلى أن تنقذه مجموعته البيضاء القوية من الوحوش المرتبكين.

خيار الحوار أم خيار القوة؟

في بداية الفيلم يقول القبطان إن حمولة السفينة تتكوَّن من معونات الغذائية وعبوات مياه، فيما موقع ويكيبيديا يقول أن الحمولة 17 ألف طن، لكنه لا ينكر طبيعة الحمولة. فهل الحمولة بريئة فعلاً؟

ثمة رسالة مبهمة لأميركا تتعلَّق بإرسال الديموقراطية إلى العالم المتخلِّف، فجزء من الديموقراطية يقوم على الحوار، أو ربما الحوار هو جوهر الديموقراطية، وسنجد لحظة في الفيلم ينتصر فيها الكابتن فيليبس بالحوار، وينتصر من أجل أن يسمح له القراصنة بتطبيب قدم المراهق التي جُرحت من الزجاج المحطّم الذي كان الطاقم قد نثره عند باب الخزانات في السفينة، لكن هذا الانتصار انتصار وقتيّ ومحدود، وهو انتصار القوي، لكن لمصلحة الضعيف!.

أيضاً الحوار في الفيلم مقطوع، فالقراصنة يعرفون الإنجليزية، لكنهم لا يردّون على الكابتن فيليبس، فيما هو يظل يخاطبهم باستمرار. هم مكشوفون بالنسبة له! الأميركان يريدون الحوار وحلّ المشكلات من خلال الحوار فيما الآخرون المتوحِّشون يرفضون.

وينتهي القراصنة فيما بينهم إلى العصبية والشجار والخلاف، ويركِّز الأميركان على هدفهم، وهو تحرير الرهينة من الخطف، فيما الخاطفون يتشاجرون فيما بينهم. وفي لحظة ساطعة تأتي أجساد الفرقة الأميركية خلال الليل لتضيء، مقابل أجساد القراصنة الضئيلة التي لا ترى في الليل. ببساطة هي معادلة القوي مقابل الضعيف، القوي بنية واستعداداً وتماسُكاً، مقابل الضعيف: بنية وعقلاً وتشتُّتاً.

وحده كان القرصان الآخر ينبِّههم طوال الوقت إلى أن التفاوض ليس سوى مصيدة، لكن نهايته كانت القتل مثله مثل سواه. أي انتصار القوة على الشباب المراهق الضائع.

في النهاية رسولية لعبة الديموقراطية تنتهي، كما تنتهي لعبة الحوار، حين يختفي خيار الحوار فخيار القوّة موجود. وحسبما يقول الفيلم هو الخيار الأكثر نجاحاً مع هؤلاء المتخلِّفين الذي يتشاجرون فيما بينهم.

الإيجابية البيِّنة للفيلم هي أداء توم هانكس التمثيلي، خصوصاً في نهاية الفيلم حينما بكى الكابتن فيليبس كطفل بعد إنقاذه من شدّة الروع.

الأجمل والأكثر حزنا وشقاء

الأميرة ديانا تموت مرتين

منير مطاوع

«إنه فيلم رديء وكئيب»، «سيئ للغاية لدرجة غير معهودة». هكذا هجمت الصحافة البريطانية ومعها النقّاد على فيلم «ديانا» الجديد.

بيتر براد شو ناقد في صحيفة «غارديان» كتب في تعليقه على الفيلم: «الحقيقة المؤلمة أنه بعد 16 عاماً من هذا اليوم الرهيب في عام 1997 تتعرَّض ديانا لميتة بشعة أخرى». فيلم غريب، إذاً، ومضطرب، أخرجه الألماني أوليفر هيرشبيجل، وكتب سيناريو الأحداث ستيفين جيفريز عن كتاب ألَّفته كيت سيل عام 2000 بعنوان «ديانا: حبّها الأخير» الذي يتناول حياة الأميرة في قصّة حبّ جمعتها بطبيب باكستاني!



كان الفيلم قد حصل في أول عطلة أسبوعية عرض فيها في بريطانيا على إيرادات بلغت 623 ألف جنيه إسترليني، ثم تراجع إلى المرتبة التاسعة، مما يؤكّد عدم إقبال الجمهور عليه. كما هاجمت الصحف البريطانية مخرج الفيلم بعنف، وكتبت صحيفة «تايمز» أن الفيلم «فظيع وتطفّلي». بل وحتى حسنات خان جرّاح القلب الباكستاني، الذي شاعت علاقته بالأميرة ديانا، رفض الفيلم مؤكّداً أنه يعرض صورة سيئة وغير حقيقية عن ديانا وعنه. وقال في تصريحات لجريدة «صن أون صنداي» إن الأصدقاء المقرّبين فقط يعرفون طبيعة العلاقة بينهما. وتعهّد بألا يشاهد الفيلم مطلقاً لأنه -كما يقول- قائم على افتراضات ونميمة، ومعظم ما جاء فيه غير صحيح ولا يتطابق مع الحقيقة، مضيفاً أن أهله: «أحَبّوا «ديانا» ولم يعترضوا على زواجنا كما ظهر في الفيلم». وتساءل: «لمصلحة مَنْ تمّت صناعة فيلم يشوّه صورة الأميرة، ولا يكشف أية حقيقة في حياتها؟ ولماذا لا تتمّ مقاضاة صنّاع الفيلم إذا كانوا حقاً يشوّهون الأحداث وأبطالها بهذا الشكل؟».

هكذا سقط الفيلم وصنّاعه في عيون الجميع، وفشلوا في إنجاز عمل فني يليق باسم «ديانا» التي تُعتَبر الشخصية المحبوبة لدى أكبر عدد من الناس في بريطانيا وخارجها. ومن الطبيعي ألاّ تعلّق مصادر القصر الملكي والعائلة الملكية البريطانية على فيلم ديانا، وقد لوحظ أن صنّاع الفيلم لم يوجّهوا دعوات لمشاهدة عرضه الخاص لأي من أعضاء العائلة وأبناء الأميرة. وبرّرت الشركة المنتجة للفيلم أن عدم توجيه دعوات إلى الشخصيات التي يدور حولها يرجع إلى ما يلقاه الفيلم من انتقادات عنيفة.

وعلى الرغم من حالة الحزن التي بدت على مخرج الفيلم، فقد أعلن أنه لا يشعر بالندم بالرغم من سوء استقبال الفيلم من طرف الجمهور في بريطانيا. وقال: «ان الانتقادات اللاذعة التي وُجِّهت إلى الفيلم كانت محزنة جداً، لكن حينما تصنع فيلماً فإنك لا تفكّر في ردود الفعل». وفي الوقت الذي برر فيه هيرشبيغل بكون المراجعات الانتقادية كانت وراء نفور



مشهد الطبيب حسنات رفقة ديانا

الجمهور، فإنه يأمل في أن «يحسم الناس أمرهم»، مصرّحاً: «أعتقد بالنسبة للبريطانيين فإن الفيلم لا يزال تجربة مزعجة لم يتكيّفوا معها بعد» خاصة أن شخصية ديانا- يضيف المخرج- من أكثر الشخصيات التي صوّرها تعقيداً، وهي في نظره أكثر تعقيداً من هتلر الذي قدّمه في فيلم «السقوط».

من جهة ثانية، فقد بدت البطلة البريطانية ناعومي واتس غير مقنعة بأدائها وبمشيتها وبقامتها، ومع أنها كممثّلة اجتهدت وجازفت بتقديم دور شخصية بمواصفات ديانا وبمكانتها. فإن هذه المهمّة لم تكن بالأداء الذي يعكس صورة امرأة كانت الأجمل في العالم، والأكثر حزناً وشقاء وحباً من أكبر عدد من الناس حول العالم. وهذا ما يفسّر تردُّد ناعومي في قبول الدور مَرّتين، واعترافها بأن لعب دور أيقونة كبيرة يشكّل ضغطاً هائلاً على الممثّل. كما لم تُخْفِ خوفها من تجسيد شخصية أشهر امرأة في عصرنا بسبب كل المقارنات التي سيعقدها الناس. لكن المجازفة تحقّقت بعد اعتذارين، وبرّرت ناعومي قرارها في مقابلة مع صحيفة «مايل أون صنداي» بقولها: «شعرت أحياناً بوجود ديانا، حلمت كثيراً بها، ولم أكفّ عن التساؤل عما إذا كانت ستحبّ ما أفعله؟.. وقد بذلت جهداً كبيراً لتقمُّص الدور كما ينبغي، إلى درجة أنني سكنت قبالة قصر كنزينغتون، الذي كان مقَرّ إقامة الأميرة الراحلة، وقابلت أشخاصاً كانوا من معارفها».

النقاد السينمائيون كانوا الأكثر غضباً من الجمهور ومن الطبيب حسنات. أحدهم قال إن فيلم «ديانا» فَقَدَ بوصلته، واتّجه نحو الطبيب الباكستاني حسنات خان أكثر مما ركّز على الأميرة، فظهرت وكأنها تابعة له، تحيا من أجله، تتحرّك بإشارة منه، وكل أعمالها الخيرية والإنسانية التي قامت بها إنما فعلتها بوحي منه. بل يمكن القول إن الفيلم مفصّل على مقاسه هو، وكان الأفضل لو حمل اسمه منذ البداية، ليكون بطل حكاية «طبيب أَحَبَّ أميرة» كما كنا نرى في حكايات وأفلام الطفولة. لكن حتى في أفلام الطفولة الخيالية، نرى الفارس يضحّي، ويأتي بالمستحيل من أجل أميرته، بينما هنا سارت كل الحكايةفي الاتجاه المعاكس!

كما سجّل النقّاد أخطاء كثيرة وقع فيها مخرج الفيلم وكاتب السيناريو، ذهبت إلى اتهامهما بالاستعانة بالخيال أكثر من الاستناد على حقائق ووثائق تخصّ حياة ديانا خلال العامين الأخيرين، أي قبل حادث مصرعها الأليم رفقة صديقها المصري دودي (عماد الفايد) في 31 آب / أغسطس 1997 في حادث غامض تحت نفق «آلما» في العاصمة الفرنسية باريس.

«مراحيل» ..

ربيع أهل الكهف

علي فاضل

تُوِّجَت مسرحية «مراحيل» للمخرج حافظ خليفة عن نص علي دب، وإنتاج جمعية مهرجان عمر خلفت للمسرح في تطاوين (الجنوب التونسي) في المهرجان الدولي للمسرح بأربيل العراق، كما شاركت المسرحية في الدورة الخامسة للمهرجان المتوسطي للمسرح بمدينة الحسيمة المغربية الذي أقيم على امتداد شهرَيْ أكتوبر - تشرين الأول ونوفمبر - تشرين الثاني.



يجسّد أدوار «مراحيل» كل من: علي قياد، وأنور بن عمارة، ورياض الرحموني، وكامل حداد، وأسماء بن حمزة، ومسعودة الزرقاني، ومحمد أمين قمعون. وساعد في إخراجها منير هلال. وتنطلق مضامينها من أسطورة أهل الكهف لتعكس الواقع التونسي الراهن، وما يتخلله من تناقضات بعد ثورة عرفت الكثير من الفوضى والصراعات. وتتراوح المسرحية بين إبراز التراث اللفظي والإيقاعي لجنوب تونس، وبين تقنيات الفنون الركحية الحديثة المستخدمة من قبل المخرج المميَّز حافظ خليفة في تجاربه الإبداعية. ومن بين الأساليب الفنية المعتمدة في «مراحيل» أسلوب خيال الظل، فيما يُعَدّ طرح المؤلف علي دب في العمل متفرّداً حيث قَدَّم خطاباً متمكّناً من مختلف الجوانب الاجتماعية والسياسية المحيطة بحكايا العمل مستشرفاً من خلاله واقعاً يعيشه التونسي اليوم، ويتجلّى من خلال


المسرحية تجمع بين التاريخ والمعاصرة

حالة من الحيرة التي رافقت مختلف شخوص المسرحية التي تمزج في نصّها بين الأسطورة السريالية في عهد الحكم الروماني وبين قصة الكهف القرآنية. إلا أن توافُق هذه الحكاية مع الراهن السياسي والاجتماعي والنفسي للتونسيين كان الطاغي على كتابة الأديب علي دب.

المسرحية مغرقة في عمق التاريخ لكنها معاصرة لواقعها، وتحمل بين سمات ديكورها وموسيقاها وتقنياتها السينوغرافية هويّة صحراوية تراثية برزت في إيقاعاتها ومواويلها الجنوبية كما في ملابس أبطالها وإضاءتها، التي تفجّر من حين لآخر حركة شخوص العمل، فيما توحي في أحيان أخرى بغموض المكان، وتحيلنا على معالم الكهوف الغارقة في الظلمة. أمّا الستائر الموظفة في العرض بأساليب وألوان وأهداف متنوعة فكانت من أبرز مواطن جماليته، وأكثرها إثارة للدهشة والمتعة، إلى جانب تقنية خيال الظل، حيث أبدع في صيغتها مخرج هذا العمل، خاصة وأن حافظ خليفة يُعَدّ من أبرز أبناء جيله من المسرحيين الشباب في مجال الإخراج والسينوغرافيا، وهي بصمة ترافق جلّ أعماله على غرار مسرحيته «طواسين».

في «مراحيل» تعدَّدت مرجعيات الشخوص وإيقاع أدائها وتأثيرها في العلاقات المتشابكة فيما بينها، كما اختلفت حكاياتها عن الأسطورة المتداولة لأهل الكهف؛ إذ نجد امرأتين بين الشخصيات الثماني، وهما «دينا» الراهبة المتديّنة والتي تحاول بثّ السلام والألفة بين رفاقها في الكهف، وتدعوهم للثورة ومحاربة الظلم وعدم ترك الوطن لمخربيه، و«مايا» الراعية التي تحرّضهم على الخروج من الكهف ومواجهة مصيرهم في الخارج. وكلّ من دنيا ومايا تعكسان صورة المرأة في عمل حافظ خليفة وعلي دب بحيث تقف المرأة وراء إشعال الثورة، إلى جانب «إقليد» الشيخ الحكيم في المسرحية. فيما عكس «كياد» شخصية المعلّم والمثقّف الذي يرفض النظام الحاكم لبلده، لكنه يكتفي بالصمت، والأمل في زواله وهي حال أغلب مثقّفي اليوم - أمّا «كاسوم» فكان العامل البسيط المضطهد لكنه الواعي كذلك بحقيقة وجوده، ويناضل من أجل البقاء والعيش الكريم، وهي شخصية لا تبتعد كثيراً في ردود أفعالها عن شخصية «عيرام» تاجر الذهب رغم الفرق الطبقي بينهما؛ فهذا الأخير بدوره يختار الثورة على الحكم الجائر لوطنه. ولعلّ الشخصية الأبرز بين الجميع، والتي لاقت تفاعلاً كبيراً من الجمهور هي شخصية «فيراف» العبد الأبكم الذي تميَّز أداؤه بالطرافة والهزل، وكان رمزاً لثورة الجسد، فهذا العبد لم يجد صوتاً يصرخ من خلاله، ويعبّر عن آلامه وأوجاعه فكان صداها في حركاته الراقصة.

وقد اختار المخرج العمل مع فريق من الممثّلين الشباب الذين لم تتوافر لديهم تجربة سابقة في التمثيل المسرحي، ولم يمنع ذلك من وجود تباين في الأداء التمثيلي عبر اشتغال المخرج على إدارة ممثّليه؛ ذلك أن المخرج لم يعمل مع ممثّليه على تبنّي الشخصيات التي حملت كل واحدة منها ملفوظاً يختلف عن الأخرى؛ فقد كان هناك (المعلّم، والشيخ، والراعية، والصائغ، والنجار، والأبكم، والراهبة) على الرغم من تمييز بعضهم من خلال الأزياء التي تحيلنا على شخصياتهم كما هو الحال مع شخصية (الشيخ) التي جسّدها (علي قياد) متفاعلاً مع الأزياء ومستفيداً من قدرته الصوتية في تجسيد الشخصية .إلا أن ذلك لم يكن حاضراً مع الشخصيات الأخرى التي لم تَدَّخر جهداً في التعاطي مع الرؤية الإخراجية والتشكيلات التي اعتمدها المخرج، وبخاصة في المشاهد البصرية المتنوّعة، في حين نجد أن الأداء التمثيلي غير ممتلك لخصوصيته مع كل شخصية، باستثناء شخصية (الأبكم) التي جَسّدها (محمد أمين قمعون) الذي أجاد في توظيف التعبير الجسدي بوصفه بديلاً عن المنطوق الصوتي، إلا أن المساحة الأدائية التي أتاحها المخرج لهذه الشخصية لم تكن منسجمة مع القدرة التعبيرية التي كشف عنها الممثّل على خشبة المسرح، في حين لم تكن هناك قدرة للممثّلين على الإمساك بشخصياتهم التي كانت تتماهى فيما بينها لتكون شخصاً واحداً يعتمد على الملفوظ الحواري. ويعود ذلك إلى رؤية المخرج في الكشف عن انسجام سكّان الكهف، وتبنّي سلوك موحَّد للشخصيات في العديد من المشاهد التي كان الممثّلون فيها يقفون بخطّ مستقيم، ويتبادلون الحوار في ما بينهم على التعاقب، وقد أطاح ذلك بإيقاع المسرحية في مواضع عدة، وبخاصة في المشاهد التي تعتمد الحوار اللفظي الذي اعتمد المؤلف فيه على اللغة المحلّيّة التونسية، الأمر الذي صَعّبَ من مهمّة المتلقّي في التواصل مع العرض.

يمكن القول ان مسرحية «مراحيل» كانت عرضاً مباشراً يكشف عن واقع ثوراتنا العربية بكل تناقضاتها، وعمّا آلت إليه أحلام «الربيع العربي» لتكتشف هذه الشعوب أنها تتخبَّط في متاهات ومنعرجات كان قد وصفها الكاتب والفيلسوف يوسف زيدان بالانقلاب الخريفي معتبراً حال دول الثورات العربية اليوم أشبه بأسطورة «أهل الكهف».



عرف متحف جورج بومبيدو مؤخّراً (23 أكتوبر 2013)في باريس افتتاح معرض كبير يجمع بين مختلف الأساليب والحساسيّات الفنية المعاصرة التي وسمت تطوّرات وتفاعلات المجال التشكيلي العالمي، في أفق إبراز ثراء الصياغات والتقنيات والأسناد والموضوعات المواكبة للأحداث والمستجدّات الحديثة، والبحث في الأوضاع المناسبة لتقديمها، في الوقت الذي تحتاج فيه بعض التجارب المُركّبة حيّزاً فضائياً خاصّاً يستدعي طرقاً جديدة لعرضها بشكل لائق.

فريد بلكاهية في متحف بومبيدو

تكريماً لغاستون باشلار

بنيونس عميروش

تَمَثّل الحضور المغربي والإفريقي بجدارة في هذا المعرض الذي حمل شعار «الحداثة بصيغة الجمع»، من خلال عمل الفنان فريد بلكاهية الموسوم بـ«تكريماً لغاستون باشلار»، وهو العمل الذي اقتناه المتحف الوطني للفن الحديث المعروف بمتحف جورج بومبيدو. وبصدد إدراج عمله ضمن أحد أبرز المتاحف العالمية، أكّد بلكاهية على أهمية حضور الضفة الجنوبية للمتوسط التي تتميز بخصوصيتها الثقافية في متاحف من هذا الحجم.

لعل التركيز على الخصوصية الثقافية هو ما يشكّل الخلفية الإبداعية المطبوعة بالوفاء المستدام للمُلوّنات والمواد الطبيعية والمحلّيّة عند بلكاهية، وهو ما يبرّر انزياحه عن أنماط التعبئة، لقناعته بجدوى «التقليد»، وبضرورة «تمثُّل القيم العتيقة لبلوغ إدراك الحداثة». فمنذ 1962، تاريخ تَوَلّيه إدارة مدرسة الدار البيضاء للفنون الجميلة (رفقة فريقه التربوي: محمد شبعة ومحمد المليحي، والإيطالية طوني ماراييني Toni Maraini، والهولندي بيرت فلين Bert Flint، المتحمّسون جميعاً للفنون الشعبية والتراث)، عمل على خلق محترفات لتعليم الصناعات التقليدية: الفخار، الحلي، الزربية، الخشب المصبوغ... وذلك من أجل البحث عن إمكانات مستحدثة للفنون البصرية المغربية؛ ليتمّ القطع مع الفن الرسمي التشخيصي Figuratif في 1969، تزامناً مع المعرض الجماعي (البيان) في الفضاء الخارجي بساحة جامع الفناء بمراكش، «للتمكّن من المواجهة بين عوالم فكرية لم تتح لها فرصة اللقاء أبداً» كما أعلن بلكاهية الذي انتقل في هذه الحقبة من الأسناد الورقية إلى النحاس (دون أن يرتبط باستعمال القماش la toile باستثناء لوحة واحدة بمقاسات كبيرة).

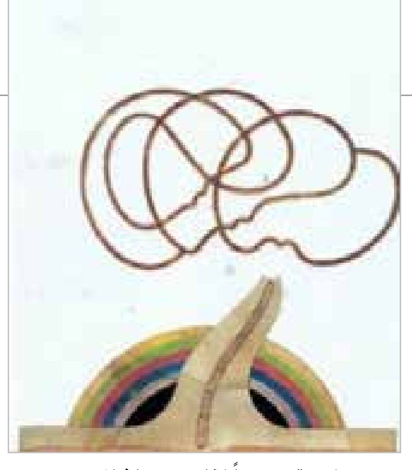
ففي تعامله الإبداعي مع النحاس، وُفّق بلكاهية في تحرير طاقته الحِرَفية المقرونة بفعالية فيزيقية تنسجم مع أنماط تطويع المعدن بالقَطْع والطّي والدّعك والطّرْق وتثبيته على القِطَع الخشبية المُصَمّمة وفق بنية العمل. وبعد هيمنة السهم والدائرة والعلامات ذات البعد الصوفي (مرحلة براغ وتأثّره ببول كلي في نهاية الخمسينيات) برزت الخطوط اللولبية والحلزونية والأشكال الأنثوية الموصوفة بكرم شبقي. ليست الأنوثة وحدها الباقية في مُخطّط بلكاهية التصويري، بل كان لابدَّ من وضع هذه العُضوية الجسدية ضمن مزاوجة تكاملية تعمل على إيجاد توليف مجازي يؤلّف بين الأنثوي والذّكوري.

في تحوُّل بلكاهية إلى مادة الجلد بداية من 1974، ستغدو المشهدية المزدوجة خاضعة لتخطيطات اختزالية تقوم على توليف الأشكال الفَجْوية والمنحنيات الانسيابية والمنصهرة ضمن تكوينات إيلاجيّة في غاية الانسجام. وموازاة مع معالجاته الخاصة للجلد (جلد الخروف بخاصة) الذي يعتبره مادة نبيلة وجميلة تحيل على «الحياة»، وتدعو إلى اللّمْس، حرص على تبنّي إلزامية تلوينية تتلخّص في الأصْباغ الطبيعية teintes: الحناء، قشور الرمان، الزعفران، الكوبلت، الأحماض، وكذا الأصباغ التي تخدم سيطرة

الألوان الترابية، كخيار جمالي يُمليه مبدأ التوافق بين السند/ الخلفية والعناصر اللونية التي تتوغَّل في جسد الجلد الموصول بـ «الوشم» المُترجَم عبر أبجدية تيفيناغ الطّوارق، لا كحروف مقروءة، بل باعتبارها وحدات خطّيّة تتجاور وتتجاوب مع كافة الموتيفات الزخرفية وهي ترسم إيقاعها الذي يبعث على تجديد التذكُّر والذاكرة. من ثمة، يواكب بلكاهية سير العلامات ضمن جغرافية استدلالية، تنطلق من تصويرية إثنوغرافية منفتحة على الرمزيات البصرية ذات الجواهر التاريخية والثقافية والاجتماعية والحضارية. بذلك، يتوغَّل في التقليد لملاحقة الحداثة، في الحين الذي تمسي فيه الفنون الشعبية تجميعاً للإرث البصري، الخاضع لتطوير التقنية كآلية مبتكرة لترجمة التصوُّرات المتسامية بالمفاهيم التي تغرف من الحداثة الغربية.

في كل تجاربه الأصيلَة، تَجَرّد بلكاهية من الإطارات التي تطبع شكل اللوحة الغربية الكلاسيكية. ومن ثمة، تجرَّدَ من التسطير والخطوط المستقيمة باعتبارها «خط الواجب»، ليرتبط بـ «خط الإبداع» الذي يتجاوب مع المنحنيات والتموُّجات والانسيابية المدَثَّرة بالحيوية والحركية. وبرؤيته المكثّفة للجسد الإنساني في عُريه الخلقي، تتفاعل العناصر والتراكيب العُضوية لينبعث البعد الحسّي ضمن حميمية شَكْلية، ولونية، ومادية تدفع المتلقي لاستيعاب تلك الرمزية الجَسَدانِيَة المصحوبة بالروائح أيضاً: رائحة الجلد والحناء التي تحيلنا على الطقوس، بقدر ما تحيلنا على المقدَّس والمدنَّس. ومن منظور آخر، فالجلد «باعتباره حدّاً فاصلاً بين الطُّويّة والبرّانية يغدو، حين يُنَظّف، مدىً رمزياً بحيث يصبح شارة وإشارة إلى الأمل. وما إن يتم تحريره من التعفُّن حتى يبعدنا عن الموت، ويُبعد بصرنا عن استلاب الماضي» (رجاء بنشمسي). بالرؤية ذاتها إذن، وبالمادة الحية ذاتها (الجلد) والأصباغ الطبيعية، اختار بلكاهية إنجاز عمله الخاص بتكريم الفيلسوف الفرنسي الكبير غاستون باشلار (1884 - 1962).

استناداً إلى غنى هذا المسار الفني المُعانِد والمُمتدّ عبر عدّة عقود، أكّد ميشيل غوتييه Michel Gauthier، محافظ المتحف الوطني للفن الحديث بباريس، على أن عملية اقتناء عمل «تكريماً لغاستون باشلار»، مُبَرّرَة من خلال توقيع فريد بلكاهية الذي «يعتبر من الفنانين التاريخيين للحداثة في المغرب، وبشكل أوسع في شمال إفريقيا»، ومن خلال عمله الذي «يحمل دلالة تعدُّدية»، ولذلك «يطمح معرض حداثة بصيغة الجمع إلى تثمينه»، يضيف محافظ المتحف.


لوحة: تكريماً لغاستون باشلار

انسجاماً مع روح بلكاهية المشدودة إلى استلهام الهويّة القائمة على مباحثه التاريخية والحضارية، والتوّاقة إلى تحقيق رهاناته المتعلّقة بالقيم الجمالية الكونية، لم يَدّخِر جُهداً في تكريم الرموز العربية كابن بطوطة، والشريف الإدريسي، إلى جانب الرموز الغربية كبول كلي، وطابييس ،وغاودي، وباشلار. وبنفس الروح المؤمنة وبالتلاقي والتبادل، أصدر العديد من الكتب المشتركة مع العديد من الشعراء كأدونيس، وصلاح ستيتة، وعبد الوهاب مؤدب، ورجاء بنشمسي، وإتيل عدنان، وجان كلارانس ونيكول دو بونتشارا.

في سنّ الخامسة عشرة، دأب الفنان المغربي فريد بلكاهية (المولود عام 1934 في مراكش) على رسم بورتريهات زيتية، وأقام أول معرض فردي في 1954 بفندق المامونية بمراكش. بين 1955 و 1959، درس في مدرسة الفنون الجميلة ضمن مراسم بريانشون ولوغول في باريس بفرنسا. وبدافع الاطّلاع على الأنظمة الاشتراكية في البلدان الشرقية، سافر إلى براغ ليتابع دراسته في تخصُّص السينوغرافيا بأكاديمية المسرح في العاصمة التشيكوسلوفاكية، حيث تعرَّف بالعديد من الشخصيات الثقافية كلويس أراغون، وإيلزا تريولي، وأصبح مذيعاً في الإذاعة الفرنسية لراديو براغ، حتى عودته إلى المغرب في 1962.

اليوم، يعتبر فريد بلكاهية من أبرز الوجوه في مجال الفنون التشكيلية في إفريقيا وفي العالم العربي عامة.

ياسر سلطان

تحت عنوان «روزنامة» استضافت مؤخَّراً مؤسَّسة مدرار للفنون بالقاهرة مجموعة من الأعمال لفنانين تشكيليين مصريين جمعتهم أجواء السياسة لتعكس حالة القلق والارتباك السائدة في مضامين أعمالهم المعروضة. وقد تجاوزت معظمها محاولات التفسير أو رصد الحالة الراهنة، إلى نوع من التماهي في حالة الضبابية التي خيَّمت على المشهد المصري كله. كما تفاوتت الممارسات الفنية للعارضين والوسائط المستخدمة، فتراوحت بين التصوير، والرسم، والفوتوغرافيا، وفنون الفيديو.

«روزنامة»..

الراهن السياسي المصري

ضمن فنون الفيديو، قَدَّم الفنان أحمد الشاعر عملاً تحت عنوان «صراع الحلزون»، وفيه يستعرض قصة شخصين يتحدَّثان أمام عدسة الكاميرا، ويشرح كل منهما طريقته في خوض معركة حربية، بدأً من الهروب من حصار العدو، إلى تأمين مواجهة الهجوم المحتمل. يسهب كل منهما بجدية في شرح خطّته وقدراته الدفاعية. غير أن هذه الصيغة في السرد القائمة على طريقة ألعاب الفيديو سرعان ما تحوِّل الحوار برمَّته إلى نوع من السخرية والمراوغة والهراء. ونجد السخرية نفسها مستمرّة في بقية الأعمال المعروضة برؤية مفسِّرة أو راصدة للواقع المربك.

وتبدو السخرية أكثر وطأة في العمل الذي قدَّمته الفنانة منة الشاذلي تحت عنوان «تدهور». حيث ارتأت في عملها مضاعفة رتابة الحركة، بل وتجميدها في حركة فتاة جالسة أمام الكاميرا لا تفعل شيئاً سوى إشعال لفافات تبغ واحدة تلو الأخرى، بينما يتصاعد في الخلفية صوت مداولات لجنة إعداد الدستور؛ تُقرأ المادة تلو الأخرى، بينما يسود إحساس بالتوتُّر والرتابة، يعكسه رد فعل الفتاة الدال على حالة من الارتباك والتدهور الداخلي.


«منكرات مستهلكة»: كريم عثمان


«تدهور»: منة الشاذلي

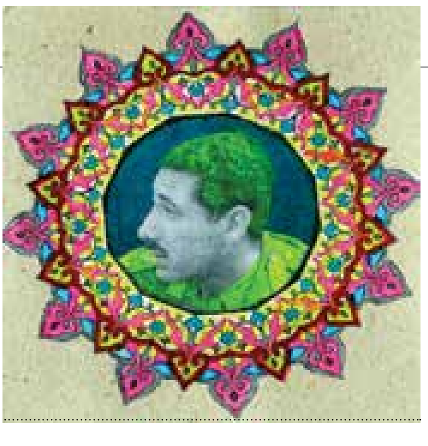
وتحت عنوان «منكّرات مستهلك» قَدَّم الفنان كريم عثمان تجهيزاً فوتوغرافياً. بحيث يتفاعل المتلقّي مع هذا العمل عن طريق الآلة التي يستطيع تدويرها ميكانيكياً بشكل يجعل من الصور الفوتوغرافية المُعلَّقة تتحرَّك في اتجاه

واحد. لكن الصور تنقلب فجأة، فيدرك المشاهد أنها مشوَّهة في كلا الوجهين، وأن آلة الاستهلاك الجهنَّمية تخادع الحواس والعقل. ولتبرير ذلك يحذِّرنا مصمم هذا العمل من خطورة الوقوع في أسر الرموز، ويحيلنا إلى سؤال عن ماهية الواقع المعاصر، داعياً المشاهد للتوقُّف في لحظة شكٍّ أمام ما تقدمه ماكينة الاستهلاك من وعود برّاقة ورموز مُقنعة.

خداع الحواس، تناوله أيضاً الفنان محمود حلوي من خلال عمل بعنوان «مساحات متوازية»، والذي يعكس أسلوب الحذف والإضافة عند حلوي في اشتغاله على الصورة الفوتوغرافية، بغاية تقديم مزيج من التراكيب الساخرة التي تهدف في الأساس، فيما وراء عمليات التجميل، إلى مزيد من التشويه. وهكذا يطرح حالتين مختلفتين من البناء: إحداهما عملية البناء البصري للصورة الفوتوغرافية من خلال تراكيب غير حقيقية تهدف للوصول إلى الجمال والنجومية، والحالة الثانية تظهر في استخدام عناصر البناء الحقيقية المنتشرة في عمليات الإعمار خارج القاهرة، والتي تهدف دائماً إلى الوصول للجمال والعُزلة. ومن خلال هذا التناقض المشوب بالسخرية والتناقض يلفت هذا العمل انتباهنا إلى واقع آخر مشابه ربما يكون أكثر تناقضاً وقبحاً من تلك الصورة المصطنعة.

وتحت عنوان «جنرالات القهر والنحيب» تطالعنا الفنانة مروة الشربيني بمجموعة من الصور الفوتوغرافية لعدد من القادة العسكريين ورموز التيار الديني. وتمثِّل الصور حالات شعورية متناقضة للشخصيات المصورة تتراوح ما بين الاستكانة التي تصل إلى حَدّ البكاء أحياناً، وبين الجدّيّة التي تصل إلى حَدّ القسوة.

تستدعي الشربيني من الذاكرة حالات وأحداثاً قريبة وبعيدة لواقع السياسة والحكم في مصر منذ ستينيات القرن الماضي وحتى ما بعد الثورة المصرية. وتؤكِّد الفنانة أن العمل يعكس حالة الفجاجة المحيطة؛ فالألوان الفوسفورية الناصعة، والمغلَّفة بالبلاستيك الشفّاف ترسم جملة تركيبية واحدة تعكس الفكرة، وتمثِّل طرحاً سريعاً لما يحدث على الساحة الآن. كما تؤكِّد الشربيني على



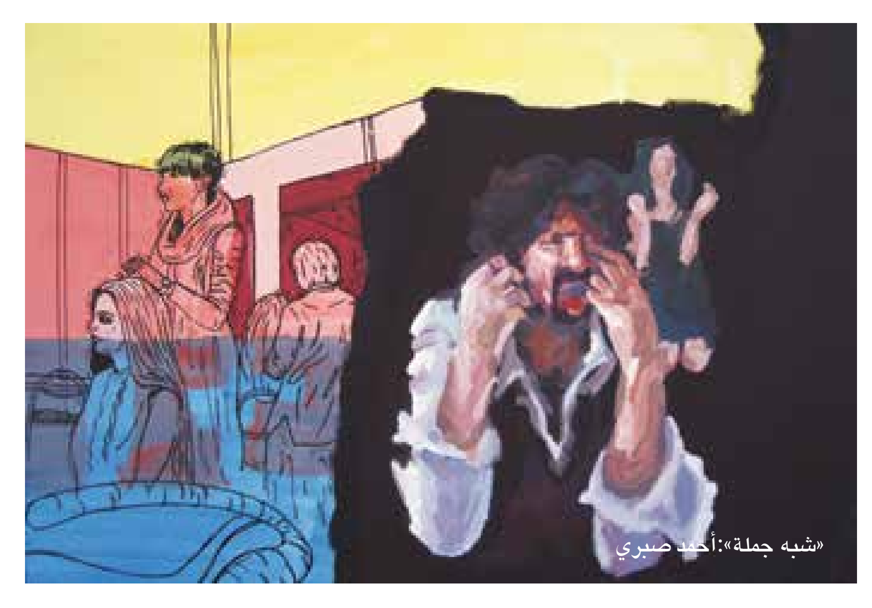


« جنرالات القهر والنحيب » مروة الشربيني

ازدواجية الخطاب السياسي في مصر على مدار عقود؛ إذ تتداخل فيه وجوه ورموز المؤسَّسة العسكرية، مع نجوم أو أبطال الإسلام السياسي لتوجيه الإشارات والإيماءات الباكية نفسها ساعات الانهزام، وخُطب الأبطال الخارقين نفسها ساعات النصر المزعومة.

وبعيداً عن أعمال الفيديو والفوتوغرافيا عرض الفنان أحمد صبري مجموعة مختلفة من اللوحات المرسومة بألوان الإكريليك على القماش تحت عنوان «شبه جملة»، وهي أعمال لا يربط بينها سوى الخامة المرسومة بها، وتبدو المضامين متفرّقة بحيث لا يستطيع المشاهد أن يجمع فيما بينها داخل إطار واحد. واكتفت الفنانة أسماء القللي في عملها بكتابة جملة واحدة باللغة الألمانية، اختارتها كما تقول لتعدُّد معانيها؛ فهي تعني أريد أو أرغب، كما تدلّ أيضاً على الحرص والطمع والإرادة؛ وهي تحيل كذلك إلى الزهد أو الطموح والفضول. وترى الفنانة أن تعدُّد هذه المفاهيم الدالّة على الرغبة يؤكِّد التباس المفهوم وتشعُّب معانيه في الأذهان. فالعمل هو مُجَرَّد محاولة لفهم التضاد بين الواقع والفطرة وإعادة النظر إلى ما نريد وما نفعل.

كما قَدَّمَت الفنانة وسام قريش مجموعة من الأعمال التصويرية المرسومة بخامات مختلفة، تبرز فيها الفنانة فكرتها عن المرض النفسي، أو الاضطراب السلوكي. ترسم قريش مجموعة من الوجوه المشوَّهة لشخصيات لا يهمُّها إلا نفسها وملذّاتها فقط، كما تقول. فهذه الشخصيات تجيد بسهولة تمثيل دور الإنسان السوي، وتستطيع التأثير في الآخرين والتلاعب بأفكارهم. قد تبدو عاجزة كثيراً من الأحيان، لكنها قد تدهس بأقدامها كل شيء في سبيل تحقيق ما تريد، وما أكثرها هذه النماذج في عالم السياسة، كما تقول الفنانة في كلمتها المصاحبة للعمل.



«شبه جملة»: أحمد صبري

قبل الهدم.. غرافيتي يحكي

خاص بالدوحة

تحوّلت عمارة باريسية مهجورة ذات تسعة طوابق تقرّر هدمها في شهر نوفمبر - تشرين الثاني من هذه السنة إلى أشْهَر معرض «غرافيتي»، وصارت تنافس، مؤقّتاً، متحف اللوفر. ويقف التونسي مهدي بالشيخ وراء فكرة المشروع.

تقع العمارة «13» قرب محطّة القطارات «أوستِرليتز» في الدائرة الثالثة عشرة بباريس، وتطلّ على نهر السين. ويعود هذا المبنى إلى ستينات القرن العشرين، وكان يأوي عمّال السكك الحديدية وعائلاتهم. وقد تقرّر هدم العمارة خلال شهر نوفمبر - تشرين الثاني لبناء مساكن جديدة محلّها. وفي انتظار اختفاء المبنى من الخريطة، فُتِحت أبوابه للجمهور طيلة شهر من خلال معرض زائل وهو «غرافيتي» يخلّد البناية في ذاكرة فن الشارع.

شارك في هذا المشروع الفني أكثر من مئة فنان من 18 دولة، استقرّوا في العمارة المهجورة لمدّة سبعة أشهر، وقاموا بالرسم والنحت، وتحويل شقق العمارة البالغ عددها 36 شقة، بجدرانها وأبوابها ونوافذها وأروقتها وكل زواياها، إلى لوحات عملاقة ومجسّمات مدهشة وقطع فنية مميَّزة. ويؤكّد المنظّمون أنه لم يسبق أن نُظِّم في العالم معرض مخصّص لفن الشارع بهذا الحجم.

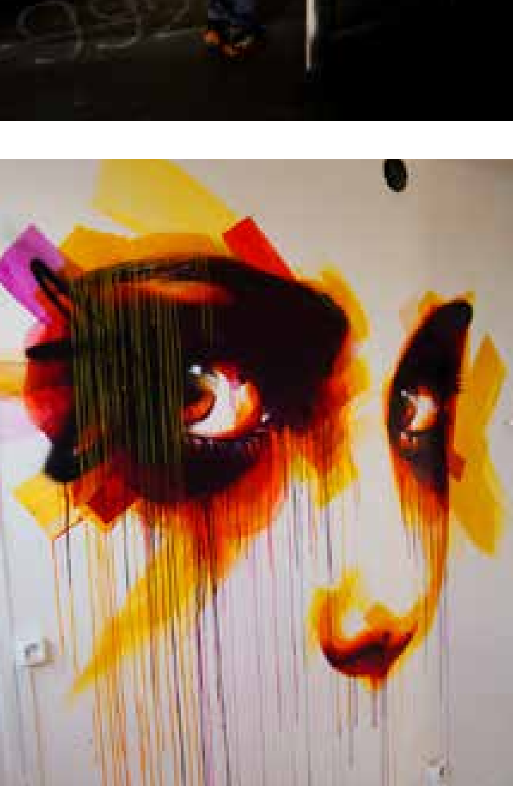
المعرض الذي لم يتقاض أي من الفنانين مقابلاً لعمله، كما ولن تُباع أعماله، يقف الفنان الفرنسي من أصل تونسي مهدي بالشيخ، صاحب رواق «إيتينيرانس» الفني والواقع في الحي نفسه، وراء فكرته. وقال مهدي بالشيخ: «يجسِّد هذا المشروع الطبيعة الزائلة لفن الشارع. وفي حين يحتاج الفنانون إلى بيع أعمالهم لكسب قوتهم، فإن «فن الشارع» مجّانيّ، ويجب أن يظل مجّانياً للجميع. والفن



العمارة 13 قرب محطة أو سترليتز.



أعمال مؤقتة إلى حين زوال العمارة



المستلهَم من الشارع والمهدى للشارع حيث لا يمكنه أن يدوم طويلاً، يكتسب شعبية كبيرة».

وراء كلّ باب في «العمارة 13» مفاجأة اكتشفها الزوار كل يوم، من الثلاثاء إلى الأحد، بدأ من منتصف النهار إلى الثامنة ليلاً، مغتنمين الفرصة قبل أن تترك البناية مكانها قريباً لمساكن جديدة. وتُعتبَر كل شقّة لقاءً بين الفنان والمتفرّج الذي يدخل في مناخ ذي شيفرة خاصة وابتكارات لتفاصيل حياتية. وتزاحمت الحشود على المعرض الزائل لالتقاط الصور ومحاولة تخليدها قبل هدمها. وقال أحد الزوار: «هذا نوع من السباق مع الزمن، من أجل التقاط أكبر عدد ممكن من الصور لهذه الأعمال الزائلة. علينا أن نتمتّع بها بأكبر قدر ممكن، فهي فن زائل». وأضافت زائرة أخرى: «سيدمّرون كل هذا. من المؤسف حقاً أن تُدَمَّر كل هذه الأعمال. فالمكان هنا صار أقرب إلى متحف، لكن للأسف لن يكون لنا الفرصة لزيارته مرة أخرى.».

بدأت قصة العمارة عندما بدأ ساكنوها يرحلون عنها تدريجياً، فسارعت مجموعة من الفنانين إلى الاستحواذ على المكان بشكل غير قانوني. لكن رئيس بلدية الدائرة الثالثة عشرة في باريس قَبِل بدعم المشروع وتحويله رسمياً إلى مركز فني مؤقَّت. ونجح بذلك الفنانون في تحويل عمارة مهدَّدة بالهدم إلى عمل فني كبير.

وقال أنطوان بوشار الذي كلَّفته البلدية بمتابعة المشروع «كل شيء مجّاني، لكن الكل رابح، فالمشروع يروِّج لعمل هؤلاء الفنانين ولكرمهم، ويثبت اهتمامنا بالشباب وبالفن، ويجلب الزوار إلى الدائرة الثالثة عشرة».

وقال «شوف» وهو الاسم المستعار للفنان التونسي حسني حرتلي الذي يقطن في مدينة نانت غرب فرنسا وغطّى شقّة في الطابق الثامن بالخط العربي: «إنها طريقة فريدة من نوعها ونكيّة للتعرّف إلى فن الشارع». وأضاف «وإن كان هذا المبنى على وشك الهدم فقد تحوَّل إلى جزء نابض من الحي وإلى مكان عمومي حقيقي»، وأكّد «شوف» أنه يجدر بالسلطات المحلّيّة في الدوائر الأخرى أن تقتدي بهذا المشروع قائلاً: «يجدر بكل مشروع معماري أن يتناول فن الشارع بنفس الحس وبنفس الحماسة».

وأكد أنطوان بوشار من جهة أخرى أن هذا المعرض «دليل يشهد للعالم على الفارق الكبير بين فن الشارع والتخريب» إذ اقترن هذا الفن في أذهان الكثيرين بفن من درجة ثانية يمارسه مهمَّشون يخرِّبون الممتلكات العامة. مضيفاً أنه «لتفادي التخريب، علينا امتصاص هذا الفن والاعتراف والتعريف به». وهنا الموقف يدعم هؤلاء الفنانين الذين تقودهم أحياناً رؤاهم الخيالية إلى تجاوز القوانين والحدود.

عملية هدم العمارة ستتمّ كما صرَّح مهدي بالشيخ لأحد الصحافيين: «سنحاول أن لا نهدم المبنى بطريقة عشوائية. فنحن نودّ أن نخلق سيناريو لعملية الهدم».

قدور الصرارفي

أمير الكمان التونسي في مئويَّته

عبد المجيد دقنيش



قدور الصرارفي رفقة عائلته

أحيت تونس مؤخَّراً مئوية عازف الكمان الشهير قدور الصرارفي، وأقامت وزارة الثقافة التونسية عدّة تظاهرات وأنشطة ومعارض تؤرّخ لحياة ومسيرة هذا الفنان، وتحتفي بتجربته الرائدة. وقد تُوِّج هذا الحدث باحتفالية كبيرة أقيمت في المسرح البلدي تنوَّعت فقراتها، واختتمت بتكريم وزير الثقافة لهذا المبدع من خلال تقديم شهادة اعتراف وتكريم لابنته الفنانة أمينة الصرارفي التي شاركت في هذه الاحتفالية بقيادة الفرقة الموسيقية في عدّة فقرات.

ويعتبر قدور الصرارفي (1913 - 1977) من كبار الفنانين الذين أثروا المكتبة الموسيقية التونسية والعربية بعطاءاته الفنية التي امتدَّت على طول أكثر من أربعة عقود. وقد تتلمذ الصرارفي على يد أساتذة كبار مثل: رفائيل سترينو، ولوي فافا، وأندري هيدو. كما عمل مع عدّة فرق موسيقية تونسية منها: فرقة الهادي الجويني، الرشيدية، ومع صاحب فرقة شافية رشدي، وفتحية خيري، وعلي الرياحي، وفي عام 1942 انضم إلى فرقة شباب الفن، ثم، بعد ذلك، أسَّس فرقة الخضراء عام 1949 التي أشرف على قيادتها.

أنتج الصرارفي ما يقارب 250 لحناً من أغانٍ، وموسيقى آليّة وتصويرية، وأوبيرات. ولعل أشهر معزوفاته مقطوعة «فرحة». كما تعامل مع عدّة فنانين من تونس والجزائر وليبيا، إلى جانب تدريسه للموسيقى بالبلدان الثلاث الأخيرة. ومن الأغاني التي لَحَّنها والتي لا تزال راسخة في الذاكرة «ساق نجعك ساق» للمطربة صليحة و«لا نمثلك بالشمس ولا بالقمرة» من أداء الراحل مصطفى الشرفي، و«قولولها يا ناس» للفنانة عائشة، و«قلبي اللي هجرتو» للفنانة الراحلة علية.

أمينة الصرارفي (1958) ابنة المرحوم قدور الصرارفي ورثت عن أبيها الموسيقى، وهي عازفة كمان معروفة في المحافل الدولية. صاحبة فرقة «العازفات» المشهورة تكشف للدوحة ذكريات عن والدها قائلة: «نحن سبعة أطفال، ولدان هما نوفل، وماهر، وخمس بنات، هن عايدة (توفيت مؤخراً عن سن 60 عاماً)، وأمل، وأمينة، وهندة، وليليا». وتضيف أمينة: «أمي لم تدرس قطّ الموسيقى، ولكنها كانت محبّة كبيرة للموسيقى، أحبت والدي، واحترمته كثيراً. سَجَّلَني أبي في معهد الموسيقى، ورغم أنه لم يدفعني إلى

اختيـار آلـة الكمـان إلا أننـي اخترتـه، وتخصّصـت فيـه منـذ البدايـة، وحيـن نجحت في السنة الأولى أعطاني الكمان الخـاص بـه، ولـم يفارقنـي مـن وقتهـا».

كان الصرارفـي معلّمـاً وأبـاً، وتشـير أمينة إلى أنها لـم تعش فترة طويلة مع والدهـا، فقد مات وهي في عمر 19 سـنة، ولكن الفترة التي عاصرت فيها الابنة والدهـا تعلّمت خلالها أشياء كثيرة، فقد كانت تحضر جميع البروفات والحفلات التي كان يقيمها، وخلالها لاحظت أمينة دقة والدها في القيادة والعزف على آلة الكمان. كان معلّماً عظيماً، شَجَّعَ طلابه، وأبـدى اهتمامـه بهـم، لذلـك فالجميـع يحبّونـه، تقـول أمينـة بصـوت خافـت مسترجعة حنـان الأب وعلاقتها القويـة بـه؛ وتقول أول قائدة فرقة موسيقية في تونس وفي العالم العربي: «منذ أن كنت طفلة كان يأخذنا كل نهاية أسبوع لزيارة الأماكن التاريخيـة والمتاحـف، فقد كان غرامه الثاني بعد الموسيقى هو الصور الفوتوغرافية. وهنا جانب فني أخر خفي في والـدي لا يعرفه الكثيـرون».

كان الصرارفـي، فـي أثنـاء التلحيـن، يغلـق البـاب ولا ينتبـه لمـا كان يحـدث فـي المنـزل. وتتذكر أمينـة نقلاً عـن أمها الجزائريـة الأصل كيف كان بيت العائلـة قبلـة للعديـد مـن الـزوار، مـن فنانيـن وصحافييـن وشـعراء وكتاب من المغرب العربـي. وقـد وصـل الأمر إلى اتّخاذ البيت مقـراً لفرقـة فنـون جبهة التحرير الوطني الجزائريـة فـي سـتينات القـرن الماضـي.

الشاعر المتميّز رضا الخويني من الأصدقاء المقرّبين للفنان قدور الصرارفـي، عاصـره، وعاشـره، وكتـب لـه العديد من الأغاني. وعن بداية علاقته بالصرارفي يقول: «علاقتي بالفنان قدور الصرارفـي بـدأت مـن خـلال الإذاعـة التونسـية، وتحديـداً مـع فرقـة الإذاعـة سـنة 1957 حيـث كنـت ضمـن نخبـة مـن الشـعراء الذيـن يكتبـون لهذه الفرقة إلى جانب الشاعر عبد المجيد بن جدو، ومحمود بورقيبة. كتبت بعض القطع لقدور الصرارفي إلى أن توطّدت هذه العلاقة سنة 1962 وهو تاريـخ إعـلان إيقـاف إطـلاق النـار فـي الجزائر. كتبت له أغنيتين بهذه المناسبة: الأولـى تحمـل عنـوان «قولـوا تحيـا بـلاد الجزائر» لحّنها قدور الصرارفي، وغنّاها الفنان مصطفى الشرفي، وقطعة ثانيـة اسمها «بعد الحديد والنار نصر الجزائر صـار» وقـد سُـجّلت بصـوت الفنـان الجزائـري أحمد راشـد. وتوالت العلاقـة بيننا وأصبحت علاقة صداقة وعشرة، تُوِّجَت بالعديد من الأغاني، أذكر منها أغنيتيـن لعليـة همـا «الأم»، و«تونـس»، وأغنية تحت اسم «تحية للمغرب» غنّتها الفنانة القديرة نعمة سنة 1966، وأغنية «يـوم الجـلاء يـا شـعب» بصـوت توفيـق الناصر. وما يلفت الانتباه في علاقتي الفنيـة مـع قـدور الصرارفـي كـون أغلـب الأغاني التـي تعاملنـا فيهـا معـاً هـي أغانٍ وطنيـة».

ويضيـف رضـا الخوينـي للوحـة قائـلاً: «قـدور الصرارفـي كان فنّانـاً بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معنى، كان فنّاناً في هندامه الذي كان يختاره بعناية حيث كان أنيقاً، ويحرص على الظهور في أبهى حُلّة، كما كان يعشق العطور الفاخرة، ويستعملها كثيراً، كما كان بأخلاقه العالية وتعاملاته مع زملائـه وأصدقائـه وعائلتـه، وهذا ما لاحظتـه من خلال صداقتي وتعاملي معه حيث كان كريماً ولطيفاً وبشوشاً دائماً. وكان فناناً حريصاً في اختياراته للكلمات التـي يلحّنهـا. يحبذ الخلـوة والابتعـاد عن الضجيج حين يكون مهموماً بعمل جديد».

وقـد كتـب الخوينـي مرثيّـة جميلـة فـي صديقـه قـدور الصرارفـي بمناسـبة المئويـة، وجـاءت أبياتهـا علـى لسـان ابنتـه أمينـة: «من يـوم خيالـك غـاب عن عينينا/ خليت صورة ثابتة في خيالي/ محال ننسى يا عزيز علي/ أيام صغري وعزتي ودلالي/ صنت الأمانة بعدك/ يـا والـدي وكسبت ثقة ودك/ وحافظت علي خنيتها من يدك/ كمنجتك من يوم ما أهديتها لي/ بيها الحنين وليك أنت وحدك/ برضاك عليّ دنيتي تزهالي».





مهرجان الموسيقى العربية

وسط أجواء رمادية

إيهاب الملاح

على شرف واسم الموسيقية الكبيرة الراحلة «رتيبة الحفناوي»، مؤسّسة المهرجان، أقيمت الدورة الـ22 من مهرجان الموسيقى العربية بدار الأوبرا المصرية، خلال الفترة (6 - 13) نوفمبر-تشرين الثاني الماضي وسط أجواء وصفها البعض بأنها «باهتة» و«رمادية»، فيما رأى كثيرون أن إقامة المهرجان في ظل الظروف والتحدّيات التي تشهدها مصر، وبالشكل الجمالي والتنظيمي، يُعَدّ «نجاحاً غير مسبوق» وشهادة تكريم للمسؤولين عن المهرجان والقائمين على تنظيمه وإدارته، خاصة بعدما توّج المهرجان حضورٌ جماهيريٌّ غفير وغير متوقَّع.

وفي ما بدا أن الظرف السياسي الذي تمرّ به مصر يلقي بظلاله بشدّة على كل الأنشطة والفعاليات الثقافية والفنية، خصوصاً مع الاضطرابات التي يشهدها الشارع المصري، فإنه وللمرة الأولى في تاريخ المهرجان منذ إطلاقه، يشهد هذا الكَمّ من قوات الجيش والشرطة، من أجل تأمين تظاهرة موسيقية عربية، جمعت أبرز صنّاع الموسيقى المعاصرة في العالم العربي، من فئات عمرية شابة ومخضرمة.

الافتتاح الرسمي للمهرجان غاب عنه وزير الثقافة المصري، ونابت عنه الدكتورة إيناس عبد الدايم رئيسة دار الأوبرا المصرية، ترافقها رئيسة المهرجان الدكتورة جيهان مرسي في فعاليات الافتتاح. وعلى شرف تكريم مؤسّسة المهرجان، شهد حفل الافتتاح عرض فيلم تسجيلي عن الراحلة رتيبة الحفني، بعنوان «سنوات من العطاء» تضمَّن مشاهد من لقاءات وحوارات وأحاديث تليفزيونية وصحافية مسجَّلة مع رتيبة الحفني روت خلالها مشوراها الفني وذكرياتها مع أسرتها الفنية العريقة.

وعقب عرض الفيلم التسجيلي، تَمَّ الإعلان عن أسماء المكرَّمين في دورة هذا العام، وقامت رئيسة دار الأوبرا المصرية إيناس عبد الدايم بإهداء درع المهرجان وشهادات التقدير لأربع عشرة شخصية فنية موسيقية، ساهمت في إثراء الحياة الفنية الموسيقية في مصر والعالم العربي، كان على رأسها



اسم الراحلة رتيبة الحفني، وتسلّمتها ابنتها علا، إضافة إلى كل من الفنانة أصالة، والدكتور فيكتور سحاب، والشاعر الغنائي والفنان التشكيلي مجدي نجيب، والمايسترو عمر فرحات، والمايسترو فاروق البابلي، والفنان عبد المنعم السيد، والناقد الفني والأكاديمي الموسيقي القدير الدكتور زين نصار، والموسيقار المايسترو الدكتور محمد الشيخ، والفنان يحيى الموجي، وعازف العود سيد منصور، والمطرب خالد عبد الغفار، والمطربة أحلام أحمد، وفنان الخط العربي سعد عبد ربه غزال.

على مسرح دار الأوبرا المصرية الذي شهد أغلب فعاليات المهرجان طوال أيامه السبعة، أمتعت الفنانة السورية «أصالة» جمهورها ومحبّيها في حفل افتتاح المهرجان بمجموعة مختارة من أغانيها، على أنغام فرقة المايسترو يحيى الموجي، كما اشتركت مع المطرب سعد أحمد سعد في غناء موال «يا ابني» للراحل الكبير وديع الصافي.

وعلى مدار أيام المهرجان وفعالياته خلال الأيام السبعة تبارى كبار الفنانين والشباب من نجوم الغناء العربي ونجوم دار الأوبرا المصرية في أداء أغانيهم الخاصة أو من روائع تراث الغناء العربي، وشهد مسرح دار الأوبرا المصرية تألّق كل من مدحت صالح، و أنغام، وهاني شاكر . كما تألّق الشباب مثل ريهام عبد الحكيم، وغادة رجب، ومي فاروق، وشهدت حفلاتهم إقبالاً كبيراً من الجمهور. فيما كانت المشاركة العربية الأبرز للفنان التونسي لطفي بوشناق، وفي الفاصل الغنائي الأول قام اللبناني «جهاد عقل» بإلهاب المسرح بعزفه لمقطوعة «رأفت الهجان» وأغنية «بتلوموني ليه» للعندليب الأسمر عبد الحليم حافظ، وكوكبة من أشهر ألحان الموسيقى العربية إلى جانب مجموعة من التقاسيم الشرقية. أما في الفاصل الغنائي الثاني فغنى الفنان التونسي لطفي بوشناق أغاني متنوّعة منها «السياسة» و«أنا مواطن» و«شعب واحد» و«لاموني اللي غاروا مني».

على هامش المهرجان أقيمت فعاليات ومعارض لفنون أخرى، كان منها افتتاح معرضين لفنون الخط العربي: الأول كان بقاعة صلاح طاهر للفنون التشكيلية، ضَمَّ إبداعات الفنان سعد عبد ربه غزال أحد المكرَّمين في هذه الدورة، أما الثاني فكان بقاعة زياد بكير للفنون التشكيلية في المكتبة الموسيقية، وجمع أعمال سبعة من كبار فناني الخط العربي وهم: خليل ضبة، ومحمد يوسف المغربي، وبلال فتح الله، وحمدي عبد الرحمن، وهيثم سلمو، وأحمد عبد الباسط، ومحمد عبد اللطيف.

في اليوم السابع والأخير للمهرجان، اختُتمت فعاليات الدورة الثانية والعشرين لمهرجان الموسيقى العربية على المسرح الكبير بالقاهرة بحفل للفنان هاني شاكر الذي أحيا الفاصل الثاني من الحفل الختامي، مؤدّياً لمجموعة من أجمل أغانيه، منها: «لسه بتسألي، الحلم الجميل، بعدك ماليش، يا ريتني، وكفاية».. إلى جانب أدائه لنخبة منتقاة من أجمل أغاني الطرب العربي التي اشتهر بتقديمها، ومنها أغاني العندليب الأسمر عبد الحليم حافظ، والفنانة نجاة، والموسيقار محمد عبد الوهاب. بينما تألّق في الفاصل الأول من الحفل الختامي للمهرجان كوكبة من نجوم الأوبرا الشباب منهم أيمن تيسير، وأجفان، وإبراهيم راشد، وأميرة أحمد.

الحفل بدأ بتوزيع جوائز المسابقة التي صاحبت المهرجان، وحملت اسم الراحلة الدكتورة رتيبة الحفني، أول رئيسة لدار الأوبرا المصرية، ومؤسّسة المهرجان، ثم قراءة للتوصيات التي خرج بها المؤتمر المصاحب، تلاها الفقرة الفنية بمصاحبة فرقة عبد الحليم نويرة للموسيقى العربية بقيادة المايسترو أحمد عامر.

على هامش مشاركتهما في المهرجان، صفوان بهلوان و جهاد عقل للدوحة:

التقتهما: سارة شلتوت

الموسيقى ثمرة الحضارة

راسماً على وجهه الهمَّ السوري الذي غنّاه شعراً وموسيقى، صعد الفنان صفوان بهلوان خشبة المسرح الكبير بمهرجان الموسيقى العربية في دار الأوبرا المصرية، مطالباً جماهيره بالوقوف دقيقة حداد على أرواح شهداء سوريا الأحرار، ثم غنى لدمشق قصيدة أحمد شوقي الشهيرة «نكبة دمشق»، فبادله الجمهور التصفيق والبكاء. صفوان بهلوان، الذي ولد عام 1953 واعتاد سنوياً المشاركة بمهرجان الموسيقى العربية حكى للدوحة عن مشاركته هذا العام.


صفوان بهلوان

■ تشارك سنوياً في مهرجان وفي مؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة. ماذا يعني لك ذلك؟

- المهرجان تظاهرة فنية حقيقية في مواجهة الفن الهابط، هو بمثابة إعادة بثّ الروح في الموسيقى العربية والطرب، أو إعادة لبعث وإحياء الذاكرة الموسيقية العربية التي بدأت تتآكل نتيجة للهجمة الثقافية المشبوهة على كل ما هو عربي، والتي استطاعت أن تشوّه أذن المستمع العربي، وتنال من تراثه، المهرجان يبعث الروح من جديد فالإنسان بلا ذاكرة يموت إكلينيكيا، ويقاس مستوى حضارة الدول بتقدُّم الموسيقى فيها.

■ ما الذي يعيب المهرجان؟، وهل رفضت الغناء في حفل مع فنانة شابة؟

- يعيبه قلّة البروفات لكثرة عدد المشاركين. ولم أرفض الغناء مع الفنانة رحاب مطاوع بينما حدث خطأ في الترتيب، وأنا أسعد بتقديم مواهب جديدة كل عام، أؤمن بإعطاء الفرصة كاملة للجيل الجديد ليقدِّم فنَّه بشكل أفضل.

■ ذكرت، أن الموسيقى تتعرَّض لهجمة شرسة. كيف تشعر إزاء ذلك؟

- أشعر بالقلق، فالموسيقى هويّة المجتمع. وعندما تتعرَّض هذه الهويّة للتشويه، أشعر بالخوف على المستقبل ولا بدّ لنا من تشذيب الموسيقى مما يشوهها. وهي ضمير الشعوب ولا بُدّ من تنقيتها، فالموسيقى ليست للاستمتاع فقط بل هي ثمرة الحضارة، ولا بد أن تُسقَى هذه الشجرة لتظلّ قلباً نابضاً بالإبداع.

■ المهرجان يهدي دورته لروح الفنانة رتيبة الحفني. ما أبرز ذكرياتك معها؟

- إهداء الدورة لروح الفنانة رتيبة الحفني وفاء وتقدير لتلك السيدة التي أفنت حياتها في الفن، وبعثت مهرجان الموسيقى، وأعادت إليه الروح من جديد، كنت ألتقيها سنوياً في المهرجان، وتحتفي بي بشكل خاص بما يليق بالفن والإبداع.

■ ما دور الفنان العربي في ظل ما تمرّ به الشعوب العربية من تحوُّلات سياسية؟

- رسالة الفنان ليست على المسرح فقط، بل في الشعر والموسيقى، فهؤلاء أبناء بيئتهم ولابُدّ أن يصطدم الفنان بالواقع، فهو أكثر الملتقطين له وأكثر الناس استشعاراً لما يحدث في بلاده بهمومها وأحزانها. الفنان صورة الحق وانعكاس للواقع فهو كقرن استشعار تجاه ما يجري إذ إنه لم يأتِ من كوكب آخر.

■ تقول إن الفنان قرن استشعار للمجتمع. كيف تشعر في ظل ما يمرّ به وطنك سوريا؟

- وقفت على المسرح، وطالبت الجماهير بالوقوف دقيقة حداد على روح شهداء سوريا، وغنيت قصيدة نكبة دمشق لأحمد شوقي، فبادلني الجمهور البكاء، وكانت رسالة مباشرة وحالة تفاعل مطلقة بيني وبين جماهيري.

■ هل جهَّزت أغاني جديدة لسوريا تجسِّد معاناة شعب يقاتل من أجل الحرية؟

- نعم، كتبت أغنية جديدة ولحَّنتها: (الشعب السوري واحد وهدفنا واحد/ مرسوم بالأحرار/ ديمقراطية وكرامة / وتعيش الوحدة الوطنية/ غنوا معنا وقولنا معنا/عاشت سوريّة.). لأؤكِّد على أن تنوُّع الأطياف العرقية والدينية في سوريا ما هو إلا لوحة فنية جميلة في المجتمع السوري، وليست أداة للفرقة والفتنة. وهنا كل ما لديّ، فليس في

الوطن يحتاج أكثر

الفنان اللبناني جهاد عقل (ساحر الكمان) كما تسميه الصحافة، ولد عام 1968 بمخيمات صبرا وشاتيلا، وعمل عازفاً مع كبار الفنانين مثل فيروز والرحبانة، وكاظم الساهر، وسعاد محمد، إلا إنه قرَّر أن ينفصل عن الأوركسترا، ويعود ليبدأ مشواره عازفاً منفرداً على الكمان بمصاحبة فرقة جديدة. عقل يشارك سنوياً في مهرجان الموسيقى العربية بالقاهرة. عن مشاركة هذا العام قال للدوحة:


جهاد عقل

الانسان بلا ذاكرة يموت إكلينيكياً والموسيقى تبعث الروح

يدي مدافع.

■ تشارك سنوياً بمهرجان الموسيقى العربية. كيف ترى نسخة هذا العام؟

- هذا المهرجان يمثّل لي صورة جميلة لحياتي ونجاحي بالموسيقى حيث أشارك فيه كل عام، لأتأكّد أن لديَّ جمهور ينتظرني، وأتمنّى أن يدوم.

* كيف تنظر لاستقبال الجمهور المصري لك على مسرح الأوبرا؟

- أشعر كل عام أن عدد المستمعين والمحبّين يزيد عن العام السابق، أحسّ دائماً أن جمهور الأوبرا ينتظرني، فلا شك أن هذا الشعور يمثّل لي فخراً كبيراً. وهي شهادة جميلة أمتلكها بحياتي.

■ هل ترى أن جمهور الفن الحقيقي ما زال بخير، في ظل تردّي مستوى الفن وشيوع الفن الهابط؟

- لا شك أننا نعاني من موجة بشعة من الفن تنزل بالذوق العام إلى أسفل، ولكن بقاء المؤسّسات الثقافية الكبرى مثل دار الأوبرا المصرية وغيرها من دور الأوبرا العالمية تبقى حافزاً لكي يبقى الفن بخير، فالفن له ألوان متعدّدة، ولكل فن ناسه وجمهوره، ولكن الثقافة تفرض اختياراتها على الجمهور، ونحتاج للحفاظ على مبادئ المجتمع وقيمه، ومهرجان الموسيقى العربية تحدٍّ للواقع الذي نعيشه.

■ هناك من اعتبر أن الأوبرا فشلت في تنظيم المهرجان هذا العام، هل توافق على ذلك؟

- لا أستطيع أن أصفه بالفشل، ولكن الأوبرا غيّرت طقسي السنوي هذا العام، وهو ختام الحفلات بحفلي في دار أوبرا القاهرة بالمسرح الكبير، قبلها حفلة بأوبرا الإسكندرية، وأخرى بأوبرا دمنهور. وفي هذا العام اختلف الأمر وبدأت حفلي بأوبرا القاهرة، ولم ارتح لذلك؛ فدائماً الحفل الثالث هو أجمل الحفلات حيث يحدث التناغم بين الفنان والأوركسترا بعد حفلين، ويختتم بلوحة جميلة في حفله الثالث.

■ ما رسالة جهاد عقل الفنية التي يؤكّد عليها من خلال وقوفه على المسرح بين جمهوره؟

- رسالتي هي الصفاء، الصفاء الروحي والإنساني والاجتماعي لأني بطبيعتي مسالم، أعشق البسمة على وجوه البشر، وأحبّ أن أرى الإنسانية تسود. ومن هذا المنطلق أشعر أن رسالتي لمس الشعور والأحاسيس الداخلية لنشعر بجمال الحياة وزهوها.

■ عملت مع كبار الموسيقيين والفنانين في العالم العربي مثل فيروز والرحباني. لماذا قررت أن تعزف منفرداً؟

- خضت عدّة تجارب مع العديد من الفرق الموسيقية، وكنت قائد فرقة مع العديد من المطربين، ووجدت أن طموحي يدفعني إلى العزف المنفرد فبدأت مشواري وحيداً كعازف كمان، وأشعر بالسعادة تجاه كل هذه الرحلة الفنية بعد أن صار لي عالمي الخاص، وعزفت في أماكن لن يصل الغناء إليها. الموسيقى لغة عالمية يفهمها الجميع، عزفت مثلاً في الأمم المتحدة، وذهبت إليها لأني عازف.

■ ماذا تقول للشعب السوري في ظلّ معاناته التي يعيشها حالياً؟

- معاناة الشعب السوري قاسية جداً، وتحزنني كثيراً، وقررت منذ فترة طويلة ألا أتعاطى السياسية، ولكنني لا استطيع أن أغضّ الطرف عن الشعب السوري، وتعاطفي معه. أتمنّى لهم أن تعود أراضيهم. الشعب السوري شعب يناضل من أجل الحياة، وأسأل الله أن ينهي تلك الحرب.

■ ألا ترى أن صوت السياسة طغى على صوت الفن في هذه الأيام؟

- فنّ هذه الأيام أصبح تجارياً وقادراً على خلق عداوات وصراعات وفتن لا حَدّ لها، فعندما أغنّي لتيّار ضدّ آخر أبدو كأنني أمسكت بالسيف وقطّعت المجتمع إرباً إرباً. وهناك من يصنع أغنية وطنية من أجل الوطن رغم أن الوطن يحتاج أكثر من ذلك. الوطن يحتاج إلى كلمة تجمعنا.

«تاركالت»

مقامات السلام الجنوبية

عماد استيتو
واحة محاميد الغزلان

حينما يشتد الوجع فالموسيقى هي الحلّ، فبينما تعيش دول الساحل والصحراء في إفريقيا مجموعة كبيرة من المشاكل السياسية والأمنية التي تعوق التنمية فيها، يأتي في مقدمتها شبح الإرهاب، وانعدام الأمن، والفقر المدقع، لا يبقى من خيار أمام سكان الصحراء سوى مقاومة الألم بالموسيقى، ومحاولة الحفاظ على موروثهم وثقافتهم من الاندثار.

إذا كان الساسة ومسؤولو الدول قد اجتمعوا في الرباط الشهر المنصرم في الاجتماع الوزاري لأمن حدود المنطقة، وخرجوا بخطاب ركّز على الجانب الأمني الصرف متجاهلين الإشارة في الإعلان الختامي إلى الدور الذي يمكن أن تلعبه الثقافة في التنمية، فإن أهل الصحراء اجتمعوا في حدث من نوع آخر احتضنته صحراء محاميد الغزلان المغربية في الفترة الممتدة من الخامس عشر إلى السابع عشر من شهر نوفمبر، يتمثّل في مهرجان «تاركالت» للثقافة الصحراوية وموسيقى العالم في دورته الخامسة والذي اختير له هذه السنة عنوان «قافلة السلام» التي انطلقت من واحة محاميد الغزلان في اتجاه مالي والنيجر لينقلوا رسالة مغايرة عن الصحراء إلى العالم، حيث عملت دورة هذه السنة على إحياء ماضي المنطقة وتراثها المتمثّل في القوافل التي كانت تجوب الصحراء الممتدَّة عبر مجموعة من الدول أبرزها المغرب، ومالي، والنيجر، وإعلاء صوت السلام والتآخي والحب في منطقة أنهكتها النزاعات والمآسي الاجتماعية، وذلك بمشاركة مهرجاني «تمبكتو» في مالي الذي يحتجب هذه السنة بسبب الأوضاع الأمنية الصعبة التي تعرفها البلاد، ومهرجان «سيكو» المنظم في حوض النيجر.

وعلى امتداد ثلاثة أيام عاشت منطقة «لحنانيش» الواقعة في واحة محاميد الغزلان على إيقاعات الموسيقى الإفريقية الصحراوية والعالمية التي تنتصر لقيم الحرية والحب والسلام والكرامة والعدالة. كانت الفكرة بسيطة؛ وهي أن تجمع الثقافة والفن ما فرَّقته المصالح الاقتصادية والسياسة، هكذا عاش الحاضرون لدورة هذا المهرجان السنوي الذي تنظّمه جمعية «الزايلة» أياماً جميلة، رقصوا فيها على نغمات وأهازيج مختلفة، كانت خلالها الفرصة مواتية لعدد من مسؤولي مهرجانات عالمية حضروا دورة هذه السنة لاكتشاف ثقافة جديدة والاستمتاع بالإبداعات القادمة من قلب الصحراء وتعزيز المشترك الإنساني بين الشعوب المختلفة، حيث حضر رؤساء ستة مهرجانات عالمية تُقام في: هولندا، وفرنسا، وإيطاليا، وصربيا والذين مثّلوا ما أُطلِق عليه أرضية «أزلاي» (القافلة) التي حطّت في مهرجان «تاركالت» كمحطّة أخيرة لها بعد أن جابت عدداً من دول العالم على امتداد سنتين.

هذه الأرضية - كما شرحت مارتا ميكو عن «جمعية فابريكا أوروبا» في إيطاليا - هي نتاج تعاون بين المنظّمة الإيطالية ومهرجان تمبكتو في مالي، بموجبه كان يتمّ تبادُل مشاركة الفنانين القادمين من شمال مالي وإيطاليا قبل أن يتوسَّع المشروع ليمتدَّ إلى ستة مهرجانات أوروبية. وتضيف مارتا ميكو في تصريحها لـ«الدوحة»: «حضرنا اليوم إلى مهرجان «تاركالت» كآخر محطةآمن عملياً من هذا المشروع، لقد سمعنا عن تنظيم مهرجان في المغرب له تقريباً المواصفات نفسها التي تمتّع بها مهرجانَيْ سيكو في النيجر، وتمبكتو في مالي، لقد اقترح علينا مسؤولو مهرجان الصحراء في تمبكتو في مالي أن نكتشف مهرجان «تاركالت» (الاسم القديم لمحاميد الغزلان) بما أنه يتعذَّر تنظيم مهرجان تمبكتو بسبب الأوضاع الأمنية الصعبة في مالي، خاصة وأن له شراكة وشبكة علاقات مع مهرجانات أخرى في الصحراء، لقد وجدنا في هذا المهرجان مكاناً يعكس روح الفكرة ويتماشى مع فلسفة ما نفكّر فيه، مكّننا حضورنا هنا في هذا المهرجان من المضيّ قدماً في العمل الذي كنّا قد بدأناه في مهرجانات



أخرى، من قبيل تنظيم إقامات فنية وتمكين الفرق الموسيقية القادمة من إفريقيا تحديداً ومن كافة بلدان العالم من تقديم تجربتها وأغانيها في عدد من الدول، بالإضافة إلى إنتاج أعمال فنية مشتركة بين فنانين من إفريقيا وأوروبا وهو ما حصل خلال عدد من السهرات التي أقيمت خلال المهرجان سواء في المنصة الرسمية أو داخل الخيام المخصَّصة للإقامات الفنية».

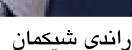
حليم السباعي مدير المهرجان سعيد جداً لأنه نجح في جمع ثقافات مختلفة في مهرجانه الذي بدأ يكبر شيئاً فشيئاً، بعد أن بدأ مُجَرَّد حلم قبل خمس سنوات كان يطمح من خلاله لإخراج بلدته من عزلتها وتهميشها من طرف السلطة. فنكر أن: «المهرجان فرصة لإعادة شرايين الحياة للروابط التي تجمع بين عدد من الدول الإفريقية عبر الصحراء وإحياء تلك القيم الإنسانية التي وحدت البلدان وحطّمت الحدود، نحن سعيدون لكون المهرجان وَفَّر فرصة للتلاقُح بين الحضارات المختلفة وتذويب سوء الفهم في العلاقة بين العالم والرُّحَّل سكّان الصحراء لأننا مؤمنون بأن الثقافة يمكن أن تنجح فيما فشلت فيه السياسة، ولهذا الغرض اخترنا شعار «قافلة السلام» كشعار لدورة هذه السنة».

ولأن السياسة حاضرة دائماً في صلب انشغالات أهل الصحراء والساحل فقد خُصِّص لها حيِّز ضمن برمجة المهرجان، حيث شهدت هذه الدورة تنظيم عدد من الندوات والورشات التي كانت مناسبة للتفكير بصوت عالٍ في مستقبل الصحراء وحاضرها وماضيها والتحدِّيات التي تواجهها الآن باعتبارها مكاناً جيو استراتيجياً يصوِّب كلُّ العالم أنظاره إليها، والدور الذي يمكن أن تلعبه الثقافة في التغلُّب على مشاكل الإرهاب والتهريب، حيث شغل الموضوع المالي اهتمام الحاضرين.

الفاعل الثقافي المالي عيسى ديكو القادم من تمبكتو رأى في حديث لـ«الدوحة» أن مهرجان «تاركالت» هو فرصة لبعث رسالة إلى العالم عن حقيقة الصحراء بعيداً عن تلك الصورة القاتمة التي ارتبطت بها: «الإرهاب مشكل عالمي وليس مرتبطاً بشمال مالي أو بالصحراء فقط، على العالم كله أن يسعى إلى السلام، ونتمنّى أن يعود السلام إلى مالي قريباً، بالنسبة إلينا في مالي فقد قرَّرنا أن نقاوم كل هذه الظروف الصعبة عن طريق الموسيقى، لقد صمدنا، وقرَّرنا أنه لا يمكننا أن نتوقَّف لأن الموسيقى بالنسبة إلينا تمثِّل تاريخنا وحياتنا، صحيح أنه لم تَعُدْ لنا مهرجانات في مالي، لكن فنانينا حاضرون هنا في «تاركالت»، وفي عدد من مهرجانات العالم بموسيقاهم التي تعكس القيم الإنسانية الجميلة، الموسيقى يمكن أن تكون حلاًّ لكلِّ المشاكل».

هكذا فتحت كثبان رمال محاميد الغزلان ذراعيها للموسيقى، فرقص الجميع على إيقاعات ونغمات موسيقى تغنّي للحب والحرية والسلام والتسامح بين مختلف الحضارات والثقافات، كما حظيت الإيقاعات المحلّيّة التي عزفتها مجموعات شبابية واعدة تنتمي لمحاميد الغزلان من قبيل مجموعة «جيل تاركالت» والفرق الشعبية الصحراوية كمجموعة «مباركة» النسائية القادمة من مدينة كلميم بنات الاهتمام والتفاعل الجماهيري الذي حظيت به السهرات التي أحيتها المجموعات القادمة من دول أخرى كفرنسا، وهنغاريا، ومالي، وهولندا كمجموعة «أفلاك» ومجموعة «أمنار» و«شاركي بلوز» فضلاً عن مجموعة «أوم».





راندي شيكمان



جيمس روثمان

توماس سودهوف



تواصل الخلايا يُتَوَّج بنوبل

محمد أحمد العدوي

منذ أن لمعت الخلية أول مرة تحت عدسة مجهر الإنجليزي روبرت هوك عام 1665، وأسرارها تشغل العلماء جيلاً بعد جيل. محطات كثيرة مرت بـ «الخلية الحية» منذ ذلك التاريخ نذكر منها وصف العالم الإيطالي كاميلو غولجي Camillo Golgi الحائز على نوبل عام 1906 لما عرف باسمه بعد ذلك «نظام جولجي»، والذي بيّن عملية تكوين البروتين.

خلايانا ليست وحدات من الحجارة الصمّاء المتراصّة، بل هي متّصلة ومتواصلة، وبينها رسائل وإشارات مسؤولة عن وظائف الجسم الحيّ كله، بدءاً من إفراز الأنزيمات إلى نقل الإحساس والأوامر العصبية، وعمليات أخرى في غاية التعقيد، ولكي يحدث ذلك كلّه بانضباط ووفق الحاجة لابدّ من نظام تواصل دقيق:

- داخل الخلية تلعب الشبكة الإندوبلازمية وأجسام جولجي دوراً هاماً في ترجمة الشيفرات المحمّلة على الجينات إلى بروتينات وأنزيمات.

- تقترب البروتينات من جدار الخليّة، وتبحث عن منفذ مناسب لحجمها الكبير الذي يمنعها من التسرّب من الغشاء الخلوي.

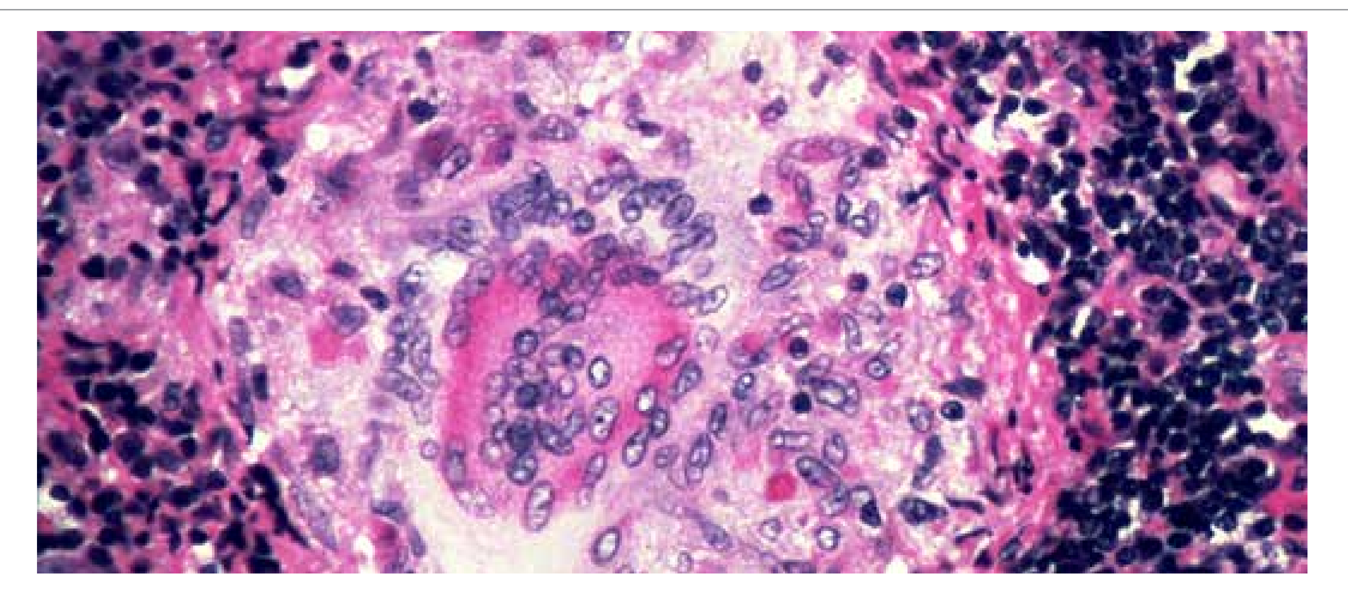
- يعبر جدار الخلية المرسلة البروتينات مراكب تحملها إلى خارجها، وتبرز من جدار الخلية حويصلة يتجمّع البروتين داخلها، ثم تنفصل عن الجدار مبحرة إلى غايتها.

- في الخلية الجديدة التي تصلها الرسالة تلتحم الحويصلة بالجدار، وتتلاشى فيه مفرغة حمولتها في سيتوبلازم الخلية الجديدة، لتقرأ الرسالة.

هكذا، تصل الرسائل من خليّة إلى أخرى. لكن الأسئلة التي تبقى عالقة هي: كيف تنفصل الحويصلات بدقّة، وتلتحم بدقّة؟ وكيف يعرف كل رسول غايته في هذا العالم المزدحم بالمركبات والرسائل؟ وكيف يعرف وقته المحدَّد للالتحام ولا يخطئه؟ هذه الأسئلة، هي ما أجاب عنها العلماء الثلاثة: الأميركيان جيمس روثمان، وراندي شيكمان، والألماني توماس سودهوف، الحائزون على جائزة نوبل في الفسيولوجيا/الطب هذا العام.

جيمس روثمان المولود في عام 1950، والذي يشغل حالياً درجة أستاذ «العلوم الطبية الحيوية»، ورئيس قسم «علم الأحياء الخلوي» في «كلية الطب بجامعة ييل»، ومدير معهد نانوبيولوجي حصل على الدكتوراه في الطب من جامعة هارفرد عام 1976، وانتقل عام 1978 إلى جامعة ستنفورد ليبدأ أبحاثه في حويصلات النقل. ولما كانت دراسة جينات الخلايا الحيّة صعبة في تلك الفترة فقد اعتمد روثمان على دراسة أحد أنواع الفيروسات وهو «VSV» الذي يتميّز بتكوين بروتين اسمه «VSV-G» داخل الخليّة المصابة. ويمكن تعليمه بمادة سكرية، ومن ثَمَّ متابعة سلوكه حين يصل إلى أجسام جولجي وبعدها.

كللت رحلة روثمان في البحث باستخلاص مادّتين من سيتوبلازم الخلايا مسؤولتين عن عملية التحام الحويصلات وذوبانها، عرفا اختصاراً بـ NSF وSNAP. ووجد أن إحدى هاتين المادّتين وهو NSF تقابل أحد جينات الخميرة التي



توصّل إليها شيكمان في أبحاثه كما سنرى. تجارب روثمان، التي استغرقت العقدين الأخيرين من القرن الماضي، بالرغم من أنها كانت في أنابيب المختبر، إلا أنها قدّمت أدلّة دقيقة على تخصّصية ودقة البروتينات المستخلصة المسؤولة عن عملية الالتحام والذوبان للحويصلات الناقلة.

على صعيد آخر وفي فترة متزامنة تقريباً كان عالم الأحياء الأميركي راندي شيكمان من جامعة بيركلي، ورئيس التحرير السابق لوقائع «الأكاديمية الوطنية للعلوم» يسلك طريقاً آخر معتمداً هذه المرة على علم الجينيات، وتحديداً دراسة الجينات المسؤولة عن إفراز الخميرة «-Saccharomyces cerevisi ae» للجليكوبروتينات.

استطاع شيكمان وفريق عمله في المراحل الأولى للبحث أن يكشف عن جينَيْن اثنين مسؤولَيْن عن هذه العملية، أطلق عليهما sec1 وsec2. وباستمرار البحث وصل الاكتشاف إلى 23 جيناً مسؤولاً عن تنظيم عملية النقل خلال المراحل المختلفة، وعن تعطيل عمل أي منها بطفرة تصيب الجينات وخصوصاً الجينين sec17 وsec18 المقابلين لـ NSF التي وصفها روثمان، والذي يؤدّي إلى تجمّع المواد داخل الخلية دون إفرازها.

نحن الآن أمام إجابتين تفسّران لنا عملية إرسال واستقبال، وتحرّر والتحام الحويصلات، فتعطّل «جين» مسؤول عن إفراز البروتينات سيجعلها تتجمّع في الخلية، وتعطّل جين مسؤول عن عملية الالتحام سيجعلها تتراكم خارج الخلية الهدف. ويبقى سؤال: كيف يمكن ضبط توقيتات الإرسال؟

هنا ما أجابت عنه توماس سودهوف، من جامعة ستنفورد، بخصوص نقل الخلايا العصبية.

أبحاث توماس سودهوف المولود في ألمانيا الغربية عام 1955 والحاصل على الدكتوراه عام 1983 في الكيمياء العصبية من جامعة غوتنغن، كشفت في البداية عن انتقال النبضات العصبية؛ فبين كل عصبين، أو بين كل عصب وخلية توجد نهايات عصبية، ومنطقة تلاقي النهايات العصبية هذه تسمى synapses، وانتقال إحساس أو أمر حركي عبر هذا الملتقى يحدث بانتقال حويصلات تحمل البروتينات بين النهايتين. كما كشف سيدوف عن دور أيونات «الكالسيوم» في إتمام هذه العملية وتنبيه الحويصلات في الوقت المناسب لإفراغ حمولتها، كما اكتشف عدة بروتينات مسؤولة عن تنظيم هذه العملية. بمعنى أنه لا يكفي أن تصل الحويصلة إلى الخلية، وتلتحم لتفرغ حمولتها فوراً، وبأية كميّة، بل لابد من وجود منظّمات لهذه العملية. وإن هذه الدرجة من التنظيم والتحكّم تساعد أولاً في ضبط سرعة انتقال التيار العصبي المسؤولة عن إيقافه مؤقّتاً في بعض الحالات حماية للجسم البشري من التلف، وللخليّة من الانهيار.

هل سألت نفسك مرة: لماذا أشعر بالتعب وعدم القدرة على تحريك ذراعي مثلاً بعد عمل شاق، أو رياضة متعبة؟ إن أحد أهم الأسباب لشعورك هنا هو استنفاد كافة النواقل الكيميائية بين النهايات العصبية، بمعنى أن هناك عدداً محدّداً من مستقبلات الحويصلات على جدران الخلايا، والعمل المجهد يعني تتابع النبضات والأوامر بمعدّل يمنع الخليّة من تحرير مستقبلاتها لتصبح قادرة على تلقّي أوامر جديدة.

استغرقت أبحاث العلماء الثلاثة فترة تقترب من ربع قرن. عمل فيها كل واحد منهم مع فريقه منفصلاً، ولم يلتقوا في فريق معاً. لكن إجابات العلماء الثلاثة عن أسئلة ظلت معلّقة منذ وصف جولجي نظامه تكاملت لتجمع بينهم في جائزة نوبل لهذا العام، ولتفتح لنا باباً مهماً في أساليب فهم طبيعة الأمراض وعلاجها. فالمرض هو اختلال نظام الجسد. ونظام الجسد الحي يكمن في انتظام عمل خلاياه، والخلية يمكن اعتبارها مصنعاً ضخماً لإنتاج البروتينات على اختلاف تكوينها ووظائفها.

لنأخذ مثلاً مرض السكري واختلال إفراز الأنسولين، أو أي من الأمراض العصبية التي تنتج عن اضطراب النقل العصبي. إن معرفتنا بدقّة لآلية النقل وللجينات والبروتينات المنظّمة لهذه العملية يجعلنا قادرين على تداركها والتدخّل لعلاجها. وقد احتجنا إلى مئتي عام منذ اكتشاف المجهر، ليصف جولجي طرفاً من أطراف عمل الخليّة، ثم مئة عام أخرى لنجيب عن أسئلة ظلّت معلّقة بعد جولجي.

مئة عام من عمر البشر على هذه الأرض، تغيّر فيها شكل الأرض كثيراً: قامت حروب وتوزّعت ثروات، وانتقلت القوّة من أمم إلى أخرى، وبقي العلم جامعاً بين البشر، شرقيٌّ يصف العدسات، ليصنع منها إنجليزيّ مجهراً يدرس به إيطالي تفاصيل الخليّة، قبل أن يأتي أميركيّان وألماني ليجيبوا عن أسئلة تركها قبل رحيله.

معركة «الأدب المهموس»

عزمي عبد الوهاب

كتب الناقد الدكتور «محمد مندور» سلسلة من المقالات دارت حول ما سمّاه «الأدب المهموس» وهو ذلك الأدب الذي سلم من روح الخطابة التي غلبت على الشعر العربي منذ المتنبي، وكأنه يضع علامة فاصلة بين عهد مضى وآخر، يرسم له قواعده وخطوطه.

بعد عدة أشهر وفي 13 إبريل/نيسان 1943 كتب «مندور» سلسلة أخرى عن الهمس في النثر، واختار نماذجه مما كتبه شعراء المهجر، وكان مما قاله إن ثمّة شعراً صادقاً جميلاً ونثراً صادقاً جميلاً أيضاً فيه معنى الهمس، أي إنه يخلو من الروح الخطابية التي غلبت على شعرنا التقليدي، أو بمعنى آخر إنه يقوم على الإحساس أكثر مما يقوم على التقرير، ويحتفل بالموسيقى الرنّانة، ويلتصق بالحياة والنفس الإنسانية.

وقبل أن يُتِمّ «مندور» نشر مقالاته عن «الأدب المهموس» كانت المعركة قد بدأت، فقد كتب «سيد قطب» في مجلة «الرسالة» ثلاثة مقالات، وكان مما قاله: «أثبت الدكتور مندور أن أدباء المهجر هم شعراء العربية، وأن بين شعرهم وشعر الكثير من شعراء مصر قروناً، والواقع أن النماذج التي جاء بها، والدعوة التي يدعو بها إلى هذه النماذج، هو توجيه مؤذٍ في فهم الأدب وفهم الحياة، وأنا أفهم أن يحبّ مندور أو سواه لوناً من ألوان الأدب فتلك مسألة مزاج، ولكن أن يصبح هذا اللون الواحد دون سواه هو الأدب الصحيح، وما عداه سخيفاً، فذلك ضيق في الإحساس، يجوز أن يقنع به قارئ يتذوّق، ويلذّ له لون واحد من الغذاء الروحي، ولكنه لا يصلح لمن يتصدّى للنقد والتوجيه».

ثم يمضي قائلاً: «أستطيع أن أسمّي هذا اللون باللون الحِنَيّن - بكسر الحاء وتشديد الياء - حسب تعبير أولاد البلد من القاهريين، وهذا الأدب «الحِنَيِّن» قد يكون فيه الصادق السليم، وقد يكون فيه الكاذب المريض، فإذا نحن جعلنا همّنا أن نهمس فقط، وأن نكون وديعين أليفين، وأن تكون الحِنِّيّة هي طابعنا فقط، فأين نذهب بالأنماط التي لا تُعَدّ من حالات الشعور وحالات النفوس وحالات الأمزجة؟ ومندور يسمى شعر المتنبي شعراً خطابياً، ويعني أن المتنبي لا يهمس، فالصدق هو الذي يجب أن تنظر إليه، والمتنبي الصادق أجمل الصدق يجلجل، ويصلصل في شعره وفي أدائه لأنه هو هكذا من الداخل».

يؤكِّد «قطب» على أن الناقد يجب ألا يحكِّم مزاجه الخاص الذي قد لا يكون أصدق الأمزجة، بل قد يكون ثمرة عقدة نفسية أو حادثة عرضية، ويعلن أنه لا يعادي الأدب المهموس، كما عادى مندور ألوان الأدب الأخرى، ولا يفاضل بينه وبينها، لكنه يخشى أن يقود المزاج الشخصي الناقد، فيفرضه على الناس، ويوجِّههم بلا دافع موضوعي.

وفي مقاله الثاني يفنِّد «قطب» حجج مندور، ويحاول أن يردّ حماسته لهذا المذهب النقدي إلى مزاجه الشخصي، الذي يردّه بدوره إلى عقد نفسية قائلاً: «هناك عقدتان نفسيتان لعلهما تلتقيان عند عقدة واحدة، فالأستاذ (أي مندور)- كما لمحت في أحاديثي القصيرة معه- حادّ المزاج سريع التأثر شديد الحنين والألفة، وهي صفات إنسانية تُحَبّ، لكنها لا تصلح للناقد، ولا يستقيم معها النقد».

وفي مقاله الثالث يمضى قطب في تتبُّع القضية، وبالرغم من أنه انتهى إلى قبول الهمس في الشعر والنثر، إلا أنه رفض النماذج التي ساقها مندور من شعر المهجريين ونثرهم، فهو يعتقد أن الأدب المصري لم يخلُ من صور ذلك اللون المحبَّب لمندور،


محمد مندور


سيد قطب

وهي صور متنوِّعة، وأكثر سلامة من النماذج التي استهوته». وينتهي قطب في مقاله هنا إلى بعض النتائج، وهي أن الهمس ليس أجمل ولا أعمق ولا أصدق الحالات، لكنه حالة من حالات، بل حالة لا تلجأ إليها الطبيعة والحياة إلا في فترات الراحة من عناء الضجيج، وأن الحياة تتَّسع للجميع، وتحفل بالجميع، ولا تتطلَّب منهم إلا التعبير الجميل عن الشعور الصادق.

وفي العدد نفسه من مجلة الرسالة يكتب مندور مقالاً بعنوان «الشعر الخطابي» يحاول فيه أن يدافع عن وجهة نظره، فقد أبدى فخره بأنه سليم معافى لم يمرض يوماً، وقال إن الهمس في الشعر ليس (الحِنِّيّة) ولا هو خاص بنوع من الإحساس، وإنما هو منهب في الفن، كما أبدى اعتراضه على تحذير سيد قطب القرّاء من آرائه، وأوضح أنه يميِّز الشعر المهموس بالشعر الخطابي، وضرب مثلاً لذلك بقصيدة «حصاد القمر» لمحمود حسن إسماعيل، التي عَدَّها من النوع الخطابي، فضلاً عما تكشف عنه من عاطفية مسرفة أو «طرطشة» على حدّ تعبيره، واضطراب في الرؤية الشعرية، ومن ثَمَّ فهو شاعر (محمود حسن إسماعيل) ليس له عالم شعري على الإطلاق، لأنه لا يرى الأشياء رؤية واضحة أو متجانسة، ويلتمس الصور من ذاكرته على الأرجح، لا مما يراه ببصره، أو يدركه بحسّه.

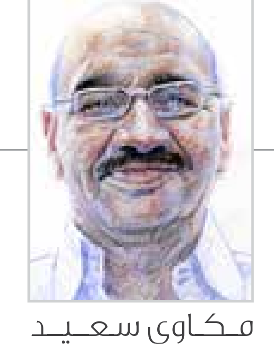
في هذه المعركة التي دارت رحاها بين ناقدين كبيرين، تدخَّل أدباء آخرون، فكتب «حسين الظريفي» من العراق مقالاً عاب فيه على المتحاورين إغفال المصدر الذي انبعثت عنه الظاهرة، وأضاف أن لشعر المهجر طابعاً خاصاً، يعرف به، لا من حيث مبانيه ومعانيه فحسب، ولكن من حيث الإيقاع الذي يقرع به الأسماع، أو مدى ذبذبته، على حدّ التعبير العلمي كما قال.

وتستفزّ المعركة المترجم الكبير «دريني خشبة» فيكتب مقالاً بعنوان: «على هامش الخصومات الأدبية: أيها الأدباء.. أعصابكم» أشار فيه إلى أنه لم يفهم قضية الأدب المهموس على وجهها، لكنه أخذ على المتحاورين عنفهم، وطالب رؤساء تحرير المجلات بألا يسمحوا «بنشر الفقرات الحارة الساخنة التي ترد في سياق المناظرات والتي تهبط إلى مستوى الشتائم، وتخرج عن دائرة الأدب».

أما زكريا إبراهيم – صاحب السلسلة الفلسفية عن مشكلات الفن والوجود والحرية ...إلخ - فقد كتب معلِّقاً على مقالات سيد قطب أن القضية ليست خاسرة، لكنها خسرت على يدي قطب مع الأسف، يقول: «ليس من عجب أن يجد الدكتور مندور متنفساً للطعن في ردّ الأستاذ سيد قطب، فإن الواقع أن هذا الردّ لم يكن غرض صاحبه أن يدافع عن أدباء مصر، بقدر ما كان غرضه أن يعلن عن نفسه، والحق أنني ما إن قرأت كلام الأستاذ قطب حتى استوقفتني فيه هذه الظاهرة، إذ فاته أن يوجِّه كل همِّه لنصرة قضيته، وإنما راح يحشد أقواله وأقوال الأستاذ العقاد، كأنما ليس في مصر غيرهما، وليست هذه المرة الأولى التي يسلك فيها الأستاذ قطب هذا المسلك».

وضرب زكريا إبراهيم لذلك مثلاً بديوان «الشاطئ المجهول» الذي أصدره قطب، وكتب مقدمته، «وراح يثني على نفسه بكلمات، يعجب لها المرء عجباً، يستنفد كل عجب».

وهكذا انتهت معركة الأدب المهموس بالقليل من الحق والموضوعية، والكثير من الباطل والذاتية، وانحرفت عن القضية الأساس، قضية معالجة داء الخطابة في معظم ما يكتب من الشعر.



مكاوي سعيد

«يا ليلة العيد آنستينا»

كانت أغنية «يا ليلة العيد» ما تزال تُغنى في «راديو» المقهى، وكنت أشارك أصحابي الاقتراحات المتعلقة بأرخص الأماكن التي سنقضي فيها أيام العيد، وأنهينا لعب الدومينو، ثم بدأنا أطول ليلة نقضيها في الخارج، ليلة وقفة العيد، التي نبقى فيها حتى قبيل صلاة العيد، ثم نعود إلى بيوتنا لارتداء ملابسنا الجديدة، ونصلّي صلاة العيد، وننطلق للاحتفال به. صديقي طالب كلية الطب، بعد أن لفتت نظره الضمادة التي أضعها على يدي، سألني عنها، فأخبرته وأنا أضحك بأن كلبي عقرني وأنا أحمّمه، لكنه قال لي بجدّيّة وبتحذير شديد ألاّ أتهاون، وأن أذهب في الغد إلى مستشفى الكلب لفحص الجرح، هَوَّنت من كلامه وأنا أخبره بأن الكلب أليف، ويأخذ تطعيماته بانتظام. لكن الصديق لم يتركني أكمل تبريراتي، وقاطعني وهو يقول بحسم: إن التطعيمات لا تجدي في كثير من الأحوال وإن مرض السُّعار مرض خطير يصيب المخ، ويؤدّي إلى الوفاة في مدّة قليلة... ثم تفضل وأخبرني باستعداده لمصاحبتي إلى مستشفى الكَلَب حتى يفحصني المختصّون.

كما أخبرني أننا سنعرف هناك إن كان الكلب مصاباً بالسُّعار أم لا! ذلك أن الكلب المصاب يلبد دون حركة في مكان مظلم لأن الضوء يزعجه جدًا، وتثيره الأصوات العالية، كما أن اللعاب يسيل من فكّه بلا انقطاع، ولا يشرب رغم عطشه، وإذا اقترب من المياه ازداد جنوناً...

كالأبله استمعت إلى نصيحة ذاك الصديق، ولم أنتظر في المقهى، بل رجعت مسرعاً إلى البيت. نظرت إلى كل الأرجاء ولم أجد الكلب كعادته راقداً في مواجهة الباب جاهزاً للتعلّق بساقي... أضأت النور الكبير فخرج نباح قويّ من أول الصالة، ووجدته لابداً أسفل أحد المقاعد. أطفأت النور وقد زادت ريبتي وقررت أن أختبره... ملأت الكوب الذي يشرب منه ووضعته خارج الحمام، وظللت أنادي عليه همساً بليونة حتى انتفض وأقبل تجاهي... ربّتُ على مؤخرة رأسه، ثم أمسكته من قفاه وقرّبته من المياه... زامَ ورفس متحرّكاً بغباء في كل الاتجاهات، وكاد يعضّني عضة قاسية، فرميته من يدي وأنا أكاد أتيقّن من إصابته بالسُّعار بعد ظهور كل علامات السعار عدا علامة واحدة لم أتحقّق منها، وهي الصوت العالي والضجيج... اضطجعت في غرفتي دون حركة أو صوت حتى يطمئنّ تماماً... ثم تسلّلت حتى دخلت المطبخ، ووقفت أنظر إلى رفوف الحِلَل والصحون، اخترت «الكسرولة» الألومنيوم المخصّصة لشراء اللبن والفول، فهي تصدر صوتاً معدنيّاً سيغدو مزعجاً جداً لو قرّبته من أذنيه.

الكلب المتآمر كان راقداً أمام غرفة أمّي متصوّراً أنها ستحميه... سرت على أصابع قدميّ وتسلّلت من خلفه، وباعدت بين كفّي الممسك بغطاء «الكسرولة» والكفّ الآخر الممسك بجسم «الكسرولة»... ثم قرّبتهما في توقيت متزامن، وبتكرار مجنون، فصدرت عنهما أصوات تشبه أصوات المعارك الحربية. أصابه الجنون فهرب من أمامي مرتعداً، وصرت أطارده بجنون أشدّ بعد أن أدركت أنه فعلاً مسعور... خرجت أمي وأخواتي. وصرخن وانزعجن ولعنّني، ولم يهدأن حتى بعد أن أخبرتهن بتفاصيل الحكاية...

عندما فحصت الطبيبة جرحي أخبرتني بأنني سآخذ علاجاً عبارة عن إحدى وعشرين حقنة في جدار البطن، كما طلبت مني التجسُّس على الكلب يوميًا، لأن بقاءه على قيد الحياة معناه أنه غير مصاب، فالكلب المصاب يموت في خلال فترة لا تتعدّى الأسبوعين.

أتممت العلاج ونجوت من السُّعار، وعاملت «فوجي» بغضب في أول الأمر، ثم تناسيت الأمر، وبدأت في مداعبته، وتجنبت أن أحمّمه مكتفياً بتدليك جسده بالفرشاة حتى عاد الوفاق بيننا... ثم قرّرت مكافأته بالتنزُّه معي بالقرب من النيل، وفتحت الباب ودعوته إلى الخروج، فهزّ ذيله بسرور، وأخذ يسابقني على الدرج، لكن أمي لحقت بي، وطلبت مني أن أجعل البواب يحضر لهن الفول والطعمية لكي يفطرن، ثم ناولتني «الكسرولة» لكي يشتري فيها البواب الفول، وبغباء منقطع النظير أخذت منها «الكسرولة»، ونزلت الدرج بسرعة ويدي اليمنى تتأرجح بالـ«كسرولة» إلى الأمام وإلى الخلف...

كان «فوجي» ينتظرني على بسطة السلم... وعندما شاهد «الكسرولة» حلّ به الجنون... فظلّ ينبح في وجهي، ويجري بضع خطوات ثم يعود بنباح أشدّ، وكلما حاولت تهدئته كانت الكسرولة تفسد التهدئة. ألقيت بها جانباً فأحدثت صوتاً هائلاً، وأفلت هو عائداً من بين أقدامي وهو ينبح، ويزوم ويخربش على باب الشقة حتى يفتحن له الباب وهو يحاول مخاطبتهن بلسانه: «لقد عاد إليه الجنون مرة أخرى، أنقذوني!». أكملت سيري تجاه النيل كي أتنزّه بمفردي حتى لا يحرمني «فوجي» من الاستمتاع بالنزهة.



العمل الفني: رباب نمر - مصر